

UNIVERSITÉ PARIS- SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

Centre de recherche de littérature comparée

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline: Littérature comparée

Présentée et soutenue par :

Enrica ZANIN

le 27 octobre 2010

FINS TRAGIQUES

Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne

Sous la direction de :

M. François Lecercle

Professeur à l'Université Paris IV

JURY:

M. Christian BIET

Professeur à l'Université Paris X

Mme Françoise DECROISSETTE

Professeur à l'Université Paris VIII

Mme Véronique GELY

Professeur à l'Université Paris IV

M. Jean-Louis HAQUETTE

Professeur à l'URCA

M. François LECERCLE

Professeur à l'Université Paris IV

Université Paris-Sorbonne

École Doctorale III
Centre de Recherche de Littérature Comparée

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE
Littérature Comparée

présentée et soutenue le 27 octobre 2010 par :

Enrica ZANIN

FINS TRAGIQUES

POÉTIQUE ET ÉTHIQUE DU DÉNOUEMENT DANS LA TRAGÉDIE
PRÉ-MODERNE EN ITALIE, FRANCE ET ESPAGNE

Sous la direction de :

M. François LECERCLE

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

JURY :

M. Christian BIET – Professeur à l'Université Paris X-Nanterre
Mme Françoise DECROISSETTE – Professeur à l'Université Paris VIII
Mme Véronique GÉLY – Professeur à l'Université Paris-Sorbonne
M. Jean-Louis HAQUETTE – Professeur à l'URCA
M. François LECERCLE – Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Remerciements

Je tiens à remercier François Lecercle pour sa direction attentive, ses conseils éclairants et sa bienveillance.

Je remercie ceux qui ont pris le temps de relire ce travail et tous ceux qui ont contribué à sa conception par leurs conseils et leur soutien.

Tragedy is not a demonstration,
it is a terrible ignorance that admits itself.

Death, the One and the Art of Theatre
HOWARD BARKER¹

1. « La tragédie n'est pas une démonstration, c'est une ignorance crasse qui s'admet comme telle », Howard Barker, *Death, the One and the Art of Theatre*, Londres, Routledge, 2005, p. 45, trad. Elisabeth Angel-Perez *et al.*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 57.

Table des matières

Introduction	11
I Prolégomènes	21
1 La tragédie comme genre	25
1.1 Problèmes théoriques	25
1.1.1 Comment définir un corpus « tragique »	26
1.1.2 Tragédie et problèmes génériques	29
1.2 De la prétendue absence de la tragédie en Espagne	34
1.2.1 La « tragédie » dans la réflexion théorique espagnole : un enjeu polémique	35
1.2.2 La « tragédie » dans la pratique des dramaturges : du genre au mode	38
1.2.3 Effets de la « modulation » générique : du dénouement à la catastrophe	41
1.3 Drame sans tragique dans le <i>Trauerspiel</i> allemand	43
1.3.1 Survivance de la <i>Tragödie</i> dans les textes théoriques	45
1.3.2 Pratique de la <i>Tragödie</i> dans le théâtre scolaire	49
1.3.3 La pratique vernaculaire de la <i>Tragödie</i>	52
1.3.4 <i>Tragödie</i> et <i>Trauerspiel</i>	56
1.3.5 Du genre au dénouement : pour une méthode d'analyse	58
2 Le dénouement dans la fable	61
2.1 Définir la fin	61
2.2 Décrire le dénouement	67
2.3 Fixer les « extrêmes » du dénouement	72
2.3.1 Orientations	74
2.3.2 Modalités	76
2.3.3 Structure	79
3 Pour une analyse morale de la tragédie	83
3.1 La morale de l'histoire	84
3.2 Tragédie pré-moderne et moralité	94

3.2.1	Morale et censure	99
3.2.2	Des avis de lecture	103
II	Catastrophe	107
4	Pourquoi la tragédie finit mal	111
4.1	Dénouement malheureux et tradition médiévale	113
4.1.1	Diomède et Evanthius	114
4.1.2	Styles	116
4.1.3	Réminiscences patristiques	119
4.1.4	Les tragédies de Sénèque	123
4.2	Dénouement malheureux et pratique moderne	128
4.2.1	En Italie	128
	La querelle du <i>Pastor Fido</i> et ses conséquences	131
4.2.2	En France	139
	Après 1630	142
4.2.3	En Espagne	149
4.3	Un dénouement « tragique » qui s'écarte de la <i>Poétique</i>	155
5	L'orientation de la fin : entre pathétique et morale	159
5.1	Moralité de la fin malheureuse	163
5.1.1	Fin malheureuse ou sujet malheureux ?	164
5.1.2	Fin malheureuse et héros mauvais	168
5.1.3	Héros mauvais et fin heureuse	172
5.2	Efficacité de la fin heureuse	177
5.2.1	Fin heureuse et tragique	178
5.2.2	Poétiques de la fin heureuse	182
	Giraldi et la tragédie à <i>lieto fine</i>	183
	Corneille et la tragédie double	187
5.2.3	Pour une fin glorieuse : les pièces à martyre	194
III	Renversement de fortune	209
6	Comment renverser la tragédie	213
6.1	Intrigue simple ou complexe : vers une réduction poétique	214
6.1.1	Une erreur de lecture	215
6.1.2	Si <i>metabasis</i> et <i>peripeteia</i> coïncident	220
6.1.3	Si <i>metabasis</i> et <i>peripeteia</i> sont distinctes	222
6.1.4	Un constat commun : autonomie relative de l'épisode	225
6.2	Antoine et Cléopâtre : une histoire complexe	227
6.2.1	Péripiétés : de l'ornement au renversement	230
6.2.2	Les marques du dénouement : accumulation et inversion	235

6.2.3	Les effets du dénouement : suspens et surprise	236
6.3	La tragédie se complique	238
6.3.1	En Italie	238
6.3.2	En France	244
6.3.3	Un « art nouveau » de faire des tragédies	249
7	Causalité	253
7.1	Qui a poussé la statue de Mitys ?	253
7.2	Interprétations	261
7.2.1	Sous les coups de la fortune	262
7.2.2	D'après le dessein de Dieu	264
7.2.3	Entre fortune et Providence	270
7.2.4	Une dernière analyse : Mitys d'après Dacier	273
7.3	Solutions poétiques	278
7.3.1	Nécessité et « incidents »	278
7.3.2	Aveuglement et conversion	283
7.4	Morale et vraisemblance	289
7.4.1	Du côté du nécessaire	290
7.4.2	Du côté de la vraisemblance	294
7.4.3	Une vraisemblance inutile et incertaine ?	297
7.4.4	Pour une surprise sans accidents	300
8	Expliquer le malheur des innocents	307
8.1	Le sacrifice de l'innocent	308
8.1.1	Les enfants de Troie	311
8.1.2	Oracles ambigus	317
8.1.3	Vœux terrestres et logique celeste	320
8.2	Défaites et catastrophes	334
8.2.1	Hécube, ou la réparation impossible	335
8.2.2	Chypre, ou la tragédie dans l'histoire	340
8.2.3	Sièges, pestes, incendies : la représentation du chaos	345
8.2.4	Pour conclure : Amata et le sort des vaincus	353
IV	Dénouement	361
9	La poétique du dénouement	365
9.1	Dénouement et renversement de fortune	366
9.1.1	L'extension du nœud	367
9.1.2	L'articulation entre nœud et dénouement	370
9.2	Trois descriptions du dénouement tragique	377
9.2.1	Modèle structurel et modèle éthique de la fable	377
9.2.2	Modèle éthique et modèle pragmatique de la fable	381
9.3	La structure de la tragédie moderne	388

9.3.1	Pour une définition unifiée du dénouement tragique . . .	388
9.3.2	Problèmes	392
9.4	La fin de Didon	394
9.4.1	Didon tombe dans le malheur	396
9.4.2	Didon commet une « faute » et tombe dans le malheur	398
9.4.3	Pour conclure : Didon entre crime et châtement	401
10	Faute tragique	405
10.1	Dans la <i>Poétique</i>	406
10.2	Réceptions modernes	412
10.2.1	L'héritage d'Aristote	414
10.2.2	De la faute au péché	418
10.2.3	La tragédie du péché originel	423
10.2.4	Une solution théorique impossible	427
10.2.5	De la morale à l'herméneutique	433
10.3	Justifier des héros fautifs	435
10.3.1	Œdipe	436
	Le scandale du mal	440
	L'ambiguïté du péché	447
	L'épreuve du salut	451
10.3.2	Pour conclure : la faute du roi	456
11	Justice tragique	463
11.1	Justice poétique et poétique de l'injustice	463
11.1.1	La pédagogie de la vengeance	470
	Rosemonde et Alboin	473
11.2	Critiques	480
11.2.1	Pour une herméneutique de la justice	481
11.2.2	Les limites de la loi positive	488
	Epizia, ou le drame de la rétribution	489
	Horace, ou le sens de l'histoire	492
11.2.3	Apologies du pardon	498
11.3	Les amours tragiques	501
11.3.1	Orbecche et ses sœurs	503
11.3.2	Pour un dénouement plus « affectueux »	509
11.3.3	Pyrame et Thisbé, ou le triomphe du pathétique	514
	Conclusion	519
	Bibliographie	537
	Pièces de Théâtre	537
	Pièces italiennes	537
	Pièces françaises	546

TABLE DES MATIÈRES

9

Pièces espagnoles	559
Pièces allemandes	562
Traité anciens	564
Autres textes antérieurs à 1800	574
Critique	577
Index nominum	599

Introduction

Écrivant le chapitre 12 du livre III des *Essais* après les recrudescences des guerres de religion de 1585, Montaigne y déplore la violence d'un siècle « fameux par son malheur » en filant l'image du « spectacle tragique » :

En cette confusion où nous sommes depuis trente ans, tout homme françois, soit en particulier soit en general, se voit à chaque heure sur le point de l'entier renversement de sa fortune. [...] Je n'aggrée aucunement de veoir de mes yeux ce notable spectacle de nostre mort publique, ses symptomes et sa forme. Et puis que je ne la puis retarder, suis content d'estre destiné à y assister et m'en instruire. Si cherchons nous avidement de recognoistre en ombre mesme et en la fable des Theatres la montre des jeux tragiques de l'humaine fortune. Ce n'est pas sans compassion de ce que nous oyons, mais nous nous plaisons d'esveiller nostre desplaisir par la rareté de ces pitoyables evenemens¹.

Montaigne ne considère pas seulement la tragédie comme une « forme » poétique, mais aussi comme un objet métaphorique, qui permet d'interpréter les malheurs de l'histoire. Si le théâtre représente le monde, car il est « la montre des jeux tragiques de l'humaine fortune », le monde peut aussi se comprendre comme un théâtre, car la forme tragique permet de donner un ordre et un sens aux événements de l'expérience. La « confusion » de la guerre est ici comprise comme une *metabasis*, c'est-à-dire comme un « renversement de fortune » qui inverse le sort du héros tragique. La structure même de l'intrigue tragique permet à Montaigne de reconnaître les « jeux » des événements et l'« ombre » de l'histoire.

Si la tragédie concentre et reflète la réalité de l'expérience, c'est pour servir, d'après Montaigne, deux finalités distinctes. D'une part, la représentation de la « mort » permet au spectateur de « s'instruire », en comprenant le sens de son infortune. D'autre part, le « renversement de fortune » déploie devant le spectateur des événements si « pitoyables », qu'il en ressent de la « compassion » et en tire un plaisir contradictoire : la vue de renversements si « rares » suscite un « déplaisir » qui « plaît » au public par l'excès pathétique qu'il éveille en lui. La tragédie, donc, d'après Montaigne, est le lieu

1. Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1975 [1595], « de la phisionomie », III,12 p. 1046.

rhétorique d'un apprentissage (*docere*) et d'un excès pathétique (*movere*) qui suscite le plaisir (*placere*).

Les propos de Montaigne définissent donc indirectement une poétique de la tragédie en articulant les effets recherchés – « instruire », « esveiller notre déplaisir » – à la structure de la tragédie, et notamment au renversement de fortune. C'est donc le dénouement – qui s'amorce au renversement de fortune et s'achève avec la fin de la tragédie – qui est le lieu de cette double finalité.

Pourtant, les propos de Montaigne font apparaître une tension latente dans cette double exigence du dénouement tragique. Si le renversement de fortune, par la représentation d'un événement « rare » et extrême, est en mesure de susciter la surprise et l'émotion, il ne présente pas un exemple général, capable d'instruire le public. Le caractère imprévisible, immotivé et extrême du malheur du personnage tragique s'oppose à la clarté explicative et pédagogique de l'exemple. Le plaisir issu du pathétique s'oppose à l'enseignement tiré de l'*exemplum*¹.

Cette tension, qui est au cœur de la poétique du dénouement tragique, constitue l'objet des pages qui suivent. Le dénouement, en effet, doit à la fois renverser et conclure l'intrigue dramatique, pour réussir en même temps à surprendre et à édifier le public. La représentation des malheurs des grands est donc l'objet d'injonctions contradictoires, qui affectent à la fois la forme et le fond du dénouement tragique. Ces exigences antinomiques seront au centre des analyses à venir, qui s'inscrivent dans les études de poétique théâtrale² et qui entendent contribuer au regain d'intérêt pour la tragédie pré-classique³.

Le propos de Montaigne montre bien que la tragédie est d'abord comprise et interprétée comme une rhétorique au service d'un apprentissage moral. Sa poétique – et notamment la structure de son dénouement – révèle pourtant les contradictions qui opposent la logique de l'exemplarité au pathétique de l'excès. En effet, en ce qui concerne sa structure, le dénouement tragique

1. Montaigne critique plus loin dans le texte l'« ombre » et la « fable » des théâtres : pour se préparer à mourir, il est inutile de répéter sans cesse la représentation de la mort, mais il convient de suivre l'exemple des paysans de ses terres, qui sont morts sans mise en scène et sans pathétique, en faisant preuve d'une vertu plus discrète et plus douce. Voir Montaigne, *Les Essais, op. cit.*, « de la cruauté », II 11 p. 425, et « de la phisionomie », III 12 p. 1046 *et passim*.

2. Dont témoignent, notamment, les travaux récents de Georges Forestier (voir *Passions tragiques et règles classiques, essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003), de Gilles Declercq (voir « Poéticité versus rhétoricité : pathos et logos dans les tragédies de Racine », *Racine et/ou le Classicisme*, actes du colloque de Santa Barbara, éd. Ronald W. Tobin, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 19-54.) pour le théâtre classique français, les travaux de Jean Canavaggio pour le théâtre espagnol (voir *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, 1983) et de Françoise Decroisette pour le théâtre italien (*Le Théâtre réfléchi, poétiques théâtrales italiennes des Intronati à Pasolini*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000).

3. Dont témoignent, notamment, les travaux de Christian Biet (voir *Théâtre de la cruauté*, Paris, Laffont, 2006).

doit à la fois renverser et achever l'intrigue dramatique. Si le renversement se fait par le surgissement du désordre et de l'accidentel, l'achèvement suppose l'expression d'un ordre et l'accomplissement d'une logique nécessaire et attendue. Le dénouement doit à la fois susciter les passions (*movere*) et exprimer le sens de l'intrigue (*docere*).

Si ces exigences rhétoriques sont complémentaires dans la construction du discours – où le *movere* est au service du *placere* et permet le *docere* – elles apparaissent inconciliables dans la progression d'une intrigue dramatique, qui présente une nature « narrative » et s'articule autour du renversement de fortune. La tragédie, ainsi que toute « intrigue », ne peut *docere* que sur le mode de l'exemplarité. Sa fable doit alors illustrer une vérité générale qui se révèle dans le dénouement de la pièce, par la rétribution des personnages. La mort du tyran, qui dénoue maintes tragédies, sert alors à exprimer la punition du héros et à condamner la tyrannie.

Cependant, le dénouement tragique est aussi le lieu du *movere*. Le renversement de fortune inverse le sens de l'intrigue et suscite les passions propres au genre, c'est-à-dire la pitié (ou « compassion ») et la crainte. Si le dénouement doit révéler le sens exemplaire de la fable, parce qu'il vient clore l'intrigue tragique, il est aussi le lieu poétique qui dénonce l'impossibilité de toute exemplarité, parce qu'il réalise le renversement de fortune. Par la représentation du désordre et de l'accidentel, en effet, le dénouement brise l'enchaînement logique de l'intrigue ; par l'expression de l'excès pathétique, il empêche tout retour à l'équilibre et toute rétribution équitable des personnages. La mort du tyran inverse son sort de manière imprévue et excessive de sorte qu'au lieu de condamner la tyrannie, elle exprime la menace désordonnée et irrésistible de la violence et du malheur qui rend incompréhensibles et injustifiables les « jeux tragiques de l'humaine fortune ».

La poétique du pathétique menace la logique de l'exemplarité et inversement la logique de l'exemplarité réduit l'efficacité du pathétique. Le dénouement est le lieu de la tragédie où deux exigences contradictoires se manifestent, qui relèvent de deux traditions poétiques différentes.

D'une part, la logique de l'exemplarité est issue d'une conception néo-platonicienne de la poésie. Pour être « bonne », la poésie doit imiter le vrai et conduire à la pratique du bien. La poésie est alors subordonnée à la philosophie, car elle ne peut pas exprimer le vrai directement, par le concept, mais seulement indirectement, par le mythe. Elle ne peut que fournir des exemples, qui expriment, à partir du particulier, une vérité générale, sur le mode de l'allégorie ou du symbole. En ce sens, donc, la poésie doit être exemplaire pour élever le public à la compréhension du bien.

D'autre part, la logique du pathétique repose sur une conception aristotélicienne de la poétique. Pour être « bonne » la tragédie doit être bien constituée et s'avérer efficace auprès de son public. La poétique est alors indépendante de la philosophie, car elle est l'art de créer des fictions. Elle

n'exprime pas le vrai par le concept, mais par l'imitation qui plaît au public et qui est le lieu d'un apprentissage. Pourtant, la tragédie ne fournit pas d'exemples, mais elle met en forme le particulier de l'histoire par la construction d'une fable. La tragédie, donc, doit être efficace pour produire l'effet qui lui est propre : susciter le pathétique et la surprise du public.

Si la tradition néo-platonicienne fonde la poétique de la Renaissance et critique l'aristotélisme syncrétique de la scolastique, la redécouverte de la *Poétique* met en cause les thèses néo-platoniciennes par un nouvel aristotélisme plus orthodoxe, qui invite à une approche plus « technique » de la poésie. Cet arrière-plan idéologique est à l'origine des ambiguïtés et des contradictions de la poétique de la tragédie. L'auteur de la première *tragedia* moderne, Trissino, semble formuler, dans sa *Poetica*, le rêve d'une tragédie qui puisse à la fois incarner l'idéal platonicien et la norme aristotélicienne¹. Mais les efforts déployés par la suite pour articuler exemplarité et pathétique révèlent les difficultés et les écueils qui rendent la pratique du dénouement complexe et contradictoire, tiraillée entre les doubles soucis de conclure et de surprendre, d'édifier et d'émouvoir. Les principes de la rhétorique, qui conjuguent l'utile à l'agréable, ne permettent pas de régler la « mise en intrigue » et de résoudre la double exigence du dénouement tragique.

L'étude du dénouement présente donc un double enjeu qui est lié, d'une part, à la poétique, l'histoire et la réception de la tragédie moderne, et, d'autre part, à son horizon moral et idéologique. Premièrement, pour définir la *poétique* du dénouement, il est nécessaire d'analyser sa double fonction – susciter surprise et pathétique et marquer l'achèvement de la pièce. Le retour à un état d'équilibre – qui peut se manifester par la mort, le mariage, l'accomplissement d'une tâche, ou par l'expression explicite d'une morale – permet généralement de susciter cette impression d'achèvement qui complète la pièce et congédie son public. Il s'agira de relever comment dramaturges et théoriciens parviennent à concilier cette double exigence, pour fonder une poétique unitaire et cohérente du dénouement.

Pour comprendre cette recherche formelle, il est nécessaire de la situer *historiquement* en suivant l'évolution des tensions qui fondent la pratique moderne du dénouement. S'il est vrai que la tragédie progresse vers une plus grande formalisation générique, le Classicisme n'est ni l'aboutissement nécessaire, ni la justification téléologique des querelles poétiques antérieures. Il faudra alors chercher à comprendre si la tragédie pré-moderne présente une poétique autonome et définir les traits formels qui la caractérisent et qui

1. Il affirme notamment que « La tragedia è una imitazione di una virtuosa e notabile attione », Giovan Giorgio Trissino, *la poetica, quinta divisione*, Venise, Andrea Arrivabene, 1563, p. 8. Dans les pages qui suivent, si la note ne mentionne pas le nom du traducteur, c'est que je donne ma propre traduction. Les textes en langue étrangère cités dans le corps du texte sont tous traduits en note. En revanche, pour des raisons de temps et pour limiter l'ampleur des notes en bas de pages, les textes en langue étrangère cités seulement en note ne sont pas traduits.

fondent sa pratique.

Pour ce faire, il est nécessaire d'envisager l'histoire de la *réception* du genre tragique et des traités qui le théorisent, ainsi que les influences et les échanges qui sont à l'origine de son essor. On sait bien que la tragédie grecque n'influence pas directement les dramaturges modernes : il n'y a donc pas de véritable opposition entre le genre antique et la pratique moderne, mais plutôt une appropriation du corpus ancien qui est lu, publié et commenté en fonction des attentes des doctes modernes.

Il s'agira donc de se pencher sur les circonstances qui influencent la *composition* des tragédies modernes, plutôt que sur les conditions de leur *représentation*. Sans doute, l'étude de la mise en scène des pièces modernes pourrait rendre l'analyse du dénouement plus complète. Pourtant, la rareté des documents relatifs aux circonstances des représentations, ainsi que l'orientation plus proprement poétique de l'analyse de la structure du dénouement m'ont poussée à laisser de côté cet aspect de la pratique du genre. Les pièces seront alors analysées à partir des versions imprimées, qui ont circulé avant ou après leur éventuelle mise en scène. Le texte des tragédies est souvent mouvant, il vient parfois sanctionner une représentation à succès – notamment en Espagne – il peut répondre davantage aux souhaits de l'éditeur qu'aux indications de l'auteur. L'analyse des variantes et des circonstances de publication permettra de rendre l'analyse des textes dramatiques aussi pertinente que possible.

Scruter l'évolution des formes et des normes ne suffit pas, il faut en outre prendre en compte les positions éthiques que la poétique du dénouement implique. En effet, à l'époque pré-moderne, la poétique est d'abord comprise comme une rhétorique qui vise à persuader le public à poursuivre la « vertu » et à rejeter le « vice ». De plus, l'art de terminer une intrigue repose sur des stratégies rhétoriques : pour qu'une tragédie paraisse « finie », il faut que le public ait l'impression que son action est accomplie. Or cette impression de clôture narrative repose sur une pré-compréhension éthique de la « fin », où finalité et finitude se rejoignent pour exprimer l'accomplissement d'une tâche, l'expression d'un équilibre, l'épuisement de l'action par des événements topiques qui sont, notamment, la mort ou le mariage. Inversement, l'art de renverser une intrigue repose sur des stratégies poétiques opposées : pour déjouer les attentes du public, la trame narrative doit paraître incomplète, imprévisible, inattendue. Le dénouement tragique suppose ainsi une pré-compréhension du monde, qui peut être de l'ordre de l'équilibre, de l'achèvement logique, de la rétribution juste, ou inversement, du déséquilibre, de l'inachèvement, du désordre. Les stratégies formelles qui préparent et orientent la fin de la tragédie sont issues des attentes morales et idéologiques du public. La poétique du dénouement suppose ainsi une éthique de la fin. Les soucis moraux ne sont donc pas extérieurs à la pratique des dramaturges et théoriciens – dont le travail est réglé par la morale chrétienne

et menacé par le censure – ils sont une partie constitutive de la poétique moderne. La tragédie, ainsi, se présente d'emblée comme une « forme » qui sert à contempler et à comprendre les données de l'expérience, comme le suggèrent les propos de Montaigne.

La tension poétique entre renverser et achever pose ainsi des problèmes qui concernent l'action du héros et son efficacité, l'enchaînement des événements et sa logique, le sort des personnages et sa justification. En effet, la tragédie est généralement définie comme la fable d'un héros qui tombe dans le malheur. Or le sort funeste du personnage doit être excessif, pour susciter le pathétique, mais il doit se révéler juste, pour présenter une morale exemplaire. Le dénouement tragique pose ainsi la question de la justice, par la représentation d'une rétribution plus ou moins adéquate. De même, si le héros tombe dans le malheur, c'est que son action s'est révélée inefficace et fautive. Le dénouement pose ainsi la question de la faillibilité de l'action du héros, qui entend réaliser une tâche, mais qui risque à tout moment d'échouer. Enfin, la faillibilité du héros révèle que sa connaissance du monde est partielle ou partielle : s'il tombe dans le malheur, c'est qu'il n'a su ni prévoir ni maîtriser l'enchaînement des événements et qu'il a été le moteur ou la victime d'une suite de causes imprévues et funestes.

Pour terminer la tragédie, donc, le dénouement devrait présenter une causalité définie, une rétribution équitable et faire de l'intrigue un *exemplum* moral. Inversement, pour renverser la trame, le dénouement devrait évoquer une causalité brouillée, une rétribution injuste et susciter ainsi le pathétique par la représentation d'un malheur excessif. Cette double exigence fait du dénouement le lieu d'un questionnement : si le monde doit être l'expression de l'ordre attendu et bienfaisant de la volonté providentielle, pourquoi se révèle-t-il désordonné, injuste, incompréhensible ? Et inversement : la « confusion » que déplore Montaigne peut-elle révéler à l'interprète avisé une logique cachée qui en expliquerait le sens ? L'adage de Boèce, *si est deum, unde malum ?*, semble décrire la double exigence du dénouement tragique – l'affirmation d'un sens ultime et la déploration d'un désordre critique – et formuler l'enjeu de sa poétique : si le pathétique du malheur révèle le caractère imprévu et inéluctable du mal, la logique résolutive de la fin est le lieu privilégié d'un questionnement concernant son sens et sa possible justification.

Pour mener de front cette enquête sur la poétique et la morale du dénouement, il est donc nécessaire d'analyser non seulement les tragédies pré-modernes, mais aussi les traités théoriques qui régissent et analysent la pratique des dramaturges. Les stratégies textuelles des pièces dramatiques seront ainsi confrontées à la pensée des théoriciens. Pour faciliter l'analyse, le corpus considéré est idéologiquement homogène et considère les tragédies écrites et jouées dans les pays de la Réforme catholique, et notamment l'Italie – lieu des premières théorisations et réalisations tragiques – la France – lieu de l'essor de la tragédie classique – et l'Espagne – lieu de controverses

qui aboutissent au bannissement du genre.

Pour une description plus complète du dénouement tragique, il serait souhaitable d'élargir ce corpus à d'autres traditions nationales, marquées par des idéologies et des poétiques différentes. La tragédie anglaise, notamment, par sa richesse et sa diversité, permettrait de donner une validité plus large aux hypothèses théoriques de notre enquête. Je souhaiterais en effet, dans la suite de mes recherches, pouvoir l'inclure dans ce vaste recensement sur le dénouement tragique. Pour l'instant, pourtant, seul le corpus réduit de la tragédie allemande permet d'envisager un contre-point à la tradition relativement homogène de la tragédie contre-réformiste. La faible pénétration de la théorie aristotélicienne dans le pays de la Réforme protestante et sa diversité religieuse et idéologique font de ce corpus minoritaire un contre-exemple intéressant, qui permet de tester la validité et la pertinence de nos hypothèses théoriques.

Deux querelles poétiques fixent les bornes chronologiques de cette enquête sur le dénouement pré-moderne. La querelle de la *Canace*, au cœur du XVI^e siècle, oppose deux visions différentes de la tragédie et de ses enjeux. Giraldi, d'un côté, préconise une tragédie qui soit à la fois excessive et exemplaire. Son *Orbecche*, en effet, est censée édifier le public par la vue des malheurs inconcevables que subissent ses héros. Speroni, de l'autre, dénonce l'impossibilité de conjuguer pathétique et exemplarité. Sa *Canace*, en effet, cherche à susciter les passions du public par la représentation d'un amour illicite et d'un malheur extrême, mais, d'après Giraldi, elle renonce à déplorer le vice et à louer la vertu : la *Poétique* d'Aristote, que le dramaturge ferrarais voudrait moraliser pour édifier son public, sert de canon formel et théorique au docte de Padoue qui réalise une tragédie « efficace » mais peu « morale ».

Environ un siècle plus tard, une autre querelle oppose Corneille à Chapelain. Si, pour l'un, la représentation de personnages « impudiques » et de dénouements malséants¹ peut servir l'exemple, pour l'autre, l'intrigue dramatique doit être vraisemblable et bienséante pour plaire et éduquer le public. L'aristotélisme de Chapelain cherche à formaliser les principes éthiques qui guidaient Corneille pour en faire des règles de composition : la juste rétribution du personnage, par exemple, exprime moins une justice éthique qu'une justesse poétique et permet de dénouer la tragédie par le retour à l'équilibre. Il s'agira de retracer, de Speroni à Chapelain, l'histoire et les conséquences de cette progressive formalisation qui marque l'autonomie poétique du genre tragique, en séparant la doctrine de la tragédie des « jeux tragiques de l'humaine fortune », qui, chez Montaigne, aident à interpréter le sens de l'expérience.

1. Voir Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid*, in *La Querelle du Cid*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2004 [1637], p. 385.

Pour définir le dénouement, on cherchera donc à analyser les stratégies poétiques à l'œuvre dans les tragédies, afin d'en relever les implications idéologiques et les situer dans le contexte théorique des traités de poétique. Il s'agira ainsi de décrire les tentatives de conciliation entre les deux paradigmes poétiques qui sont à l'horizon de la pratique du dénouement : le souci d'accomplissement et d'exemplarité et la recherche de l'efficacité et de l'excès pathétique. On cherchera à expliquer les différences entre les poétiques nationales qui sont à l'origine d'une évolution différente du genre d'un pays à l'autre : l'importance accrue du dénouement malheureux et du renversement de fortune contribue au déclin de la tragédie italienne, au rejet de la tragédie en Espagne ainsi qu'à la formalisation classique du genre en France.

Il s'agira, dans une première partie, de définir les *a priori* théoriques qui guident l'analyse. L'étude du dénouement tragique, en effet, implique une conception de la tragédie comme genre (chap. 1), du dénouement comme élément de la trame tragique (chap. 2), et du lien qui relie finitude et finalité, tragédie et sort tragique, poétique et morale (chap. 3). Cette partie préliminaire, permettra aussi de définir les critères de sélection du corpus analysé, d'expliquer la logique qui guide la progression de l'analyse et de situer nos recherches dans le contexte plus vaste de la théorie des genres, des poétiques du récit et de la philosophie morale appliquée à la littérature.

Ensuite, il s'agira d'analyser les trois éléments qui sont à l'origine de la conception moderne du dénouement, qu'un sondage préalable des textes tragiques et des traités théoriques a permis de relever. Dans une deuxième partie, l'analyse portera sur l'*orientation* du dénouement, qui peut être heureux ou malheureux. Dans le premier cas, la tragédie se termine par un retour à l'équilibre, qui est hautement exemplaire mais faiblement pathétique. Le héros vertueux est récompensé et le vicieux est puni, mais le bonheur de l'un ou le chagrin de l'autre ne sont pas en mesure de susciter les passions tragiques. Dans le deuxième cas, la tragédie s'achève par un excès pathétique qui est difficilement conciliable avec la poétique de l'exemplarité (chap.4). Le malheur excessif d'un héros « moyen », voire d'un héros bon, n'est pas en mesure d'encourager la pratique de la vertu par l'espoir d'une juste rétribution. Il s'agira alors de relever les stratégies poétiques mises en œuvre par théoriciens et dramaturges afin de concilier les deux versants de la poétique du dénouement (chap. 5). Les tragédies de Giraldi et de Corneille, ainsi que les pièces à martyre, cherchent une fin qui soit à la fois exemplaire et pathétique.

Dans une troisième partie, l'analyse portera sur les *modalités* du dénouement, qui peut être simple ou complexe. Dans le premier cas, la tragédie se dénoue par une accumulation d'épisodes qui laisse en suspens le sort du héros jusqu'à la fin de la pièce et satisfait les attentes du public par la représentation d'une causalité claire. Dans le deuxième cas, la tragédie se dénoue par un effet d'inversion et détourne les attentes du public par une fin imprévue qui brise la causalité attendue de la pièce en faisant surgir une suite d'événements.

ments imprévus que rien ne justifie (chap. 6). Il s'agira d'analyser comment théoriciens et dramaturges cherchent à concilier « merveille » et « incidents » pour fonder un dénouement à la fois surprenant et exemplaire. La théorie de la vraisemblance entend à la fois surprendre et édifier le public par un spectacle feint mais conforme aux attentes morales du public et régi par une causalité sûre (chap. 7). Cependant, la représentation de l'innocent malheureux met en cause le bien fondé de la causalité et la logique des événements qui accablent injustement le héros (chap. 8).

Dans une quatrième partie, l'analyse porte sur la *structure* du dénouement et sur son articulation au nœud de la pièce. Il s'agira alors de proposer un modèle théorique qui rende compte de dénouement pré-moderne et, plus largement, de la structure de l'intrigue tragique (chap. 9). Le dénouement paraît ainsi fondé sur le renversement de fortune, qui permet d'articuler faute et rétribution, action et reconnaissance. Si la tragédie présente un seul renversement, son dénouement marque la fin de l'intrigue, la possibilité d'une rétribution, l'explication de l'action du héros. Si la tragédie présente plusieurs renversements, son dénouement n'est qu'un élément de la chaîne tragique qui dénonce, d'un côté, la faillibilité de l'action du héros, de l'autre, l'inefficacité de sa rétribution. L'analyse de l'échec de l'action tragique révèle l'ambiguïté du héros moyen, qui n'est ni bon ni mauvais, ni tout à fait innocent ni entièrement coupable de son erreur (chap. 10). L'étude de la rétribution dans la tragédie montre comment la logique de la justice poétique est mise à mal par la représentation de la vengeance et de l'excès du malheur qui accable le héros (chap. 11).

Entre renversement et achèvement, le dénouement de la tragédie pré-moderne entend à la fois susciter la surprise et délivrer une morale. Les pages qui suivent cherchent à savoir s'il est possible de concilier pathétique et *exemplum*, et elles entendent analyser les stratégies poétiques qui permettent à la fois de renverser et de conclure l'intrigue tragique. La lecture des pièces pré-modernes montre d'emblée que ces stratégies ont tendance à rendre la fin de la tragédie douteuse, incertaine, complexe. Il s'agira de comprendre si cette ambiguïté foncière est le fruit d'une maîtrise imparfaite du genre ou bien un moyen indirect de dénoncer les incohérences de la causalité providentielle, de la juste rétribution et de l'action du sujet, qui fondent la logique de l'exemplarité. Le souci explicite de moralisation, affiché par théoriciens et dramaturges, cacherait alors une mise en cause implicite des thèses formulées par la morale et un doute sur leur efficacité réelle. Irrégulière et incertaine, la poétique tragique serait alors une poétique de l'irrégularité et de l'incertain qui décrit et déplore – à défaut d'expliquer et de justifier – les « jeux tragiques de l'humaine fortune ».

PREMIÈRE PARTIE

Prolégomènes

La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage, est de savoir celle qu'il faut mettre la première.

Pensées
BLAISE PASCAL¹

Avant d'étudier la fin de la tragédie, il est nécessaire d'expliciter les *a priori* théoriques qui guident l'enquête et de situer l'analyse dans l'horizon critique qui fixe ses limites et son orientation. L'étude des implications poétiques et éthiques du dénouement suppose une conception de la tragédie comme genre, du dénouement comme élément de l'intrigue, de l'intrigue comme expression d'une idéologie et d'un sens. Ces trois présupposés sont problématiques : la définition du genre, de la fable narrative et du sens de cette fable intéressent la critique et demandent une prise de position qui justifie l'extension du corpus, le plan et la méthode de l'analyse.

En ce qui concerne la définition de la tragédie comme genre, l'étude de corpus « tragiques » marginaux et discutés – comme la *tragedia* espagnole et la *Tragödie* allemande – permet d'élaborer une définition historique, mais aussi systématique, du genre tragique, qui ne se réduit ni à la somme désordonnée de tous les textes « tragiques », ni à l'incarnation momentanée d'une idée universelle.

Le dénouement ne correspond pas simplement au « dernier mot » de la tragédie, mais sa définition suppose l'analyse de sa structure et de sa place dans la fable tragique. L'étude du dénouement implique donc une conception de l'intrigue tragique comme d'une structure constituée par l'agencement d'éléments qui déterminent sa progression et ses effets. Le dénouement est un élément de la fable tragique et manifeste des traits qui lui sont propres. Il s'agira de relever ces traits et les problèmes poétiques qu'ils posent pour définir les enjeux qui fixent les étapes et le plan de l'analyse.

L'étude des implications éthiques du dénouement suppose que la fable tragique ait une morale ou du moins un sens. Or tout récit fictif, pour être compris, implique une pré-compréhension du monde et, pour être lu, il programme sa réception. Si la fable exprime un sens, l'étude des implications morales de l'intrigue est possible, à condition d'aller au-delà des protestations moralisantes et moralistes des auteurs et des censeurs et de rechercher, moins un sens univoque et cohérent, que l'expression problématique d'une morale multiple, opaque, fragmentée ou provocatrice.

1. Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Léon Brunschvicg, n. 19, Paris, Le Livre de Poche, 1972 [1670], p. 9.

La tragédie comme genre

La compréhension du dénouement et le choix d'un corpus tragique supposent une conception de la tragédie comme genre. Or non seulement la notion de genre est problématique, mais aussi les notions de tragédie et de « tragique » sont controversées. Pour analyser le dénouement, donc, il faut prendre position dans le débat générique et adopter une définition de la tragédie. Il s'agira, en particulier, de définir les bornes de la « tragédie » espagnole et d'expliquer ainsi les raisons qui me poussent à considérer, dans l'analyse du dénouement, le cas particulier d'un genre minoritaire, ambigu, et longtemps considéré comme illégitime. Enfin, l'analyse de la « tragédie » allemande servira moins à établir un corpus – peu exploité dans les pages à venir – qu'à expliciter les problèmes et les enjeux au cœur des chapitres suivants. La relation trouble entre *Trauerspiel* et tragédie, analysée par Walter Benjamin, guide et oriente ma lecture de la tragédie moderne, non seulement en langue allemande, mais aussi dans ses réalisations italiennes et françaises. Dans ce large panorama de la tragédie pré-moderne, la tragédie anglaise n'influence que marginalement mes analyses, en confirmant ou en infirmant les thèses exposées. Les contraintes de temps m'ont obligée à laisser de côté ce corpus très riche, dans l'espoir de pouvoir l'intégrer un jour, pour rendre plus exhaustive mon étude du dénouement.

1.1 Problèmes théoriques

Pour analyser le dénouement tragique, il est nécessaire de constituer un corpus de tragédies. Or ce travail de recensement est loin d'être innocent. Sans doute, il est souhaitable de lire *des* tragédies pour définir ce qu'est *la* tragédie. Mais, inversement, la sélection d'un corpus dramatique suppose une définition implicite du genre tragique. Le travail du critique est ainsi prisonnier du cercle herméneutique, et la définition du dénouement est d'abord l'expression des *a priori* théoriques qui guident l'analyse. Il ne s'agit pas ici de dépasser le cercle herméneutique – ce qui est impossible – ni de le dénoncer – ce qui mettrait fin à toute recherche. Il s'agit en revanche d'expliquer

les ambiguïtés de la démarche théorique pour définir les critères qui limitent le corpus analysé, ainsi que les problèmes impliqués par la définition du genre tragique¹.

1.1.1 Comment définir un corpus « tragique »

La constitution d'un corpus tragique suppose donc une définition préalable du « genre » de la tragédie. La critique contemporaine a largement relevé les pièges attachés à la notion de « genre littéraire » : si une approche descriptive aboutit à une multiplicité de catégories génériques qui font disparaître les frontières du genre pour relever le caractère unique de chaque œuvre², une approche essentialiste fixant à tout jamais les critères du genre empêche de décrire chaque œuvre individuelle. Or ces deux approches opposées reposent sur le même contresens, qui revient à mettre les genres et les œuvres face à face, comme si les deux avaient une vie autonome et propre, et que les premiers pouvaient exprimer l'essence et la cause des secondes. Jean-Marie Schaeffer a relevé ces ambiguïtés³ issues de la pensée idéaliste. Or ce contresens théorique ne cesse de tenter la critique aux ambitions totalisantes, comme la théorisation structuraliste. Pourtant, si une tragédie peut être issue d'un « hypotexte » – comme par exemple l'*Œdipe roi* de Sophocle – ou d'un « paratexte » – comme par exemple la *Poétique* d'Aristote – elle ne peut pas être le fruit d'un « architexte⁴ », car il n'existe pas d'œuvre précise qui fonderait la relation générique. Comme l'a justement relevé Jean-Marie Schaeffer, « s'il y a un architexte, ce ne saurait être que cette sorte de "texte idéal", modèle de lecture, que nous postulons comme intermédiaire entre l'ensemble des hypotextes implicites et l'hypertexte en question⁵ ». Le « genre » est donc un faux concept. Il exprime la tentation critique qui

1. Ces réflexions sur les problèmes génériques doivent beaucoup aux conseils et aux travaux de Guido Mazzoni, que je tiens ici à remercier.

2. Voir Benedetto Croce, *Nuovi saggi di Estetica*, Naples, Bibliopolis, 1991 [1919], p. 131-132.

3. « La manière dont les théories essentialistes se servent de la notion de *genre littéraire* est plus proche de la pensée magique que de l'investigation rationnelle. Pour la pensée magique, le mot crée la chose. C'est exactement ce qui se passe avec la notion de *genre littéraire* : le fait même d'utiliser le terme amène les théoriciens à penser qu'on doit trouver dans la réalité littéraire une entité correspondante, qui se surajouterait aux textes et serait la cause de leurs parentés. Les théories essentialistes veulent nous faire croire que la réalité littéraire est bicéphale : d'un côté nous aurions les textes, de l'autre les genres. Ces deux notions sont acceptées comme des entités littéraires toutes les deux réelles, mais appartenant à des ordres de réalité différents, les genres étant l'essence et le principe génétique des textes », Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 35.

4. « Cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit », Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004 [1979], p. 80.

5. Jean-Marie Schaeffer, « Du Texte au genre », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 199.

consisterait à universaliser les critères de sélection établis pour définir un corpus de textes. Mon analyse de *la* tragédie moderne risque ainsi de tomber dans le même piège et de fixer comme absolus et généraux des critères particuliers et arbitraires. Il faut donc adopter une définition plus modeste et considérer le « genre » comme une « pure catégorie de classification¹ » qui regroupe des œuvres en fonction de leurs ressemblances.

La tâche que l'on s'est imposée est donc difficile, en raison de l'orientation instable du regard critique. La reconstitution de *la* tragédie moderne – et donc l'analyse *des* tragédies modernes – ne peut se faire que *post rem*, à partir d'un point de vue rétrospectif et classificateur qui impose inévitablement un recensement intempestif et arbitraire. La seule façon de limiter les aléas d'un classement *post rem* serait de reconstituer les critères génériques de l'époque analysée, avec la distance nécessaire pour relever les « dominantes² » et les mécanismes de la relation générique. D'une part, cette approche présente des limites : l'analyse ne peut envisager la tragédie que comme *genre historique*, pratiqué dans un temps et un espace donnés. L'objet de mon étude est donc particulier et les résultats de mon enquête ont une validité circonstancielle, sans pouvoir fonder une définition trans-historique du genre tragique. D'autre part, cette approche critique présente des avantages : elle révèle les processus de catégorisation générique qui lient les textes tragiques entre eux en fonction d'un critère donné – leur dénouement. Ce travail entend donc décrire la tragédie *in re*³, c'est-à-dire à partir des critères et des définitions d'une époque donnée – le début de la modernité – et d'un espace littéraire défini – celui de la tradition dramatique italienne, française et espagnole.

L'analyse de la tragédie *in re* est donc l'étude d'un objet instable et mouvant, qui a une histoire et se fonde sur un réseau de ressemblances. En effet, ce qu'on appelle l'« essor de la tragédie moderne » s'explique par la progressive acquisition de *compétences génériques* qui font qu'un auteur décide d'appeler son texte « tragédie » pour répondre aux attentes d'un public défini. Ces compétences génériques reposent sur un *réseau de ressemblances* textuelles – plus ou moins explicité par les auteurs et les théoriciens – qui évolue en fonction du temps et du lieu où la tragédie est écrite et jouée. La tragédie, en tant que « genre », est un concept « aux limites floues⁴ » qui repose moins sur la généralisation de traits formels que sur la description d'un réseau complexe de ressemblances. La définition wittgensteinienne des jeux

1. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 199.

2. Je reprends ici le terme de Tynjanov, qui s'est depuis généralisé dans la critique pour définir le trait dominant qui décrit une forme à une époque donnée, sans chercher à cerner un genre en fonction d'une « hiérarchie » ou à partir d'un « mélange » entre plusieurs genres abstraits.

3. Je reprends ce terme à l'analyse magistrale de Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 37-76.

4. « Ein Begriff mit verschwommenen Rändern » Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, trad. G.E.M. Ascombe, Oxford, Blackwell, 1953, p. 34.

de langage peut donc s'appliquer aux regroupements génériques, comme le montrent les analyses éclairantes de Graham Hough¹, de Claudio Guillén² et surtout d'Alastair Fowler³. S'il n'y a pas de critères absolus qui circonscrivent le « genre » tragique, il existe pourtant des ressemblances qui permettent de reconstituer la complexe généalogie de la « famille » tragique. Ces « ressemblances de famille⁴ » expriment à la fois les traits formels, qui permettent de relever des analogies textuelles, et les compétences génériques, qui induisent les auteurs et les lecteurs modernes à définir tel ou tel texte comme une « tragédie ».

Pourtant, comme le relève Alastair Fowler, les genres littéraires ne sont pas à proprement parler des « familles » et la métaphore biologique doit être adaptée pour convenir à l'objet littéraire⁵. En effet, la « famille » dont relève un texte est la tradition littéraire dans laquelle il s'inscrit, qui a des moyens d'« engendrement » complexes : un hypotexte peut être chronologiquement très lointain de son hypertexte, un métatexte peut aussi bien être à l'origine d'un texte par la relation indirecte issue du commentaire, un ouvrage peut être le fruit d'une filiation multiple, etc. Jean-Marie Schaeffer a cherché à décrire et à théoriser la multiplicité des relations génériques possibles⁶ en distinguant notamment entre logique d'exemplification – un texte reprend et satisfait les attentes génériques de son public – et logique de modulation – un texte reprend et déplace les attentes génériques. La tragédie moderne est un exemple complexe de « famille » générique et le modèle wittgensteinien permet à la fois de circonscrire le corpus de l'analyse et de relever les problèmes que pose le réseau intriqué des relations génériques.

Cette conception pragmatique du genre littéraire permet de délimiter un corpus tragique, à condition de prendre quelques précautions méthodologiques. Premièrement, comme l'affirme Alastair Fowler, pour analyser le réseau de ressemblances qui définit le « kind » – c'est-à-dire le « genre historique » – il est nécessaire de prendre en compte le processus d'acquisition de compétences génériques⁷ qui établit les ressemblances textuelles. En d'autres termes, toute étude des genres pose le problème de la « réception » des textes qui les constituent. La notion husserlienne d'« horizon d'attente » permet de décrire l'établissement progressif et l'évolution ultérieure des « ressemblances » qui fondent la théorie des genres à une époque donnée. Deuxièmement,

1. « Literary kinds are probably best understood by Wittgenstein's notion of "family resemblances" », Graham Hough, *An Essay on Criticism*, Londres, Duckworth, 1966, p. 86.

2. Claudio Guillén, *Literature as System*, Princeton, Princeton UP, 1971, p. 130-131.

3. Alastair Fowler, *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford UP, 1982.

4. « Familienähnlichkeiten » d'après l'exposé de Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, *op. cit.*, p. 31.

5. Alastair Fowler, *op. cit.*, p. 41-43.

6. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 156-185.

7. Alastair Fowler, *op. cit.*, p. 44.

mement, pour étudier un concept aux « limites floues », il faut prendre en compte l'instabilité de celui-ci et relever comment la définition de la tragédie connaît des variations régionales et des pratiques diverses en fonction du lieu de sa représentation et de la poétique personnelle de l'auteur qui la compose. Troisièmement, il est nécessaire de nuancer toute approche synchronique de la tragédie par l'analyse diachronique de l'évolution des pratiques dramatiques ainsi que des tentatives de formalisation ou de dilution qui en modifient la conception. Ainsi, la tragédie peut être l'objet d'une « modulation générique¹ » qui sélectionne quelques uns de ses traits pour affecter d'autres genres – comme les histoires *tragiques* – ou nuancer le contenu ou la forme d'autres textes – comme les *tragi-comédies* – ou encore qualifier des récits ou des expériences – tels que les amours *tragiques* de Pyrame et Thisbé.

L'étude *in re* de la tragédie moderne, que je vais entreprendre, rassemble ainsi un corpus « aux limites floues » et cherche à cerner le réseau de ressemblances qui fonde les compétences génériques des auteurs et des lecteurs du début de la modernité. Ce corpus comprend les textes que les auteurs appellent explicitement « tragédies » et les ouvrages que les éditeurs titrent ainsi. Les propos des critiques et des doctes de l'époque qui traitent de la « tragédie » sont aussi pris en compte, ainsi que certaines pièces qualifiées de « tragiques » – par les auteurs, par les éditeurs ou par le public. Enfin, les œuvres qui reprennent – implicitement ou explicitement – des éléments formels ou thématiques des tragédies anciennes ou modernes permettent d'analyser d'autres relations architextuelles. Le corpus analysé se compose ainsi de textes hétéroclites – des « tragédies », des œuvres « tragiques », des textes d'imitation – appartenant à des traditions littéraires différentes – notamment aux traditions italienne, française et espagnole – et s'étalant sur environ un siècle – à partir des premières « tragédies » jusqu'à l'apparition des tragédies « classiques ». Ce réseau complexe de relations génériques comporte des ambiguïtés et des *a priori* implicites qui demandent à être éclaircis avant de procéder à l'analyse des textes. En effet, si nous entendons décrire la tragédie moderne *in re*, nous sommes pourtant contraints d'adopter un point de vue *post rem*. Pour éviter les anachronismes et les malentendus qui peuvent surgir de cette posture critique instable, il est nécessaire d'éclaircir les problèmes inhérents à la notion même de « tragédie ».

1.1.2 Tragédie et problèmes génériques

Si les conceptions « essentialiste » et « normative » de genre sont considérées comme partielles et abandonnées par la critique², elles résistent implicitement dans le discours ordinaire qui décrit la tragédie.

1. *Ibid.*, p. 191-213. Jean-Marie Schaeffer reprend le concept de « modulation » in *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 156-185.

2. *Ibid.*, p. 7-63.

D'une part, le « tragique » est considéré comme une « idée ¹ » transhistorique, incarnée dans la tragédie ancienne et théorisée par l'idéalisme allemand ². Cette idée philosophique autorise une lecture essentialiste du genre qui « naît » en Grèce ³ et « meurt » avec l'avènement du christianisme ⁴, mais survit comme un « sentiment ⁵ » qui qualifie la misère humaine. La tragédie moderne ne serait alors qu'une incarnation possible d'un principe universel. Cette conception universaliste affecte la conception du genre, en supprimant son caractère « historique » pour adopter un point de vue synchronique qui fait du genre moderne l'héritier biologique de la tragédie grecque. L'oubli de la chronologie s'accompagne de l'effacement des circonstances de la réception du genre ancien dans le contexte du *Cinquecento* : les caractéristiques propres à la tragédie moderne ne s'expliquent alors que par rapport aux traits génériques de la tragédie grecque et, plus largement, par rapport au « tragique », concept universal *ante rem* qui exprime le caractère funeste, fatal, inéluctable de l'expérience humaine. Cette vision philosophique du « tragique » affecte la lecture *post rem* de la tragédie moderne. La conception ordinaire du genre, en effet, postule implicitement que la tragédie exprime « la marche funeste de la fatalité » et s'étonne si la tragédie moderne n'a pas les mêmes traits que la tragédie grecque ⁶. La philosophie du « tragique » opère donc une « modulation » des caractéristiques propres au genre littéraire. Ce passage du genre au mode affecte la lecture *post rem* de la tragédie moderne en fixant des traits thématiques et idéologiques qui risquent de réduire – voire de fausser – l'interprétation des textes. Inversement, la pensée du tragique contribue largement à la « survie » de la tragédie moderne : si ces ouvrages du XVI^e et du XVII^e siècles sont encore lus, c'est probablement grâce à une compréhension anachronique qui consiste à considérer comme « tragiques » les tragédies du début de la modernité.

D'autre part, la tragédie est souvent considérée en France d'après une conception normative du genre héritée du Classicisme. Pour définir si un ouvrage moderne est, oui ou non, une tragédie, les critiques vérifient, par exemple, s'il respecte les trois unités – c'est notamment le cas de certaines analyses du théâtre de Beckett ou d'Ionesco. Cette approche formaliste du genre suppose implicitement que la tragédie exprime une forme universelle qui peut être expliquée par des « règles » et des structures formelles. Cette conception de la tragédie aboutit – tout comme la définition essentialiste du genre – à faire disparaître la chronologie et le contexte de la production

1. Voir Vasilis Lampropoulos, *The Tragic Idea*, Londres, Duckworth, 2006.

2. Voir Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1961.

3. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Berlin, W. de Gruyter, 1972 [1874].

4. George Steiner, *The Death of Tragedy*, Londres, Faber and Faber, 1995.

5. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

6. Voir *The Locus of Tragedy* (éd. Arthur Cools et al., Leiden, Brill, 2009) traite notamment de cette tension entre « tragique » et « tragédie ».

dramatique. Pourtant, cette vision normative est justement l'expression d'un temps et d'un contexte poétique précis – le Classicisme français – qui qualifie ses tragédies de « classiques » et de « régulières » et condamne les textes antérieurs comme « irréguliers », pour affirmer la légitimité de sa démarche théorique. La conception normative du genre est donc éminemment politique en ce qu'elle postule la primauté d'une époque – le XVII^e siècle – et d'un pays – la France – en matière de tragédie. Cette posture semble résister – du moins implicitement – dans certains ouvrages critiques¹ qui traitent de la poétique du XVII^e siècle en termes d'« aboutissement », de « canon », comme si la production littéraire antérieure n'était que la gestation imparfaite précédant l'avènement d'une forme accomplie. Pourtant, cette vision normative a largement contribué à la survie des tragédies françaises du XVII^e siècle, qui sont encore lues et étudiées en raison de leur forme « classique », expression plus noble du « génie français ». Le contresens impliqué par cette vision normative du genre a assuré un succès inespéré et durable à la politique littéraire menée par Richelieu.

La persistance implicite des conceptions essentialiste et normative de la tragédie influence le regard critique en laissant supposer que la tragédie est un genre au sujet défini – le destin « tragique » du héros – et à la forme figée – par les règles classiques. Or une conception pragmatique du genre, qui entend définir la nature et l'histoire *in re* de la tragédie, permet de relever les ambiguïtés et les problèmes liés à la chronologie et à la réception des œuvres modernes.

Premièrement, les clivages établis à partir de la conception normative du genre entre tragédie « régulière » et pièces « irrégulières » sont à remettre en cause par l'analyse historique des productions tragiques. Comment rendre compte, en effet, des pièces antérieures à 1630 que les auteurs nomment « tragédies » mais que la critique ultérieure exile hors du genre ? L'étude des textes montre que ce clivage est moins lié à la nature des œuvres qu'à l'évolution théorique du concept de genre. Les théoriciens français de la Renaissance ne construisent pas un système des genres² mais proposent davantage une théorie énumérative des formes qui devient combinatoire quand la lecture de la *Poétique* d'Aristote impose de nouvelles classifications³. Les auteurs du XVI^e siècle sont donc assez libres dans le choix des appellations génériques et peuvent justifier leur préférence pour la « tragédie » en invoquant tel ou tel critère qui marque la « ressemblance » entre leur texte et une des défi-

1. Il s'agit, me semble-t-il, du postulat théorique d'un ouvrage comme *La Tragédie classique en France*, de Jacques Scherer, qui propose une description intéressante de la tragédie française, mais laisse supposer que la « forme » tragique ne manifeste des traits aboutis et dignes de note qu'à partir de 1630.

2. Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « La Notion de genre », *La Notion de genre à la Renaissance*, dir. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 17-33.

3. François Lecercle, « Théoriciens français et italiens : une "politique" des genres », *ibid.*, p. 67-100.

nitions présentées par les théoriciens. Tel ouvrage se nomme tragédie parce que son style est « noble » ou bien parce que son issue est « morale » (!) ou encore parce que sa trame imite une pièce de Sénèque. En revanche, chez les théoriciens italiens – qui influencent largement la réflexion française à partir de la fin du XVI^e siècle, la conception des genres poétiques n'est pas descriptive mais normative. Les critères facultatifs qui définissaient lâchement la forme tragique deviennent des règles de composition qui distinguent la tragédie d'autres formes dramatiques, et notamment de la tragi-comédie.

Parallèlement à l'évolution de la notion de genre, la conception même de tragédie subit des changements importants. Si au Moyen Âge la tragédie n'est pas pratiquée, c'est moins à cause de la rareté des pièces anciennes qu'en raison des faibles compétences génériques des lecteurs. Les fragments connus des tragédies de Sénèque sont cités comme maximes dans des recueils de sentences morales et l'aspect proprement « dramatique » du genre tragique est largement ignoré. À la Renaissance, en revanche, la redécouverte des textes anciens fonde la tragédie comme un genre d'imitation, alors que le Classicisme français consacre la tragédie – à partir des recommandations d'Aristote – comme le plus noble des genres dramatiques¹.

Deuxièmement, l'analyse historique de la tragédie révèle les paradoxes de la réception des modèles anciens au moment de l'essor du genre moderne. Si les auteurs modernes entendent « refonder » la tragédie, c'est qu'ils partagent une vision synchronique du genre et postulent la possibilité d'une coïncidence entre poétique antique et ouvrages modernes. En effet, seulement si l'on élude l'histoire des formes par une approche formaliste ou normative, il est possible de légitimer le mirage des auteurs renaissants qui entendent écrire un texte « moderne » à partir des indications d'Aristote. La posture anachronique des dramaturges modernes révèle les ambiguïtés de la réception de la *Poétique* et des tragiques grecs. La relation hypertextuelle qui lie tragédies anciennes et modernes est à la fois le fruit d'un malentendu poétique – qui consiste à poser l'identité entre tragédie ancienne et moderne – d'un dessein politique – qui revient à illustrer les productions modernes à partir des modèles anciens – et d'une appropriation illicite – les dramaturges modernes ont tendance à se revendiquer de la *Poétique* sans connaître forcément le traité d'Aristote. Au chapitre 4, je chercherai à démêler les ambiguïtés de la réception moderne en questionnant les raisons qui poussent les auteurs à appeler leurs textes des « tragédies ». Le choix d'un terme « moderne » pour qualifier le genre de l'œuvre – que ce soit *comedia* en Espagne, *Trauerspiel* en Allemagne ou *dramma spirituale* en Italie – n'est pas anodin, mais rend compte de l'ambiguïté foncière du genre tragique à la fin de la Renaissance : d'un côté, la tragédie est censée reprendre un genre ancien, de l'autre, elle définit une pratique moderne qui manifeste les préoccupations de ses contemporains.

1. Voir chapitre 4.2.

Le « dénouement » tragique concentre les paradoxes attachés à la pratique du genre moderne qui risquent de menacer la clarté de mon exposé. Il est donc nécessaire de relever les ambiguïtés de ce terme pour expliciter les problèmes théoriques qu'il suscite. Le « dénouement » est la traduction moderne d'un élément structurel défini par Aristote : la *lusis*, c'est-à-dire la fin de la tragédie. Le choix d'un tel terme semble impliquer que les traits formels mentionnés par Aristote sont universels et s'imposent tels quels aux auteurs modernes, et que la tragédie qu'il décrit coïncide avec la tragédie moderne. Ces *a priori* renvoient à une vision partielle de la tragédie et supposent une conception normative ou essentialiste du genre, qui efface la complexité de son histoire et l'horizon de sa réception. En reprenant le terme de « dénouement », l'on risque ainsi d'assumer une posture paradoxale, et de postuler implicitement que la tragédie moderne est issue de la *Poétique*, pour relever ensuite qu'Aristote n'est pas reçu par les modernes, sans cesser d'appliquer ses critères à l'analyse des œuvres. Cette posture paradoxale est pourtant celle assumée par les théoriciens modernes, qui se revendiquent d'Aristote sans connaître la *Poétique*, et qui prétendent fonder la pratique moderne du dénouement à partir des modèles anciens. C'est afin de relever la complexité du discours théorique moderne que j'ai choisi d'adopter ce terme pour analyser la fin de la tragédie. Il s'agira donc à la fois d'esquisser une « histoire » *in re* du dénouement moderne et de décrire sa « forme ». Pour mener à bien cette enquête à la fois diachronique et synchronique, l'analyse de la *Poétique* est importante : elle permet de relever l'écart et la proximité entre normes antiques et réalisations modernes.

Avant d'appréhender les traits caractéristiques de la forme et de la pratique de la fin tragique, il est nécessaire de montrer la pertinence de la conception *in re* du genre tragique pour décrire des corpus poétiques qui semblent échapper aux clivages génériques traditionnels. La pratique dramatique espagnole de la *comedia* et la pratique allemande du *Trauerspiel* semblent évacuer la tragédie au profit d'une forme endogène de drame. La critique a ainsi affirmé que la tragédie ne s'« incarne » ni dans l'Espagne moderne ni dans les pays de langue allemande, pour chercher ensuite à expliquer les raisons de cette absence par des théorisations sociologiques ou idéologiques. Il s'agira ici de montrer que *des* tragédies espagnoles et allemandes existent, mais que le réseau de ressemblances qu'elles impliquent et les compétences génériques qu'elles requièrent s'éloignent du canon supposé par les « normes » classiques et par l'idée du « tragique ».

1.2 De la prétendue absence de la tragédie en Espagne

S'il existe, en Italie et en France, un consensus apparent pour définir, à l'époque moderne, la tragédie comme genre, en Espagne le terme de *tragedia* semble rare et il est employé pour désigner des textes hétéroclites qui ne suivent pas les mêmes clivages génériques des autres traditions tragiques. Il s'agira ici de définir quel est le réseau de ressemblances qui fonde la conception espagnole de la tragédie, pour légitimer les analyses à venir – qui traitent des « tragedies » espagnoles – et souligner l'intérêt de la pratique espagnole du genre : l'originalité apparente des compétences génériques des théoriciens espagnols permet de questionner le prétendu consensus des traditions italiennes et françaises en ce qui concerne la conception de la tragédie et la pratique du dénouement.

Dans sa thèse¹, Florence d'Artois démontre admirablement que la tragédie espagnole existe, et fonde sa démonstration sur l'analyse du théâtre de Lope de Vega et sur les compétences génériques de son public. Mon étude entend s'inscrire dans la même démarche théorique, en s'appuyant davantage sur la théorisation des doctes espagnols pour définir la position de la « tragédie » espagnole dans le contexte plus vaste de l'essor moderne du genre, et pour analyser en quoi elle affecte la conception du dénouement.

La question de la présence de la tragédie en Espagne au siècle d'or a donné lieu à des avis critiques opposés. D'une part, il y a ceux qui affirment, avec Alfredo Hermenegildo, que la tragédie espagnole existe, et qu'un groupe d'auteurs valenciens a fait fleurir le genre avant l'arrivée de Lope de Vega². Cette thèse – que l'on pourrait appeler « nationaliste », en ce qu'elle défend la présence d'une tragédie nationale et prend des allures apologétiques – a été fortement critiquée par Rinaldo Froldi, qui affirme que la tragédie n'a jamais pu s'enraciner en Espagne, car la tradition nationale issue du Moyen Âge a été plus forte que l'influence italienne. Froldi minimise aussi l'apport des traités de poétique espagnols, en disant que leur contenu et leur influence ont été très limités³. En poussant à l'extrême la position de Froldi, des critiques comme S. Edwin Morby, qui adopte une conception « essentialiste » du genre, affirment que la tragédie n'a jamais existé en Espagne, car les pièces espagnoles n'en respectent pas les critères fondamentaux⁴. À l'appui de cette

1. Florence d'Artois, *La Tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, thèse sous la direction de Jean-François Canavaggio, Paris X, 2009.

2. Alfredo Hermenegildo, *Los tragicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961.

3. Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia : En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973 [1962].

4. S. Edwin Morby, « Tragedia y tragicomedia » in *Historia y Crítica de la literatura española*, éd. Rico, Barcelona, Critica, 1983, p. 340-347 ; aussi publié en *Hispanic Review*, n. 11, 1943, p. 185-209.

affirmation, nombre de critiques ont cherché à donner les raisons de cette absence étrange dans le panorama générique européen. Mac Curdy, dans un article de 1971¹, a cherché à en résumer les multiples arguments : la *comedia* a pour but de plaire au public, qui n'aime pas les normes classiques² ; la *comedia*, à partir de Lope, formule sa propre poétique, indépendamment du contexte européen³ ; les conditions sociales et religieuses de l'Espagne de l'époque ne permettaient pas l'essor de la tragédie⁴ ; la comédie est le genre le plus adapté au peuple espagnol, et enfin le revers de cette explication : les Espagnols ne sont pas capables de tragédie. Si les deux dernières explications ne sont pas proprement littéraires, les autres ne suffisent pas à expliquer une fois pour toute l'absence d'une tragédie espagnole. C'est aussi la conclusion de Mac Curdy.

De fait, le problème est mal posé. Les deux traditions, que l'on a nommées « nationaliste » et « essentialiste », se fondent sur une conception transhistorique de la tragédie qui supporte peu l'analyse. Si l'on considère la tragédie comme un genre absolu qui s'est incarné en Grèce ancienne et dans la France classique, on aura du mal à la reconnaître en Espagne, mais aussi en Grèce et en France : à l'époque du débat sur Lope de Vega (1604-1618) la tragédie classique n'est pas encore établie en France (les trois règles sont formulées par Mairet en 1624). Il convient alors de formuler autrement le problème, avec une définition plus souple de tragédie – considérée comme l'ensemble des œuvres définies ainsi par les auteurs, les éditeurs, le public – et considérer quelles nuances prend cette appellation dans le contexte dramatique espagnol. C'est ce que Margarete Newels a admirablement fait pour la *comedia*⁵, en analysant les traités de poétique et les textes théoriques qui sont plus nombreux et plus importants que ceux que la critique de Froldi laissait supposer. On poursuivra ses analyses en ce qui concerne la tragédie, en analysant d'abord les textes des théoriciens et ensuite la pratique des dramaturges.

1.2.1 La « tragédie » dans la réflexion théorique espagnole : un enjeu polémique

La réception tardive de la *Poétique* en Espagne, ainsi que l'influence importante de la tradition médiévale affecte la conception et la pratique de

1. Raymond R. Mac Curdy, « Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia : resumen critico », in *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, p. 525-535.

2. Explication de Federico Sánchez Escribano *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, 1961, p. 12-22.

3. Position de Menendez Pidal « Lope de Vega, el arte nuevo y la nueva biografía », *RFE*, n. 22 (1935), p. 337-398.

4. Explication de Vossler dans son *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, p. 315.

5. Margarete Newels, *Los generos dramaticos en las poeticas del siglo de oro*, Londres, Tamesis, 1974 [1959].

la tragédie. La tragédie est d'abord considérée comme un « style ». Juan de Mena dans sa *Coronación* de 1499 affirme en effet : « Sepan los que lo ignoran que por algunos de tres estilos escriben o escribieron los poetas : por estilo tragédico, satírico, o cómedico¹ ». Cette tripartition est issue du commentaire de l'*Enfer* de Dante par Benvenuto da Imola², qui non seulement définit un « système » des genres, mais qui entend aussi donner une définition de la « tragédie ». Est « tragique » tout texte qui a un style élevé. La définition de Mena, reprise aussi par López de Mendoza³, ignore donc l'aspect proprement « dramatique » de la tragédie.

La réception tardive de la *Poétique* – comme on le verra par la suite – contribue à l'établissement d'une pratique autochtone du genre. Le premier, et sans doute le plus important traité de poétique inspiré d'Aristote est celui du Pinciano, *Philosophía Antigua poética*, de 1596. Pinciano choisit la forme d'un dialogue épistolaire pour rendre plus pédagogique et agréable son exposé. Il reprend la définition d'Aristote (« imitación de acción grave »⁴) et il précise le caractère dramatique de la tragédie. Mais il a tendance à effacer les traits propres du genre : dans la cinquième épître, qui concerne la fable, il applique à tous les genres poétiques les analyses qu'Aristote réserve à la tragédie, en distinguant entre fable simple (il donne comme exemple l'*Iliade*) et complexe (il donne comme exemple l'*Odyssée* et l'*Énéide*) ; il attribue à la tragédie mais aussi à l'épopée les passions tragiques (« espanto y commiseración⁵ ») ainsi que la structure binaire en nœud et dénouement. Pinciano ne fait pas du nœud et du dénouement des parties de la tragédie, mais des procédés poétiques utilisables aussi bien dans la comédie que dans l'épopée. Pinciano, donc, enlève à la tragédie son bien, en généralisant les remarques d'Aristote et en les appliquant aussi aux autres genres.

Deux autres traités d'une certaine importance sont influencés par le texte d'Aristote : celui de Carvallo de 1602 et celui de Cascales, composé en 1604 mais publié seulement en 1617. *Cisne de Apolo* de Carvallo tire son titre d'un emblème d'Alciat : le cygne, désignant le poète, représente à la fois Apollon et le Christ. Son texte prend donc ses distances par rapport à celui de Pinciano : il s'agit d'un traité platonisant et moralisateur, qui emprunte

1. « Que ceux qui l'ignorent apprennent que les poètes ont écrit et écrivent selon trois styles : tragique, satirique ou comique », Juan de Mena, *La Coronación*, éd. Maria Antonia Corral Checa, Cordue, 1994, p. 123.

2. *Comentum super Dantis Aldigherij Comædiam*, éd. Jacopo Philippo Lacaïta, Florence, Barbera, 1887.

3. « Los poetas fallaron tres maneras de nombres a aquellas cosas de que fablaron es a saber : tragedia, satira e comedia », Iñigo Lopez de Mendoza, marqués de Santillana, *La comedieta de Ponza*, éd. Maxim P. A. Kerkhof, Madrid, Espasa, 1987, composée vers 1435-36, p. 271-273.

4. Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua poética*, in *Obras completas 1*, éd. José Rico Verdú, Madrid, Castro, 1998, p. 322. Première et unique édition du XVI^e siècle *Philosophía antigua poética*, Madrid, T. Junti, 1596.

5. *Ibid.* p. 196.

à Badius Ascensius (dont Carvallo connaissait le commentaire de Térence, publié en 1502) une tonalité religieuse. Les sources principales du traité sont Horace et Cicéron, Aristote y est beaucoup moins présent. Ce texte entérine, comme le fait déjà Pinciano, la tradition comique espagnole et donne en premier lieu une description de la comédie. La définition de la tragédie apparaît ensuite, dans une comparaison avec la forme comique. La tragédie est ainsi présentée comme un genre secondaire, qui se distingue de la comédie par sa fin malheureuse et son style illustre¹. La tragédie en Espagne est donc davantage conçue comme un sous-genre de la comédie, et les procédés qui lui sont propres – tels que le renversement de fortune – sont généralisés aux autres genres.

Enfin, la tradition théorique espagnole a tendance à revendiquer la paternité des genres modernes, en affirmant que tragédie et comédie sont davantage des créations espagnoles que des pratiques importées de l'Antiquité ou de l'Italie. Dans sa *Comparación* de 1539 entre l'Antiquité et le présent, Cristóbal de Villalón ne fait pas remonter la tradition dramatique de la tragédie et de la comédie aux Anciens, mais aux Modernes espagnols :

Pues en las invenciones de versos, tragedias y comedias [...], son más agudas las de los de oy que las de los antiguos, porque en mas que están hechas en el castellano nunca alguno mostró en verso tanta agudeza como en las que Torres Naharro trobó, y no uvo en antigüedad quien con tanta facilidad metrificasse².

La tragédie n'aurait pas atteint sa perfection dans l'Antiquité, mais dans l'Espagne de la Renaissance, par les compositions en vers de Torres Naharro. Cristóbal de Villalón fait l'apologie des modernes un siècle avant que la querelle ne s'envenime en France et il entend ainsi démontrer, dès le XVI^e siècle, l'autonomie et la suprématie de la tradition espagnole. La tragédie dont il fait l'éloge n'est pas un genre dramatique, mais un type de récit qui relate des histoires anciennes ayant un sujet sanglant. C'est du moins ce qui apparaît dans une « tragedia » qu'il a lui-même composée et publiée en 1636 : la *Tragedia Mirrha*³ retrace l'inceste de Myrrha relaté par Ovide dans les *Métamorphoses*. Or cette « tragédie » est une nouvelle, assez proche des « histoires tragiques » qui fleurissent en France au début du XVII^e siècle.

La *tragedia* espagnole définit donc moins une forme énonciative qu'un

1. Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, éd. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997 [1602], p. 269.

2. « En ce qui concerne l'*inventio* dans la pratique des vers, des tragédies et des comédies, les auteurs d'aujourd'hui sont plus brillants que les anciens, parce que dans la plupart des compositions qui sont faites en castillan, jamais personne n'a montré autant de génie dans ses vers comme Torres Naharro dans la composition des siens, et il n'y eut personne dans l'Antiquité qui maîtrisât la métrique avec une telle aisance » Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa Comparación de lo antiguo y lo presente*, Madrid, Sociedad Bibliófilos Españoles, 1898 [1539], p. 178.

3. Cristóbal de Villalón, *Tragedia de Mirrha*, Madrid, Suárez, 1926 [1536].

type de trame : la tragédie n'est pas un genre dramatique mais un récit qui relate des faits sanglants. Cette autonomie apparente de la tradition tragique espagnole n'est pas seulement à imputer à la prétendue absence des textes anciens et italiens en Espagne, mais plutôt à un choix poétique précis, influencé par le repli « nationaliste » de l'Espagne ainsi que par le goût du public. La conception espagnole de la « tragédie » est donc éminemment polémique, en ce qu'elle implique des enjeux « politiques ». Le refus des genres antiques est au service de l'illustration de l'Espagne et de sa poétique nationale, qui est d'ailleurs plébiscitée par le public des *corrales*. Comme l'a justement montré Florence d'Artois¹, les textes théoriques publiés en Italie sont présents en Espagne, mais c'est davantage la tradition de la nouvelle qui trouve un accueil favorable et une large diffusion auprès des dramaturges et du public espagnol. La trame de *Los amantes*, qui a inspiré Rey de Artieda et ensuite Montalbán, est issue d'une nouvelle de Boccace, *Girolamo ama Silvestra*, et l'on compte 27 comédies de Lope de Vega qui auraient été inspirées des nouvelles de Boccace, de Bandello ou de Giraldi Cinzio².

1.2.2 La « tragédie » dans la pratique des dramaturges : du genre au mode

La tragédie existe donc dans l'Espagne du siècle d'or, mais définit moins un genre qu'un type de trame. La « tragedia », en tant que genre, est une forme pratiquée par les Grecs et les Romains et par des érudits modernes qui les imitent, comme Pérez de Oliva, qui a d'ailleurs appris cet art lors de son séjour en Italie. En revanche, dans son sens moderne, la « tragedia » est une trame au style élevé et au sujet sanglant, qui définit *La bella Aurora, tragedia famosa* de Lope de Vega – une pièce à tonalité pastorale et à fin malheureuse – aussi bien que *Amor, privança y castigo, tragedia*, attribuée à Pérez de Montalbán – pièce qui raconte un épisode d'histoire romaine, de ton élevé et de fin malheureuse – de même que le récit des malheurs de Focas dans *En esta vida todo es verdad y todo mentira, comedia* de Calderón³. On peut donc qualifier de « tragique » la trame malheureuse d'une pièce « à l'italienne », le sujet d'une *comedia*, et même le récit d'événements sanglants. Par la « modulation », la tragédie dépasse les bornes du genre pour qualifier une tonalité et s'appliquer à un ensemble plus vaste de textes poétiques. La production dramatique de Lope de Vega me permettra d'analyser plus précisément le réseau de ressemblances qui qualifie le mode « tragique ».

1. Voir Florence d'Artois, *Recherches sur la réception de la tradition dramatique grecque au Siècle d'Or*, mémoire de DEA, Paris III, 2003.

2. Voir Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 300.

3. Heraclio dit à Focas : « Pues no duda ahora : / Que si allí quisiste hacer / Ensayo de tus tragedias, / Aquesta la verdad es / Y solo mudó un ensayo / Que se trocare un papel » p. 1150, in *Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Domingo Garcia Morras, 1664.

Lope de Vega a composé cinq pièces qui portent cette appellation¹. Il s'agit de pièces recueillies dans ses *comedias*, qui présentent sur leur frontispice le nom de *tragedia* ou de *tragedia famosa*, comme on a pu le vérifier dans leurs premières éditions. Il est vrai, cependant, que les éditions des œuvres de Lope de Vega et des autres dramaturges espagnols ont souvent été faites à l'insu des auteurs et à partir de textes corrompus et imprécis. Mais ces cinq pièces ont été publiées dans les recueils que Lope de Vega a autorisés et l'on peut donc supposer que l'auteur ait choisi délibérément cette appellation générique. Pour confirmer cette hypothèse, deux pièces parmi les cinq indiquées se concluent par la mention du terme de tragédie, qui qualifie l'action représentée². Ces pièces présentent un sujet et une issue malheureux. Le dénouement et le sujet des pièces semblent ainsi être à l'origine de leur étiquette générique, bien qu'il subsiste chez Lope de Vega des *comedias* avec une fin triste, comme le célèbre *Caballero de Olmedo*. Si toute tragédie a une fin malheureuse, toute fin malheureuse ne suppose pas de tragédie. L'appellation de « tragédie » donc, est un choix optionnel, que Lope de Vega fait pour donner plus de lustre à sa pièce ou pour souligner l'importance de son dénouement : qualifier de « tragédie » *El castigo sin venganza* sert à focaliser l'attention du public sur l'ambiguïté de sa fin, qui peut être à la fois interprétée comme un « châtiment » ou comme une « vengeance ». L'étiquette générique « tragédie » est donc le fruit d'un choix pragmatique, qui implique moins une réflexion générique, mais qui entend davantage faire référence à un imaginaire poétique en mesure d'attirer le public et d'orienter ses attentes.

Un exemple de l'emploi pragmatique du terme « *tragedia* » par Lope de Vega est l'appellation troublée de la pièce *La tragedia del rey don Sebastián de Portugal y el bautismo del príncipe de Marruecos*. On trouve une première indication possible de cette pièce dans le *Peregrino de su patria* publié à Séville, où Lope écrit la liste des pièces qu'il a composées : il y nomme un *Príncipe del Marruecos*, qui pourrait faire référence à cette œuvre. La pièce est ensuite publiée dans la *Oncena parte* des *comedias* de Lope en 1618 à Madrid³, et reconnue par Lope. Dans ce volume, la pièce paraît au feuillet 271 avec le titre de *Comedia famosa del bautismo del príncipe de Marruecos*, alors que dans l'index qui ouvre l'œuvre elle figure comme *La tragedia del rey don Sebastian y Bautismo del Príncipe de Marruecos*. Cette fluctuation appellative montre sans doute la négligence de Lope et des éditeurs, qui écrivent et publient à la hâte un produit de spectacle. Mais elle révèle aussi le peu d'importance accordée aux titres : ce qui compte c'est qu'il s'agit d'un recueil de « *comedias* », de pièces dramatiques représentées dans un

1. Il s'agit de *La bella Aurora*, *Roma abrasada*, *El marido mas firme*, *La inocente sangre*, *El castigo sin venganza*.

2. Il s'agit de *La bella Aurora* et de *El castigo sin venganza*.

3. *Oncena parte de las comedias*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez, 1618, fol. 271r-295v.

corral pour le plaisir du public. La pièce est donc d'abord une « comedia », mais une « comedia » qui s'appelle « tragedia » et porte un premier titre bicéphale – renvoyant d'une part à l'histoire du roi du Portugal et de l'autre à celle de la conversion du prince du Maroc –, et enfin un deuxième titre qui mentionne seulement l'épisode du prince du Maroc. Ce jeu de variations dans le paratexte montre le caractère « lâche » de la hiérarchie générique et du réseau de ressemblances qui circonscrit la « tragédie » espagnole. La lecture de la pièce permet de mieux comprendre cet enchevêtrement d'appellations : la pièce représente d'abord la mort du roi du Portugal, en guerre au Maroc. Sa fin n'est pas représentée, mais elle fait l'objet d'un récit qui a une issue malheureuse. Cependant, une fois ce récit achevé, au deuxième acte, la pièce rebondit avec la mise en scène de la conversion du prince du Maroc, qui est baptisé à la fin de la pièce et reçoit les félicitations du roi d'Espagne. Il s'agit donc d'une pièce en deux parties, la première à fin malheureuse et la deuxième à fin heureuse. Le terme de « tragédie » sert à qualifier le récit qui achève la première partie de la pièce par la mort du roi du Portugal ; le terme de comédie définit à la fois le deuxième segment de la pièce – qui a une issue heureuse – et la totalité de l'œuvre, qui appartient au genre dramatique. La *tragedia* est donc considérée moins comme un genre que comme un « mode » et qualifie ainsi des récits sombres, qui relatent la chute du héros ou quelques événements sanglants. La *comedia* en revanche définit en général le genre dramatique et en particulier une trame qui a une issue heureuse.

Il serait intéressant de continuer l'analyse de l'emploi du terme de tragédie auprès d'autres dramaturges du siècle d'or. Une rapide exploration du corpus des *comedias* de Guillén de Castro, Mira de Amescua, Peréz de Montalbán et de Calderón, laisse supposer qu'après Lope de Vega et le débat de 1617-1618 sur les distinctions entre comédie, tragédie et tragicomédie, l'appellation générique se fige, et que les pièces sont généralement nommées *comedias* quelle que soit leur fin, quitte à évoquer dans le corps de la pièce le terme de *trágico* ou de *tragedia* pour caractériser un épisode particulièrement sanglant¹. Une pièce seulement porte le nom de tragédie. Elle paraît dans le recueil de *comedias* de Montalbán, dont on a pu consulter la première édition de 1638 dans le *Segundo tomo de las comedias* publié à Madrid², et figure sous le titre : *Amor, privança y castigo, tragedia*, probablement parce qu'elle traite d'un sujet ancien (la rébellion de Seyan contre Tibère) et qu'elle a un ton élevé et un sujet malheureux. Ce sondage rapide laisse constater la rareté des pièces appelées tragédies – chez Lope de Vega, dont on conserve environ 350 pièces, 5 tragédies sont peu de chose – et un emploi diffus du terme

1. C'est la pratique de Calderón dans *El mayor monstruo del mundo, La gran Cenobia, En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Dans les deux premières, le terme de *tragedia* apparaît à la fin de la pièce, et définit plus largement la trame de la pièce.

2. Juan Peréz de Montalbán, *Segundo tomo de las comedias*, Madrid, a costa de Alonso Perez de Montalvan, 1638.

trágico ou *tragedia*, qui subsiste dans les pièces successives à la disparition du Phénix.

La tragédie espagnole existe donc, mais moins comme un genre que comme un « mode ». La « modulation » a pour effet d'élargir la notion du genre et de mettre en avant des critères qui étaient secondaires dans la conception aristotélicienne de la tragédie. Le contenu de la pièce devient plus important que sa forme : est « tragique » tout sujet qui met en intrigue un événement malheureux, un personnage noble, un épisode historique. Le terme de « tragique » assume une valeur trans-générique et qualifie non seulement des textes dramatiques, mais aussi des récits et des nouvelles. Ce réseau original de compétences génériques qui définit les limites et la forme de la tragédie espagnole permet de mettre en cause la clarté apparente de la tragédie française et italienne. La conception pré-moderne de la tragédie repose sur un jeu complexe et ambigu de ressemblances que l'on cherchera à décrire dans la prochaine partie de cet ouvrage. En particulier, la notion moderne de « tragédie » affecte la pratique du dénouement : si la « tragédie » est un récit qui finit mal, le dénouement perd le statut dramatique et structural qu'il avait chez Aristote pour assumer un sens plus large et plus abstrait.

1.2.3 Effets de la « modulation » générique : du dénouement à la catastrophe

Si la structure de la tragédie moderne en cinq actes reprend le modèle structural défini par Aristote¹ la *comedia* espagnole a une structure plus lâche et comporte quatre ou trois actes, aussi appelés journées. Ces fluctuations structurelles sont soulignées par Carvallo en 1602. Dans son *Cisne de Apolo*, il reprend à la fois la répartition qu'énonce Aristote au chapitre 12 de la *Poétique* – la tragédie se compose d'un prologue, de trois épisodes et d'un exode – et la structure que définit Evanthius en quatre parties – « prologum, protasin, epitasin, catastrophem² » – pour affirmer enfin que toute *comedia* doit être divisée en trois journées³.

La pratique de la *comedia* impose ainsi un choix de disposition que les théoriciens cherchent à expliquer. Pinciano expose trois modèles contradictoires : en parlant de la fable, il dit qu'elle se compose de « principio, medio y

1. « Le prologue, l'épisode, la sortie, le chant du chœur », Aristote, *Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. 12, p. 75, les épisodes étant au nombre de trois, la tragédie se divise en cinq parties.

2. Evanthius, *De Fabula*, éd. Giovanni Cupaiolo, Naples, Società editrice napoletana, 1979, p. 146.

3. « Aunque éstas son las partes principales que en sí tiene la comedia, con todo eso se suele dividir en cuatro o cinco jornadas. Pero lo mejor es hacer tres jornadas solamente, una de cada parte de las principales », Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, *op.cit.*, p. 261.

fin¹ », mais que ce modèle en trois parties – qu’il tire par ailleurs d’Aristote² – s’oppose à la bipartition aristotélicienne entre nœud et dénouement³. Enfin, Pinciano expose le modèle de la fable en quatre parties – « protasis », « tarasis », « catástasis », « catástrofe »⁴ – issu du modèle d’Evanthius. Si Pinciano considère les modèles en quatre et en cinq parties comme des principes structurants de la fable, il parle du couple nœud et dénouement comme d’un procédé narratif. Pinciano étend ainsi la partition aristotélicienne de la tragédie à toute fable de fiction et la met sur le même plan que la partition de la comédie définie par Evanthius. Pinciano précise pourtant qu’il convient que la tragédie ait un seul nœud et un seul dénouement, alors que l’épopée doit en avoir plusieurs, pour relancer sans cesse l’action.

La réduction formelle esquissée par Pinciano est poursuivie par Cascales qui, dans ses *Tablas poeticas*, réduit à trois⁵ les éléments qui composent la *comedia*. C’est González de Salas qui achève l’adaptation de la doctrine ancienne à la *comedia* en expliquant que, des quatre éléments définis par Evanthius, le *prologo* correspond à la *loa* et que les trois parties restantes coïncident avec les trois journées de la *comedia*⁶.

Cette progressive réduction de cinq actes à trois actes a des conséquences importantes au niveau de la structure. Elle révèle la dissolution des critères aristotéliciens dans une conception plus large de l’organisation de la fable, qui s’applique non seulement à la tragédie, mais aussi à la comédie et plus généralement à tout récit qui se compose d’un début, d’un milieu et d’une fin. La tragédie ne se définit plus par une structure spécifique, mais adopte la même *dispositio* que la nouvelle. La réflexion des théoriciens espagnols montre aussi l’origine de la concurrence entre deux choix terminologiques : le « dénouement » aussi bien que la « catastrophe » permettent de définir la fin de la tragédie. Mais les deux termes renvoient à des traditions critiques différentes. Le « dénouement » est un terme hérité d’Aristote et permet de

1. Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 212.

2. « Un tout, c’est ce qui a un commencement, un milieu et une fin », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap 7, p. 59.

3. *Ibid.*

4. « En cuatro partes se divide la fábula, según los efectos que mueve : la primera parte dicen « protasis », porque es un principio de movimiento de la acción ; la segunda, « tarasis », porque aquel movimiento va creciendo y tubrándose ; la tercera, « catástasis », en la cual la turbación está en la cumbre, [...] y la cuarta dicen « catástrofe », Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 215.

5. « Protasis, epítasis y catástrofe » Francisco Cascales, *Tablas poeticas*, éd. Benito Brancoforte, Madrid, Espasa, 1975, p. 197.

6. « Esta forma de Prologo claramente corresponde, el que precede hoi en nuestras fabulas, significando communemente con el nombre de Loa, cuja denominacion adquirio de el que ahora vimos, llamaron Commendatitio los antiguos. De manera que las otras tres partes, que quedan, protasis, epitasis y catastrophe, son manifestamente semejantes a los tres actos, en que se dividen nuestras comedias bien acertadamente », Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustracion ultima al libro singular de Poetica de Aristoteles stagirita*, Madrid, Francisco Martinez, 1633, p. 185.

décrire la tragédie à partir d'une structure à deux termes : il révèle ainsi que l'enjeu de la trame tragique réside dans la tension entre un nœud et sa résolution. La « catastrophe » provient des commentaires de Térence et appartient davantage à la tradition de la comédie : ce terme suppose une disposition de la fable en quatre parties et considère la fin de la pièce moins comme le fruit d'une tension préalable que comme la clôture attendue du récit. Les débats des doctes espagnols permettent donc d'explicitier des *a priori* théoriques qui restent souvent implicites dans le discours normatif de la tragédie italienne et française. Qualifier la fin de la tragédie de « catastrophe » ou de « dénouement » implique une conception différente de l'issue tragique qui peut alors se comprendre comme l'expression d'une « clôture » ou comme le sommet d'une « tension »¹.

1.3 Drame sans tragique dans le *Trauerspiel* allemand

La tradition poétique allemande – tout comme la tradition espagnole – propose des modèles dramatiques en apparence très éloignés des formes théorisées et pratiquées en Italie et en France. Si en Espagne la *comedia* semble effacer la tradition tragique, en Allemagne la pratique dramatique s'avère marginale au XVI^e siècle, en acquérant ses lettres de noblesses seulement vers la fin du XVII^e siècle avec les pièces de Gryphius, Opitz et Lohenstein, et au XVIII^e siècle, notamment avec l'œuvre théorique et dramatique de Lessing. Il s'agira ici seulement de recenser ce corpus périphérique de productions dramatiques pour relever les clivages génériques qui traversent la production scolaire ou populaire de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles. Ce corpus n'est pas analysé dans les pages qui suivent : les impératifs de temps, aussi bien que l'hétérogénéité idéologique d'œuvres influencées par la Réforme protestante m'oblige à repousser l'analyse des pièces allemandes. En revanche, l'étude du réseau de ressemblances qui définit la pratique du genre dramatique met en avant des enjeux problématiques qui seront très précieux pour la compréhension des tragédies « régulières » en Italie et en France².

La critique a longtemps affirmé l'originalité de la production dramatique allemande et déploré l'absence de « tragédie » dans le panorama générique national, due apparemment à la faible pénétration outre-Rhin de la *Poétique* et des traités de théâtre italiens³. Il semblerait donc que la tragédie serait

1. Ces possibilités dramatiques seront davantage explorées aux chapitres 6 et 9 de cet ouvrage.

2. Ces pages doivent beaucoup aux conseils et aux indications de Franziska Meier, que je remercie ici, ainsi que le département de romanistique de l'université de Göttingen.

3. Voir *German Baroque Literature, the European Perspective*, éd. Gerhart Hoffmeister, New York, Frederick Ungar, 1983. Wilhelm Cloetta, dans son étude précieuse, *Beiträge zur*

absente en Allemagne et que le *Kunstdrama* du début du XVII^e siècle serait issu d'une tradition nationale, fondée sur la pratique du *Spiel* et du *Trauerspiel*. Or cette affirmation de l'autonomie de l'esthétique allemande dans le contexte européen de la Renaissance et du Classicisme semble davantage le fruit de la théorisation tardo-romantique du « Baroque ». Dans son ouvrage de 1888, *Renaissance und Barock*, Wölfflin affirme l'indépendance et le « génie » de l'esthétique allemande pré-moderne. Wölfflin postule ainsi l'unité et la cohérence des manifestations artistiques de l'époque en les réunissant sous l'appellation de « baroque » et en définissant cette catégorie esthétique par opposition aux formes de la Renaissance.

Le réseau de ressemblances défini par Wölfflin ne coïncide évidemment pas avec le réseau complexe qui décrit les positions artistiques et poétiques de l'époque de la Réforme, mais permet de relever par une opposition forte le caractère particulier des conventions génériques qui ont cours dans les duchés allemands au début de la modernité. Cette opposition entre « Baroque » et « Renaissance » résiste chez Walter Benjamin. Son analyse du drame baroque en tant que *universalium in re* permet de relever les traits particuliers de la poétique dramatique et, en même temps, de les rassembler au nom d'une « idée » (*Idee*) qui révèle l'unité formelle et idéologique de ces productions. L'idée de *Trauerspiel* est définie par opposition à la tragédie, tout comme le « baroque » de Wölfflin se comprend dans son opposition à la Renaissance. Toutefois, si Benjamin circonscrit l'idée de *Trauerspiel*, il ne définit pas celle de *Tragödie* mais en adopte implicitement une vision essentialiste ou normative. La tragédie est définie formellement par les propos de la *Poétique*¹ et par les unités formulées par les théoriciens italiens², sans que Benjamin ne relève les ambiguïtés de la réception de l'une par les autres. Si Walter Benjamin analyse le *Trauerspiel* comme une forme historique et particulière, il considère en revanche la tragédie à partir d'une vue normative – qui implique une continuité entre tradition ancienne et pratique moderne – et en fonction de la philosophie du tragique – fondée sur une conception essentialiste de la tragédie. Benjamin suppose en effet que la tragédie traite du « conflit [du monarque] avec Dieu et le destin » ou de « la présentification d'un antique passé originel, clé de la race actuellement vivante »³, alors que le *Trauerspiel* traiterait de l'histoire, incarnée par la figure du souverain.

Cette vision transhistorique de la tragédie permet à Benjamin d'affirmer plus fortement l'opposition entre tragédie – genre universel et normé

Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, analyse la théorie humaniste de la tragédie, mais passe sous silence la contribution allemande. Walter Benjamin, dans son étude fondamentale, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, relève la faible influence de la *Poétique* pour souligner l'aspect indigène et national du « Trauerspiel ».

1. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, p. 48-49, traduit par Sibylle Muller dans *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 60-61.

2. *Ibid.*, p. 59-63.

3. *Ibid.*, p. 62-63.

– et drame baroque – genre historique et irrégulier – et de relever ainsi les traits spécifiques du *Trauerspiel*. Pourtant, si l'on analyse non seulement le drame mais aussi la tragédie comme un *universalium in re*, les frontières entre *Trauerspiel* et *Tragödie* paraissent plus poreuses. On relève alors que la tragédie est présente – bien que de manière marginale et partielle – dans la théorie et la pratique du théâtre allemand, et l'on pourrait se demander si les traits que Benjamin attribue au *Trauerspiel* ne sont pas aussi valables pour la tragédie européenne du début de la modernité. L'analyse des textes théoriques et des pièces allemandes qui portent le nom de *Tragödie* – ou *Tragedi* ou *Tragædia* en fonction des choix des auteurs – me permettra de vérifier ces hypothèses et de reconstituer le réseau de ressemblances qui circonscrit la pratique et la théorie allemande de la tragédie.

1.3.1 Survivance de la *Tragödie* dans les textes théoriques

Contrairement aux apparences, la *Poétique* d'Aristote est connue relativement tôt par les doctes et les professeurs allemands. Joachim Camerarius, professeur à Nuremberg, fait explicitement référence à la *Poétique* dans son traité *De Tragico Carmine et illius præcipuis authoribus apud Græcos* de 1534, quand il affirme : « Non ignoro authorem libri de poëtica, qui Aristoteli ascribitur, duas partes quoque Tragœdiæ facere désis et lúsis, quæ videntur communes esse inventionum omnium¹ ». Camerarius cite le chapitre 18 de la *Poétique*, où il est question de nœud et de dénouement (*désis* et *lúsis*) et il évoque plus haut les six parties qualitatives de la tragédie, qu'Aristote définit au chapitre 6². Il ne reprend pourtant pas la définition aristotélicienne de la tragédie³, mais détaille dans son exposé des éléments descriptifs qui révèlent une connaissance de première main des textes grecs et de l'*Art poétique* d'Horace.

Quelques années plus tard, Jacob Micyllus donne une définition plus complète de la tragédie, dans son *De Tragædia et eius Partibus* de 1562. Il affirme que la tragédie, ainsi que la comédie, est un genre dramatique – et non pas des « luctuosa carmina⁴ », comme le supposait en revanche Notker Labeo, professeur à saint Gallen au XI^e siècle, qui colportait, en milieu allemand, la tradition médiévale. La tragédie est donc faite pour être jouée.

1. « Je n'ignore pas que l'auteur du livre de la Poétique, que l'on attribue à Aristote, définit deux parties de la tragédie, désis et lúsis, qui semblent être communes à la création de tous » *De Tragico Carmine et illius præcipuis authoribus apud Græcos*, cité dans David .E. R. George, *Deutsche Tragödien-theorien vom Mittelalter bis zu Lessing*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1972, p. 61.

2. « Cæterum omnium fabularum ses fere partes tradidere, Argumentum, Personas, Elocutionem, Sententiam, Actionem, Modos. Quæ sunt Græce mutos, hêtè, léxis, diánoia, hophis, melopoeia », *ibid.*

3. « La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 6, p. 53.

4. « Poèmes de malheurs » *Übersetzung und Kommentar zu "De consolatione Philosophiæ"*, cité in *Deutsche Tragödien-theorien*, *op. cit.*, p. 25.

Micyllus en donne ensuite une définition, qu'il tire directement d'Aristote : la tragédie est « *imitatio rerum gravium et ingentium, quarum exitus grata oratione explicantur, ita ut singulæ partes convenientem habeant actionem, desinentibus universis in misericordiam aut terrorem*¹ ». Plus loin dans son traité, Micyllus détaille les « parties » de la tragédie et cite la péripétie et la reconnaissance², ainsi que la partition quantitative qu'Aristote expose au chapitre 12. Micyllus connaît donc la *Poétique* de première main et s'en sert pour définir la tragédie et ses parties. Toutefois, son exposition conjugue l'héritage aristotélicien à l'*Art poétique* d'Horace – qu'il cite en marge, comme une des sources de son traité.

Camerarius et Micyllus connaissent donc de première main le texte de la *Poétique* et s'en servent pour donner une définition cohérente et complète de la tragédie. Leur démarche n'est pas celle de savants isolés, qui traduisent et adaptent des textes anciens, mais celle de vulgarisateurs conscients et avisés – les deux étaient enseignants – proches des centres et des autorités intellectuelles : Camerarius et Micyllus connaissaient et correspondaient en effet avec Luther et Melanchthon. Il est pourtant intéressant de relever que, dans leurs exposés, la conception aristotélicienne de la tragédie est expliquée et nuancée à partir d'autres textes, colportés par la tradition médiévale. Si les théoriciens italiens – tels que Robortello, Vettori, Maggi – commentaient le texte d'Aristote sans faire référence aux auteurs latins, les savants allemands situent le texte d'Aristote dans une tradition critique plus récente, issue de l'enseignement médiéval.

Les réformateurs – et notamment Luther et Melanchthon – traitent aussi marginalement de la question de la tragédie. Si Melanchthon semble connaître la théorie aristotélicienne – il évoque en effet le fonctionnement de la catharsis – la définition qu'il donne de la tragédie est issue du *de Fabula* d'Evanthius³ : la tragédie a un sujet funeste, et représente la vie qu'il faut éviter⁴. Ce texte est repris tel quel par Luther⁵.

La définition d'Evanthius a des avantages politiques et pédagogiques qui

1. « Imitation d'événements graves et nobles, dont l'issue est expliquée par un discours agréable, de sorte que ses parties singulières forment une action bienséante, se terminant toutes par la miséricorde et la terreur » Jacob Micyllus, *De Tragœdia et eius Partibus*, Bâle, Ioannem Oporinum, 1562, p. 672.

2. « Peripeteia (quæ eventum vel exitum rei memorabilis aut incredibilis vel inexpectatæ significat) est, quando actio in contrarium eventum exit », *ibid.*, p. 675.

3. « In tragœdia omnia contra : ingentes personæ, magni timores, exitus funesti habentur ; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragœdia contrario ordine res aguntur ; tum quod in tragœdia fugienda vita, in comœdia capessenda exprimitur », Evanthius, *De Fabula*, éd. Giovanni Cupaiolo, Naples, Società editrice napoletana, 1979, p. 146-147.

4. « Tum quod in tragœdia fugienda vita, in comœdia capessenda exprimitur [...] postremo quod tragœdiæ habeant læta principia et tristes exitus », *Enarratio Comœdiarum Terentii* (1516) cité dans *Deutsche Tragödien-theorien*, *op. cit.*, p. 49.

5. « [Tragœdia] incipit cum summa maiestate et desinet in extremis calamitatibus », cité dans *Deutsche Tragödien-theorien*, *op. cit.*, p. 54.

n'ont pas échappé aux réformateurs : en reprenant la *doxa* médiévale, Luther et Mélanchthon font implicitement référence à un patrimoine culturel commun, et refusent ainsi une pensée considérée comme étrangère, voire comme « catholique » : la théorisation moderne de la tragédie est en effet moins ressentie comme « ancienne » que comme issue des cours italiennes. De plus, la définition d'Evanthius fait signe vers l'efficacité morale du genre : la tragédie, en présentant les chutes des grands, montre la vie qu'il faut éviter. Les réformateurs soulignent dans leurs écrits la dimension « pédagogique » de la représentation tragique : Luther loue toute tragédie qui adapte un sujet biblique – et notamment l'histoire de Judith. La belle juive peut ainsi représenter le peuple réformé, qui lutte contre le tyran catholique pour défendre la vraie foi¹. Melanchthon affirme que la tragédie permet de freiner le vice par la vue des exemples terribles et des chutes des grands², et souligne son importance pédagogique pour l'éducation de la jeunesse et pour l'apprentissage de l'art oratoire³. La position des réformateurs allemands dans la querelle européenne du théâtre est donc originale : au lieu de dénoncer l'immoralité de la tragédie et de la bannir de la cité – à l'exemple de Charles Borromée et plus largement de l'Église catholique – les réformateurs prônent la pratique théâtrale et soulignent son pouvoir éducatif. Cette défense de la tragédie suppose pourtant un infléchissement de la pratique dramatique : le sujet tragique doit être principalement biblique, la théorisation italienne doit être mise entre parenthèses, et le souci moralisateur doit être premier dans l'établissement de la « Tragedi ».

La tragédie est aussi largement pratiquée et théorisée dans les collèges jésuites allemands, comme l'ont montré les recensements de Jean-Marie Valentin⁴. On pourrait s'attendre à ce que la proximité des jésuites avec les milieux intellectuels romains, et notamment avec des dramaturges du collège romain comme Stefonio⁵ et Galluzzi⁶, rapproche leur production théâtrale de la tragédie plus aristotélicienne pratiquée en Italie et en France à la

1. « Denn Judith gibt eine gute, ernste, dapfere Tragedien », cité dans *Deutsche Tragödien-theorien*, *op. cit.*, p. 55.

2. « Tragœdias populo proposuerunt [...] ut rudes ac feros animos consideratione atrocium exemplorum et casuum flecterent ad moderationem et frenandas cupiditates », *Epistola de legendis Tragædis et Comædis*, *ibid.*, p. 49.

3. « Quare Tragœdiarum lectionem, valde utilem adolescentibus esse non dubium est, cum ad commonefaciendos animos de multis vitæ officiis et de frenandis immoderatis cupiditatibus, tum vero etiam ad eloquentiam », *ibid.*, p. 50.

4. Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande, répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983, 2 vol. ; et *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680), contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, Paris, éditions Desjonquères, 2001.

5. Auteur d'un *Crispus* (1597) et d'une *Flavia* (vers 1600).

6. Tarquinio Galluzzi est l'auteur d'un traité de poétique : *Virgilianæ vindicationes et commentarii tres de tragœdia, comœdia elegia*, Rome, Alessandro Zannetti, 1621.

même époque. Or il n'en est rien. Jakobus Pontanus, professeur au collège d'Ingolstadt, dans ses *Poeticarum institutiones*, cite largement Horace et formule une définition de la tragédie de matrice aristotélicienne : « Tragœdia est poesis virorum illustrium per agentes personas exprimens calamitates, ut misericordia et terrore animos ab iis perturbationibus liberet, a quibus huiusmodi facinora tragica proficiscuntur¹ ». Pontanus ajoute à la définition d'Aristote une référence au thème de la tragédie – qui doit être malheureux et dramatiser de « grands malheurs » – et à sa visée moralisatrice : la représentation des crimes tragiques suscite les passions pour « affranchir » (*liberet*) le public de leur emprise. Or cette définition est prise mot pour mot du traité d'Antonio Viperano, *de Poetica libri tres*, publié à Anvers en 1579², qui expose une théorie de la tragédie fortement moralisée et christianisée à partir de l'influence de l'*Art poétique* horatien. Pontanus ne connaît donc vraisemblablement pas la *Poétique* de première main et ne participe au débat théorique qu'à distance, en puisant quelques règles moralisantes d'un traité qui circulait en Europe vers la fin du siècle.

Cinquante ans plus tard, Jakob Masen, professeur de poétique au collège de Cologne, publie sa *Palæstra Eloquentiæ ligatæ*, où il cite abondamment Aristote. Mais c'est pour en critiquer l'enseignement : « Verum in hac definitione, cuius tragico argumento applicanda, multorum se torquent ingenia³ ». Il affirme ainsi que les théoriciens se creusent la tête (« torquent ingenia ») pour comprendre ce qu'entend Aristote quand il prétend que la fable dramatique ne doit pas avoir une fin malheureuse, mais qu'elle peut aussi avoir une issue heureuse⁴. En effet, la définition aristotélicienne de la tragédie n'est pas fondée sur un « thème » ou sur un type de trame, mais sur un registre – élevé – et sur une structure – le renversement de fortune, qui peut se faire du bonheur vers le malheur ou au contraire du malheur vers le bonheur. Masen connaît cette théorie, mais il n'hésite pas à la critiquer à partir d'autres sources poétiques, telles que Donat et Scaliger : « Scaliger neglecto Aristotele ita describit Tragœdiam "est imitatio per actiones illustrius fortunæ, exitu infelici oratione gravi metrica"⁵ ». Pour Masen, ce qui compte dans la

1. « La tragédie est la poésie d'hommes illustres qui exprime des calamités par l'action de ses personnages, qui suscite la miséricorde et l'horreur afin d'affranchir les esprits de ces passions dont sont issus les crimes tragiques » Jakobus Pontanus, *Poeticarum institutionum libri III*, Ingolstadt, Adam Sartorius, 1597 [1594], p. 108.

2. Antonio Viperano, *de Poetica libri tres*, Anverse, Christophori Plantini, 1579, la définition apparaît p. 94.

3. « En vérité, dans cette définition, qu'il faut appliquer au sujet de la tragédie, nombreux sont ceux qui se creusent la tête », Jacob Masen, *Palæstra Eloquentiæ ligatæ, dramatica pars III*, Cologne, I. Busæum, 1659 [1657], p. 7.

4. « Cum enim non obscure Aristoteles diversis in licis Tragœdiæ non tantum infelicem, sed et felicem concedat exitum : imo illam, quæ ab infelicitate ad felicitatem inclinatio est optimam censeat », *ibid.*

5. « Scaliger, en ignorant Aristote, décrit ainsi la tragédie, comme "une imitation de la fortune par des actions illustres, à l'issue malheureuse, composée en vers au style élevé" », *ibid.* Il cite *Poeticæ libri septem*, Lyon, Antonium Vincentium, 1561, p. 11. La définition de

définition de la tragédie est donc sa trame – malheureuse – et son thème – la chute des grands.

Ce qui surprend dans la prise de position de Masen, c'est son caractère direct et désinvolte. Jamais un théoricien italien ou français n'aurait osé contredire aussi explicitement l'enseignement du maître péripatéticien à partir d'une *doxa* plus tardive et plus douteuse, comme l'enseignement faiblement théorisé de Donat et de Scaliger. La liberté de Masen révèle l'importance acquise, dans la pensée de la tragédie, de la théorisation de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge. Au moment où la *Poétique* est largement accessible, les auteurs allemands s'en détournent, car la théorie tragique est désormais accomplie et achevée à partir de théories plus faibles, certes, mais plus faciles à appliquer par leur nature prescriptive.

1.3.2 Pratique de la *Tragödie* dans le théâtre scolaire

La *Tragödie* existe donc en langue allemande, mais à partir d'un réseau de ressemblances particulier, définissant le genre tragique par sa valeur, qui serait exemplaire, et par son sujet, qui serait malheureux, en dépit de la théorisation plus subtile d'Aristote, qui est rejeté comme « étranger » et « catholique » (!). La pratique dramatique dans les collèges protestants, aussi bien que dans les cours ou sur les places publiques, semble confirmer cette conception particulière de la *Tragödie*.

L'attitude favorable des réformateurs a sans doute contribué au développement de la tragédie comme moyen éducatif dans les collèges. Les professeurs de rhétorique sont ainsi les principaux auteurs de pièces en latin, qui visent à enseigner la rhétorique et à édifier les étudiants¹. La plupart des tragédies adaptent des sujets bibliques, à l'exception de quelques pièces qui dramatisent des récits de l'Antiquité, issus notamment de Virgile², ou des fables allégoriques³. Ces tragédies préservent généralement une division en actes et en scènes, mais campent souvent des personnages allégoriques, au

Scaliger est très largement reprise par les théoriciens modernes et a tendance à se fondre ou à s'opposer à la définition plus large et descriptive d'Aristote.

1. Dans le lycée protestant de Dortmund, on apprend d'un texte de 1544 que : « Gudenstrags, Donnerstags, Fridags unnd Sundags vur die gebort Marien worden vur der nigen Scholen Tho Dortmunden, durch alle Classes, alle vurgenannte Dage Commedien Tragedien herlich mitt Kosteln Zeirwerke fruwelen Kledern, golt und silver... », cité dans Wolfgang F. Michael, *Das deutsche Drama der Reformationzeit*, Bern, Peter Lang, 1984, p. 249.

2. Comme par exemple : *Venus tragædia nova et Dido, tragædia ex quarto libre virgilianæ Aeneidos*, de Nicodemus Frischlin (*Operum Poeticorum*, Bernardus Iobinus, 1585), un des premiers et des plus importants dramaturges des collèges protestants; Johann Heinrich Helmann, *Turnus Occisus, tragædia nova*, Goslar, Heredum Ioannis Vogtii, 1626.

3. Voir Jacob Schöpffer, *Voluptatis ac virtutis pugna, comædia tragica et nova et pia*, Colongne, Peter Horst, 1563; Franz Hildesheim, *Vita Comædia et religio tragædia*, Halle, Christophori Bismarci, 1614.

service de la moralisation, et ont tendance à être très narratives : le souci des dramaturges est moins théâtral que pédagogique. Il s'agit moins de resserrer l'intrigue autour d'une péripétie qui déclenche le pathos – selon les indications aristotéliennes – que de représenter un *exemplum* édifiant, selon les conventions de la poétique médiévale.

Les textes liminaires qui accompagnent ces tragédies nous donnent quelques informations concernant les sources poétiques et la conception du genre. L'influence d'Horace est très importante et souvent implicite : Franz Hildesheim, dans l'avis au lecteur de sa *Religio Tragedia*, affirme que la finalité de la tragédie est de « delectare et prodesse¹ ». Il reprend ainsi le couple qu'emploie Horace dans son *Art poétique* pour définir la double finalité de la poésie. Mais ici l'expression de la visée pédagogique assume la valeur d'une définition générique : la pièce d'Hildesheim est allégorique, et relate les malheurs de *religio*, sans pour autant respecter le style élevé, le sujet historique et la structure fondée sur le renversement de fortune – c'est-à-dire les paramètres aristotéliens du genre. D'autres sources invoquées par les dramaturges sont Donat² et Cicéron. Ziegler, notamment, professeur au collège d'Ingolstadt, cite dans sa dédicace une sentence généralement attribuée à Cicéron : la comédie est « ut cum Cicerone loquamur, imitatio vitæ, speculum consuetudinis, imago veritatis³ ». Or ce propos apocryphe, généralement rapporté à la comédie, sert ici à commenter la tragédie, qui assume le rôle de *speculum* moralisateur. La référence aux textes poétiques, donc, sert à expliciter la visée pédagogique des pièces, qui instruisent (*docere*) par l'imitation de la vie (*imitatio vitæ*) et permettent ainsi d'accéder à la vérité (*veritatis*). Si la plupart des auteurs ignorent donc la *Poétique*, certains doctes, comme Thomas Naogeorg, et plus tard Theodor Rhodius, y font référence, mais pour se détourner de l'enseignement du maître péripatéticien : dans la préface de son *Hamanus* de 1543, Naogeorg entend se défendre des détracteurs qui accusent sa pièce d'être peu « tragique »⁴. Il rétorque en citant « Aristotelem poetikes peri / Tragicosque, quos nostra legit ætas hactenus⁵ ». Il affirme donc connaître la *Poétique* et les tragiques grecs, mais il revendique le droit de composer des tragédies originales : il insère des traits comiques pour mélan-

1. Franz Hildesheim, *Vita Comædia et religio tragædia, op. cit.*, avis au lecteur, non paginé.

2. Les étudiants commentent par ces vers les œuvres dramatiques de Valentin Boltz (1515-1560) : « er Heisst üch Bonas Artes lesen? / Du solt leeren dynen Donat / Und was Grammaticam angadt; / So lesen jr alles Artes / Und Philosophiæ Partes. / Darzu sindt wir allein gefrist », cité dans Fritz Mohr, *Die dramen des Valentin Boltz*, Bâle, Werner-Riehm, 1916, p. 62.

3. Hieronimus Ziegler, *Abel Iustus, Tragædia nova argumento tamen ex veteri testamento sumpto*, Ingolstadt, Alexander et Samuel Weissenhorn, 1559, dédicace non paginée.

4. « Numquid non satis / Sunt Tragica? nom carpere queunt catastrophas? », Thomas Naogeorg, *Sämtliche Werke*, éd. Hans-Gert Roloff, tome 1, Berlin, Walter de Gruyter, 1975, p. 296.

5. « La *Poétique* d'Aristote et les tragiques, que notre époque en a assez de lire », *ibid.*, p. 296.

ger gaieté et passions tragiques¹, et ne craint pas de s'éloigner des « autres poètes » pour « faire du nouveau² ».

La visée pédagogique, l'enseignement de la « vérité » par l'*exemplum*, prime ainsi sur la description poétique de la tragédie. Pourtant, certains dramaturges relèvent des éléments formels qui permettent de définir quelques traits du genre qu'ils pratiquent. Joan Vogelgesang met en scène le débat critique suscité par la tragédie de Johan Agricola sur la mort de Jan Hus³ – premier « martyr » de la Réforme protestante. Il représente Luther et Melanchthon qui commentent la forme et le contenu de la pièce d'Agricola. Philip (Melanchthon) critique son le style bas, qui ne respecte pas les conventions tragiques, et la présence de trop de personnages sur scène, ce qui nuit à sa vraisemblance et à sa lisibilité⁴. Plus généralement, les dramaturges définissent la tragédie à partir de traits thématiques. Nicodemus Frischlin affirme ainsi, dans la préface de sa *Dido*, que la tragédie doit représenter la triste fin de personnes illustres⁵. Mais les dramaturges allemands semblent infléchir cette définition thématique et structurelle en affirmant que la tragédie représente moins les malheurs des rois que les fins néfastes des tyrans cruels : c'est ce qu'affirme, par exemple, Martinus Balticus, dans l'épilogue de sa tragédie *Senacheribus* de 1590. La mise en scène du tyran permet d'ôter à la pièce toute ambiguïté morale : si le tyran subit une mort néfaste, c'est qu'il la méritait, et sa fin sert d'admonition et d'*exemplum* pour tous ceux qui s'opposent au Fils de Dieu⁶. Enfin, si les pièces scolaires se terminent généralement par une issue malheureuse, un auteur comme Theodor Rhodius affirme, en reprenant implicitement les propos d'Aristote, que la tragédie peut aussi avoir une issue heureuse, pourvu qu'elle mette en scène un grand danger dans sa péripétie⁷. Rhodius entend ainsi justifier l'issue de

1. « Ridicula nostris insero Tragœdiis, / Sales iocosque data opera miscens metu. / Ratus severa ita temperari commode », *ibid.*, p. 298.

2. « Hoc non apud videas poëtas cæteros, / Feci novum », *ibid.*

3. Johann Agricola, *Tragedia Johannis Huss / welche auss dem unschriftlichen Concilio zu Costnütz gehalten / allen Christen, nützlich und tröstlich zu lesen*, Wittemberg, G. Rhaw, 1538.

4. « Philip : wenn ich sie ansehe gegen andern Tragedien / als Sophoclis / Euripidis / Senece pp. so werde ich schamrot / das es diesen namen hat / und bey uns gedruckt ist », Joan Vogelgesang, *Ein heimlich Gespräch von der Tragedia Johannis Hussens ewischen D. Mart. Luther und seine guten freunden / auss die weisz eyner Comedien*, 1549 [1538], acte I, scène 1, non paginé. Vogelgesang est un pseudonyme pour Johannes Dobneck, prêtre catholique s'opposant au parti luthérien.

5. « Tristes sunt magnarum personarum exitus », *Dido, tragœdia, in Operum Poeticorum*, Strasbourg, Jobinum, 1604, non paginé.

6. « Vidistis exitumque obitumque tragicum / Magni Tyranni qui docet exemplo suo, / Omnes homines præcipue Principes tamen / Regesque ne se opponant filio Dei », cité dans Wolfgang F. Michael, *Das deutsche Drama der Reformationzeit*, *op. cit.*, p. 288.

7. « Ne offendaris, Lector, quid ex re læta tragœdiam feci. Scio hoc scriptionis genus tristem catastrophem poscere. Sed hoc non sit semper. Nam tragicus poeta non infelicitatem modo spectat, sed et felicitatem : ut apud Euripidem, quem Tragici munus implevisse nemo negaverit, est videre [...]. Certe cum tragœdiam implexam scribere in animo habe-

son *Iosephus princeps*, qui s'achève par l'installation heureuse de Joseph en Égypte. Nombre de tragédies scolaires adoptent ainsi des issues heureuses, afin de montrer une fin plus morale, où la vertu est récompensée et le vice puni, comme dans la *Judith* de Sixt Birck¹ ou dans la *Tragedia des Buchs Judith*² de Johan Greff.

La tragédie scolaire allemande n'ignore donc pas la *Poétique* d'Aristote, mais en refuse l'enseignement au nom d'une poétique de l'exemplarité qui relègue au second plan les normes formelles et structurales. L'analyse de la tragédie en langue vernaculaire permet de définir davantage le réseau de ressemblances qui fonde l'originalité de la « tragödie » pré-moderne.

1.3.3 La pratique vernaculaire de la *Tragödie*

Les *Tragödie* ou *Tragedi* en langue vernaculaire étaient généralement destinées à un public de cour – c'est le cas des pièces du duc Julius von Braunschweig³ – ou bien au public des villes à l'occasion de fêtes importantes, où étaient aussi joués des *Comedie*, des *Spiele*, et pendant le carnaval des *Fastnachtspiele*. En quoi la « Tragedi » se distingue-t-elle de ces autres formes dramatiques ? Les clivages génériques ne sont pas clairs, et dépendent moins d'une taxinomie établie que d'un choix personnel de l'auteur qui désire inscrire sa pièce dans telle ou telle catégorie dramatique pour s'adresser différemment au public. Il est intéressant à ce sujet de relever l'hésitation des traducteurs des tragédies de Thomas Naogeorg, qui évitent autant que possible d'employer le terme de « Tragedi » pour traduire « tragœdia ». Dans les titres, par exemple, une « tragœdia nova » devient un « christlich und gantz lustig Spiel⁴ » ou bien une « schoene und seer troestlich Histori⁵ ». La référence au genre tragique est remplacée par le renvoi général au genre

rem, argumentum aptius non potui invenire, atque istud : ubi Agnitione et Peripetia adeo sunt illustres ut nobis etiam invitis lacrimas possint excutere », avis au lecteur de *Iosephus princeps*, Theodor Rhodius, *Dramata sacra, in quibus tragœdiæ VIII et comedie II*, Strasbourg, Paul Ledertz, 1625, p. 112. La référence à Euripide est extraite du chapitre 13 de la *Poétique*, et l'allusion à la tragédie complexe est tirée du chapitre 10.

1. Sixt Birck, *Judith*, in *Deutsche Spiele und Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts*, éd. Hellmut Thomke, Frankfurt am Main, deutscher klassiker Verlag, 1996 [1549], p. 215.

2. Johan Greff, *Tragedia des Buchs Judith*, Wittemberg, 1536.

3. *Tragœdia von einem Buhler und einer Buhlerin* (1593) ; *Tragœdia von einem Ungerathenen Sohn* (1594) in *Die Schauspiele des Herzog Heinrich Julius von Braunschweig*, éd. Julius Zittmann, in *Deutsche Dichter, des Sechzehnten Jahrhunderts*, vol. 14, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1974 [1880], la production du duc est largement inspirée du théâtre élisabéthain et composée pour des acteurs qu'il faisait venir à sa cour.

4. « Jeu chrétien et très amusant », Thomas Naogeorg, *Tragœdia nova Pammachius*, 1538. Traduction allemande par Joan Tyrloff, in *Sämtliche Werke*, éd. Hans-Gert Roloff, vol. 1, Berlin, Walter de Gruyter, 1975.

5. « Histoire belle et très consolante », Thomas Naogeorg, *Hamanus tragœdia nova*, *op. cit.*, traduit par « Haman, die schoene und seer troestlich Histori Hester, spielweis aus dem Latein in Deutsche Rheim gebracht durch Johannem Chryseum », *ibid.*

dramatique ou par la référence au sujet (la fable d'Esther est une « histoire » biblique). L'hésitation est encore plus manifeste dans les traductions des prologues et des épilogues : la tragédie devient un « ernstlich Spil¹ » et « les tragédies de Satan » (« Satanæ Tragœdias ») deviennent le meurtre de Satan (« des Teuffels Mordt² »). La tragédie est définie ici par son registre « sérieux » et par son issue malheureuse.

Ces traits génériques reviennent dans les appellations choisies par d'autres auteurs. La tragédie est d'abord un texte dramatique : Johann Paul Crusius définit son *Croesus* « Drama oder Tragœdia³ ». La tragédie se définit aussi par son thème, généralement historique : la *Judith* de Sixt Birck est « ein nutzliche History durch ein herrliche Tragœdi in Spilssweiss für die Augen gestelt⁴ ». Il s'agit donc d'un texte dramatique (« Spil ») qui sur le mode d'une tragédie au style élevé (« herrlich ») raconte une histoire utile – les récits bibliques, en effet, ainsi que les mythes de l'Antiquité, étaient généralement considérés comme historiques. La tragédie se caractérise enfin par sa structure : Alexander Seitz précise que « ein Tragedi / das ist / ein Spile / seines Anfangs voller freuden / aber mit seer leydigem Ausgang » dans le frontispice de sa *Tragedi vom grossen Abentmal*⁵. Le caractère dramatique du texte, son thème, sa fin malheureuse et éventuellement son registre sont autant d'éléments qui définissent la *Tragedi* : si le *Spiel* renvoie au genre dramatique tout entier, la tragédie en est un sous-genre particulier qui, contrairement à la comédie, a un sujet historique et une fin plutôt malheureuse. Mais qu'on ne s'y trompe pas : ces éléments de définition ne constituent pas des « règles » de composition. En appelant leur pièce « Tragedi », les auteurs n'entendent pas adopter des conventions génériques, mais plutôt faire référence à un ou à plusieurs de ces traits descriptifs pour orienter l'attention du public ou pour souligner le caractère « sérieux » ou « ancien » du sujet représenté.

L'analyse des *Tragedi* d'auteurs de plus grande envergure, comme Hans Sachs, ou comme Jakob Ayser – considéré généralement comme le successeur de Sachs en raison de l'ampleur et de la variété de sa production dramatique – peut me permettre d'aller plus loin dans la description de la pratique du genre. En effet, environ 50 pièces d'Hans Sachs sont appelées « Tragedi » ou « Tragœdia » et sont recensées par Adelbert von Keller dans les œuvres

1. « Jeu sérieux », Thomas Naogeorg, *Tragedia alia nova, Mercator*, 1540, traduite en 1541 avec le titre *der Kaufman, Sämtliche Werke, op. cit.*, tome 2, p. 17.

2. Thomas Naogeorg, *Tragœdia nova Pammachius, op. cit.*, p. 454 et 455, épilogue.

3. Johann Paul Crusius, *Croesus*, traduite par Isaac Fröreisen, Strasbourg, Anton Bertram, 1640, dédicace non paginée mais datée de 1611.

4. « Une histoire utile par une noble tragédie composée pour le spectacle des yeux », Sixt Birck, *Judith, op. cit.*, p. 215.

5. Alexander Seitz, « une tragédie est un jeu dont le commencement est parfaitement heureux, mais avec une fin très malheureuse » *Tragedi vom grossen Abentmal, Sämtliche schriften*, éd. Peter Ukena, Berlin, Walter de Gruyter, 1969 [1540], p. 7.

complètes du célèbre Meistersinger de Nuremberg, alors que, dans l'*Opus Theatricum* d'Ayrer, 13 pièces portent le titre de tragédie.

Le nom de « Tragedi » semble d'abord choisi pour s'opposer à celui de « Comedi », l'une ayant un sujet malheureux et l'autre un sujet heureux. Dans la préface à la deuxième partie de ses œuvres, Sachs présente ainsi ses pièces : « lieblich, artlich Comedi / und auch trawrig Tragedi¹ ». L'appellation générique définit donc moins la structure que le sujet de la pièce : l'histoire d'Abraham ou le sacrifice d'Isaac – deux trames dont l'issue est heureuse – sont appelées tragédies, en raison probablement de l'acte violent (le sacrifice manqué d'Isaac) qu'elles représentent. Le titrage des pièces montre aussi que le terme « Tragedi » entre dans la définition du texte, sans suffire pour autant à le caractériser : Sachs et Ayrer indiquent ainsi, à côté du terme générique, le nombre de personnages nécessaires à la mise en scène, le nombre d'actes et le sujet représenté. Une pièce de 1553 porte ainsi ce titre : « Tragedia mit 23 personen, von der strengen lieb herr Tristrant mit der schönen königin Isalden, und hat 7 actus² ». Le terme générique ne suffit donc pas pour définir la forme de l'œuvre. Il est aussi intéressant de relever que les termes « Tragedi » ou « Comedi » ne fondent pas le classement des pièces publiées, dans les éditions réalisées par les auteurs. Sachs et Ayrer préfèrent classer leurs œuvres par thèmes : dans la préface au troisième livre de ses œuvres complètes, Sachs précise le plan qu'il va adopter. Dans la première partie, il va recenser les « geistlichen Spiel », dans la deuxième toute « alt Histori » et dans la troisième ses « Fasnacht-spiel³ ». Ayrer aussi sépare ses « schone Comedien und Tragedien von allerhand dentkwürdigen roemischen Historien und andern politiscen Geschichten und Gedichten » de ses « schönen lustigen und kurzweiligen Faßnacht oder Ussen spilen⁴ ». La séparation générique est davantage entre formes dramatiques issues de l'Antiquité (tragédie et comédie) et formes populaires et médiévales (*Fastnachtspiele*). Au deuxième rang vient le sujet adapté : spirituel ou biblique (*geistlich*) ou bien historique. Ayrer, notamment, range ses pièces en ordre chronologique, en dramatisant successivement les différents épisodes de l'histoire romaine issus de Tite Live.

En ce qui concerne la forme dramatique de ces pièces, on constate leur proximité avec la forme du *Spiel* : un *Ehrnholt* vient introduire et clore toute tragédie et toute comédie, selon une coutume propre au théâtre médiéval,

1. « Des Comédies heureuses, et aussi des tragédies malheureuses », *Hans Sachs*, éd. Adelbert von Keller, vol. 6, Hildesheim, Georg Olms, 1964 [1560], p. 24.

2. « Tragédie avec 23 personnages, au sujet de l'amour puissant du noble Tristan et de la belle reine Isolde », *Hans Sachs*, *op. cit.*, vol. 12, p. 142.

3. « Jeux spirituels », « Histoire ancienne », « Jeu de carnaval », *Hans Sachs*, *op. cit.*, vol. 10, p. 6.

4. « Belles comédies et tragédies issues d'un grand nombre de remarquables histoires romaines et d'autres histoires et poèmes politiques [...] belles, amusantes et passionnantes pièces du carnaval » Jakob Ayrer, *Opus Theatricum*, Nürberg, Balthasar Echerssen, 1618, préface.

pour attirer d'abord l'attention du public, et pour expliciter enfin la morale de la pièce. On apprend ainsi que le sort malheureux d'Absalon vient admonester tous les fils qui manqueraient de pitié filiale¹, et que Samson, par son histoire et par sa fin, préfigure le Christ². La moralisation du public est donc le souci premier de ces pièces, qui fonctionnent comme des *exempla* dramatisés. S'il est vrai qu'elles respectent la division en actes et en scènes, le nombre d'actes peut varier. Les chœurs – qui peuplent les scènes italienne et française de l'époque – sont absents. Le style est souvent élevé et l'on constate généralement l'absence de personnages allégoriques. Mais le personnel tragique – rois et puissants – se retrouve également dans la comédie. La *Tragedi* n'adopte donc que quelques uns des traits poétiques de ses homologues italiennes et françaises. Elle est avant tout la dramatisation d'une histoire malheureuse et garde la structure de cette fable, sans se soucier des articulations entre nœud et dénouement, de péripéties et reconnaissances. Cette progression narrative est très évidente dans l'œuvre d'Ayrer : ses pièces se composent souvent de plusieurs « parties » qui relatent successivement les différents épisodes d'une même histoire. La monarchie de Rome fonde le sujet de trois tragédies et d'une comédie, judicieusement séparées en « Teile ». Le roman d'Ours et Valentin est aussi dramatisé en quatre parties³.

Les sujets adaptés sont le plus souvent tirés de la Bible – c'est le cas de 20 tragédies de Hans Sachs – plus rarement de l'histoire romaine, et parfois de romans médiévaux et de la tradition de la nouvelle. On apprend ainsi que l'histoire funeste de Jocaste et que le crime abominable de Clytemnestre sont issus de Boccace (probablement du *De Claribus Mulieribus* de 1360)⁴ : nos auteurs ignorent évidemment le grec, et leurs sources principales sont les recueils médiévaux de nouvelles et de fabliaux. Il est ainsi intéressant de relever que nombre de sujets adaptés par Sachs ou par Ayrer sont de fait des sujets usuels dans la tragédie italienne et française : Sachs reprend notamment la fable d'*Epizia* de Giraldi Cinzio – qui donne lieu à des adaptations italiennes et françaises et qui sera la source de *Measure for Measure* – la fable de *Œdipe roi*, le meurtre d'Agamemnon, le crime de Rosemonde, la mort d'Alexandre et le viol de Lucrèce. Cette proximité thématique, en dépit de toute conformité formelle, révèle une parenté évidente entre la tragédie allemande et les

1. « Ein Tragedi, mit vierzehnen Personen zu agieren, der auffrührische Absolum mit seinem Vatter, König David, hat fünff Actus », in *Hans Sachs, op. cit.*, vol. 6, p. 109.

2. « So endet sich dise Tragedi / Simson ist ein Figur Christi », « Tragedia, mit 17 personen der richter Simson, hat fünff Actus », *Hans Sachs, op. cit.*, vol. 10, p. 213.

3. « Comedia erster theil von Valentino und Urso », p. 261-272 ; « Comedia ander theil von Valentino und Urso », p. 272-289 ; « Comedia dritter theil von Valentino und Urso », p. 289-303 ; « Tragedi vierdter und lezter theil von Valentino und Urso », p. 303-322, in *Opus Theatricum, op. cit.*

4. Le *Ehernhold* affirme en effet : « wöll wir hie ein Tragedi halten, / Welche Geschicht beschreiben die alten / Geschichtschreiber, auch Ovidius / Und Johannes Bocatius, Wie ein Königin zu Tebe sass, / Welcher Layus genennet was / Jocaste aber heiss sein weiss », *Hans Sachs, op. cit.*, vol. 8, p. 29.

tragédies italiennes et françaises. Les auteurs dramatiques partagent de fait le même horizon culturel et adaptent les sujets qu'ils connaissent d'abord à partir des nouvelles médiévales, avant de faire référence à la grande tradition tragique de l'Antiquité¹.

La tragédie en langue vernaculaire constitue ainsi un genre particulier de *Spiel*, sans pour autant se fonder sur une définition systématique. La *Tragödie* a un sujet malheureux, mais parfois une fin heureuse, elle a un registre élevé, mais campe parfois des personnages comiques ou allégoriques, elle fait référence à la tradition des genres nobles et anciens, mais adapte sans scrupules des sujets issus des nouvelles et des romans médiévaux dans une intention explicite d'édification.

1.3.4 *Tragödie et Trauerspiel*

Les auteurs silésiens du *Kunstdrama* et notamment Gryphius, Opitz et Lohenstein, entendent illustrer au XVII^e siècle le théâtre allemand. Mais leur démarche n'apporte ni une rupture nette avec la poétique du *Spiel* – comme l'affirme Gryphius, en critiquant l'héritage de Hans Sachs dans *Herr Peter Squentz*² – ni un clivage générique entre tragédie et *Trauerspiel* – comme semble le supposer Walter Benjamin. Si les dramaturges silésiens affichent un désir de s'affranchir de la tradition populaire des *Meinstergesang*, ils n'adoptent pas, pour autant, les règles de la tragédie aristotélicienne, mais fondent leur pratique sur une définition traditionnelle de la tragédie. C'est ainsi que Martin Opitz décrit la tragédie dans son *Buch von der deutschen Poeterey* de 1624 :

Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße, ohe das sie selten leidet, das man geringen standes personen und schlechte sachen einführe : weil sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder und Vätermörden, brande, blutschanden, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen un dergleichen handelt³.

1. Même le sujet d'*Edipe roi* est généralement adapté à partir de la *Thébaïde* de Stace (dans la tragédie de Robelin et de Racine en France ou de dell'Anguillara en Italie) ou de l'*Edipe* de Sénèque (dans l'*Edipe* de Prevost et même dans l'*Edipe* de Corneille).

2. Il s'agit d'une pièce composée vers 1648, qui se sert du ressort du théâtre dans le théâtre pour faire une satire de la tradition du *Meinstergesang* et notamment des pièces de Hans Sachs.

3. « La tragédie égale en majesté le poème héroïque, si ce n'est qu'elle ne souffre guère que l'on y introduise des personnes de condition sociale inférieure et des sujets ordinaires : car elle ne traite que de volonté royale, de meurtres, désespoirs, infanticides et parricides, incendies, incestes, guerres et soulèvements, lamentations, pleurs, soupirs et autre choses de ce genre », Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, Breßlau 1624, cité dans *Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik*, éd. Benno von Wiese, Tübingen, Max Niemeyer, 1979, p. 1, traduit dans *Le Livre de la poésie allemande*, par Elisabeth Rothmund, Toulouse, presses universitaires du Mirail, 2009, p. 137-138. Opitz s'inspire ici de la définition de la tragédie par Scaliger.

La *Tragedie* allemande se caractérise donc par des traits analogues au *Trauerspiel* défini par Walter Benjamin : elle met en scène des rois (« Königlichem willen ») pour représenter les malheurs de l'histoire (« kriege und auffruhr ») et délivrer une leçon exemplaire, par l'issue malheureuse ou l'allégorie. La poétique « nationale » du *Trauerspiel* assimile donc la conception pré-moderne de la tragédie, hérité de la *Tragödie* scolaire ainsi que du *Spiel* populaire.

Un siècle plus tard, en 1730, Gottsched explicite cette assimilation et affirme que la tragédie peut aussi s'appeler *Trauerspiel* :

Bey den Griechen war also, selbst nach dem Urtheile des Aristoteles, die Tragödie zu ihrer Vollkommenheit gebracht ; und konnte in diesem ihrem Zustande gar wohl ein Trauerspiel heißen : weil sie zu ihrer Absicht hatte, durch die Unglücksfälle der Großen, Traurigkeit, Schrecken, Mitleiden und Bewunderung bey den Zuschauern zu erwecken ¹.

Gottsched affirme ici la continuité entre *Tragödie* et *Trauerspiel* : la tragédie peut aussi s'appeler *Trauerspiel*, parce qu'elle n'est, en définitive, qu'une pièce qui adapte un sujet malheureux et suscite la compassion et l'admiration. La tradition de la *Tragedi* devient ainsi un des fondements de la théorie du *Trauerspiel*.

La poétique du *Trauerspiel* est donc influencée par la pratique pré-moderne de la *Tragödie* et permet de redéfinir le réseau de ressemblances qui décrit la tragédie allemande. La tragédie est un genre au service de l'exemplarité. Elle se définit moins par sa forme ou par son style que par son sujet, qui doit être issu de l'« histoire » et présenter les malheurs des rois et des tyrans.

Les propos de Benjamin – qui oppose d'emblée tragédie et *Trauerspiel* – sont donc à nuancer. L'« idée » (*Idee*) de tragédie, considérée comme un *universalium in re*, n'est pas éloignée de celle de *Trauerspiel*. On pourrait même affirmer que l'idée de *Trauerspiel* décrit aussi l'idée de tragédie, dans sa conception et sa pratique pré-moderne. L'assimilation entre *Trauerspiel* et *Tragödie* dans la poétique allemande m'autorise ainsi à appliquer les propos de Benjamin non seulement au « drame » mais aussi à la pratique pré-moderne de la tragédie.

La définition de Gottsched – qui assimile tragédie et *Trauerspiel* – demande toutefois à être interprétée dans le contexte critique de l'*Aufklärung*. Le propos de Gottsched est en effet idéologique : il s'agit de fonder la poétique nationale sur l'imitation du Classicisme français. Gottsched assimile ici tradition allemande et règles dramatiques du théâtre français pour montrer

1. « Chez les Grecs, comme l'affirme aussi Aristote, la tragédie a atteint sa perfection ; elle pouvait parfaitement, à cette époque, s'appeler *Trauerspiel*, car elle avait pour objectif de susciter la tristesse, l'horreur, la compassion et la surprise du spectateur par le spectacle des chutes malheureuses des grands », Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 3. éd. Leipzig, 1742 [1730], p. 164.

leur affinité et encourager la pratique de la tragédie « à la française ». Le rapprochement entre les deux traditions, toutefois, met en lumière des analogies inattendues entre la pratique allemande – largement issue du théâtre médiéval – et la poétique de la tragédie classique – dont on considère généralement qu'elle est de matrice aristotélicienne.

Le réseau de ressemblances qui définit la tragédie pré-moderne allemande nous invite ainsi à considérer autrement la tradition « dominante » du genre tragique – qui a été théorisé en Italie et illustré par la tragédie française. L'influence de la pratique médiévale et le souci d'exemplarité dont fait preuve la *Tragödie* peuvent aussi infléchir la pratique de la tragédie moderne française et italienne. Les propos de Benjamin, étendus à la poétique de la *Tragödie*, pourraient alors contribuer à une définition de la tragédie moderne comme d'un universel *in re*.

1.3.5 Du genre au dénouement : pour une méthode d'analyse

L'analyse de deux traditions marginales du genre tragique – à partir des pratiques dramatiques allemandes et espagnoles – met en cause certains aspects de la définition conventionnelle de la tragédie *post rem*, et notamment l'influence de la philosophie du tragique et de la conception normative de la tragédie classique. Il apparaît alors que la tragédie espagnole existe, bien que les conventions génériques qu'elle suppose s'écartent des règles fixées par la théorie italienne et par la pratique française. En effet, l'analyse des traditions allemandes et espagnoles révèle l'extrême complexité du réseau de ressemblances qui fonde la pratique pré-moderne de la tragédie. L'autorité de l'enseignement d'Aristote est souvent discutée ou refusée ; l'héritage de la pensée médiévale contribue largement à la définition du genre ; la nature du sujet dramatique apparaît plus déterminante que la description de sa forme pour fixer son appartenance générique.

L'analyse des pratiques marginales de la tragédie révèle ainsi que la définition du dénouement est au cœur de la pratique du genre et des débats théoriques concernant sa poétique. La conception pré-moderne de la tragédie espagnole et allemande suppose en effet que, pour être « tragique », une pièce doit avoir un sujet malheureux : est-ce que cette caractérisation du sujet affecte aussi la fin de la pièce ? En d'autres termes, est-ce que la tragédie moderne doit avoir une fin malheureuse pour être identifiée en tant que telle par son public ? Or le dénouement malheureux n'apparaît pas dans la définition du genre proposée par Aristote. Il faudra donc, dans les pages qui suivent, préciser l'importance du dénouement dans la définition de la tragédie moderne, et retracer l'origine et l'évolution du réseau de ressemblances qui fait que toute « tragédie », dans l'emploi courant du terme, représente une action qui a une issue funeste.

L'étude du dénouement demande qu'on analyse la tragédie en tant que genre, car elle pose d'abord la question du lien entre chaque œuvre particu-

lière et la classe générique dans laquelle l'auteur, son public ou la critique ultérieure l'a inscrite. J'ai cherché à résoudre ce problème à partir de la conception du genre comme d'un « réseau de ressemblances » issu des compétences génériques acquises par l'auteur, par le public et par les théoriciens d'une époque. L'appellation générique est donc un problème de « classification » et n'émane nullement de l'« essence » propre aux genres. Pourtant, la pratique générique suppose une « idée » du genre qui va au-delà des critères formels relevés par la critique aristotélicienne ou par les normes fixées dans la pratique classique. Entre la nature particulière de chaque œuvre et l'abstraction absolue et impossible du concept, il existe ce que Walter Benjamin appelle l'« idée » du genre, qui décrit la tragédie comme un des *universalia in re* – c'est-à-dire comme un concept général ayant une réalité historique¹. L'« idée » ne donne pas une description « moyenne » du phénomène, mais « est la configuration de l'ensemble où l'extrême unique se retrouve avec ses semblables² ». L'idée – affirme encore Benjamin – est comme une monade : « L'idée est monade – ce qui signifie en résumé : toute idée renferme l'image du monde³ ».

La tâche qu'on se propose consiste alors à définir l'« idée » de tragédie – à l'image de l'idée du *Trauerspiel* proposée par Benjamin – comme un « concept aux limites floues » – issu des conventions historiques qui décrivent le réseau de ressemblances à l'origine du genre. Il s'agira ainsi moins de considérer la « moyenne » des pièces que les cas « extrêmes » – qui décrivent le genre dans son caractère spécifique et particulier⁴. Il faudra ainsi s'intéresser non seulement aux critères formels qui tissent les « ressemblances » entre les pièces, mais aussi aux implications idéologiques qui fondent la « monade » tragique. Le réseau conventionnel qui circonscrit le domaine de la tragédie esquisse une image du monde et décrit les soucis et les attentes du public pré-moderne.

1. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, p. 22.

2. « Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Eimalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschreiben », *ibid.*, p. 16, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 31.

3. « Die Idee ist Monade – das heißt in Kürze : jede Idee enthält das Bild der Welt », *ibid.*, p. 32, trad. p. 46.

4. « Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist », *ibid.*, p. 31.

Le dénouement dans la fable

L'objet principal de mes recherches est le *muthos*, c'est-à-dire la fable narrative, sa structure et son organisation. La tragédie est ici moins considérée comme le fait d'un spectacle et d'une mise en scène que comme la construction d'une intrigue dramatique à partir de principes formels qui fondent son efficacité. Mon analyse de l'intrigue porte en particulier sur sa « fin ». Pour comprendre les traits spécifiques du dénouement tragique, il est nécessaire de le situer dans le contexte plus vaste des fins narratives et de le confronter à l'issue romanesque et poétique. Cette étude des « fins » me permet de définir et d'expliquer le plan de mon étude, qui aborde successivement différents traits du dénouement pour expliciter les enjeux poétiques et idéologiques qu'ils révèlent.

2.1 Définir la fin

L'analyse des « fins » littéraires est marquée par un jeu d'ambivalences qui divise la critique : est-ce que parler de la « fin » d'un texte signifie aborder la question de sa finalité ? La critique issue du structuralisme a tendance à refuser cette assimilation entre fin d'une forme et téléologie du sens. Elle préfère aborder la question de la « clôture » textuelle, pour définir les contraintes poétiques de l'issue narrative. Marianna Targovnick cherche, dans cette optique, à définir la fin du roman au XIX^e siècle¹ ; Armine Kotin Mortimer aborde la question de la « clôture » en termes d'histoire littéraire pour relever l'évolution de la fin narrative² ; Guy Larroux³ propose une étude taxinomique pour définir plus largement la poétique de la fin romanesque. Enfin, Philippe Hamon esquisse une étude poétique des « clausules » textuelles⁴. Ces études ont le mérite de poser des questions importantes en ce qui concerne les stratégies de conclusion : la fin d'un texte repose sur des

1. Marianna Targovnick, *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton UP, 1981.

2. Armine Kotin Mortimer, *La Clôture narrative*, Paris, Corti, 1985.

3. Guy Larroux, *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

4. Philippe Hamon « Clausules », *Poétique*, n. 24, 1975, p. 95-526.

conventions qui suffisent parfois à marquer sa complétude (la mort ou le mariage du héros sont des signes d'achèvement de l'intrigue), l'issue narrative peut être considérée « ouverte » ou « fermée »¹.

Toutefois, pour apprécier le caractère « conventionnel » d'une fin et son « ouverture » relative, il est nécessaire de considérer les attentes des lecteurs. En effet, toute fin est « fermée », du simple fait que la narration s'interrompt, que le texte est suivi d'un blanc, que le livre est fini. Si l'on peut parler de « conventions » et d'« ouverture » du texte, c'est du point de vue de la lecture. Les stratégies de conclusion sont proprement rhétoriques : l'œuvre doit persuader le lecteur ou le public de son achèvement. L'analyse « poétique » de la fin ne peut pas se limiter à son évidence textuelle mais implique l'étude de la réception de l'œuvre. De plus, si le mariage ou la mort sont des signes de fin, c'est qu'ils sont considérés ainsi par le public, qui voit dans la joie nuptiale et dans le malheur funèbre une forme vraisemblable d'achèvement. Pour qu'une fin réponde aux attentes du public, il faut qu'elle s'inscrive dans les conventions sociales et idéologiques partagées par ses destinataires. L'analyse *poétique* de la fin suppose ainsi l'étude de sa réception et plus largement l'étude de l'imaginaire qui fonde les attentes du public.

Or l'imaginaire attaché à la notion de « fin » a été largement considéré par des critiques récents qui ont cherché à relever les implications philosophiques et théologiques des textes. La « fin » poétique est ainsi associée d'emblée à la fin de la vie ou à la fin du temps. La fin d'un texte pourrait ainsi exprimer l'« être pour la mort » de l'existence humaine – dans une optique heideggerienne² – ou encore le sens dernier de l'histoire – révélée par l'eschatologie³. Ces vues sont très suggestives dans la mesure où elles revèlent la téléologie à l'œuvre dans un texte poétique – son « être pour la fin » pourrait-on dire – ainsi que l'excès de sens associé à la fin d'un texte : l'issue d'une fable n'est pas seulement l'épuisement de son histoire, mais aussi le point narratif qui concentre les attentes du public quant au sens de l'œuvre entière. La réflexion philosophique sur la fin d'un texte a aussi permis de consolider l'opposition entre texte ouvert et texte fermé. Une fin « fermée » est ainsi généralement associée à une idéologie forte, alors qu'une fin « ouverte » est l'expression d'une crise idéologique, que les critiques aiment à relever dans la poésie et dans la fiction contemporaine⁴. Plus largement, l'étude de la

1. Guy Larroux, *op. cit.*, p. 70 et p. 130.

2. Martin Heidegger, *Être et temps (Sein und Zeit)*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1986 [1926], p. 283-322.

3. Paul, S. Fiddes, *The Promised End, Eschatology in Theology and Literature*, Oxford, Blackwell, 2000.

4. Frédérique Chevillot, *La Réouverture du texte, Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Rousset, Aragon, Calvino, Bénabou, Hébert*, Saratoga, Anma libri, 1993 ; Hektor Haarkötter, *Nicht-endende Enden, Dimensionen eines literarischen Phänomens : Erzähltheorie, Hermeneutik, Medientheorie*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2007 ; Russell Reising, *Loose Ends, Closure and Crisis in the American Social Text*, Durham, Londres, Duke UP,

fin « ouverte » des textes s'inscrit dans la réflexion sur la pluralité inépuisable du sens de l'œuvre littéraire, qui a été menée par une critique proche de l'hermétisme et de la pensée heideggerienne – comme dans les écrits de Blanchot et de Derrida¹.

Toutefois, si ces études présupposent un lien entre le texte et l'imaginaire, elles ne le définissent pas mais l'assument comme un *a priori* de l'analyse. Or l'hypothèse d'un lien entre poétique et idéologie est problématique et doit être explicitée pour mener à bien toute recherche sur les « fins » narratives. Si l'on suppose qu'un texte « reflète » l'imaginaire de son époque, il faut définir quelles sont les modalités de cette « réflexion » – est-ce la structure ou bien le genre ou encore la morale explicite du texte qui renvoie à une idéologie ? – ainsi que ses finalités – est-ce pour dénoncer la « superstructure » ou pour se conformer à la pensée du temps ? Plus largement, l'analyse de l'« imaginaire » littéraire risque de présupposer l'existence d'une idéologie cohérente qui marquerait les œuvres d'une époque, en perdant de vue à la fois la nature complexe de l'opinion du public et les facteurs multiples qui participent à la composition d'un texte.

Pour réconcilier approche poétique et philosophique en matière de fin littéraire, il est donc nécessaire d'aborder la question du lien entre le texte et le monde qui est à la fois objet de l'écriture et horizon de sa réception. Ce lien est envisagé par la notion aristotélicienne de mimésis, qui, d'après l'analyse éclairante de Paul Ricœur, permet d'explicitier et de réconcilier les aspects liés à la poétique, à la réception et à l'imaginaire véhiculés par le *muthos* narratif.

Dans *Temps et récit*, Ricœur, à partir du texte de la *Poétique*, définit trois *mimésis* qui rendent compte du *muthos*. La poétique de la construction narrative (*mimésis* II) permet de configurer la pré-compréhension du temps (*mimésis* I) en le structurant en intrigue, alors que la lecture est le moment d'une refiguration qui permet de relever la richesse du sens du texte. Le travail poétique de mise en intrigue est ainsi le pivot qui permet de réconcilier l'imaginaire en amont et la réception en aval du texte. Le lien entre poétique, imaginaire et réception est compris par Ricœur sur le mode du schématisme kantien² ou du fonctionnement de la métaphore. Dans le premier cas, on considère que les données de l'expérience (*mimésis* I) sont schématisées par l'imagination (*mimésis* II) pour former des concepts de l'entendement (*mimésis* III). Dans le deuxième cas, on affirme que le lien entre le monde et le récit est le même qui subsiste entre les deux termes de la métaphore décrite

1996.

1. Notamment, en ce qui concerne le théâtre, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 341-368. Je cite un extrait : « Penser la clôture de la représentation, c'est penser le tragique : non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. Et pourquoi dans sa clôture il est fatal que la représentation continue », p. 368.

2. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, vol. 1, p. 129.

par Ricœur¹ : le récit explicite moins des « ressemblances » qu'il ne « re-décrit le monde² ». Ces deux modélisations possibles du lien entre le monde et le récit montrent la richesse de l'approche ricœurienne : la réception d'un texte poétique n'est pas enfermée dans le cercle herméneutique mais est le lieu d'une réelle connaissance car elle refigure les formes *a priori* qui permettent la compréhension de l'œuvre. Le lien entre réalité et fiction existe, mais n'est pas à envisager sur le mode de la « réflexion », du « mensonge » ou de la « dénonciation », mais plutôt comme le lieu de la création de sens par la double opération de configuration – par la mise en intrigue – et de refiguration – par la réception du texte.

La théorie de la triple *mimèsis* permet de définir le cadre de mon analyse de la « fin » du *muthos* tragique. Ricœur considère la *mimèsis* I comme « la pré-compréhension du monde de l'action³ ». Cette pré-compréhension est nécessaire à la lecture et à la compréhension du récit poétique. Elle suppose la capacité d'identifier les traits structurels de l'action et notamment son issue comme « un changement de fortune vers le bonheur ou l'infortune⁴ ». Elle implique une connaissance des formes symboliques qui articulent l'expérience et la rendent intelligible : si la tragédie, d'après les propos d'Aristote, peut représenter les hommes « meilleurs » que les hommes actuels, « c'est que la compréhension pratique que les auteurs partagent avec leur auditoire comporte nécessairement une évaluation des caractères et de leur action en termes de bien et de mal⁵ ». Elle implique enfin la capacité à suivre une histoire, par un travail d'attente et de synthèse qui trouve son accomplissement dans le « point final » qui termine le récit. La capacité d'identifier une fin, d'évaluer ses implications éthiques et de reconstituer, à partir de là, la logique de l'histoire, est ce qui fonde l'« imaginaire » en amont du texte narratif et qui explique pourquoi parler de la « fin » d'un texte implique un discours sur la logique, l'éthique et le sens de l'œuvre.

Mais cette première *mimèsis* ne peut rendre compte de la « vision du monde » supposée par un texte qu'à partir de la configuration et de la refiguration opérées par le travail poétique de mise en intrigue et par la réception du récit. La *mimèsis* II « ouvre le royaume du *comme si*⁶ », c'est-à-dire de la fiction. Il s'agit d'une « imitation » qui n'entend pas donner une copie du réel – comme dans la conception platonicienne – mais produire l'agen-

1. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

2. « Le postulat sous-jacent à cette reconnaissance de la fonction de refiguration de l'œuvre poétique en général est celui d'une herméneutique qui vise moins à restituer l'intention de l'auteur en arrière du texte qu'à expliciter le mouvement par lequel un texte déploie un monde en quelque sorte en avant de lui-même », Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.*, vol. 1, p. 152.

3. *Temps et récit*, *op. cit.*, vol. 1, p. 108.

4. *Ibid.*, p. 110.

5. *Ibid.*, p. 116.

6. *Ibid.*

cement des faits par une mise en intrigue¹. *Mimèsis* et *muthos* sont donc étroitement liés, car le lien entre imaginaire, réception et fiction ne peut se comprendre qu'à partir de l'agencement des actions en système (*è tôn pragmatôn sustasis*) qui constitue l'intrigue dramatique. La mise en intrigue implique un travail de configuration de l'« imaginaire » en amont de l'œuvre. La succession des événements qui a lieu dans le temps est organisée en une suite logique qui enchaîne les actions représentées par la causalité. La fin d'une intrigue doit donc entretenir un lien nécessaire avec les épisodes qui la constituent et apparaître à la fois comme leur conséquence logique et comme l'issue qui « fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout² ». La mise en intrigue est aussi la médiation entre « des incidents individuels et une *histoire* prise comme un tout³ ». Le particulier doit ainsi être configuré pour être en mesure d'exprimer le général. La mise en intrigue suppose alors un travail poétique qui transforme la succession chronologique en configuration causale et le particulier en général. L'intrigue de fiction pose ainsi la question de la légitimité de la causalité et de la généralisation, et fonde la réflexion de la troisième partie de cet ouvrage.

Ce premier travail de configuration ne suffit pourtant pas pour définir les relations complexes qui lient le monde de l'expérience et le récit de fiction. La réception de l'œuvre est le lieu d'une refiguration (*mimèsis* III) qui infléchit et enrichit le sens du texte en fonction des attentes de son public. Ce troisième sens de la *mimèsis* permet de rendre compte des effets que le dénouement tragique doit susciter, d'après les recommandations d'Aristote : l'issue tragique doit à la fois se comprendre comme la dernière conséquence d'une suite causale et comme l'expression du hasard, pour susciter à la fois la surprise et le sentiment d'achèvement. Le dénouement doit à la fois être vraisemblable – et donc répondre aux conventions partagées par son public – et surprenant – et donc bouleverser l'horizon d'attente du spectateur. La fin du héros doit enfin être « pathétique » et susciter le « sens de l'humain » qui confirme le public dans ses convictions morales. Ce réseau complexe d'attentes comblées ou déçues participe de la poétique du dénouement : il explicite les enjeux de la mise en intrigue (*mimèsis* II), et révèle les *a priori* idéologiques qui fondent la compréhension du public (*mimèsis* III).

La définition de la triple *mimèsis* permet à Ricœur d'analyser la notion de « fin » du récit⁴ et d'évoquer aussi l'imaginaire qu'elle présuppose (*mimèsis* I) et la réception qu'elle entraîne (*mimèsis* III). La pratique littéraire de la fin du récit s'avère ainsi liée à l'imaginaire associé à la fin des temps. Ricœur reprend ainsi les analyses de Frank Kermode dans *The Sense of an Ending*⁵

1. *Ibid.*, p. 72.

2. *Ibid.*, p. 130.

3. *Ibid.*, p. 127.

4. Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.*, vol. 2, p. 40-58.

5. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, *Studies in the Theory of Fiction*, Oxford,

qui traite du lien entre la poétique de la fin et l'imaginaire de l'Apocalypse. La fin des temps est aussi la fin d'un texte – la Bible – et le modèle implicite de toute fin narrative. Or avant de poser cette équivalence entre fin du récit et fin du temps, Kermode explicite les *a priori* de son analyse et définit la nature du lien qui subsiste entre fiction et réalité. Pour lui, ce lien est de l'ordre du mensonge : la fin narrative nous console et nous rassure dans notre besoin de fin et de téléologie¹. Toutefois, en interprétant d'emblée le lien entre fiction et réalité, Kermode limite les possibilités de son analyse de la configuration poétique et de sa capacité à « créer du sens » qui va peut-être au delà du simple réconfort idéologique. Le sens du lien entre fiction et réalité n'est pas seulement un *a priori* problématique, mais aussi l'horizon de ma recherche : quel est le pouvoir conféré à la fiction par le récit de la fin ? C'est là l'objet de mon enquête qui, au lieu de définir d'emblée la nature de la relation entre fiction et réalité, postule la réalité de ce lien à partir du modèle ricœurrien pour chercher ensuite à décrire le pouvoir refigurant de la fin du *muthos*.

Les intuitions critiques de Kermode permettent pourtant de fonder le cadre de cette enquête sur le rapport qui subsiste entre fin du récit et fin du temps. D'après Kermode, le sentiment de la fin du monde – véhiculé par l'*Apocalypse* et le genre apocalyptique – influence les formes littéraires. Kermode trace dans son ouvrage une histoire de cette influence et affirme notamment que la tragédie pré-moderne transforme l'attente d'une fin imminente par la dramatisation d'une fin immanente qui prend la forme d'une crise. Les déceptions concernant l'attente d'une fin du monde – qui alimente les récits, de saint Paul à Joachin de Flore – sont à l'origine de l'écriture de la crise : les peurs concernant l'au-delà eschatologique sont reportées dans l'ici-bas historique. L'attente d'une fin dernière est transformée par l'expression immanente d'une crise qui ajourne sans cesse le moment de la fin². La tragédie est donc la forme poétique qui configure cet imaginaire de la crise par la nature même de ses dénouements, dont les longueurs seraient moins au service de l'achèvement de l'intrigue que de l'épuisement du récit par la représentation sans cesse répétée de la violence, sur le mode de la vengeance. La tragédie serait alors la forme qui refigure les attentes à l'origine

Oxford UP, 1966.

1. *Ibid.*, chap. 2, et notamment : « [fictions] find out about the changing world on our behalf; they do this, for some of us, perhaps better than history, perhaps better than theology, largely because they are consciously false [...]. It is not that we are connoisseurs of chaos, but that we are surrounded by it; and equipped for coexistence with it only by our fictive powers », p. 64.

2. « Apocalypse, which succeeded prophecy, merges with tragedy [...]. Tragedy itself succumbs to the pressure of demythologizing; the End itself, in modern literary plotting loses its downbeat, tonic-and-dominant finality, and we think of it, as the theologians think of Apocalypse, as immanent rather than imminent. Thus, as we shall see, we think in terms of crisis, rather than temporal ends; and make much subtle disconfirmation and elaborate peripeteia », *ibid.*, p. 30.

du mythe apocalyptique : la révélation d'un sens et la possibilité d'un juste jugement. Est-ce que le dénouement tragique – par sa structure poétique – est l'expression du sens et de la morale de l'intrigue ou bien reste-t-il en deçà des attentes eschatologiques que l'imaginaire attaché à la fin laisse poindre à l'horizon du texte ? La structure du dénouement – complet ou cyclique – ainsi que les effets qu'il suscite – révélation du sens de l'intrigue par une péripétie et une reconnaissance et expression d'une rétribution – fondent les analyses des chapitres à venir.

Par l'analyse de la triple *mimèsis*, Ricœur parvient à réconcilier la fin du récit et sa finalité. La structure de la fin du *muthos* (*mimèsis* II) est le lieu qui est supposé exprimer la finalité du récit (*mimèsis* I). Toutefois, les dénouements de la tragédie moderne peuvent troubler les attentes implicites du public et refigurer (*mimèsis* III) autrement le sens de la fin par l'expression d'une causalité inaboutie – comme on le verra dans la troisième partie – ou d'une justice irrésolue – comme on le verra dans la quatrième partie.

Mais avant d'analyser la nature et les implications du lien entre fin du récit et récit des fins, il est nécessaire de mener une analyse de la poétique du dénouement, en définissant les modalités de sa « mise en intrigue » et les traits qui circonscrivent la forme du dénouement dans la tragédie pré-moderne.

2.2 Décrire le dénouement

Le dénouement tragique a été l'objet d'études récentes qui présentent des intuitions intéressantes sans pour autant proposer une description exhaustive de la question, mais adoptant des approches qui se révèlent trop générales ou trop particulières. Trop particulières, quand elles étudient seulement la poétique d'un auteur¹, trop générales, quand elles ne relèvent pas les caractéristiques propres au dénouement dramatique mais l'analysent comme la « fin » d'un récit de fiction², ou quand elles ordonnent les dénouements tragiques à partir d'une définition partielle de la tragédie et de la notion de tragique³. Mon objectif est de donner une définition poétique qui ait à la

1. Voir Barbara Hodgdon, *The End Crows All, Closure and Contradiction in Shakespeare's History*, Princeton, Princeton UP, 1991 ; Francis M. Dunn, *Tragedy's End, Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York Oxford, Oxford UP, 1996.

2. June Schlueter, *Dramatic Closure, Reading the End*, Londres, Associated UP, 1995.

3. « La tragedia cinquecentesca in quanto dunque genere alimentato da un immaginario escatologico si nutre in altre parole di una dialettica fra il concetto di morte e quello di ritorno, fra l'idea della fine inderogabile e quella del trapasso verso un altrove luminoso ; su tali dinamiche si giocano tutti i finali tragici del XVI secolo, tesi nello sforzo di giustificare l'ineluttabile, di graduare e alleggerire la dipartenza del protagonista. I modelli archetipici saranno dunque la morte di Socrate, per come è tramandata dal Crito platonico (decesso che è ritorno alla patria celeste) e la passio Christi, il prolungarsi della sofferenza e del dolore quale liberazione scalare dalla corporeità », Valentina Gallo, « Finito e non finito

fois une valeur générale – et permette de décrire *tous* les dénouements de la tragédie pré-moderne – et une pertinence particulière – et permette de relever les traits propres à *chaque* dénouement tragique. Il s’agira donc d’abord d’analyser les aspects formels qui différencient le dénouement tragique des autres « fins » poétiques, pour ensuite chercher à définir les traits qui définissent sa « configuration ». L’étude des stratégies de conclusion mises en œuvre dans le conte et dans la poésie permettent de saisir l’originalité de la clôture tragique.

Le récit romanesque se différencie de l’intrigue tragique par le nombre de rebondissements qui le structurent. L’ampleur de la narration dans le roman suppose un enchaînement d’épisodes qui multiplient les renversements de fortune à l’origine des aventures du héros. En revanche, la tragédie repose généralement sur un seul renversement, qui bouleverse le sort du héros et détermine son bonheur ou son malheur final. Le cœur de la configuration tragique est ainsi le renversement de fortune, qui doit être unique, saisissant et marquer l’articulation entre nœud et dénouement.

La structure du conte semble alors proche de l’intrigue tragique en ce qu’il a généralement un seul renversement à l’origine de sa conclusion. Les formalistes russes ont relevé cet élément de la structure du conte « qui doit répondre à deux conditions : les dimensions réduites et l’accent mis sur la conclusion¹ ». La conclusion est donc un élément essentiel du conte qui oriente sa narration et parachève sa structure et sa signification. La fin d’un conte est constituée par une tension qui connaît une résolution inattendue :

La tension dramatique s’accroît au fur et à mesure que le renversement de la situation approche. Cette tension est obtenue habituellement par la préparation de ce renversement. Ainsi dans le roman d’aventures stéréotypé, les adversaires qui veulent la mort du héros ont toujours le dessus. Mais à la dernière minute, quand cette mort devient imminente, le héros est soudain libéré et les machinations s’écroulent. La tension augmente grâce à cette préparation².

Or la structure de la tragédie peut aussi être décrite comme une « tension » – contenue par le nœud – qui connaît une solution inattendue – dans le dénouement. Mais, dans le conte, cette « tension arrive à son point culminant avant le dénouement³ » et la fin se caractérise par un apaisement et par le retour à un équilibre dont Propp a décrit les modalités : « la tâche est accomplie » ou bien « le héros est reconnu » ou encore « l’antagoniste est

nella tragedia del Cinquecento. Per una drammaturgia del commiato », *I finali, letteratura e teatro*, éd. Beatrice Alfonzetti e Giulio Ferroni, Rome, Bulzoni, 2003, p. 75.

1. Boris Eichenbaum, « Théorie de la prose », in *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2001 [1965], p. 206.

2. Boris Tomachevski, « Thématique », *ibid.*, p. 278.

3. *Ibid.*

châtié » et « le héros se marie et accède au trône »¹. Ces « fonctions », qui définissent d'après Propp les fins possibles du conte, sont sous le signe de l'achèvement ou de la rétribution et terminent l'intrigue par les marques conventionnelles de la reconnaissance, du mariage ou de l'accès au trône. La fin du conte est donc généralement « heureuse » – le héros réussit et l'antagoniste échoue – et fondée sur un retour à l'équilibre qui est une marque reconnaissable de fin dans l'esprit du public.

Évidemment, l'histoire et la poétique du conte – plus largement de la nouvelle qui connaît en Italie et ailleurs un large succès dès le Moyen Âge – ont des schémas conclusifs plus complexes². Toutefois, mon enjeu ici est moins de définir l'issue du conte que de relever les éléments originaux dans les conventions poétiques du dénouement tragique. Il apparaît ainsi que si le conte s'achève généralement par le retour à l'équilibre, la tragédie se définit par le rejet de tout équilibre et par l'expression de l'excès. L'accumulation de meurtres et de malheurs qui suit généralement le renversement de l'intrigue exclut la possibilité d'un équilibre par l'expression des malheurs inattendus qui accablent le héros. Le dénouement tragique serait alors sous le signe de l'excès, alors que l'issue du conte serait plutôt l'expression d'un équilibre retrouvé. Ces différences formelles manifestent un écart idéologique : le retour à l'équilibre est souvent au service d'une morale de l'exemplarité, alors que l'excès tragique dénoncerait les dangers de l'exemplarité par une pratique ambiguë de la fin. La critique a affirmé la portée exemplaire de la nouvelle³, issue de la tradition médiévale de l'*exemplum* apologétique⁴, tout en relevant les nuances et les écarts de sa pratique⁵. Le dénouement tragique, comme expression d'un excès, refuserait ainsi l'exemplarité traditionnelle, pour adopter une poétique « mimétique ». Norman Freidman⁶ oppose ainsi poétique didactique et poétique mimétique, mais la lecture des textes tragiques semble remettre en cause cette dichotomie : la tragédie se donne d'emblée comme un texte à portée générale – elle ne traite pas du particulier, mais des cas des « grands » qui sont un modèle d'humanité – mais son issue semble refuser toute moralisation facile : la chute des grands met en cause la portée exemplaire de leurs actions.

Toutefois, cette opposition apparente entre la fin du conte et le dénouement de la tragédie est à remettre en cause par l'analyse des œuvres : les

1. Fonctions XXVI, XVII, XXX, XXXI, dans Vladimir Ja. Propp, *Morphologie du conte* (*Morfologija skazki*) trad. Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970 [1928], p. 97-99.

2. Voir *La Nouvelle : stratégie de la fin*, éd. Béatrice Didier, Paris, Sedes, 1996.

3. John Gerlach, *Toward the End, Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama, Alabama UP, 1985 ; David E. Richter, *Fable's End, Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*, Chicago, Chicago UP, 1974.

4. Didier Souiller, *La Nouvelle en Europe, de Boccace à Sade*, Paris, PUF, 2004, p. 9-17.

5. Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung, zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1967.

6. Norman Friedman, *Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia press, 1975, « Theory of Structure and End » p. 63-78.

tragédies à fin heureuse – où l'action du héros est couronnée de succès – semblent très proches du modèle du conte et de la nouvelle exemplaire. Les tragédies à fin malheureuse cachent parfois une exemplarité indirecte : le malheur du héros est parfois l'expression de sa juste punition qui moralise le public par l'exposition d'un interdit. Le dénouement tragique hésite donc entre une poétique de l'équilibre et de l'exemplarité et une poétique de l'excès et de l'ambiguïté idéologique. Dans le premier cas, la tragédie a une issue heureuse, qui suit le modèle de la nouvelle exemplaire et de la comédie. Dans le deuxième cas, la tragédie a une issue malheureuse, et suit une logique propre, héritée des tragédies de Sénèque et proche de la pratique des histoires tragiques¹.

La fin du poème permet de mieux prendre en compte la poétique de l'excès qui semble caractériser le dénouement tragique. Barbara Herrnstein Smith, dans son étude magistrale de 1968, montre que la fin d'un poème ne peut se comprendre qu'à partir de l'analyse de sa structure et des stratégies rhétoriques qui viennent légitimer la fin du texte par une conclusion attendue – préparée par la progression « paratactique » ou « séquentielle » du poème² – ou inattendue – qui suscite la surprise ou l'étonnement du lecteur³. L'étude de Barbara Herrnstein Smith a donc le mérite de montrer que la fin poétique est définie par des stratégies rhétoriques qui visent des effets, et que l'analyse de la fin nécessite l'étude de la structure du texte.

Ces remarques permettent de mieux orienter mon étude du dénouement tragique. D'une part, le dénouement ne constitue pas le « dernier vers » ou le « dernier mot » de l'histoire – comme les analyses des clôtures de la nouvelle ou de la poésie laissent supposer – mais se comprend dans la relation qui l'articule au nœud de la pièce. Le dénouement n'est pas simplement la « fin » de la tragédie, mais l'élément de sa structure qui orchestre le renversement et conduit la tragédie à sa fin. Le dénouement est donc plus « long » que la fin, en ce qu'il suppose non seulement l'*excipit* tragique, mais aussi les stratégies que l'intrigue met en place pour rendre nécessaire et vraisemblable l'issue de la pièce. L'étude de la structure du dénouement implique ainsi l'étude de son articulation avec le nœud dans la construction de l'intrigue tragique.

D'autre part, si le dénouement tragique suit une poétique de l'excès, c'est qu'il cherche à susciter des effets qui affectent le public. L'analyse du dénouement implique ainsi l'analyse de ses effets. Barbara Herrnstein Smith définit les structures poétiques en raison des stratégies rhétoriques qu'ils mettent en place pour marquer la fin de l'œuvre. D'un côté, un poème « paratactique » aura une fin attendue, qui accomplit la logique du texte par un jeu

1. Thierry Pech, *Conter le crime, Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques, 1559-1644*, Paris, Champion, 2000.

2. Voir Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure, a Study fo How Poems End*, Chicago, Chicago UP, 1968, p. 96-150.

3. *Ibid.*, p. 151-186.

de répétitions et de variations. De l'autre, un poème aura une fin plus marquée s'il s'achève par un vers épigrammatique, par un jeu de parallélismes ou d'antithèses, par le recours à des clausules qui font signe vers la fin de l'énonciation – par l'évocation du silence, de la fin de la parole – ou vers des fins conventionnelles – la mort ou le mariage¹. Le dénouement tragique peut aussi présenter une fin marquée par des stratégies poétiques qui mettent en valeur la continuité entre le nœud et le dénouement ou qui en revanche cherchent à souligner la rupture introduite par le renversement de fortune.

Le dénouement peut ainsi achever la pièce par des stratégies rhétoriques qui le mettent en valeur, en suscitant la surprise et l'étonnement du public. En ce sens, la pratique du dénouement dans la tragédie pré-moderne s'apparente à la poétique de la pointe, qui est aussi au cœur des débats théoriques de la fin de la Renaissance, comme l'a justement relevé Mercedes Blanco. D'après elle, la pointe « est inséparable d'une dense brièveté, et aspire à produire une impression de profondeur vertigineuse² ». La pratique de la pointe exprime aussi la recherche de l'effet et permet d'analyser la relation de la « fin » avec le reste du poème. Baltasar Gracian, dans son *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, décrit la fonction sémantique de la pointe sur le mode de la figuration – la pointe condense et exprime par la métaphore ou l'allégorie le sens du poème – de la résolution – la pointe dénoue avec éclat l'énigme proposée par le poème – du renversement – la pointe renverse le sens attendu du texte – ou encore de l'exagération et de la sentence morale³. Gracian définit ainsi la relation entre la pointe et le sens du poème par des remarques qui peuvent aider l'analyse du lien entre le dénouement et la trame tragique. Le dénouement peut être marqué par des stratégies rhétoriques qui font de la fin de la tragédie l'image condensée de son intrigue, qui livrent la solution de l'énigme du nœud en suscitant la surprise ou qui renversent l'intrigue par l'expression d'un excès pathétique ou d'une sentence morale.

L'analyse sommaire des enjeux de la fin du conte et du poème permet de mettre en valeur les problématiques impliquées par l'étude du dénouement tragique et de relever la proximité – idéologique et chronologique – entre tragédie moderne, genre de la nouvelle et pratique de la pointe⁴.

Cependant, l'analyse comparée des conventions génériques ne suffit pas pour fixer la pertinence des traits spécifiques du dénouement tragique. Pour que cette description poétique puisse à la fois avoir une valeur générale et caractériser chaque dénouement particulier, il est nécessaire de prouver qu'elle est au fondement de la réflexion théorique et des réalisations dramatiques

1. *Ibid.*, p. 151-186.

2. Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, Paris, Champion, 1992, p. 46.

3. Voir *ibid.*, p. 245-275.

4. En effet, nombre de sujets tragiques sont issus des recueils des nouvelles – et notamment des ouvrages de Boccaccio, de Bandello et de Giraldi – alors que les stratégies rhétoriques mises en œuvres par les dramaturges sont souvent proches des artifices poétiques pratiqués par les poètes du conceptisme.

de l'époque pré-moderne. Ce travail de recensement a été le souci préalable à cet étude, par la lecture d'environ 500 tragédies italiennes, françaises et espagnoles publiées entre 1550 et 1650, et par l'analyse des traités de poétique et de leurs sources théoriques. Ce vaste sondage a permis de relever que des traits spécifiques subsistent dans la réflexion théorique sur le dénouement qui va d'Aristote à Boileau, à condition de les considérer moins comme termes d'une définition que comme éléments d'une problématique. La théorie et la pratique du dénouement changent et évoluent avec le temps, mais les problèmes que l'art de conclure pose aux théoriciens et aux dramaturges restent inchangés et occupent indifféremment les scènes tragiques italiennes, françaises et espagnoles.

L'étude des tragédies pré-modernes et des traités qui les théorisent a eu pour enjeu l'établissement d'un modèle poétique permettant de définir les conditions d'existence du dénouement tragique, ainsi que d'établir l'analyse historique des évolutions et des traits particuliers à chaque dénouement. Le dénouement tragique est donc l'objet d'un triple enjeu : la synthèse formelle circonscrit les traits qui le définissent, l'analyse de ses réalisations traite de son évolution chronologique, l'étude de « cas » dramatiques cerne les problématiques idéologiques qu'il aborde. Ces trois enjeux définissent la méthode à l'œuvre dans ces pages : la synthèse formelle fonde le cadre de mon enquête, mais l'analyse diachronique des réalisations particulières en révèle les limites et permet d'élargir l'horizon poétique de la fin tragique. Enfin, l'étude des enjeux idéologiques à l'œuvre dans les pièces explique et justifie la morale du genre. Si la tragédie moderne est l'expression d'une « crise » – comme l'affirme Frank Kermode – cette crise a sans doute une poétique, une histoire et un sens. Les pages qui suivent présentent une synthèse des enjeux du dénouement.

2.3 Fixer les « extrêmes » du dénouement

Pour parvenir à une synthèse formelle qui puisse rendre compte de *tous* les dénouements tragiques composés entre 1550 et 1650, il est nécessaire de confronter les intuitions *a priori*, que l'analyse comparée des « fins » du conte, du poème et de la tragédie laisse paraître, au vaste sondage qui recense les traits du dénouement dans la tragédie et la théorie de l'époque. De plus, pour que cette synthèse puisse rendre compte de *chaque* dénouement, il faut rechercher non seulement la « moyenne » des fins dramatiques mais surtout les cas « extrêmes » – pour reprendre les termes de Walter Benjamin. Ainsi, au lieu de relever des traits communs à la pratique du genre, il s'agira de définir les *polarités* qui décrivent à la fois les cas extrêmes, la tension – qui fonde l'enjeu problématique présenté par le dénouement – et la fréquence – qui permet de relever la poétique dominante et les choix minoritaires en matière de fin dramatique. Chaque polarité est donc l'expression d'un problème

poétique formulé sur le mode d'une *alternative*, qui dit à la fois les choix extrêmes, l'écart qui les sépare, et qui permet de relever la *doxa* dominante en matière de dénouement.

Le recensement des traités et des pièces de l'époque confirme les intuitions de la réflexion générique et permet de présenter une synthèse qui définit les éléments formels de la fin de chaque pièce. Le dénouement tragique est le fait du *renversement* du *muthos*. Ce renversement de l'intrigue a une orientation, des modalités et une structure. Une orientation, car le sort du héros peut se renverser du bonheur vers le malheur ou du malheur vers le bonheur. Des modalités, car le renversement de l'intrigue peut être marqué par des effets poétiques – et notamment par une péripétie et une reconnaissance – ou paraître la suite logique des événements qui précèdent. Une structure, car le dénouement s'articule de manière plus ou moins explicite au nœud qui le précède.

Ces trois polarités permettent ainsi de délimiter le champ des dénouements possibles : la tragédie peut avoir une fin heureuse ou malheureuse, simple ou complexe, articulée à un nœud intérieur ou antérieur à la pièce. Ces trois couples d'extrêmes poétiques délimitent le champ des nuances et des solutions « moyennes » : la tragédie peut être heureuse ou malheureuse, certes, mais d'autres issues sont possibles, qui ne sont ni heureuses ni malheureuses et qui échappent à tout clivage rigide. L'analyse de ces possibilités dramatiques fait l'objet des parties à venir qui traitent chacune d'une alternative poétique et de ses implications idéologiques : le choix entre une fin heureuse ou malheureuse n'est pas gratuit et met en cause la portée exemplaire de l'intrigue dramatisé. La possibilité d'autres types de fin – comme la fin « double » – manifeste la recherche d'une solution poétique capable de préserver à la fois l'exemplarité et l'excès pathétique.

Avant d'analyser les problèmes suscités par ces alternatives poétiques dans les traités et dans les pièces, il est intéressant de relever leur présence dans la *Poétique*. Le texte d'Aristote a en effet le mérite de définir le dénouement et de préciser avec beaucoup de lucidité les enjeux de sa pratique. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que la *Poétique* est l'unique source théorique du dénouement moderne : le texte d'Aristote – comme le montre la deuxième partie de mon étude – n'est qu'un métatexte parmi d'autres, et n'épuise pas la riche ambiguïté de la codification théorique du dénouement tragique. Toutefois, l'analyse de ce traité fondateur permet de fixer les enjeux théoriques du dénouement et d'apprécier la richesse des métamorphoses que sa poétique subit dans le temps et dans les pratiques nationales. La *Poétique* – qu'elle soit lue ou rejetée par les dramaturges – fonde le *terminus a quo* de l'étude du dénouement : elle mentionne les enjeux de sa pratique, elle permet de relever l'évolution de sa dramaturgie et de dénoncer le paradoxe d'un genre qui se veut à la fois hérité de l'Antiquité et résolument « moderne ».

2.3.1 Orientations

Aristote, au chapitre 7 de la *Poétique*, donne une indication précise sur la structure de la tragédie, en référence au *muthos* tragique. Il affirme que l'étendue de la tragédie doit permettre le renversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur¹. L'issue de la tragédie, sur le plan de la fable, peut donc être heureuse ou malheureuse.

Toutefois, au chapitre 13, Aristote introduit un troisième type de dénouement. La tragédie peut aussi avoir une « structure double, comme l'*Odyssee* », et finir « de façon opposée pour les bons et les méchants² ». Cette fin double est présentée de manière ambiguë. D'abord, Aristote en donne comme exemple l'*Odyssee*, qui finit effectivement bien pour les bons et mal pour les méchants, mais qui n'est pas une tragédie. Aristote cite peut-être ici l'épopée homérique pour souligner la continuité entre épopée et tragédie, la deuxième portant la première à sa perfection³. Cette référence à l'*Odyssee* a des conséquences importantes par la suite : des extraits de l'*Odyssee* sont pris comme sujet de tragédies à structure double (c'est le cas du *Cyclope* d'Alessandro Pazzi de' Medici de 1525, ou de la *Penelope* de Giovan Battista della Porta de 1591) ; surtout, à partir de cet extrait, les théoriciens modernes ont tendance à effacer la distance qui sépare tragédie et épopée, sans relever le caractère spécifiquement dramatique de la première.

Aristote établit ensuite une hiérarchie entre les différents types de dénouement pour relever leur efficacité dramatique : si l'orientation du dénouement était indifférente pour la réussite de la fable tragique, elle devient cruciale en ce qui concerne le succès du spectacle. Le dénouement malheureux est le meilleur :

Aussi commet-on la même faute en reprochant à Euripide de faire cela dans ses tragédies et de donner à la plupart d'entre elles une fin malheureuse – car, nous l'avons dit, cette façon de faire est la bonne. Une preuve décisive d'ailleurs est qu'à la scène et dans les concours ce sont les œuvres de ce genre qui, lorsqu'elles réussissent, se révèlent les plus tragiques⁴.

La référence à Euripide est aussi ambiguë : si Aristote loue ses dénouements, il critique tout de suite après la structure de ses pièces, comme s'il voulait indiquer que le dénouement malheureux est plus une recette de réussite scénique qu'un trait essentiel de la structure de la pièce⁵.

1. Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chap. 7, p. 61.

2. *Ibid.*, chap. 13, p. 79.

3. Comme il l'affirme aussi au chapitre 4. Il énonce aussi un rapport proportionnel entre tragédie et épopée : « ce que l'*Iliade* et l'*Odyssee* sont aux tragédies, le *Margitès* l'est aux comédies », *ibid.*, p. 45.

4. *Ibid.*, chap. 13, p. 79.

5. La référence à Euripide est d'autant plus ambiguë pour un public moderne que la majorité des tragédies qui ont été conservées ont une fin heureuse.

Au deuxième rang de sa hiérarchie, Aristote place les tragédies à structure double, mais il brouille encore une fois les critères de son choix. Si l'appréciation du public constituait la preuve de la supériorité de la fin malheureuse, cette même preuve ne vaut plus pour la fin double, dont la « supériorité n'est qu'une apparence due à l'inconsistance du public : car les poètes se laissent mener et se conforment, en composant, aux souhaits des spectateurs¹ ». Le public qui jugeait bonne la fin malheureuse n'est plus en mesure de juger la fin double. Aristote semble ici faire référence à deux publics différents : d'une part, le public idéal, qui apprécie la tragédie à fin malheureuse car il éprouve par elle les émotions propres au genre, de l'autre le public réel, qui cède à la facilité d'une fin qui n'est pas le propre de la tragédie, mais qui flatte les esprits par un dénouement équitable où chaque personnage est rétribué selon ses mérites. Le plaisir issu d'une telle fin n'est pas propre à la tragédie, mais « c'est plutôt le plaisir propre de la comédie : dans ce cas, les personnages qui dans l'histoire sont les pires ennemis, Oreste et Égiste par exemple, s'en vont amis à la fin, et personne n'est tué par personne² ». La primauté de la fin malheureuse est ici affirmée nettement : le dénouement malheureux est le plus conforme au genre tragique. La fin double vient ensuite.

Aristote ne parle pas directement du dénouement heureux, qui n'a pas de place dans sa hiérarchie. Pourtant, le dernier exemple qu'il donne pour prouver l'inanité du dénouement double est très ambigu. Il évoque l'*Orestie* de Sophocle, qui relate le meurtre d'Égiste perpétré par Oreste, et critique les défauts d'une pièce qui finirait par la réconciliation des deux. Or le dénouement de l'*Orestie* n'est pas malheureux, mais double : heureux pour Oreste et Électre et malheureux pour Égiste et Clytemnestre. En revanche, le dénouement qu'Aristote critique n'est pas double, mais heureux : la réconciliation des ennemis conclurait la pièce par un renversement du malheur au bonheur. Dans ce passage, Aristote semble confondre dénouement double et dénouement heureux pour les critiquer tous deux. De fait, cette assimilation est fréquente chez les théoriciens et les dramaturges modernes : un dénouement double est un cas particulier du dénouement heureux, où le malheur des méchants est dramatisé. En revanche, dénouement malheureux et dénouement heureux sont radicalement différents : pour que la fin de la tragédie soit dramatique il faut que le sort du héros soit fixé clairement, dans un sens ou dans l'autre.

Les chapitres 7 et 13 de la *Poétique* affirment donc la priorité du dénouement malheureux, sans pour autant condamner les autres dénouements possibles. Dénouement heureux, malheureux et double font partie du genre tragique, mais le dénouement malheureux est préférable.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

2.3.2 Modalités

Le dénouement est défini, au chapitre 18 de la *Poétique*, comme ce qui va du début du renversement de fortune (*metabasis*) à la fin de la tragédie¹. La définition concerne donc l'extension du dénouement et caractérise ce versant de la tragédie par les éléments qu'il contient, et notamment par le renversement qui marque le début du dénouement et en constitue l'élément fondamental. Pour définir le dénouement il est donc nécessaire d'analyser la *metabasis*. Il s'agit du renversement qui fait passer le héros du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur, comme il a été dit plus haut². Après avoir analysé l'orientation du renversement de fortune, Aristote définit sa forme au chapitre 10 de la *Poétique*. Il affirme que « parmi les histoires, les unes sont simples, les autres complexes³ ». Dans les histoires simples (*haplous*), le renversement a lieu sans péripétie ni reconnaissance, dans les histoires complexes (*peplegménous*), le renversement se fait par la péripétie et la reconnaissance. On voit donc que la définition du dénouement implique les notions de renversement de fortune, de reconnaissance et de péripétie. De même, après une première typologie structurale, qui définissait les deux orientations possibles du renversement de fortune (du bonheur vers le malheur et inversement), Aristote en pose une deuxième, qui relève davantage de son fonctionnement : la tragédie peut être simple ou complexe. Cette typologie apparaît dans la *Poétique* et sera reprise et adaptée plus ou moins explicitement par la tragédie moderne.

Aristote affirme donc indirectement que le dénouement tragique peut être simple ou complexe et il donne ensuite une définition de ces deux possibilités :

J'appelle 'simple' une action une et continue dans son déroulement - où le renversement (*metabasis*) se produit sans coup de théâtre (*peripeteias*) ni reconnaissance (*anagnorismos*) - et 'complexe', celle où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de théâtre ou les deux⁴.

Une tragédie simple serait alors une pièce où le renversement de fortune a lieu par l'évolution et l'achèvement de l'action principale, qui inverse progressivement le sort du héros : le début du dénouement n'est pas marqué mais s'inscrit dans la progression de l'intrigue. Une tragédie complexe, en revanche, est une tragédie où le début du dénouement est marqué par une péripétie, ou bien par une péripétie et une reconnaissance. Pour comprendre le dénouement complexe, il est alors nécessaire de définir la péripétie et la reconnaissance. Ces deux éléments sont considérés – avec l'effet violent – comme des parties (*mèrè*) de l'histoire (*muthos*). Il s'agit ainsi de structures

1. *Ibid.*, chap. 18, p. 97.

2. *Ibid.*, chap. 7, p. 61.

3. *Ibid.*, chap. 10, p. 69.

4. *Ibid.*

poétiques qui permettent de construire l'« agencement des faits en système » (*sustasis tôn pragmatôn*)¹ au fondement de la trame tragique. La péripétie se définit ensuite comme « le renversement qui inverse l'effet des actions » et la reconnaissance comme « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance »². Les deux éléments sont donc définis comme des renversements (*metabolé*) dans l'ordre de la connaissance, dans le cas de la reconnaissance, et dans l'ordre de l'action, dans le cas de la péripétie.

La définition du dénouement complexe risque alors d'être tautologique : le renversement de fortune (*metabasis*) dans une pièce complexe est marqué par un renversement de l'action et de la connaissance (*metabolé*). Si le caractère spécifique de la reconnaissance est préservé, car restreint au domaine cognitif, la définition ne permet pas de distinguer clairement le renversement de fortune de la péripétie, qui concernent tout deux l'action tragique. L'exemple que donne Aristote n'aide guère la compréhension : le messager qui pensait susciter le bonheur d'Œdipe en lui révélant son origine est cause de son malheur. C'est bien la fortune d'Œdipe qui s'effondre à ce moment de la pièce. La péripétie est donc bien un renversement de fortune, tout comme le renversement de fortune est de fait une péripétie. Cette tautologie apparente sème le trouble dans la typologie d'Aristote. Quelle est en effet la différence entre un dénouement simple, où le renversement de fortune se fait sans péripétie, et un dénouement complexe, où le renversement se fait avec la péripétie, si péripétie et renversement de fortune ont la même définition ? La séparation entre dénouement simple et complexe n'est donc pas nette, mais les deux types de dénouement présentent des points de tangence et des cas ambigus qu'il faudra analyser.

Il s'agit pour l'instant de donner une définition opératoire de ces deux formes de dénouement, pour préserver la définition d'Aristote et pouvoir analyser son influence dans la tragédie moderne. En effet, Aristote ne se borne pas à fonder cette distinction de nature entre deux types de trame mais pose aussi une distinction de valeur entre histoire simple et complexe. Il affirme en effet au chapitre 13 de la *Poétique* que : « c'est un point acquis que la structure de la tragédie la plus belle doit être complexe et non pas simple³ ». La tragédie complexe est donc considérée par Aristote, puis par les auteurs modernes, comme la tragédie la plus parfaite. La distinction entre fable simple et complexe permet ainsi aux modernes d'évaluer la qualité d'une tragédie en fonction de ses éléments constitutifs. La définition de la péripétie est donc essentielle pour la théorisation moderne de la tragédie.

Si la *Poétique* ne fixe pas clairement la distinction entre tragédie simple et complexe, il est possible de relever dans le traité des éléments qui permettent de distinguer les deux types de dénouement. Au chapitre 9 de la

1. *Ibid.*, chap. 6, p. 55.

2. *Ibid.*, chap. 11, p. 71.

3. *Ibid.*, chap. 13, p. 77.

Poétique, Aristote reprend l'anecdote de la statue de Mitys qui tombe et écrase le meurtrier du même Mitys. D'après Aristote, cet exemple n'illustre pas seulement « une action qui va à son terme », mais « un enchaînement causal d'événements qui se produit contre toute attente » en suscitant « la frayeur et la pitié » et la « surprise »¹. Cette distinction entre « une action qui va à son terme » et le surgissement d'événements inattendus semble assez proche de celle qui oppose fable simple et complexe : en effet, dans le cas de Mitys, un effet violent se produit contre toute attente. Le dénouement complexe présenterait alors un renversement de fortune qui suscite plus d'effets que le dénouement simple. Dans le cas d'Œdipe, qu'Aristote cite comme exemple de péripétie, ce n'est pas l'effet violent, mais la reconnaissance qui suscite les passions tragiques et la surprise.

À défaut d'une définition claire, on peut alors comprendre la péripétie à partir de ses effets : il s'agit d'un renversement de l'action qui doit susciter la crainte et la pitié, ou plus généralement la surprise. Ce renversement peut s'accompagner d'une reconnaissance (dans le cas d'Œdipe) ou d'un effet violent (dans le cas de Mitys). La péripétie apparaît alors comme un cas particulier du renversement de fortune : si la tragédie doit nécessairement présenter un héros qui passe du bonheur au malheur, dans la tragédie complexe ce renversement se fait en suscitant la surprise et les passions tragiques. Il en résulte que la péripétie resserre le renversement de fortune autour d'un élément inattendu de l'action qu'elle met en valeur pour provoquer la surprise. Cette définition inductive de la péripétie ne va pas sans poser problème. D'une part, elle ne permet pas de comprendre si la péripétie est une structure poétique autonome (comme la reconnaissance) qui pourrait se décliner en d'autres endroits de la tragédie, ou bien un élément constitutif de l'intrigue, comme le renversement de fortune. D'autre part, cette définition de la péripétie met en avant la notion de surprise qui s'accorde mal, *a priori*, à la *sustasis tôn pragmatôn* qui constitue la trame tragique.

En effet, la surprise est suscitée par un effet de rupture qui paraît fragiliser l'enchaînement nécessaire de la pièce. Aristote affirme à deux reprises l'importance de la surprise, à la fois dans l'exemple de Mitys et en distinguant la tragédie de l'épopée : « avec les coups de théâtre (*peripeteias*) [...] les auteurs cherchent à atteindre leur but par l'effet de surprise (*thaumaston*), car c'est cela qui est tragique et qui éveille le sens de l'humain² ». La péripétie entraîne donc la surprise qui suscite un des effets propres à la tragédie³. Aristote ajoute que « la tragédie doit produire l'effet de surprise (*thaumaston*)⁴ », mais sans recourir à l'irrationnel, contrairement à l'épopée. La surprise a donc la fonction de susciter les passions tragiques, mais

1. *Ibid.*, chap. 9, p. 67.

2. *Ibid.*, chap. 18, p. 99.

3. « Le sens de l'humain » (*ou philanthrôpon*) est mentionné au chapitre 13 avec la frayeur et la pitié comme passion propre à la tragédie.

4. *Ibid.*, chap. 24, p. 125.

elle doit se plier aux exigences de la nécessité et de la vraisemblance¹. Une intrigue est « nécessaire » quand tout événement survient « comme conséquence des événements antérieurs² » ; elle est « vraisemblable » quand elle est « persuasive », qu'elle soit « possible » ou « impossible³ ». Les événements irrationnels ou les événements extrinsèques – comme le *deus ex machina* – sont bannis de la tragédie car ni vraisemblables ni nécessaires. La tragédie se construit donc à partir de critères logiques – la causalité – et rhétorique – la vraisemblance, comprise comme capacité de persuader le public de la vérité de ce qu'il voit. Or la surprise est l'effet d'un événement inattendu, d'un « enchaînement causal qui se produit contre toute attente⁴ », qui semble donc *a priori* s'opposer à la causalité propre de la pièce et troubler la vraisemblance par un événement rare, comme la chute de la statue de Mityls, qui est du domaine de la *meraviglia* ou de celle que les théoriciens français appellent « vraisemblance extraordinaire » par un ultime effort normatif d'accorder Aristote avec lui-même. S'il est possible d'expliquer en termes rhétoriques l'accord improbable de la surprise et de la vraisemblance, il est plus difficile de préserver à la fois l'enchaînement nécessaire et le surgissement de inattendu, comme le montreront les analyses du chapitre 6.

2.3.3 Structure

Au chapitre 18 de la *Poétique*, Aristote fait référence à la *Lusis*, le dénouement. Il le présente comme le deuxième versant de « toute tragédie⁵ » :

J'appelle nouement (*desis*) ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement (*lusis*) ce qui va du début de ce renversement (*metabasis*) jusqu'à la fin (*telous*)⁶.

Aristote analyse ici la structure de la tragédie en dessinant deux versants « quantitatifs » – le nœud et le dénouement – sans expliciter leur lien avec les autres partitions de la tragédie : le dénouement ne coïncide pas avec l'« exode⁷ » – c'est-à-dire avec l'épisode qui suit le dernier chœur – ni avec la « fin⁸ » de la tragédie – qui en constitue l'achèvement, « après quoi ne se trouve rien⁹ ». Nœud et dénouement définissent la tragédie par une structure binaire, répartie en fonction du renversement de fortune : le nœud

1. Aristote, affirme que la tragédie doit s'enchaîner « vraisemblablement et nécessairement », *ibid.*, chap. 9, p. 65.

2. *Ibid.*, chap. 10, p. 69.

3. « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif », *ibid.*, chap. 24, p. 127 et aussi chap. 25, p. 133, et chap. 9, p. 67.

4. *Ibid.*, chap. 9, p. 67.

5. *Ibid.*, chap. 18, p. 97.

6. *Ibid.*

7. *Exodos*, *ibid.*, chap 12, p. 75.

8. *Teleuten*, *ibid.*, chap. 7, p. 59.

9. *Ibid.*

est ce qui précède et le dénouement est ce qui inclut et qui suit la *metabasis*. Cette partition rappelle d'autres modèles aristotéliens : pour obtenir l'effet propre à la tragédie, il faut qu'un héros moyen commette une faute et qu'il tombe dans le malheur ; pour qu'une tragédie soit bien construite il faut que le héros soit sur le point d'agir et qu'il reconnaisse sa victime. Ces modèles binaires, que l'on pourrait appeler « éthique » et « cognitif » ne recourent pas parfaitement le couple nœud-dénouement. Au chapitre 13 de la *Poétique*, Aristote évoque explicitement la *metabasis* pour définir le renversement qui fait tomber le héros fautif dans le malheur ; au chapitre 14, Aristote ne parle pas de *metabasis*, mais il évoque la reconnaissance, qui est une forme de *metabasis* propre aux fables complexes. Le couple nœud-dénouement peut alors partiellement s'éclairer à partir de ces autres typologies tragiques.

Toutefois, si les articulations entre commettre une faute et tomber dans le malheur, ainsi qu'entre agir et reconnaître se définissent par des critères sémantiques qu'il est possible de repérer dans les fables tragiques, en revanche le passage du nœud au dénouement s'établit sur des critères structuraux aux limites floues. La *metabasis* est définie comme un renversement, mais ne suffit pas à délimiter l'étendue respective des deux versants de la tragédie. Le nœud « comprend les événements extérieurs (*exôthen*) à l'histoire et souvent une partie des événements intérieurs (*esôthen*) ». Le nœud présente ainsi deux cas de figure : le plus souvent, il se compose d'éléments extérieurs et intérieurs à l'histoire, plus rarement, il se compose uniquement d'éléments extérieurs à l'histoire. Les événements extérieurs sont à interpréter¹ comme les antécédents de l'action tragique, nécessaires pour la compréhension de l'histoire. Les notions d'extérieur et d'intérieur sont ainsi définies par rapport à la fable : est « extérieur » à l'histoire tout élément « antérieur » à l'action tragique, qui peut pourtant paraître dans l'action sous forme d'analepse ou d'exposition. Il en résulte que la tragédie commence le plus souvent *in medias res*, car une partie des éléments du nœud restent extérieurs à l'histoire. Pourtant, du point de vue de l'action, ces éléments sont dans la pièce, car ils ressurgissent le plus souvent dans l'exposition ou par des analepses explicatives.

Le dénouement aussi présente des limites floues : la *metabasis*, en effet, peut être brève et marquée – dans les pièces complexes – ou longue et peu marquée – dans les pièces simples. Le dénouement peut ainsi occuper la fin de la pièce – dans les tragédies complexes – ou aller jusqu'à couvrir la totalité de son étendue – dans les tragédies simples dont le nœud est constitué d'événements extérieurs et dont la *metabasis* apparaît dès le premier acte. Le dénouement s'étend ainsi du début du renversement de fortune jusqu'à la fin de la pièce. Il ne coïncide donc nullement avec la « fin » de la tragédie : au lieu de marquer l'achèvement de la pièce – comme c'est généralement le cas des « fins » romanesques – le dénouement tragique est fondé sur le

1. C'est la leçon de Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc, in *Poétique*, *op. cit.*, p. 290.

renversement qui suscite la surprise et les passions tragiques. La « fin » de la tragédie a donc des caractéristiques propres : elle doit achever le « tout ¹ », mais elle doit surtout susciter des effets par l'inversion de l'action.

Le dénouement a donc une poétique propre, qui le distingue des autres « fins ». Il est constitué par le renversement qui doit à la fois achever l'intrigue de la pièce et ouvrir l'horizon des interprétations du public en suscitant sa surprise. Aristote attribue au dénouement une orientation, des modalités et une structure, mais ses définitions présentent des difficultés qui demandent à être éclaircies. La définition de la fin malheureuse présente des ambiguïtés évidentes, la péripétie n'est pas nettement distincte du renversement qui structure la pièce, l'extension du dénouement apparaît variable et va jusqu'à occuper la totalité de l'intrigue dramatique.

Ces enjeux poétiques se retrouvent chez les modernes : les théoriciens cherchent en effet à interpréter les obscurités du texte aristotélicien et les dramaturges sont confrontés à des problèmes analogues dans la mise en intrigue de leurs tragédies. Mais ces problèmes liés à la poétique du genre tragique supposent un imaginaire et entraînent une réception qui « reflète » les enjeux de la configuration tragique. La suite de cette étude est donc consacrée aux problèmes théoriques et idéologiques que ces polarités poétiques posent aux théoriciens et dramaturges de la fin de la Renaissance, pour aboutir à une compréhension plus exhaustive de la morale de la tragédie moderne. Mais avant d'aborder une à une ces tensions problématiques ², il est nécessaire de préciser, dans le chapitre qui suit, ce que l'on entend par « morale » du genre.

1. *Ibid.*, chap. 7, p. 59.

2. Ces tensions feront l'objet de parties à venir. La partie II (et notamment le chapitre 4) traite des orientations du dénouement, la partie III (et notamment le chapitre 6) analyse ses modalités et la partie IV (et notamment le chapitre 9) décrit sa structure.

Pour une analyse morale de la tragédie

Les analyses de Ricœur ont révélé l'existence d'un terrain commun entre « temps » et « récit » en montrant les liens qui existent entre le « monde » et la « fiction ». En effet, la mise en intrigue est l'opération qui suppose, en amont, un imaginaire pré-narratif et qui entraîne, en aval, une refiguration du sens par la réception des lecteurs. L'intrigue de fiction dit, donc, quelque chose du monde. De plus, l'intrigue, étant formée par des personnages en action, dit quelque chose de l'action des sujets dans le monde. L'étude du récit est donc à la fois l'étude de ses caractères et de la réussite ou de l'échec de leur action. En ce sens, la « mise en intrigue » traite de questions « éthiques » : quelles sont les conditions qui permettent aux personnages de réussir – c'est-à-dire d'être heureux – dans le monde qui est la scène de leurs agissements ? Si l'on admet que l'intrigue – et notamment l'intrigue dramatique – traite des questions éthiques, il faut définir, d'une part, par quels moyens la trame tragique expose ces enjeux moraux et, d'autre part, quelle méthode permettrait de mener une analyse « éthique » des textes dramatiques. Le développement actuel d'une critique éthique des textes littéraires me permettra de fonder une méthode en mesure d'orienter une analyse de (ou des) morales du récit.

Cette analyse des implications éthiques de l'intrigue tragique est particulièrement pertinente à l'époque moderne. La tragédie – ainsi que tout genre de « poésie » – est considérée comme au service de l'édification du public. Il s'agira donc de relever comment cette moralisation affecte la pratique du genre et quelle place est laissée au débat idéologique dans un contexte poétique si fortement marqué par le souci d'exemplarité : l'analyse des textes liminaires des tragédies italiennes du début du XVII^e siècle permettra d'explicitier la complexité et les ambiguïtés dissimulées par la logique apparente de l'exemplarité.

3.1 La morale de l'histoire

Notre étude, par son souci de mener une analyse « éthique » des tragédies pré-modernes, se fait l'écho de l'intérêt renouvelé de la philosophie morale pour les textes littéraires. En effet, dès le début des années 1980, des philosophes comme Hilary Putnam, Cora Diamond ou Alasdair MacIntyre ont analysé les textes littéraires comme l'expression de cas moraux, permettant de théoriser des problématiques éthiques à partir d'une approche phénoménologique des intrigues de fiction. Ces études ont surtout concerné le genre du roman¹ à partir de trois points de vue critique : la responsabilité morale de l'auteur², les enjeux éthiques impliqués par la trame narrative, l'adhésion du lecteur à l'argumentation idéologique de l'intrigue³. Plus récemment, des recueils d'articles et des colloques⁴ ont montré l'importance de cette analyse « éthique » des enjeux littéraires dans la critique américaine mais aussi dans la théorisation philosophique et littéraire de tradition française⁵.

Le renouveau de l'analyse « éthique » des textes littéraires est issu des développements actuels de la philosophie morale. Hilary Putnam, dès 1978, dans *Meaning and the Moral Science* relève l'intérêt des récits littéraires pour la philosophie. Elle affirme en effet que la morale n'est pas l'objet d'une « science » et ne peut pas donner lieu à un savoir conceptuel, ni à un savoir univoque. L'impossibilité d'une science de la morale met en valeur d'autres approches possibles des questions éthiques. La littérature en est une. Elle ne ramène pas la morale à un ensemble de prescriptions mais à une démarche pratique. Elle ne présente pas des modes de vies idéaux et formule rarement des solutions aux problèmes qu'elle expose. D'après Putnam, la littérature – et le roman contemporain en particulier – crée un horizon de perplexité qui expose très efficacement les enjeux moraux et les difficultés qu'ils présentent à des époques et dans des contextes différents⁶. Hilary Putnam présente

1. David Parker, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 1994.

2. Carl Tighe, *Writing and Responsibility*, London New York, Routledge, 2005.

3. Voir l'approche de Stanley Cavell in *Pursuits of Happiness : the Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge Mass., Harvard films studies, 1981.

4. *Critical Ethics, Text, Theory and Responsibility*, éd. Dominic Rainsford and Tim Woods, Londres, Macmillan, 1999; *Mapping the Ethical Turn, a Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, éd. Todd F. Davis et Kenneth Womack, Charlottesville et Londres, Virginia UP, 2001; *Ethics, Literature, and Theory : An Introductory Reader*, éd. Stephen George, Lanham, Rowman and Littlefield, 2005.

5. Voir les articles contenus dans *Éthique, littérature, vie humaine*, éd. Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006; *Littérature et exemplarité*, dir. Emmanuel Bouju et al., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007; *Pensée Morale et genres littéraires*, dir. Jean-Charles Darnon et Philippe Desan, Paris, PUF, 2009; ainsi que les analyses de Vincent Descombes, dans *Proust et la philosophie du roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1987 et de Jacques Bouveresse dans *La Connaissance de l'écrivain, sur la littérature, la vérité, la vie*, Marseille, Agone, 2008.

6. « Literature has for a long time refused to be, or to be primarily, propaganda for any morality, or philosophy, or ideology. [...] What literature does is not the same as what

l'exemple de *Voyage au bout de la nuit* : le roman de Céline n'entend pas enseigner au lecteur que l'amour n'existe pas, et que tous les êtres humains sont haïssables ou haineux, mais il apprend à regarder le monde *comme si* ces hypothèses étaient correctes, et décrit comment l'on pourrait vivre en fondant sa vie sur ces hypothèses. Le roman ne donne pas un savoir moral, mais offre au lecteur une connaissance des possibilités morales¹.

Martha Nussbaum pousse plus loin les intuitions de Hilary Putnam à partir du cadre de la réflexion aristotélicienne sur la délibération. Le récit littéraire n'applique pas un système moral à un cas pratique, mais propose généralement des cas moraux sous la forme d'*aventures* que le héros perçoit intuitivement et dénoue de manière improvisée. Le questionnement moral n'y est pas exposé comme une science, mais présenté comme l'objet d'une délibération contingente, évolutive, qui constitue l'expérience du héros agissant. L'intrigue littéraire (*muthos*) ainsi que le héros agissant (*ethos*) mettent en valeur la complexité des choix moraux, le caractère unique de chaque situation, et dénoncent l'impuissance des systèmes de règles inviolables face aux cas moraux qui s'offrent à l'expérience².

L'intrigue de fiction est ainsi le lieu d'un questionnement moral qui met en scène des « formes de vie » à l'origine des jeux de langage qui configurent l'imaginaire en amont de tout texte littéraire. Martin Price analyse ainsi, à partir de la réflexion wittgensteinienne, les personnages de roman comme l'expression d'une pré-compréhension morale du monde³. Le récit littéraire, donc, avant d'exprimer un devoir moral, a le pouvoir d'exprimer de manière puissante et efficace des questions éthiques par la mise en intrigue de pro-

moral or ideological rhetoric does. Literature does not, usually, enable us to visualize *ideal* ways of life. Literature does not, or does not often, depict *solutions*. What especially the novel does is aid us in the imaginative re-creation of moral perplexities, in the widest sense. [...] The important point is not that there is some one predicament which is the human predicament, and which literature sometimes describes; the point is that for many reasons it seems increasingly difficult to imagine any way of life which is both at all ideal and feasible; and literature often puts before us both extremely vividly and in extremely rich emotional detail why and how this seems to be so in different societies, in different times, and from different perspectives. », Hilary Putnam, *Meaning and the Moral Science*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 86-87.

1. Dans *Voyage au bout de la nuit*, « I do not learn that love does not exist, that all human beings are hateful and hating [...]. What I learn is to see the world as it looks to someone who is sure that hypothesis is correct. I see what plausibility that hypothesis has, what it would be like if it were true; how someone could possibly think that it is true. But all this is still not empirical knowledge. Yet it is not correct to say that it is not knowledge at all; for being aware of a new construction that can – I now see – be put upon the facts, however perversely – is a kind of knowledge. It is knowledge of a possibility. It is *conceptual* knowledge », *ibid.*, p. 89-90.

2. Voir « Jame's *The Golden Bowl* : Literature as Moral Philosophy », publié dans *New Literature History* 15, 1983, p. 25-50, recueilli in *Love's Knowledge, Essays on Philosophy and Literature*, New York Oxford, Oxford UP, 1990, p. 125-147, et traduit dans *Éthique, littérature, vie humaine, op. cit.*, p. 19-52.

3. Martin Price, *Forms of Life, Character and Moral Imagination in the Novel*, New Haven Londres, Yale UP, 1983.

blématiques abstraites – comme l'affirme Wayne C. Booth¹ – et par l'art de peindre des caractères, ce qui rend accessible à des publics différents des problématiques morales, sans recourir à l'universalité du concept² – même si l'on suppose que chaque lecture est subjective et falsifiante et que le récit de fiction adresse à chaque lecteur un impératif individuel non généralisable³.

Si la philosophie morale élabore sa réflexion à partir des récits de fiction, l'enjeu de ces pages est plutôt l'inverse : il s'agit d'analyser les trames tragiques à partir des enjeux éthiques qu'elles abordent. D'après Martha Nussbaum⁴, cette approche ne peut que rendre plus complète et plus riche l'analyse des textes : le caractère systématique de la théorisation morale peut aider à expliciter et à formuler les questions qui restent souvent dissimulées dans la progression narrative de l'intrigue de fiction. Si la pratique structuraliste a eu tendance à négliger et à écarter l'analyse « éthique » en privilégiant une approche formelle, le retour à une étude « humaniste » des textes – saluée par Daniel Schwarz⁵ – ne peut qu'aider la compréhension des enjeux complexes de textes poétiques, et en particulier des textes renaissants et pré-modernes qui s'adressent à un lecteur « de bonne foi ».

Toutefois, une critique « éthique » des textes littéraires ne doit pas entraîner une compréhension « moralisante » de leurs enjeux. C'est le défaut de nombre d'études qui considèrent le texte comme l'illustration d'un modèle moral et qui ne font qu'expliquer la complexité des enjeux littéraires par un modèle univoque qui servirait l'édification du lecteur. C'est notamment l'approche prônée par un ouvrage comme *The Moral of the Story*, paru en 2000, qui analyse le sens éthique des œuvres littéraires afin de « aid teacher, student, and interested layman in returning to a use of literature for the ethical principles good books illuminate and for the moral formation they provide⁶ ». Une telle approche est sans doute partielle, car elle limite le sens du texte à sa valeur exemplaire, et fait de l'utilité l'unique but de la littérature. Si on limite la conception de la « morale » à sa définition kantienne, en considérant la littérature comme une déontologie qui répondrait à la question : « comment doit-on vivre ? », l'approche moraliste paraît la

1. Wayne C. Booth, *The Company We Keep, an Ethics of Fiction*, Berkeley, California UP, 1988.

2. Voir Barbara Carnevali, « Mimesis littéraire et connaissance morale : la tradition de l'"éthopée" », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2/2010 (« Savoirs de la littérature »), p. 291-322.

3. Joseph Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, New York, Columbia UP, 1987.

4. Martha Nussbaum, « The Absence of the Ethical : Literary Theory and Ethical Theory », *Ethics, Literature and Theory*, *op. cit.*, p. 99-106.

5. Daniel R. Schwarz, « A Humanistic Ethics of Reading », *Mapping the Ethical Turn, a Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, *op. cit.*, p. 3-15.

6. « Pour aider enseignants, étudiants et quiconque serait intéressé à revenir à un usage de la littérature qui privilégie les principes éthiques que les bons ouvrages éclairent et la formation morale qu'ils délivrent », *The Moral of the Story, Literature and Public Ethics*, éd. Henry T. Edmondson III, Lanham, Lexington books, 2000, p. 1.

seule pertinente. Mais le récit ne propose pas (seulement) une leçon morale qui définit le bien et le mal, mais il décrit (aussi) l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie éthique. Une lecture « morale » est alors celle qui pose au texte la question : « comment vivre ? » et qui relève les ambiguïtés et les hésitations attachées aux choix des personnages comme autant de voies et de possibilités pour réaliser une vie « heureuse »¹.

La lecture « éthique » des textes littéraires présente un deuxième écueil critique attaché à leur portée exemplaire. En effet, les analyses « morales » risquent parfois de considérer le récit de fiction comme un exemple qui illustre une théorie philosophique². Une telle approche est séduisante, car elle permet d'universaliser le caractère particulier d'un récit de fiction en le rattachant à une pensée générale et systématique, mais elle risque de négliger la richesse et la polysémie du texte littéraire, pour subordonner son analyse à l'exposé philosophique. Il ne s'agira donc pas de chercher une morale *du* récit, mais une morale *dans* le récit, par l'analyse particulière de sa mise en intrigue. L'on pourra ainsi relever que le sens « éthique » du texte n'est pas seulement le fait de la morale explicite qu'il affirme – et qui constitue, dans la tragédie pré-moderne, l'apanage des chœurs – mais aussi un principe de sa composition formelle. La morale du texte apparaît ainsi comme une règle générique nécessaire à la composition des œuvres « bien constituées ». La structure de l'intrigue et de son dénouement – qui fixe l'orientation et la nature du renversement de fortune – est réglée par des principes éthiques : une intrigue dramatique s'achevant par le bonheur du héros répond à des principes poétiques (et éthiques) différents de ceux d'une tragédie se terminant par son malheur.

Le moralisme et l'exemplification sont ainsi deux écueils de l'analyse « éthique », surtout quand elle s'applique à des récits qui suivent la poétique de l'exemplarité. La tragédie pré-moderne, en effet, s'apparente aux œuvres de « poésie » qui doivent être « utiles » au lecteur et l'édifier sur le mode de l'*exemplum* didactique. Toutefois, l'analyse de la portée exemplaire des tragédies n'épuise pas leur signification. Si la poétique de l'*exemplum* est sans doute à l'horizon de la configuration tragique, les œuvres particulières des dramaturges modernes semblent nuancer la morale affichée du genre à partir des prescriptions poétiques de la tragédie antique, qui s'achève – nous l'avons vu – moins par un retour à l'équilibre moral que par l'expression d'un excès pathétique.

1. Comme l'explique Jacques Bouveresse, « c'est justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale, qu'elle peut avoir quelque chose d'essentiel à nous apprendre dans ce domaine », « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », in *Éthique, littérature, vie humaine*, *op. cit.*, p. 145.

2. C'est notamment un défaut des analyses, par ailleurs très brillantes, de Stanley Cavell dans *Cities of Words, Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life* (Cambridge Mass., Harvard UP, 2004), où il présente d'abord une théorie philosophique et ensuite une œuvre filmique qui permet de l'exemplifier.

Pour mener une analyse éthique des intrigues de fiction il faut donc adopter une méthode qui permette de mener de front l'étude des enjeux idéologiques et de leurs conséquences pour la poétique du genre. Martha Nussbaum propose, dans ses travaux, une méthode d'analyse d'inspiration aristotélicienne qui permet de relever le caractère « textuel » des problématiques morales. Elle relève en effet le lien indissoluble qui lie la réflexion éthique et la configuration narrative. D'après Martha Nussbaum, le récit de fiction se donne comme un « phénomène » (*phainomena*¹) qui peut être le lieu d'une connaissance des conditions de possibilité d'une vie « bonne ». Cette conception suppose que le « bonheur » n'est pas simplement lié à la nature « bonne » du caractère analysé, mais que la bonté du caractère et des conditions de vie privilégiée ne suffisent pas à garantir une vie « heureuse ». La description d'un personnage « bon » ne permet donc pas de définir les conditions du bonheur, car la définition du bonheur suppose un « récit » et des aventures qui révèlent la nature immanente et précaire de toute vie heureuse². Martha Nussbaum montre que l'éthique aristotélicienne, en refusant la définition platonicienne du bonheur³, conduit à l'analyse des choix concrets des sujets agissants, constamment menacés par le hasard et la fortune. Si Aristote, dans la *Poétique*, étudie la tragédie, c'est justement parce qu'elle permet d'analyser dans des cas concrets la fragilité du bonheur.

La structure de l'intrigue tragique est ainsi le lieu où se nouent et se dénouent les possibilités d'une vie heureuse. Le renversement de fortune (*metabasis*) est l'élément dramatique qui montre la fragilité du bonheur du héros, alors que la péripétie (*peripeteia*) et la reconnaissance (*anagnorisis*) révèlent l'efficacité réelle de son action et les circonstances effectives de sa délibération – soumise au doute, à l'ignorance, à la partialité de sa connaissance du monde. Le héros tragique, tel que le décrit Aristote dans la *Poétique*, est l'image de tout sujet voulant mener une vie « bonne » et ayant, en principe, un bon caractère et de bonnes conditions de vie. Pourtant, cet héros se trompe et son erreur (*hamartia*) révèle la fragilité de sa vie passée et de l'idéal abstrait qui fondait sa recherche éthique. La bonté de ses intentions et de son caractère ne suffisent pas à assurer au héros une vie bonne et le

1. Elle reprend les affirmations d'Aristote qui – dans l'*Éthique à Nicomaque* – dit fonder l'étude de la moralité à partir de l'observation de ce qui apparaît et trace ainsi un lien entre morale aristotélicienne et réflexion phénoménologique, cf. *The Fragility of Goodness, Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge UP, 1986, p. 240.

2. « We are in position to see [in Aristotle's remarks] a serious point about the connection between our ethical values (our conception of *eudaimonia*) and our poetic values, our assesment of whether tragedy is important and what is important about it. His point, as we shall see, is that the value of tragic action is a practical value : it shows us certain things about human life. And these will be things worth learning only on a certain conception of *eudaimonia*, namely one according to which having a good character or being in a good condition is not sufficient for the fullness of good living », *ibid.*, p. 380.

3. Explicitée dans le troisième livre de la *République* et commentée par Nussbaum dans *The Fragility of Goodness, op. cit.*, chap. 5 et 7.

dénouement tragique dit la fragilité du bonheur :

The great tragic plots explore the gap between our goodness and our good living, between what we are (our character, intentions, aspirations, values) and how humanly well we manage to live. They show us reversals happening to good-charactered but not divine or invulnerable people, exploring the many ways in which being of a certain good human character falls short of sufficiency for *eudaimonia*. [...] If you think that there is no such gap or that it is trivial, you will naturally judge that tragedy is either false or trivial; and you will not want to give it a place of honor in a scheme of public instruction. Aristotle's belief that the gap is both real and important illuminates his anti-Platonic claim that tragic action is important and a source of genuine learning¹.

Martha Nussbaum reprend ainsi l'analyse qu'Aristote mène dans la *Poétique* au sujet de la tragédie – à partir du *muthos* et de l'*ethos* – et en fait le modèle pour l'étude éthique du texte de fiction.

Si le récit tragique configure les possibilités d'une vie heureuse, les émotions qu'il suscite sont le lieu d'un apprentissage moral. L'intrigue de fiction n'est pas à l'origine d'un apprentissage conceptuel, formulable par des préceptes et structuré comme un savoir – comme dans la poétique de l'exemplarité où la narration est annulée par la morale qu'elle délivre. Le récit narratif produit des effets qui ne sont que les prémisses d'un jugement moral que seul le lecteur peut inférer : « une émotion est cognitive en ce que le jugement qui la constitue n'existe pas indépendamment d'une perception déterminée de son objet, et normative en ce que cette perception est elle-même informée par l'adhésion à des valeurs. C'est ainsi que les émotions peuvent être qualifiées de "révélatrices" de nos conceptions du bien² ». En commentant Aristote, Martha Nussbaum affirme que le récit suscite les passions du spectateur car ce dernier peut s'identifier au héros qui souffre et éprouver de la pitié pour lui et de la crainte pour son propre sort³. Si le héros, d'après Aristote, ne doit pas être parfaitement bon, c'est qu'il doit ressembler au spectateur et permettre son identification⁴. D'après Martha Nussbaum, les passions que

1. « Les grands intrigues tragiques explorent la écart entre notre bonté et notre vie bonne, entre ce que nous sommes (notre caractère, nos intentions, aspirations et valeurs) et comment nous arrivons à vivre humainement bien. Ils nous montrent les renversements qui arrivent à des êtres aux caractère bon – qui ne sont pourtant ni divins ni invulnérables – en explorant les voies qui révèlent qu'avoir humainement un bon caractère n'est pas suffisant pour atteindre l'*eudaimonia*. [...] Si l'on pense que cet écart n'existe pas ou qu'il est trivial, on jugera naturellement la tragédie soit fausse soit triviale, et on ne lui accordera pas une place d'honneur dans un programme d'instruction publique. La conviction d'Aristote, que cet écart est à la fois réel et important, éclaire sa position anti-platonicienne, qui revient à affirmer que l'action tragique est importante comme source d'un apprentissage véritable », *ibid.*, p. 382.

2. Jean-Baptiste Mathieu, « "No erudition, Empathy" : L'exemplarité morale de la littérature selon Martha Nussbaum », *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 99.

3. *The Fragility of Goodness*, *op. cit.*, p. 386.

4. « He or she is seen by us to be a certain sort of good person, roughly similar to

l'intrigue suscite sont effectivement la cause d'une *katharsis*, qui n'est pas de l'ordre de la purgation ou de la purification, mais qui est le lieu d'un « éclaircissement » et donc d'une réflexion. Le spectateur analyse les émotions que le récit suscite en lui et parvient à une compréhension plus claire et plus consciente des valeurs qui orientent ses affections, qui fondent sa vie morale et ses réactions devant les faits représentés¹.

Martha Nussbaum élargit ces analyses, issues d'Aristote et appliquées à un genre précis – la tragédie antique – à d'autres textes littéraires – et notamment à l'œuvre de Henri James –, afin de montrer l'efficacité de sa méthode. Elle considère le récit de fiction comme un tissu d'aventures articulées par les renversements de fortune qui montrent la fragilité du bonheur du héros et du système idéal qui fondait son éthique. L'analyse de l'évolution des caractères permet ainsi d'étudier l'apprentissage moral du lecteur implicite et de définir la refiguration éthique programmée par le texte².

La réflexion de Martha Nussbaum ouvre des perspectives très intéressantes pour l'analyse de la dimension éthique du récit et en particulier de l'intrigue tragique, à condition d'apporter quelques nuances à son modèle de lecture. Martha Nussbaum affirme que la théorie aristotélicienne de la tragédie constitue une application concrète de sa philosophie morale. Or cela permet d'éclairer l'éthique d'Aristote, mais ne définit pas la morale propre au genre tragique. Pour pouvoir décrire les implications morales des tragédies – et notamment des tragédies modernes – il est nécessaire d'élargir la méthode adoptée par Martha Nussbaum, en relevant les limites de son approche et en généralisant ses remarques aux enjeux poétiques communs à toute intrigue dramatique.

Premièrement, l'analyse de tragédies du XVI^e et XVII^e siècles rend assez difficile l'étude de leur horizon d'attente et de leur pouvoir de refiguration morale, en raison de la distance chronologique qui sépare le regard critique

ourselves; for this reason we experience both pity and fear at his or her downfall », *ibid.*, p. 387.

1. « We find, then, that for Aristotle the viewing of pitiable and fearful things, and our responses of pity and fear themselves, can serve to show us something of importance about human good. [...] For Aristotle, pity and fear will be sources of illumination or clarification, as the agent, responding and attending to his or her responses, develops a richer self-understanding concerning the attachments and values that support the responses », *ibid.*, p. 388.

2. C'est ainsi donc que Martha Nussbaum décrit les réactions et l'apprentissage du lecteur idéal de *The Golden Bowl* de Henri James : « Il ou elle serait donc quelqu'un dont la pensée et la sensibilité ardemment vivantes seraient éveillées à chaque nuance de situation, voyant activement et prenant soin de toutes les parties concernées – et donc immanquablement juste dans sa parfaite faculté d'attention. Mais nous savons déjà que cet « idéal » n'est pas toute l'histoire de la sagesse pratique humaine. Nous savons que là où il y a un grand amour dans une direction donnée il peut aussi y avoir, dans une autre, la nécessité tragique d'être aveugle », « La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal : *La Coupe d'or* de Henri James » (traduction de « Flawed Crystals : James's *The Golden Bowl* and literature as Moral Philosophy »), art. cit., p. 48.

de la première réception des œuvres. Or Martha Nussbaum répond à cette objection par l'analyse des réactions du lecteur implicite, qui décrivent le projet de lecture de l'œuvre, à défaut de rendre compte de sa réception réelle.

Une deuxième objection trouve plus difficilement de réponse dans la réflexion de Martha Nussbaum : ses analyses supposent en effet une communauté de vues partagées par le public, les dramaturges et les théoriciens qui partageraient une même conception de ce qui est vraisemblable et de ce qui est en mesure de susciter des passions. Le théâtre serait alors le lieu où les valeurs communes seraient réaffirmées et permettrait ainsi de consolider les liens qui fondent la société. Cette communauté de vues – qui affirme la parenté, dans la pensée aristotélicienne, entre poétique et politique – ne subsiste pas dans un corpus qui, comme le nôtre, s'étend sur deux siècles et dans des pays différents. La tâche du critique revient alors à souligner les clivages – idéologiques et poétiques – qui changent la configuration et la refiguration de l'intrigue tragique en raison de l'évolution des pratiques et des différences nationales.

Une troisième objection concerne la conception du récit, de ses effets et du personnage. Martha Nussbaum applique le modèle prôné par la *Poétique* et étend les remarques qu'Aristote consacre à la tragédie antique à toute sorte de récit de fiction. Elle recherche, en particulier, dans les textes un personnage qui permette l'identification du public, et suppose que la lecture suscite une empathie capable de conduire à une réflexion morale. Or la tragédie moderne s'écarte en partie de ce modèle aristotélicien. Le héros est souvent peu « sympathique », car trop parfait ou trop mauvais ; l'intrigue dramatique peut ne pas susciter la crainte et la pitié, mais inspirer l'horreur, le rejet ou la mise à distance par la représentation de violences invraisemblables ou par la mise en scène d'un héros bon accablé injustement. Appliquer à ces pièces le modèle aristotélicien empêche de prendre en compte le caractère spécifique de leur intrigue – qui ne présente ni de « héros moyen », ni d'empathie émotionnelle – et, plus significativement, d'adhérer au discours poétique des théoriciens modernes. La théorie moderne – et surtout la théorie classique – reprend et généralise certes des éléments de la poétique aristotélicienne. Toutefois, elle suppose une communauté de vues qui ne fonde pas la norme de ce qui est « vraisemblable » à partir de ce qui serait « réaliste », mais en fonction de l'opinion morale et idéologique d'un petit nombre. Elle s'approprie et infléchit le modèle aristotélicien en considérant qu'il véhicule une poétique universelle, capable de s'appliquer à tout récit de fiction. Au lieu de décrire les implications morales des pièces modernes, le modèle de Martha Nussbaum risque ainsi de leur appliquer les normes de la doctrine classique, sans laisser au critique les moyens de relever la tension et l'écart qui oppose théorie et pratique dramatique.

Une quatrième objection concerne l'*a priori* d'univocité qui guide les analyses de Martha Nussbaum. En recherchant le sens moral des textes, elle sup-

pose qu'il y en ait *un* – c'est-à-dire, que les pièces expriment un sens moral et que ce sens soit, certes, complexe et subtil, mais globalement unique et cohérent. Or la nature même de la tragédie – la multiplicité de ses personnages, l'absence d'une voix narrative qui fonderait l'unité idéologique du texte – est à l'origine de son ambiguïté éthique. L'importance des modèles anciens et des conventions concernant la structure tragique influencent et troublent la synthèse d'une morale univoque et claire et proposent en revanche une morale éclatée et polyphonique que seule l'analyse proprement littéraire du texte permet de relever, par l'étude de la composition des sources et des voix divergentes et par l'analyse de leur discordance ou distance éventuelles.

Pour répondre à cette dernière objection, il est nécessaire d'intégrer aux réflexions de Martha Nussbaum des outils d'analyse plus proprement littéraires. Les analyses de Bakhtine concernant le dialogisme et la polyphonie à l'œuvre dans le roman permettent de définir la complexité des voix en présence dans la tragédie. Les propos des personnages tendent à expliciter différents points de vue idéologiques en fondant la tension dramatique de l'œuvre – qui apparaît ainsi éminemment « polyphonique¹ ». Le discours de chaque personnage est le fruit de contaminations textuelles et idéologiques différentes – par la citation de fragments de pièces antiques, par la référence à des allégories ou à des topoi conventionnels, par le traitement polémique et discordant de la multiplicité des discours – et s'avère ainsi véritablement « dialogique² ». Le recours aux analyses bakhtiniennes permet ainsi de relever le caractère parfois critique et contradictoire de l'horizon éthique des tragédies modernes, sans aboutir au pessimisme critique de la déconstruction qui dénonce toute lecture éthique comme falsifiante et close dans un solipsisme irréductible – comme l'affirme Joseph Hillis Miller³.

Pour répondre à la deuxième objection – qui dénonce comme apparente la « communauté de vues » entre auteur, lecteur et théoricien, impliquée par la conception aristotélicienne d'une lecture empathique – il est nécessaire de forger des instruments d'analyse susceptibles de démasquer les stratégies à l'œuvre dans les textes qui visent à présenter un système de valeurs comme partagé et évident. De tels textes, en effet, cherchent moins à décrire qu'à prescrire un consensus moral autour de ce qu'ils affirment comme licite, bien-séant et vraisemblable. Leur discours a donc une visée éminemment politique et repose sur des stratégies rhétoriques qu'il est nécessaire de relever pour

1. Voir Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski (Problemy poetiki Dostoïevkovo)*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 33-86 ; et Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 171-233.

2. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman (Voprosy literatoury i èstetiki)*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 122-151 ; et Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 67-116.

3. Joseph Hillis Miller, *The Ethics of Reading, op. cit.* Ses emprunts à la morale kantienne et au destructivisme sont analysés par Peter Poiana dans *Éthique et littérature*, Aldrui, Lyon, 2000.

en saisir l'intention et la complexité. Une rhétorique de la lecture – selon la définition de Michel Charles – permet alors d'analyser comment « un texte expose, voire théorise, explicitement ou non, la lecture que nous en faisons ou que nous pouvons en faire ; comment il nous laisse libre (nous *fait* libre) ou comment il nous contraint¹ ». Le lecteur serait donc manipulé par la rhétorique du texte ou capable d'une lecture infinie qui en explicite l'indétermination idéologique. Paul Ricœur affirme que ce paradoxe attaché à la lecture demande, pour être résolu, une analyse phénoménologique de la lecture qui prendrait en compte l'importance des « affections » suscitées par un texte et la « réflexion » qu'il implique. L'analyse ricœurienne de la « refiguration » est donc proche des analyses de Martha Nussbaum, car elle permet de relever comment les émotions suscitées par la lecture sont à l'origine d'une véritable réflexion sur les valeurs. La lecture est ainsi le fait d'une lutte entre une stratégie de séduction menée par l'œuvre et la stratégie de suspicion menée par le lecteur – ou l'interprète – qui recherche le sens du texte en tenant compte de ses contradictions et de ses lacunes, calculées ou non².

Enfin, pour répondre à l'objection concernant l'extension abusive du modèle aristotélicien à des intrigues qui échappent à la configuration qu'il préconise, il faut adopter un modèle plus large qui permette de considérer la totalité des récits et des personnages que la tragédie propose, ainsi que le lien qui les unit dans le déroulement de l'intrigue. Dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur analyse la visée éthique des récits de fiction à partir de la relation qui existe entre *muthos* et *ethos*³. Le personnage de fiction est tiraillé entre son être « même » (*idem*) – son caractère qui peut être plus ou moins « bon » – et son « identité » (*ipse*) – son engagement, qui décrit à la fois son action et l'éthique de son action par la figure de la « promesse », marque de la constance de l'identité dans le temps par une forme de fidélité à soi. La mise en intrigue valorise cette tension entre caractère et engagement : la volonté et l'intention qui fondent l'unité du personnage sont soumises aux renversements de fortune qui mettent en cause son identité et son désir d'être à l'origine d'une suite de causes. La mise en intrigue des personnages permet de relever la fragilité de leur engagement dans la quête du bonheur, en fonction de la nature de leur caractère – bon, mauvais, moyen – indépendamment des sentiments de sympathie, d'horreur ou d'indifférence qu'ils suscitent auprès du public. Pour rendre compte de toutes les configurations narratives que présente la tragédie, il convient ainsi de réduire le modèle aristotélicien à la tension qui existe entre l'intrigue (*muthos*) – et ses renversements – et le personnage (*ethos*) – et sa qualité morale.

1. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 9.

2. Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 303-328.

3. Voir *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, sixième étude, « Le soi et l'identité narrative », p. 167-198.

Si ma méthode d'analyse s'inscrit dans la réflexion de la philosophie morale – qui considère que tout récit *applique une* éthique – elle s'inspire davantage de la conception ricœurienne de la *mimèsis* – qui considère que toute configuration poétique *implique des* figurations éthiques. Les études de Martha Nussbaum ont le mérite de considérer toute tragédie comme un « phénomène » – pour faire apparaître le cas moral qu'elle pose et les solutions pratiques qu'elle propose – et de comprendre la structure aristotélicienne de la tragédie comme la « mise en intrigue » de sa philosophie éthique – car la poétique du renversement de fortune révèle à la fois la quête du bonheur du héros et sa fragilité, alors que le dénouement esquisse les stratégies de délibération qu'il met en œuvre pour faire face à son infortune. Il s'agira d'appliquer cette approche qui conjugue phénoménologie¹ et éthique, à partir d'une compréhension plus large de l'intrigue tragique, fondée sur la tension qui oppose l'*ethos* du héros et sa volonté au *muthos* de l'histoire et à sa causalité.

Mon analyse, au lieu de relever l'empathie suscitée par la morale explicite du texte, cherchera à relever les aspects implicites et ambigus de la quête « éthique » du héros, en prêtant attention au dialogisme inhérent aux discours des personnages et du chœur et en relevant les stratégies rhétoriques mises en place dans le texte pour orienter les réactions de l'interprète. Il s'agira d'explicitier, derrière la volonté affichée de moralisation, les contradictions et les ambiguïtés idéologiques qui dénoncent la possibilité de dénouer par une solution univoque le questionnement éthique du texte. La comparaison de différentes versions d'une même trame dramatique permettra de mettre en valeur les variations formelles qui, dans chaque pièce, révèlent des orientations morales différentes, afin de faire apparaître les multiples stratégies délibératives qui font progresser l'intrigue, ainsi que la riche ambiguïté des discours à l'œuvre dans la tragédie moderne.

3.2 Tragédie pré-moderne et moralité

Une critique « éthique » des textes littéraires est particulièrement pertinente pour les genres modernes, dans la mesure où leur poétique présente non seulement des normes formelles, mais aussi des préceptes moraux. En effet un texte, pour être « beau », doit avant tout s'avérer « utile » à son lecteur. Chaque genre « sert » ainsi à l'édification de son public de manière différente. Les premières traductions modernes de la *Poétique* explicitent une « morale » du genre, en dépit de l'apparente neutralité idéologique du texte d'Aristote.

1. Ricœur pratique aussi, bien entendu, une approche « phénoménologique » du récit, mais il pousse plus loin les intuitions de Martha Nussbaum, en montrant la proximité entre herméneutique et phénoménologie. Le texte, tel un « phénomène », ne se limite pas à susciter chez le lecteur une empathie d'ordre « éthique », mais suppose une démarche interprétative qui fait de la lecture le lieu d'une « expérience » et d'un apprentissage proprement phénoménologique.

Si le texte grec traite de la poétique comme d'une matière autonome, qui n'est pas *a priori* subordonnée à une doctrine morale, en s'éloignant ainsi des théorisations platoniciennes¹, les traducteurs modernes affirment d'emblée la valeur exemplaire de la poésie et notamment du genre tragique. Valla, dans la première édition moderne de la *Poétique*, traduite en latin et publiée à Venise en 1498, affirme que la tragédie est « *imitatio actionis probæ*² ». Or le texte grec ne parle pas d'action « juste » mais de l'imitation d'une action « noble³ » (*spoudaias*). La version de Valla infléchit donc le sens du texte. La tragédie se définit moins par son style (élevé) que par sa qualité morale : l'action représentée ne doit pas être injuste, mais présenter au public une geste honnête, un modèle utile à sa formation morale.

La traduction de Valla – très fautive – est rectifiée par les éditions à venir, et notamment par la traduction de Pazzi de' Medici⁴ et par l'édition aldine de 1508. Pourtant, cette première version du texte grec influence durablement les commentateurs à venir – et notamment Segni, Robortello, Vettori, Minturno et Castelvetro. Elle s'inscrit dans une tradition plus vaste, qui fait de la tragédie, et plus largement de la poétique, une matière morale. La paraphrase de la *Poétique* par Averroès, traduite en latin et publiée à Venise en 1481, présentait déjà cet infléchissement idéologique : la tragédie est une forme rhétorique qui fait l'éloge du bien et cherche à persuader son public de faire des choix en écartant le vice et en suivant la vertu⁵.

La poétique moralisée de la tragédie s'inscrit ainsi dans la conception plus vaste de la poésie à l'époque médiévale et moderne : la critique a largement relevé comment l'*Ars Poetica* d'Horace et la pensée néoplatonicienne influencent durablement la pratique poétique⁶.

L'*Ars Poetica* d'Horace, en effet, est très largement connue et commentée et fonde la *doxa* poétique du début de la modernité⁷. L'épître aux Pisons affirme notamment que la poésie doit être « utile » et considère ainsi la poé-

1. La critique a largement analysé le clivage entre les vues poétiques d'Aristote et de Platon, en soulignant ou en nuancant leur opposition (cf. Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth, 1986, chapitre 1).

2. « Imitation d'une action juste », *Aristotelis ars poetica* trad. Giorgio Valla, Venise, Simone Papiense, dit Bevilacqua, 1498, fol. r iiv.

3. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 6, p. 53.

4. « Tragoedia est imitatio actionis illustris » Alessandro Pazzi de' Medici, *Aristotelis Poetica*, Paris, 1542 [1536], fol. 10.

5. « Representatores et assimilatores per hæc intendunt instigare ad quasdam actiones que circa voluntaria consistunt et retrahere a quibusdam erunt necessario ea que intendunt per suas representationes aut virtutes aut vicia », Averroès, *Determinatio Ibinrosdin in poetria Aristotilis*, trad. Hermannus Alemanus, Venise, Philippe Venitien, 1481, fv-f2.

6. Voir Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Chicago UP, 1961, vol. 1, p. 71-348.

7. Pour un recensement des commentaires d'Horace et pour une analyse de l'influence de l'épître aux Pisons, cf. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna, la topica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977 et sa bibliographie.

tique comme une rhétorique : la poésie doit persuader le public des vérités qu'elle affirme par des agréments et des stratégies qui relèvent largement de l'enseignement rhétorique¹. La réflexion horacienne sur l'efficacité et sur le pouvoir de persuasion de la poésie est alors infléchie par l'évolution de la pratique des rhéteurs. L'art de persuader devient, chez Quintilien, l'art de bien parler mais aussi de dire le bien : l'orateur doit non seulement persuader par une bonne maîtrise du langage, mais défendre ce qui est bon. La rhétorique glisse ainsi de l'épidictique à la pédagogie². Par l'enseignement d'Augustin, enfin, la rhétorique est christianisée : la vérité morale n'est plus un moyen pour illustrer la rhétorique, mais la rhétorique est le moyen de persuader des vérités du dogme chrétien³.

Ainsi, la poétique, comme forme de rhétorique, est-elle au service de la pédagogie et de l'apologie de la foi. Il s'agit d'une discipline « utile » qui doit persuader le public de poursuivre la vertu et de dénoncer le vice. C'est ainsi qu'elle est décrite dans la plupart des traités de poétique modernes, notamment dans la *Poetica* de Trissino⁴. L'auteur se fait l'héritier d'Aristote en rédigeant une *Poétique* moderne et en composant la première tragédie italienne – la *Sofonisba*⁵. Pourtant, sa compréhension d'Aristote est influencée par sa connaissance de l'*Art poétique* d'Horace et de ses commentaires, comme l'a relevé Marvin Theodore Herrick⁶. La réception moderne d'Aristote, notamment la définition du genre tragique, est comprise à partir des indications horaciennes. La tragédie est ainsi considérée comme une forme de discours persuasif, au service de l'éducation morale⁷.

1. Voir C. O. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1963, tome 2, p. 182.

2. « L'Éloquence politique [...] devint à l'époque impériale une discipline scolaire et prit le nom de *suasoria* ou *deliberativa*. L'élève se mettait dans la peau d'un personnage historique quelconque et réfléchissait à l'action à entreprendre », Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter)*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956 [1948], p. 132.

3. « Nam cum per artem rhetoricam et vera suadeantur et falsa, quis audeat dicere, adversus mendacium in defensoribus suis inermem debere consistere veritatem, ut videlicet illi, qui res falsas persuadere conantur, noverint auditorem vel benevolum vel intentum vel docilem proemio facere, isti vera sic narrent, ut audire tædeat, intel legere non pateat, credere postremo non libeat ? », Augustin, *De Doctrina christiana*, Paris, Institut des Études augustiniennes, 1997, livre IV, II, 3, p. 322-323.

4. « Giudico essere sommamente da laudare quelli antichi poeti i quali, considerata la dilettaione et utilidade comune, hanno con le battaglie e con le favole mescolato tutti i bellissimi ammæstramenti del vivere umano ; e a quel modo hanno fatto essi piacere alle genti, ove se fossero stati nudi, sarebbono per aventura poco loro aggraditi. Essendo adunque i poeti quelli che porgeno con diletto a le genti humane i precetti de la loro ottima vita, meritamente dee essere la poesia reputata da tutti bellissima cosa », Giovan Giorgio Trissino, *La Poetica*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, éd. Bernard Weinberg, vol. 1, Bari, Laterza, 1970, p. 23.

5. Jouée en 1515 et publiée en 1524.

6. Marvin Theodore Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, Illinois UP, 1946.

7. Voir Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence, rhétorique et "res literaria", de la Re-*

Le néoplatonisme – qui fonde la réflexion poétique de l'Église et qui connaît un renouvellement important au XV^e siècle¹ – est aussi à l'origine de l'infléchissement moralisant de la poétique renaissante. La réflexion néoplatonicienne ne propose pas de véritable doctrine poétique mais dénonce les dangers éthiques attachés au métier de poète : la poésie comme imitation, le poète comme imitateur et la tragédie comme représentation efficace qui suscite les passions du public sont à bannir de la cité². La *République* décrit ainsi la poésie comme forme de l'inauthenticité et de l'imitation dégradante. Pourtant, les théoriciens platonisants cherchent à réhabiliter la poésie par une approche christianisée de la théorie de l'inspiration et de la pratique de l'imitation.

Le poète n'est pas stigmatisé comme imitateur stérile s'il est habité du *furor poeticus*. En reprenant les propos du *Ion*³ et du *Phèdre*⁴, des théoriciens comme Maioragio valorisent l'activité du poète en l'assimilant à celle du prophète sacré. Maioragio affirme que le poète, quand il est inspiré par la « sagesse », peut conduire son public à parfaire sa connaissance des choses divines⁵. Pour sauver la poésie du blâme platonicien, les théoriciens l'assimilent à la philosophie en méconnaissant sa nature spécifique.

En ce qui concerne l'imitation, la conception chrétienne nuance le blâme platonicien : c'est en effet par l'imitation du Christ que le chrétien parvient à la sainteté. L'imitation n'est donc pas mauvaise en soi, mais ses objets et ses moyens peuvent l'être : pour que la poésie soit bonne, il est nécessaire qu'elle aborde des sujets moralement bons – comme l'affirme Tommaso Campanella, dans sa *Poétique*⁶ – et qu'elle contemple l'écart qui sépare la copie de l'original, sur le mode de l'analogie ou de la théologie négative⁷.

naissance au seuil de l'époque classique, Genève, Droz, 1980, p. 47-76.

1. Voir James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 1990, 2 volumes.

2. Platon, *La République*, dans *Œuvre complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1950, Livre 10, p. 601-602.

3. Platon, *Ion*, trad. Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989, p. 100-103.

4. Platon, *Phèdre*, trad. par Léon Robin, dans *Œuvre complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1950, p. 33.

5. « Quid est autem quod magis mentem nostram perficiat quam rerum divinarum atque humanarum cognitio? Quæ licet multis nominibus appelletur, tamen gravissimo nomine sapientia dicitur, quam eadem poeticam et philosophiam eruditissimi viri nominarunt », Anton Maria de' Conti, dit Marcantonio Maioragio, *De Arte poetica, Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, éd. par Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. 2, p. 130.

6. « Perché la propria arte del l'uomo è l'imitare, sendo che gli uomini siano simili agli uomini ed agli dei cercano di assigliarsi, come a più savi e buoni per consenso comune, dunque, quando si descrivono gli uomini giusti, e dei adulteri, e cavalieri avari e sconsciati, non solo s'imparano tali vizi da loro, ma fa venir voglia d'imitarli », Tommaso Campanella, *Poetica*, éd. Luigi Firpo, Rome, Reale Accademia d'Italia, 1944 [rééd. en 1996], p. 90.

7. Proclus, dans ses commentaires à la *République*, parvient ainsi à écarter le blâme qui pesait sur l'imitation : la théorie de la procession des êtres pose une analogie entre les mythes de la tradition et la transcendance divine. La poésie, pour être bonne, doit donc

La conception moderne de la tragédie – en tant que partie de la poétique – est donc moralisée en raison de la forte influence du modèle horacien et de la pensée platonicienne. Pour être belle, la tragédie – comme tout autre forme de poésie – doit être exemplaire. La poétique de la tragédie est alors proche de celle de l'*exemplum*, dont la critique a étudié l'histoire et la pratique. L'*exemplum* – dans sa définition aristotélicienne – est à la base de l'argumentation rhétorique et cherche à démontrer la vraisemblance du discours persuasif. L'*exemplum* – dans sa définition platonicienne – est exemplaire, parce qu'il fournit le modèle qui permet de relever le lien entre la multiplicité de l'expérience et l'idée¹. L'*exemplum* est à la base de la prédication médiévale et constitue l'horizon générique de la nouvelle de la Renaissance². L'*Exemplum* suit une poétique précise : il s'agit d'un récit particulier qui sert à illustrer un précepte moral. Il est en ce sens « artificiel » – comme l'affirme John D. Lyons³ – parce qu'il n'existe pas indépendamment de la formulation d'une vérité générale. Il suppose un travail d'interprétation et de formalisation de l'histoire qui consiste à produire du général à partir du continuum particulier de l'expérience. Ainsi, le récit exemplaire est à la fois inutile et « excessif⁴ » : il est inutile, car il risque de disparaître au profit de la vérité générale qu'il incarne ; il est excessif, car il présente des données qui ne servent pas directement à l'exemplarité, mais qui fondent et articulent sa trame narrative. L'*exemplum* présente une intrigue et des caractères définis : pour être exemplaire, il doit montrer le triomphe de la vertu et le châtement du vice, et mettre en scène des personnages dichotomiques en mesure d'incarner sans ambiguïté le vice ou la vertu. Le dénouement de l'*exemplum* est donc généralement heureux ou double : le triomphe de la vertu implique le succès du personnage vertueux et l'échec de son opposant. La logique simpliste de l'exemplarité reçoit des incarnations différentes dans les genres modernes de la nouvelle, de la comédie et de la tragédie, et fonde le souci et les attentes des censeurs et des théoriciens.

expliciter cette correspondance en façonnant des figures analogiques qui, en disant ce que Dieu *n'est pas*, évoquent à la fois l'essence et la transcendance de la divinité (cf. Proclus, *Commentaire sur la République*, éd. A. J. Festugière, tome 1, Paris, Vrin, 1970, p. 95 et *passim*).

1. Alexander Gellay, *Unruly Examples, on the Rhetoric of Exemplarity*, Californie, Stanford UP, 1995, p. 1-18.

2. Voir *Les Exempla médiévaux*, dir. Jacques Berlioz, Marie-Anne Polo de Beaulieu, Carcassonne, Garae/Hésiode, 1992 ; Claudio Delcorno, *Exemplum e letteratura, Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologne, Il Mulino, 1989.

3. John D. Lyons, *Exemplum, the Rethoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton UP, 1989, p. 33.

4. « Excess » est un autre critère mentionné par John D. Lyons dans son analyse des exemples, *ibid.*, p. 34.

3.2.1 Morale et censure

La moralisation de la tragédie n'est pas seulement le fait d'une conception « éthique » de la poésie, mais constitue aussi le souci primordial des théoriciens et des censeurs, qui critiquent le théâtre au nom de sa prétendue immoralité. La critique a largement étudié les acteurs et l'histoire de la querelle du théâtre qui se poursuit de Platon à Voltaire¹. Il ne s'agira donc pas ici d'entreprendre une nouvelle analyse de la censure qui pèse sur le théâtre mais d'en relever l'intérêt et les écueils.

Analyser le souci éthique de la tragédie moderne à partir du point de vue de la censure risque en effet de biaiser l'analyse, en séparant radicalement le camp des dramaturges de celui des moralisateurs. La moralisation serait alors le fruit des pressions exercées par la censure sur dramaturges et acteurs. Cette conception de la querelle du théâtre est anachronique en ce qu'elle considère la moralisation comme extérieure à l'œuvre dramatique et à sa poétique. Or s'il est vrai que certains auteurs en viennent à critiquer ouvertement la tâche moralisante confiée au théâtre², la plupart des dramaturges ont tendance à adopter le souci de moralisation comme un principe poétique de composition, quitte à mener, dans leurs textes, sa critique implicite et indirecte. La querelle du *Cid*, ainsi que la polémique suscitée par la *Poetica* de Castelvetro³, est un exemple du consensus apparent qui fonde l'horizon du débat poétique et une illustration des divergences foncières qui divisent censeurs, théoriciens et dramaturges. D'une part, la « morale » de la tragédie n'est pas seulement un ajout factice qui vient satisfaire les attentes des censeurs, ou l'expression de l'effacement du littéraire au profit du littéral. La « morale » est aussi un élément de la « poétique » du genre, à l'origine même de sa configuration. Les règles qui déterminent la composition de l'intrigue et des caractères de la tragédie suivent les attentes et les *a priori* éthiques partagés par le public. Pour qu'une tragédie soit bien constituée, il faut qu'elle soit « utile » et qu'elle puisse être lue comme un exemple particulier et typique d'une vérité générale. D'autre part, la nature même de la configuration narrative met en cause le lien qui permettrait d'extraire d'un récit particulier un précepte universel.

C'est en ce sens que les objections des censeurs s'avèrent primordiales pour comprendre les enjeux éthiques de la poétique de la tragédie. La querelle du théâtre révèle les limites de l'efficacité moralisatrice de la tragédie. Les écrits des détracteurs de la tragédie font éclater les contradictions qui

1. Sylviane Léoni, *Le Poison et le remède, Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie 1694-1758*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998 ; Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire, le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

2. Notamment dans la comédie, cf. François Lecercle, « Jeux avec la censure : Molière et la stratégie de l'obscène. À propos de Tartuffe, IV, 5 », *La Licorne*, n. 61, 2002, p. 157-184.

3. Voir *Lodovico Castelvetro : letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, éd. Massimo Firpo et Guido Mongini, Florence, Olschki, 2008, p. 1-112.

subsistent entre le souci moralisateur du prédicateur et les contraintes formelles de la pratique théâtrale, en révélant ainsi les tensions impliquées par la poétique même du genre tragique – tirailé entre les modèles antiques et la poétique de l'exemplarité – et par les positions idéologiques qu'elle implique, car le platonisme véhiculé par la pensée chrétienne se heurte à l'horizon aristotélicien de la théorisation tragique. Les thèses des censeurs permettent ainsi de mettre en lumière les enjeux éthiques posés par la représentation et par la poétique de la tragédie.

Un premier enjeu concerne la représentation et ses implicites éthiques, que les censeurs du théâtre relèvent et dénoncent. La représentation comme monstration peut en effet être l'expression d'une position morale. Le fait de montrer un geste ou une attitude revient alors à encourager cette attitude ou ce geste. C'est ce qu'affirme Pierre Nicole : la représentation n'est pas éthiquement neutre mais implique une démarche idéologique et morale¹. Chappuzeau, en revanche, affirme que la scène n'est pas le lieu d'un apprentissage, mais du délassement², c'est-à-dire de l'eutrapélie valorisée par Thomas d'Aquin. Ce débat entre contamination et neutralité du théâtre est au cœur de la réflexion sur le dénouement tragique : comment en effet « représenter » l'acte violent qui termine généralement la tragédie par l'exhibition d'un excès de violence ? La tragédie comme « monstration » pose ainsi la question de ses « effets », illustrés par les différentes interprétations concernant la catharsis³.

Un deuxième problème attaché à la représentation concerne la nature « imitative » du théâtre. L'épisode du martyr de saint Genest – traité à la fois comme un *exemplum* édifiant et comme une anecdote dramatique – montre bien les ambiguïtés liées à l'imitation. D'une part, l'imitation est à l'origine de l'efficacité sacramentelle : elle est donc bonne car elle est le moyen de manifester la grâce divine. Genest est effectivement baptisé sur scène, car la représentation des gestes liturgiques permet la réalisation performative du sens qu'ils impliquent⁴. D'autre part, l'imitation suit la logique diabolique

1. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Champion, 1998 [1667], p. 36 et suivantes.

2. « Je ne veux pas nier qu'il n'y ait des lieux qu'il vaut mieux fréquenter que le théâtre, cela est hors de doute ; et il y en a où il serait bon d'être incessamment, s'il n'y avait pas été ordonné à l'homme de travailler, comme il lui a été ordonné de prier Dieu. Mais la plus solide piété a ses intervalles ; un véritable dévot n'est pas toujours à l'Église, il ne peut pas être toujours attaché à la maison et à la profession qu'il a embrassée, il est homme, il demande du relâche, et quelque honnête divertissement, ce que le théâtre lui fournit », Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français, divisé en trois livres, où il est traité : I de l'usage de la comédie II des auteurs qui soutiennent le théâtre III de la conduite des comédiens*, Lyon, Michel Mayer, 1674, p. 34-35.

3. Voir Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, op. cit., p. 350 et suivantes, qui exposent les différentes interprétations de la catharsis.

4. C'est notamment ce qui apparaît dans les interprétations de Ottonelli de la conversion du comédien (*Della Cristiana moderazione del Teatro, libro detto l'Ammonitioni a'*

de la répétition : le théâtre entend faire « comme » Dieu en recréant le monde par la représentation, mais il n'en fournit qu'une copie dégradée qui peut seulement égarer le public. Genest ne peut alors recevoir le baptême sur scène, si ce n'est des mains d'un prêtre « déguisé » en comédien¹. Pour éluder ces ambiguïtés attachées à l'imitation, les dramaturges empruntent deux démarches poétiques : d'une part, ils renoncent à la représentation directe par l'évocation indirecte du monde sur le mode de l'analogie. De l'autre, ils affirment la nature « vraisemblable » de leurs représentations en cherchant à annuler l'écart qui sépare le monde de la scène. Il s'agira, au chapitre 8, de relever les conséquences idéologiques de ces deux options poétiques.

Non seulement la nature représentative de la tragédie, mais aussi sa poétique propre présentent des enjeux éthiques. Premièrement, la tragédie, en tant que « mise en intrigue » ne peut exposer les vérités générales qu'indirectement. La nature « narrative » de la trame dramatique est à l'origine des ambiguïtés idéologiques que les censeurs du genre dénoncent. Le prince de Conti, par un platonisme christianisé, affirme la supériorité de la morale sur la poétique, car la première peut conduire au bien de manière directe et générale, alors que la seconde suit des voies indirectes et particulières qui risquent d'égarer le lecteur bien intentionné².

Un deuxième problème lié à la poétique de la tragédie concerne son héritage antique. Les modernes, pour illustrer leurs écrits, imitent la tragédie grecque et latine, mais sont ainsi contraints de reprendre et dramatiser des fables païennes qui présentent les dieux du panthéon antique et des personnages « impies ». Les théoriciens platonisants, comme Campanella³, ainsi que les partisans des modernes, comme Saint-Évremond⁴, dénoncent le ca-

recitanti, Florence, 1652 [1646], p. 259).

1. D'après les versions de Michele Stanchi (*Il San Ginesio di Rotrou a Bologna, Visioni del teatro celeste*, éd. Marco Lombardi, Florence, Alinea, 2003, p. 150-151) et dans les *exempla* de Vincent de Beauvais (*Speculum historiale*, Douai, 1624, t. IV, 104, p. 486), cf. Enrica Zanin, « L'Anecdote de Sainte Genest : pour une hagiographie du théâtre », dans les actes du colloque *La théorie subreptice*, Paris, PUPS, sous presse.

2. Armand de Conti, *Traité des comédies et des spectacles*, Paris, Louis Billaine, 1667, p. 4.

3. « Pertanto l'antiche tragedie da essa erano approvate e fatte recitare ad istruzione del popolo ; ma, sendo mutata la religione de gentile in cristiana, cessarono le tragedie greche ne' templii e restorno ne' palazzi : de' moderni per questo poche se ne vedono, onde, perché quasi nulla giovano al tempo d'oggi, direi che si dovesse poetare secondo l'uso nostro, e lasciar questo nome di tragedia ed osservanze greche, ed introducendone cristiane, buone e atte a far frutto negli animi degli ascoltanti », Tommaso Campanella, *Poetica*, *op. cit.*, p. 184-185.

4. Saint-Évremond, « De La Tragédie ancienne et moderne », in *Œuvres mêlées*, éd. Luigi de Nardis, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 284. La même condamnation apparaît dans la préface de la *Généreuse Allemande* d'André Mareschal : « Mais où trouverait-on ces vérités : parmi l'Idolatrie et les erreurs continuelles d'un peuple gâté, où le mensonge était en prix, et où la fable faisait les héros aussi bien que les dieux : et qui ne voit, s'il

ractère « immoral » de cet héritage – les uns, pour faire l'apologie d'une tragédie « chrétienne », les autres, pour affirmer la supériorité des modernes et le caractère périmé et inactuel des fictions antiques. La dramatisation de fables anciennes, en effet, souligne l'ambiguïté idéologique de la tragédie et le dialogisme impliqué par le discours de ses personnages, qui peuvent être considéré à la fois comme des héros « impies », des préfigurations de personnages « chrétiens » ou des fictions antiques sans actualité morale.

Le dialogisme issu de l'héritage complexe de la tragédie moderne se double du discours polyphonique de ses personnages : la multiplicité des voix dramatiques est au service d'une pluralité idéologique qui est souvent dénoncée par les censeurs, notamment dans la querelle du *Cid*. Scudery, par exemple, reproche à Corneille d'avoir mis en scène des personnages « dénaturés » et « impudiques »¹. Or la présence de plusieurs personnages et la structure même de la fable tragique – qui suppose un nœud et donc des obstacles – implique la présence de personnages « mauvais » ou du moins « moyens » qui puissent faire progresser l'intrigue vers son dénouement. La polyphonie, source d'une pluralité idéologique, est donc un élément propre à la nature du genre : les discours des chœur ou du prologue sont en effet progressivement bannis de la tragédie car peu « dramatiques »².

Il s'agira donc, dans les pages qui suivent, d'analyser la tension entre la poétique de l'*exemplum* – qui est l'horizon formel des genres médiévaux et pré-modernes – et les principes du genre tragique, qui sont posés et débattus tout au long du XVI^e et XVII^e siècles. L'analyse cherchera à nuancer les schématisations faciles qui risqueraient de simplifier l'ambiguïté idéologique des pièces : l'opposition entre tragédie ancienne et morale chrétienne – qui

y en a, que c'est un soleil parmi les nuages, qui emploie sa lumière à la perdre, et de qui les rayons ne s'éclaircissent que de l'ombre, au lieu de la chauffer ? », Paris, Rocolet, 1631 (exemplaire non paginé).

1. « Mais tant s'en faut que la pièce du *Cid*, soit faite sur ce modèle, qu'elle est de très-mauvais exemple : l'on y voit une fille dénaturée ne parler que de ses folies, lors qu'elle ne doit parler que de son malheur, pleindre la perte de son amant, lors qu'elle ne doit songer qu'à celle de son père ; aimer encor ce qu'elle doit abhorrer [...]. Un roy carresse cette impudique ; son vice y paroist récompensé, la vertu semble bannie de la conclusion de ce poème ; il est une instruction au mal, un aiguillon pour nous y pousser ; et par ces fautes remarquables et dangereuses, directement opposé, aux principales règles dramatiques », Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid*, in *La Querelle du Cid*, éd. Armand Gasté, Paris, Welter, 1898 [1637], p. 81.

2. « Les Auditeurs ne veulent pas être estimés si grossiers qu'ils aient besoin qu'on leur explique par un prologue ce qui se doit représenter en toute une action, ni si débauchés qu'on doive toujours et partout crier contre leurs vices, et leurs mauvaises mœurs, nos chaises publiques étant destinées à cette fonction. Que si le Poète veut donner quelque instruction morale, il le doit faire subtilement, et comme en passant, par le jeu, et par le récit de ses acteurs, et non par une leçon étudiée et par un chœur attaché à sa pièce », *Discours à Cliton* attribué à Jean-Gilbert Durval, in Giovanni Dotoli, *Temps de Préfaces*, Genève, Klincksieck, 1996 [1637], p. 284.

fonde notamment les thèses de Barbara Joan Hunt¹ – n'est qu'apparente, car la tragédie ancienne n'est pas étudiée par les modernes comme l'expression historique et déterminée d'une civilisation du passé, mais elle est reçue d'emblée comme un texte moralisé et moralisateur, par un anachronisme critique qui autorise les modernes à s'approprier des œuvres de l'Antiquité. De même, l'opposition entre la créativité poétique des dramaturges et la rigidité morale des censeurs est un mythe romantique qu'il faut nuancer : censeurs et auteurs partagent généralement le même horizon idéologique et considèrent que l'expression d'une vérité générale est le souci premier de toute « poésie ». Il s'agira alors d'analyser les problèmes moraux suscités par l'opération même de mise en intrigue : une fois relevé le moralisme explicite des pièces, il faudra questionner les enjeux éthiques suscités par la pratique même du genre tragique.

3.2.2 Des avis de lecture

Les textes liminaires sont révélateurs de l'ambiguïté propre à la tragédie pré-moderne. Dans les années 1610 se généralise la pratique d'introduire un « avis au lecteur » en tête des tragédies italiennes. Ces « avis » sont très conventionnels : il s'agit de justifier la présence, dans les pièces qui reprennent des sujets antiques, des références aux dieux, à la fortune, au fatum et à la destinée. Ces « avis » expriment ainsi un souci explicite de moralisation². Le dramaturge informe son public – et ses censeurs – de la légitimité morale de ses textes : derrière l'évocation des figures païennes se cache un auteur tout à fait orthodoxe et bien intentionné³.

Cette précaution morale explicite un paradoxe poétique qui est au cœur de la pratique de la tragédie : l'auteur met en scène des figures païennes, mais il entend exprimer une vérité chrétienne. Sa tragédie présente alors des obscurités, ou manifeste un secret désir de transgression. En effet, l'auteur, tout en s'excusant de présenter des conventions païennes, n'hésite pas à les mettre en scène : l'efficacité morale de sa pièce doit sans doute en pâtir, car la fable – avec sa complexité idéologique – semble primer sur le souci d'« utilité ». En ce sens, l'œuvre dramatique semble transgresser la hiérarchie

1. Barbara Joan Hunt, *The Paradox of Christian Tragedy*, Troy, New York, The Whittston Publishing Company, 1985.

2. Les historiens du livre ont relevé l'importance de ce paratexte conventionnel qui généralement ici est l'œuvre du dramaturge, mais qui peut être aussi l'expression de l'éditeur/traducteur, qui entend assurer le succès et la diffusion de son ouvrage en expliquant au lecteur le bénéfice moral qu'il va tirer de la lecture, cf. *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna, guida storica e critica*, éd. Armando Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 43-50 et 215-227 ; et, en ce qui concerne l'édition française, Roger Chartier, *Culture écrite et société, l'ordre des livres (XVI^e et XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, chap. 2, 3 et 5.

3. Pour une théorisation plus vaste concernant les ambiguïtés de la réception moderne des mythes antiques, cf. Véronique Gély, *L'Invention d'un mythe : Psyché, allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion, 2006.

préétablie qui fait de la poésie un appendice de la morale. La tragédie – ainsi que la nouvelle – en affirmant la primauté de la « fable » sur les « sentences » morales ouvre la possibilité d'un excès de signification qui rend plus complexe et plus ambigu son sens idéologique.

Cette possible « transgression » se manifeste généralement dans le texte par la présence d'obscurités et de contradictions qui surgissent quand le lecteur – en voulant suivre les consignes de l'auteur – cherche à la fois à prendre au sérieux les figurations païennes et à chercher un enseignement chrétien. Le programme affiché par l'« avis » liminaire, au lieu de faciliter la lecture des pièces, fait apparaître ses difficultés idéologiques. La démarche de l'interprète peut alors être double : ou bien il ne suit pas les consignes de l'« avis au lecteur » et mène une analyse poétique amoralisée de la tragédie, ou bien il prend au sérieux les indications de l'auteur et accepte ainsi que les obscurités et les ambiguïtés du texte constituent une partie intégrante et essentielle de sa poétique.

L'analyse de quelques exemples permet de mieux comprendre le programme de lecture que la tragédie italienne propose. Certains auteurs cherchent à expliquer la contradiction apparente de leur démarche par la convention poétique. Cerati, Finella ou Mattiazzo affirment en effet que l'évocation de la destinée, de la fortune, ou du *fatum* sont à comprendre « poétiquement »¹. Les auteurs n'adhèrent pas à l'idéologie impliquée par ces termes, mais ils s'en servent comme des conventions usuelles et courantes dans la pratique poétique ancienne et moderne. Ces auteurs proposent ainsi de mettre temporairement entre parenthèses le souci éthique, tout en affirmant que ces images « poétiques » ne trahissent point les vérités de la foi, mais servent seulement à les rendre plus belles et agréables.

D'autres dramaturges affirment que la référence aux dieux et aux puissances païennes n'exprime qu'un souci philologique. En imitant des fables de l'Antiquité, ils ont dû mettre en scène les croyances que ces fables présupposent. La morale que la tragédie expose est alors celle de l'Antiquité. Son « utilité » pour le public moderne ne peut être qu'indirecte : l'« impiété » des héros tragiques peut justifier leur perte et expliquer ainsi le dénouement de la tragédie. Si Gambaruti² prétend analyser et représenter les mœurs des Anciens, Faustini³ affirme que le spectacle des dieux païens doit être compris

1. « Averti benigno lettore che nel trovare sparse nell'opera le voci di Fato, Fortuna, Numi, Deità, divinità e simili tu dei intendere (com'anch'io) quelle seconde cause delle quali si serve Dio nel governo di questo mondo, tenendo per fermo che sono tutte usate da me poeticamente e non per traviar punto da quanto creda la Catholica fede, e ordina la Santa Chiesa », Valerio Mattiazzo, *L'Irene*, Vicence, Francesco Grossi, 1615, p. 5.

2. Tiberio Gambaruti, *La Regina Teano*, Rome, Bartolomeo Zanetti, 1609, « al lettore ».

3. « Leggerete tal volta nella presente opera queste parole, Fato, Fortuna, Destino, Sorte, lequali si come sono dette da persone pagane, così da noi, che samo veri Christiani, e che professiamo la vera fede di nostro signor Gesù Cristo deveno essere prese in quel

à la lumière de la morale chrétienne : la tragédie, en représentant la chute des impies, révèle *a contrario* les vérités de la foi.

Enfin, la majorité des auteurs pousse plus loin les positions évhéméristes de Faustini et affirme que les dieux, la destinée, le sort et la fortune ne sont que l'expression des causes secondes et sont donc à considérer comme des préfigurations païennes des vérités de la foi. Aleardi affirme ainsi que les superstitions des Anciens manifestent implicitement la volonté du Dieu des Chrétiens¹. Des auteurs comme Ramignani, Campeggi et Goano, en revanche, ne dénoncent pas la fortune, la destinée et le sort comme l'expression d'une idolâtrie périmée, mais affirment qu'ils manifestent les causes secondes qui ne cessent d'agir et de révéler dans l'ici-bas la volonté mystérieuse de Dieu².

Les fables tragiques présentent donc une utilité morale pour le public moderne, que ce soit par le biais de l'embellissement de la poésie, par l'imitation de l'Antiquité, ou encore dans l'évocation de causes secondes qui régissent – d'après la doctrine thomiste – les accidents contingents. Les dramaturges supposent ainsi l'existence d'un sens préalable – les vérités de la foi – et du moyen pour le connaître – l'analyse poétique, la philologie, l'analyse des causes – mais ils ne tracent pas la voie qui rendrait le sens moral de leur texte clair et explicite. Les différentes postures qu'ils adoptent posent de multiples écrans qui troublent et dissimulent le sens idéologique du texte. Ainsi, le malheur du héros, qui marque généralement le dénouement de la tragédie, peut s'expliquer par les conventions poétiques du genre, par la méchanceté des dieux de l'Antiquité, par l'impiété des personnages condamnés par le vrai Dieu qu'ils ignorent, ou par la volonté mystérieuse de la Providence qui se révèle dans les accidents et les coïncidences des aventures du héros.

Plus qu'une provocation implicite, les « avis au lecteur » des tragédies italiennes manifestent le brouillage idéologique qui est à l'œuvre dans le texte,

sentimento, che dalla nostra Santa Madre Chiesa Romana ci viene esposto, e dichiarato. Vera interprete della mente del suo diletto sposo e nostro Padre » Agostino Faustini, *Teodora, Vergine d'Alessandria*, Venise, Santo Grillo, 1619 [1618], p. 7.

1. « Nella presente tragedia si troveranno alle volte queste, e simili parole, fato, fortuna, sorte, destino, e altre : però avvertiamo i lettori, che sono dette da persone barbare, e idolatre, che parlano secondo l'uso de' superstiziosi numi loro : Ma l'autore altro significato non intende, che quelle seconde cause, che per se non possono operare cosa alcuna senza la volontà di Dio sommo, e ottimo ; non scostandosi punto da tutto quello, che crede, e ordina la Santa Chiesa Romana » Lodovico Aleardi, *Amida tiranno*, Vicence, Giacomo Cescato, 1611, p. 4.

2. « Se tu sai che queste parole, Fato, Destino, Fortuna, Sorte, nomi sieno senza soggetto, o al più voci, ch'esprimono la disproporzione delle seconde cause, le quali mediante la volontà divina (senza necessitar l'huomo più ad una cosa che ad un'altra) cooperano in questo mondo inferiore, non prenderai equivoco, leggendole alcuna volta sparte per questa tragedia ; se tu non sai, resta avvertito, acciò non erri, interpretandole con sentimento diverso dal vero, e da quello, che catolicamente tiene l'autore. Vivi felice », Ridolfo Campeggi, *Il Tancredi*, tragedia, Venise, Alessandro Polo, 1620 [1614], p. 5.

pour appeler le lecteur – et le spectateur – à un travail d'interprétation. Ils supposent en effet que la tragédie affirme des vérités connues – le dogme de la foi – mais dans un monde idéologiquement brouillé, fautif ou neutre. Le travail de lecture implique alors un parcours d'interprétation qui analyse la configuration du texte – ses stratégies poétiques et son dialogisme idéologique – pour aboutir à sa refiguration par la conciliation ou le divorce des voix plurielles qu'il met en scène.

Ces « avis au lecteur » sont des pièces conventionnelles qui expriment moins les convictions des auteurs que les règles générales qui fondent leur pratique. Le programme de lecture qu'elles proposent est donc un trait conventionnel de la poétique de la tragédie, telle qu'elle se formalise en Italie au début du XVII^e siècle. Il s'agira de voir si ces consignes d'interprétation sont généralisables à d'autres formes – et notamment aux pièces françaises du XVI^e et XVII^e siècle. Mon travail consiste ainsi à prendre au sérieux le programme de lecture proposé par les dramaturges pour adopter le regard du lecteur moderne et définir l'horizon poétique et idéologique du dénouement de la tragédie du début de la modernité.

DEUXIÈME PARTIE

Catastrophe

We go to the tragedy to know what we already know, what we have known since birth, that our lives are dedicated to death, a knowledge all other forms of social existence contrive to conceal from us, with our connivance.

Death, the One and the Art of Theatre
HOWARD BARKER¹

Le dénouement tragique a toujours une orientation : son intrigue peut finir « bien » ou finir « mal ». Le bonheur et le malheur relatifs du dénouement sont liés aux faits représentés – mariages ou carnages – et à la réception du public – qui a tendance à juger heureux le triomphe d'un personnage « bon » et malheureuse sa défaite. L'orientation du dénouement devient à l'époque moderne un trait essentiel de la définition du genre. La tragédie finit mal. Il s'agira ici d'expliquer, au chapitre 4, les raisons de cette préférence pour les fins malheureuses, qui seules seraient, pour un public moderne, véritablement « tragiques ». L'étude de l'histoire des traditions nationales, de la réception de la *Poétique* et de l'influence de la théorisation italienne dans l'essor du genre en France et en Espagne permettra d'expliquer l'importance du dénouement malheureux dans la poétique de la tragédie moderne. Il s'agira de faire une synthèse à partir d'éléments théoriques et de textes poétiques souvent bien connus, mais qui méritent d'être repris pour situer la pratique du dénouement dans le contexte plus vaste des poétiques pré-modernes et pour rendre compte de la réflexion complexe à l'origine de la conception moderne de la fin « tragique ».

L'importance accrue de la fin malheureuse met en cause l'exemplarité attendue des tragédies pré-modernes. L'excès, l'horreur, le pathos du dénouement malheureux se concilient mal avec l'équilibre et la rétribution équitable que demandent les récits exemplaires, qui récompensent les vertueux et châtient les vicieux. Certains dramaturges cherchent pourtant à composer des dénouements à la fois malheureux et édifiants, heureux et surprenants. Au chapitre 5, on analysera ces stratégies poétiques qui cherchent à réconcilier, *in extremis*, éthique et pathétique.

1. « Nous allons voir des tragédies pour savoir ce que nous savons déjà, ce que nous savons depuis la naissance : que nos vies sont vouées à la mort, un savoir que toutes les autres formes d'existence sociale s'efforcent de nous cacher, avec notre accord tacite », Howard Barker, *Death, the One and the Art of Theatre*, Londres, Routledge, 2005, p. 18, trad. Elisabeth Angel-Perez *et al.*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 28.

Pourquoi la tragédie finit mal

La critique s'accorde en général pour affirmer que la tragédie moderne est d'inspiration aristotélicienne¹, et plus précisément pour dire que la tragédie classique française se constitue à partir de la *Poétique* : le traité d'Aristote serait finalement lu et compris à partir de 1630 et marquerait la rupture qui sépare les irréguliers des fondateurs des règles classiques². Ces hypothèses sont acceptables si l'on considère la tragédie en général, à partir de quelques épigones comme Giraldi Cinzio en Italie ou Racine en France, qui connaissaient et appliquaient effectivement la *Poétique*. Mais si l'on observe dans le détail la pratique tragique, non seulement en Espagne ou en Allemagne, mais aussi en Italie et en France, on constate rapidement que le tableau générique est beaucoup plus brouillé. La *Poétique* est, certes, un texte important, et tout dramaturge y fait référence. Mais la connaissance réelle de la théorie aristotélicienne n'est pas pour autant attestée et sûre : Aristote est souvent connu de seconde main et manipulé par les théoriciens et les dramaturges. La théorisation du dénouement permet d'analyser dans le détail cette histoire de contrebande littéraire.

On l'a vu, la *Poétique* ne fixe pas l'orientation de l'issue tragique. Au chapitre 7, Aristote propose deux fins possibles : une fin heureuse et une fin malheureuse. Au chapitre 13, enfin, il définit un troisième type de dénouement : le dénouement double, heureux pour les bons et malheureux pour les méchants. Il établit ensuite une hiérarchie entre les fins possibles, en précisant que la fin malheureuse est celle qui convient mieux à la tragédie, suivie

1. C'est la thèse, en France, d'ouvrages comme *Essais sur la Poétique d'Aristote*, de Pierre de Somville (Paris, Vrin, 1975), ou plus récemment de *Histoire des poétiques*, de Jean Bessière *et al.* (Paris, PUF, 1997, p. 119, et *passim*).

2. Jacques Truchet affirme dans *La Tragédie classique en France* (PUF, 1975, p. 18) : « On ne dira jamais assez à quel point la *Poétique* d'Aristote restait au centre de toutes ces théories », et de fait, la critique insiste sur cette idée, depuis les études de Rigal (in *Histoire de la littérature française des origines à 1900*, 1897, chap. VI) et de Faguet (*La Tragédie française au XVI^e siècle*, 1897) – qui posent l'opposition entre « irréguliers » et « réguliers » aristotéliciens – en passant par la *Formation de la doctrine classique* de René Bray (1927) et jusqu'à *Les Poétiques du Classicisme* d'Aron Kibédi-Varga (1990).

par la fin double. Il ne précise pas la place occupée par la fin heureuse. Le dénouement malheureux est préférable, mais il n'est pas obligatoire : l'issue malheureuse n'est pas, dans la *Poétique*, un trait de la définition du genre. Le choix de la fin est à la discrétion de l'auteur, et ne détermine pas l'appartenance générique.

Toutefois, dès les premiers commentaires modernes de la *Poétique*, la fin malheureuse se rattache à la définition du genre : une tragédie doit produire un effet pathétique, or le dénouement malheureux soulève les passions tragiques, donc la tragédie doit avoir une issue malheureuse. C'est ce qu'on retrouve dans les commentaires de Vettori, Robortello, Maggi et Castelvetro. Si ces théoriciens démontrent la nécessité de la fin malheureuse à partir des effets que la tragédie doit susciter, d'autres auteurs affirment d'emblée que la fin malheureuse est le propre du genre tragique. Jean de la Taille, dans le premier traité français de la tragédie, affirme que la tragédie doit traiter des « ruines des grands¹ », Jacques Péletier, dans son *Art Poétique* de 1555, écrit que la fin de la tragédie est toujours « luctueuse et lamentable² », Scaliger aussi, dans sa *Poetice libri septem*, publiée posthume en 1561 et destinée à un très grand succès, définit la tragédie par son issue funeste³. Enfin, même un théoricien « classique » comme La Mesnardière, qui déclare s'inspirer d'Aristote, affirme que la tragédie est « une représentation sérieuse et magnifique de quelque action *funeste*⁴ », alors qu'Aristote parle d'une action « noble⁵ ».

Il s'agira donc ici de chercher les origines et les raisons de l'importance accrue du dénouement dans la définition de la tragédie moderne. L'analyse du dénouement montre que la *Poétique*, malgré les protestations des théoriciens, n'est ni la source principale à l'origine de la renaissance italienne de la tragédie, ni le traité de référence pour la théorisation du Classicisme français. L'influence de la *Poétique* ne permet pas d'expliquer l'importance accrue du dénouement malheureux, et révèle la présence d'autres sources théoriques qui influencent subrepticement la réception moderne de la tragédie antique.

1. « La Tragedie donc est une espèce et un genre de Poésie non vulgaire, mais autant élégant, beau et excellent qu'il est possible. Son vray subject ne traite que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans; bref, que de larmes et de miserres extremes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune », Jean de la Taille, *De l'Art de la tragédie*, éd. Frederick West, Manchester UP, 1939, p. 24.

2. « En la tragédie, la fin est toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir », Jacques Péletier, *Art Poétique*, in *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 279.

3. « In tragoedia reges, principes, ex urbibus, arcibus, castris. Principia sedatiora : exitus horribiles », Scaliger, *Poetice libri septem*, Lyon, 1561, p. 11.

4. Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Sommaille, 1634, p. 8.

5. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 6, p. 53.

4.1 Dénouement malheureux et tradition médiévale

La *Poétique* d'Aristote ne vient pas faire table rase de toute théorie tragique pour fonder *ab ovo* une science dramatique : elle vient se greffer sur un corpus de textes que les doctes modernes connaissent et dont il se servent pour mieux comprendre le genre tragique. Les importants travaux critiques de Lanson¹, Spingarn², Weinberg³, ont relevé l'importance des grammairiens latins et d'Horace dans l'élaboration de la tragédie moderne⁴. Il s'agit ici de pousser plus loin leur démarche, en ce qui concerne la pratique moderne du dénouement tragique, qui est au cœur des débats pour la définition de la tragédie, quant à la nature de son « intrigue » et à sa portée « exemplaire »

Ce corpus médiéval à l'origine de la théorisation moderne de la tragédie est issu des textes qui fondaient l'éducation des clercs et se compose à la fois de traités de grammaires, d'essais de poétique et de traités de morale et philosophie. L'*Ars Grammatica* de Diomède, datant de la fin du IV^e siècle, servait à la formation grammaticale des clercs et était ainsi connu des doctes. Le *De Fabula* d'Evanthius, de la première moitié du IV^e siècle, a été redécouvert, avec les *Commentarii Terenti* de Donat, en 1433. Ces deux textes ont une source commune : les écrits poétiques, perdus, de Théophraste, qui aurait vulgarisé la pensée d'Aristote dans un traité que ces auteurs connaissaient indirectement par Suétone et par Varron. Les textes de Diomède et d'Evanthius sont ainsi issus de la pensée aristotélécienne, mais leurs écrits sont assez éloignés de la *Poétique* d'Aristote, comme on aura l'occasion de le constater. Un deuxième texte qui conditionne largement la pensée moderne sur la tragédie est l'*Epître aux Pisons* d'Horace. Cette œuvre est aussi influencée par la pensée aristotélécienne et largement commentée au Moyen

1. « [La tragédie] est issue principalement de trois passages de Diomède, Donat, et Boèce, que tous les compilateurs, faiseurs de gloses, de sommes et de vocabulaires ont commentés, copiés, délayés pendant des siècles », Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1954 [1926], p. 5.

2. Joel Elias Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, Macmillan, 1899. S'il affirme que la tragédie moderne se fonde sur la définition d'Aristote (p. 60), il nuance ensuite son affirmation et montre comment la distinction entre tragédie et comédie se fait à partir de la théorie médiévale (p. 64-67).

3. Bernard Weinberg, « Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism », in *Romance Philology*, Volume 9,2 August 1955, p. 109.

4. Les ouvrages de Wilhem Cloetta (*Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Halle, Niemeyer, 1890-2), de Marvin Theodore Herrick (*The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana UP, 1946) et plus récemment de Henri Ansgar Kelly (*Ideas and Forms of Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP, 1993) et de Brigitte Kappl (*Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquencento*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006) vont dans le même sens, mais considèrent seulement la période médiévale et humaniste, sans relever, plus loin dans le temps, l'influence de la tradition. Dans *La Tragédie* (Paris, Klincksieck, 1992), Jacques Morel relève les origines médiévales de la tragédie en ce qui concerne la tradition française, et Federico Doglio dans *Il teatro tragico italiano* (Bologne, Guanda, 1960), en ce qui concerne la tradition italienne.

Âge et à l'époque moderne. Un troisième corpus de textes qui conditionne la réception de la *Poétique* est constitué par les écrits patristiques, qui traitent marginalement de la tragédie : Boèce parle de tragédie dans sa *Consolation de la Philosophie* qui connaîtra un nombre important de gloses tout au long du Moyen Âge, Isidore de Séville définit la tragédie dans ses *Étymologies* qui récapitulent le savoir médiéval. Enfin, les traités et les tragédies de Sénèque sont aussi connus par les clercs à partir de recueils de sentences qui font des personnages tragiques des modèles exemplaires en matière de morale.

4.1.1 Diomède et Evanthius

Diomède, dans son *Ars grammatica* de la fin du IV^e siècle reprend la définition de la tragédie de Théophraste et en donne une traduction :

Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio. A Theophrasto ita definita est, *tragoidia estin eroices tuches peristasis*¹.

Diomède reprend dans « heroicae » le terme « spoudaias » qui définissait l'action tragique dans le chapitre 6 de la *Poétique*, mais sa définition de la tragédie est assez éloignée de celle d'Aristote. Diomède assimile la tragédie à la « péripétie » et se focalise d'emblée sur le malheur, qui n'est pas présent dans la définition de Théophraste. Par *in adversis comprehensio* Diomède entend traduire *peristasis* (être autour), mais ajoute une nuance qui aura de très grandes conséquences dans la réflexion à venir : celle d'un malheur, *adversa*, dans lequel a lieu la *peristasis*. Diomède comprend peut-être *peristasis* (retournement), comme *peripeteia* (renversement) et, en ce sens, il donne une lecture de Théophraste qui est proche de la compréhension aristotélicienne de la tragédie. Mais le fait d'ajouter *in adversis* à sa définition est interprété différemment par les critiques modernes, qui connaissent, de première ou de seconde main, la grammaire de Diomède². L'importance de la péripétie et du dénouement malheureux dans la poétique de la tragédie moderne s'explique en partie par l'influence de l'*Ars grammatica*.

Un deuxième trait de l'*Ars grammatica* qui influence durablement la compréhension de la tragédie est la comparaison que Diomède fait entre

1. « La tragédie est la saisie d'un sort héroïque dans des circonstances adverses. Elle est ainsi définie par Théophraste : la tragédie est le retournement de la fortune héroïque », Diomède, *Ars grammatica*, in *Grammatici Latini*, vol. 1, éd. Henrich Kiel, Lipse, 1857, p. 487.

2. Villen de Biedma, par exemple, dans son commentaire à l'*Épître aux Pisons* de 1599, donne cette définition de la tragédie : « es Tragedia una representacion del proceder de la fortuna ; en los casos adversos, siempre de mal en peor » (*Q. Horacio Flacco poeta lyricus latino, sus obras con la declaracion magistral en lengua castellana*, Grenade, Sebastian de Mena, 1599, p. 314). Cette définition de la tragédie est un calque reconnaissable de la formule de Diomède, mais l'auteur souligne l'importance des « casos adversos », en ajoutant que la tragédie progresse toujours « de mal en peor » : non seulement les malheurs constituent le sujet de la tragédie, mais le retournement défini par Théophraste se fait toujours vers de plus grands malheurs.

comédie et tragédie :

Comœdia a tragœdia differt, quod in tragœdia introducuntur heroes duces reges, in comœdia humiles atque privatæ personæ ; in illa luctus exilia cædes, in hac amores, virginum raptus : deinde quod in illa frequenter et pæne semper lætis rebus exitus tristes et liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio. (...) Tristia namque tragœdiæ proprium¹.

La définition de la tragédie est faite ici par rapport à la comédie et les traits qui sont mis en avant sont ceux qui la distinguent de cette dernière, c'est-à-dire les personnages, le sujet et la structure. Les personnages tragiques sont nobles, et en ce sens la définition de Diomède est proche de celle d'Aristote. Mais le sujet et la structure mettent en valeur seulement une des options dramatiques qu'Aristote envisage : le sujet malheureux et le renversement du bonheur au malheur sont les seules possibilités que Diomède recommande.

Les théoriciens modernes – et non seulement les auteurs espagnols ou allemands qui s'écartent explicitement de la *Poétique*² – suivent implicitement les recommandations de Diomède : ils accordent plus d'importance au sujet malheureux et ont tendance à figer la trame tragique à partir de quelques traits, tels que « heroes duces reges », « luctus exilia cædes », « lætis rebus exitus tristes ». Ces éléments nouent la tragédie autour d'un nombre limité de lieux connus qui vont constituer une poétique non officielle du genre, beaucoup plus intuitive et accessible aux auteurs que la *Poétique* d'Aristote.

Le très court traité d'Evanthius, qui paraît en tête des commentaires de Térence par Donat et qui a longtemps été attribué à ce dernier, est plus ancien que le texte de Diomède et reprend à Théophraste le même parallélisme entre tragédie et comédie :

Inter tragœdiam autem et comœdiam cum multa tum imprimis hoc distat, quod in comœdia mediocres fortunæ hominum, parvi impetus pericula lætique sunt exitus actionum, at in tragœdia omnia contra : ingentes personæ, magni timores, exitus funesti habentur ; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragœdia contrario ordine res aguntur ;

1. « La comédie est différente de la tragédie, en ce que dans la tragédie sont introduits des héros, des chefs, des rois ; dans la comédie des personnes humbles et privées. Dans l'une on voit des deuils, des exils, des débâcles, dans l'autre des amours et des enlèvements de vierges. Ainsi, souvent et presque toujours on voit dans la tragédie des fins tristes après des commencements heureux et la reconnaissance d'enfants et de grandes fortunes qui sont tombés en malheur. (...) Les malheurs sont en effet le propre de la tragédie. », Diomède, *op. cit.*, p. 488.

2. Comme Torres Naharro, qui dans sa *Propalladia*, définit ainsi l'opposition entre tragédie et comédie : « comedia, según los antiguos, es cevilis privadasque fortune, sine periculo vite, comprehensio ; a differentia de tragedia que es heorice fortune in adversis comprehensio », *Propalladia and other works*, vol. 1, éd. Joseph E. Gillet, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1943, p. 142.

tum quod in tragœdia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur¹.

Ce passage du *De Fabula* explicite l'opposition de structure entre comédie et tragédie : l'une commence dans le trouble et finit dans le calme, alors que l'autre suit le parcours inverse. Les deux articulations possibles de la fable tragique qu'Aristote évoque au chapitre 7 de la *Poétique* sont ici reprises et nettement séparées : il ne s'agit plus de fonder une hiérarchie entre les possibles dénouements tragiques, en accordant au dénouement malheureux la première place. La différence entre dénouement heureux et malheureux n'est plus de degré de pertinence, mais de nature : le dénouement heureux est le propre de la comédie alors que le dénouement malheureux définit la tragédie. L'orientation du retournement de fortune est un trait de distinction entre les deux genres dramatiques.

Un deuxième aspect important de ce passage est l'infléchissement pédagogique que prend la dernière phrase : la tragédie est censée évoquer la vie qu'il faut fuir alors que la comédie représente la vie qu'il faut suivre. Evanthius donne ici une justification de l'immoralité du spectacle tragique en affirmant qu'il s'agit d'une moralité *a contrario*. Cet argument est repris par les théoriciens modernes et notamment par Vossius² et par Pinciano³.

Les écrits d'Evanthius et de Diomède ont durablement influencé la réflexion sur la tragédie, et notamment les traités de poétique espagnols. En Italie et en France, l'influence de Diomède et d'Evanthius est plus souterraine, car la *Poétique* est mieux connue et semble dominer le discours théorique dès le XVI^e siècle. On verra pourtant que les thèses de Diomède et d'Evanthius viennent orienter la lecture de la *Poétique* : en proposant un mode de lecture par opposition (tragédie *versus* comédie) et en soulignant l'importance du sujet dans la définition de la tragédie.

4.1.2 Styles

L'*Ars poetica* d'Horace ne traite pas du dénouement, mais précise le caractère élevé du genre tragique. Il tire probablement cette idée de la poétique perdue de Néoptolème de Parion qui vécut dans la deuxième moitié

1. « Entre la tragédie et la comédie il y a toutefois beaucoup de différences, mais il y en a une de taille : dans la comédie les personnages sont de rang moyen, les dangers sont légers et les aventures ont une fin heureuse. Dans la tragédie en revanche c'est le contraire qui a lieu : les personnages sont illustres, les faits terrifiants, les dénouements sont malheureux. De plus, dans la comédie les débuts sont agités et les fins tranquilles, dans la tragédie le déroulement est inverse. Aussi, dans la tragédie est exprimée la vie que l'on doit fuir, dans la comédie la vie qu'il faut suivre », Evanthius, *De Fabula*, éd. Giovanni Cupaiolo, Naples, Società editrice napoletana, 1979, p. 146-147.

2. Gerardus Joannes Vossius, *de Artis Poeticæ natura ac constitutione liber*, Amsterdam, Elzevir, 1647, p. 23.

3. Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, *op. cit.*, p. 382-283.

du III^e siècle avant J.-C. et qui serait, d'après certains critiques, un disciple de Théophraste¹. Horace reste donc dans la lignée aristotélicienne : il centre son propos sur la tragédie, comme Aristote, et il la définit par rapport à la comédie, comme Théophraste : si l'iambe convient à la comédie tout comme à la tragédie, seuls des sujets élevés, comme le festin de Thyeste, sont dignes du cothurne². Les scolastes médiévaux ont donc rapidement associé le style élevé à la tragédie. Dans la scholie du pseudo-Acron, qui date de la première moitié du V^e siècle, on lit, au sujet de ce passage d'Horace : « humilibus verbis tragœdia non vult exponi ; iterum tragœdia non vult communibus sensibus exponi, idest comico stilo³ ». Les commentateurs médiévaux expliquent les vers d'Horace par la théorie des trois styles⁴, qu'ils tirent de la rhétorique grecque et romaine et qui se cristallise dans la roue de Virgile. La tragédie appartient ainsi, avec l'épopée, au style élevé.

En même temps, la nature scénique des pièces anciennes est méconnue. Les tragédies, dès l'époque romaine, ne sont plus représentées⁵, et les exemples qui en sont donnés ne sont pas en mesure de faire ressortir leur spécificité dramatique : Aristote même considère l'*Odyssée* comme une « tragédie »⁶, en brouillant davantage la définition du genre. Les auteurs latins ne facilitent pas la tâche aux commentateurs médiévaux, en appliquant le terme de tragédie à toute sorte de texte de nature élevée : Cicéron, par exemple, utilise le terme dans son *De Oratore* pour parler de tirades pathétiques au style élevé : « Neque vero istis tragœdiis tuis, quibus uti philosophi maxime solent, Crasse, perturbor⁷ ». Si Horace fait de la tragédie un genre poétique,

1. Pour la question des sources de l'*Ars poetica*, voir C. O. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1963-71, vol. 1 chap. 1 et 2 et vol. 2, p. xii-xxi. L'auteur n'entend pas mener *ex novo* une recherche des sources, mais expose le débat, et relève l'influence aristotélicienne dans les propos d'Horace.

2. V. 79-82 et 89-91 de l'*Ars poetica*. Pour un développement plus complet sur l'interprétation moderne de ces vers d'Horace, voir Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna, la topica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 81-114.

3. « La tragédie ne veut pas être exprimée par des mots bas ; de même la tragédie ne veut pas être exprimée par le sens commun, c'est à dire au style comique », Pseudo-Acron, *Scholia in Horatium vetustiora*, vol. 2 *Scolia in artem poeticam*, éd. Otto Keller, Stuttgart, Teubner, 1967, p. 325.

4. Horace probablement la connaissait aussi : la théorie des trois styles peut être implicite dans son traitement de la tragédie, comme l'affirme C.O. Brink : « Unlike modern critics he believed great subjects to be allied to certain genres, and thus to certain styles », *Horace on poetry, op. cit.*, vol. 1, p. 214.

5. Dans la *tragœdia saltata* le récit tragique était mimé, dans la *tragœdia cantata* l'histoire était chantée par un chœur à plusieurs personnages. La tragédie pouvait enfin être chantée par un seul acteur : Néron était un chanteur assidu de tragédies, d'après les témoignages de Suétone et de Dion Cassius.

6. « La tragédie qui a une structure double, comme l'*Odyssée* », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap.13, p. 79. Aristote assimile souvent épopée et tragédie quand il analyse des procédés communs aux deux, cf. *ibid.*, chap. 17.

7. « Quant à tes "tragédies", Crassus, dont usent volontiers les philosophes, je n'en suis pas fort ému », *De Oratore*, livre 1, 51, 219. Edmond Courbaud, dans sa traduction parue aux Belles Lettres, traduit *tragœdiis* par « grand mots » et par « mouvements

les auteurs médiévaux assimilent la tragédie à un poème de style élevé, qui s'apparente ainsi à l'épopée.

Les limites entre tragédie et épopée sont ainsi de moins en moins définies. Les deux appartiennent au style élevé et se disputent la place du genre le plus parfait¹ au sein de la poésie, sans que le caractère dramatique de la tragédie soit mis en avant pour définir l'autonomie du genre². Les théoriciens cherchent alors ailleurs les traits spécifiques au genre tragique : dans son sujet, dans sa structure, selon une démarche habituelle au Moyen Âge où le genre est défini par son style, son sujet et sa forme. Le sujet sanglant et le dénouement malheureux – tirés de la définition de Diomède – permettent ainsi de distinguer la tragédie de l'épopée. Jean de Garlande, professeur de grammaire à l'université de Paris dans la première moitié du XIII^e siècle, définit ainsi la tragédie : « Tragedie proprietates sunt tales : gravi stilo describitur ; pudibunda proferuntur et scelerata ; incipit a gaudio et in lacrimas terminatur³ ». Il donne ensuite deux exemples de tragédies : la seule véritable tragédie de l'Antiquité, dit-il, est celle d'Ovide qui a été perdue⁴. Une deuxième tragédie est celle qu'il a lui-même composée. Et Jean de Garlande de citer un poème d'environ deux cents hexamètres dactyliques qui raconte une histoire de rivalité amoureuse : dans un château assiégé, deux femmes s'occupent de l'entretien des soldats. Mais l'une séduit l'amant de l'autre en suscitant sa jalousie. Quand la femme trompée surprend les amants, elle les tue et laisse ensuite entrer l'ennemi dans le château pour dissimuler son crime. Dans la débâcle qui suit, son propre frère est tué : la femme, aveuglée par la passion, a préféré perdre les siens plutôt que de céder son amant⁵. Le sujet de ce poème est proche des « histoires tragiques » qui connaîtront un franc succès au début du XVII^e siècle : sa fin malheureuse est à l'origine d'une morale qui sert l'édification du public. En ce sens, la « tragédie » de Jean de Garlande présente *in nuce* les éléments de la tragédie moderne : l'importance du dénouement malheureux et le souci de moralisation.

pathétiques », Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 78. La reduplication du terme dans la traduction indique la gêne du traducteur confronté à un emploi atypique du terme. D'autres exemples de ces emplois impropres du mot tragédie dans Henry Ansgar Kelly, *op. cit.*, p. 23-27.

1. Malgré les affirmations d'Aristote et d'Horace qui assignent à la tragédie la première place, les théoriciens modernes, tels Vida, Scaliger et Minturno, accordent à l'épopée la place la plus élevée, probablement en raison de la primauté reconnue de l'*Enéide*, cf. Marvin Theodore Herrick, *op. cit.*, p. 58 et suivantes.

2. Dante appelle l'*Énéide* « L'alta mia tragedia » (c'est Virgile qui parle), dans l'*Enfer*, XX, v. 112-113.

3. « Voici les propriétés de la tragédie : elle est écrite dans un style grave, elle traite d'actions honteuses ou criminelles, elle commence dans la joie et s'achève dans les larmes », Jean de Garlande, *Parisiana Poetria*, éd. Traugott Lawler, New Haven et Londres, Yale UP, 1974, p. 136.

4. Il a peut être eu connaissance de la *Médée* d'Ovide, et il considère qu'il s'agit de la seule tragédie de l'Antiquité.

5. *Ibid.*, p. 136 et suivantes.

Le dénouement malheureux entre ainsi dans la définition de la tragédie. Au seuil de la modernité, la tragédie est définie comme un récit au style élevé, qui se distingue de l'épopée en raison de sa fable et de son dénouement. C'est ainsi que le terme « tragédie » se généralise dès le XIV^e siècle et prend le sens de « discours sur des sujets déplorable », et qu'apparaît le genre des histoires tragiques¹, appliquant les nouvelles contraintes de la tragédie au genre très pratiqué de la nouvelle. Au cours du Moyen Âge, la tragédie est méconnue, mais présente dans les débats critiques : sa définition se simplifie et perd les nuances et les finesses de la *Poétique*, pour se resserrer autour de quelques éléments clés. Le dénouement malheureux en fait partie.

4.1.3 Réminiscences patristiques

Au Moyen Âge, la tragédie n'est pas seulement mentionnée dans les gloses et dans les traités des grammairiens. Les textes des pères de l'Église font une analyse morale de la tragédie, en développant et diversifiant l'emploi du terme. Augustin traite de la tragédie pour en déplorer les effets², Lactance ajoute que la tragédie a pour sujet les crimes et considère comme immoraux à la fois l'enseignement que l'on peut en tirer et la pratique des histrions³. Isidore de Séville donne dans ses *Étymologies* une définition de la tragédie qui présente des réminiscences de l'*Ars grammatica* de Diomède : « tragicorum argumenta ex rebus luctuosus sunt ; comicorum ex rebus lætis⁴ ». Les écrits des pères de l'Église présentent ainsi la tragédie comme un genre à sujet malheureux, de difficile moralisation. En ce sens, leur conception s'éloigne peu de celle des poéticiens et des scholiastes médiévaux. Mais leurs propos autorisent un emploi plus large du terme « tragédie » qui va désormais apparaître aussi dans les écrits de spiritualité et de morale.

Jean de Salisbury, au XII^e siècle, reprend à Pétrone l'idée que la vie humaine est comparable à une scène, mais il affirme qu'elle est davantage une tragédie qu'une comédie, parce que la fin en est malheureuse, ses douceurs deviennent amères, et le deuil succède à la joie⁵. Le terme *tragédie* reçoit ici un emploi métaphorique, à partir de la topique ancienne du théâtre du

1. Ce genre est très en vogue au XVII^e en France (cf. Thierry Pech, *Conter le crime*, Paris, Champion, 2000). Le lien entre « tragédies » et « histoires tragiques » permettra de relever les difficultés de la « mise en tragédie » d'une trame narrative.

2. Augustin, *Confessions*, livre III, chap. 2.

3. Lactance, *Divinæ Institutiones*, livre XI, chap. 20.

4. « Les sujets des poètes tragiques sont tirés de choses malheureuses ; ceux des poètes comiques des choses heureuses », Isidore de Séville, *Étymologies*, livre VIII, chap. 7, 6, éd. Lindsay, Oxford, Oxford UP, 1991, tome 1. Cf. livre 18, 45 où est donné une définition des *comedi*, des *tragedi*, du théâtre et de la scène.

5. « In eoque vita hominum tragedie quam comedie videtur esse similiar, quod omnium fere tristis est exitus, dum omnia mundi dulcia quantacumque fuerint amarescunt et extrema gaudii luctus occupat », Jean de Salisbury, *Policraticus*, in *Patrologiæ latinæ*, éd. Migne, Paris, vol. 199, cité dans Henry Ansgar Kelly, *op. cit.*, p. 79.

monde¹. La vie est comparée à une tragédie, car elle a une fin malheureuse, mais inversement, toute histoire à fin malheureuse prend, dès le Moyen Âge, le nom de tragédie. Bernard de Cluny, dans son *De Contemptu Mundi*, un des textes les plus lus de l'époque², affirme que si, au paradis, il n'y a pas de « tragédie », il y en a, en revanche, en enfer³. La tragédie prend ainsi un sens plus large, et permet d'évoquer les malheurs de la vie et les punitions du ciel. Non seulement la tragédie est définie par son sujet, mais tout sujet malheureux peut prendre le nom de tragédie et autoriser ainsi une réflexion sur le mal. La tragédie sort du domaine poétique pour se lier étroitement à la morale et marquer de manière dysphorique et péjorative le sujet qu'elle détermine.

Le terme de « tragédie » paraît aussi dans des textes philosophiques comme la *Consolation de la philosophie* de Boèce, du VI^e siècle. L'auteur est faussement accusé de trahison et attend en résidence assignée son exécution. Ce petit ouvrage connaît un énorme succès, dont les critiques ont retracé l'histoire à partir du VIII^e siècle⁴. Les raisons de ce succès sont sans doute liées à la figure de Boèce, qui a été rapidement considéré comme un père de l'Église et, dans le nord de l'Italie, vénéré comme saint⁵. Ce court texte reflète la pensée néo-platonicienne de son auteur, mais refuse toute systématisation philosophique pour garder les ambiguïtés et les nuances d'un texte poétique.

Il s'inscrit en effet dans le genre des consolations et en reprend les traits principaux, notamment le thème de la « Fortune ». Au livre I, le narrateur récrimine contre l'inconstance de la Fortune qui a déterminé son malheur présent. Au début du livre II, Philosophie entreprend son œuvre de « consolation » en analysant la nature de la Fortune : on ne doit pas se plaindre de la Fortune contraire, car elle est toujours changeante et injuste. Philosophie fait ensuite une prosopopée de Fortune qui adresse ces mots à l'auteur :

Quid tragœdiarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu fortunam
felicia regna vertentem ?⁶.

1. Voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 235-244, et aussi Guillaume Navaud, *Persona, la pensée du théâtre de Socrate et Shakespeare*, Thèse de doctorat sous la direction de François Lecerclé, Paris IV, 2007, p. 251-271.

2. Il en reste quinze manuscrits du XIII^e et XIV^e siècles.

3. « Illa tragedia durat in omnia secula, durat / Cum dolor ubera, tortio viscera, flamma cor urat », Bernard de Cluny, *De Contemptu mundi*, éd. Ronald E. Pepin, East Lansing, Colleagues Press, 1991, livre I, v. 621-622, p. 48.

4. Voir Pierre Courcelle, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, et Fabio Troncarelli, *Tradizioni perdute, la Consolatio Philosophiæ nell'alto Medio Evo*, p. 107-134.

5. La figure de Boèce permettait de christianiser un néoplatonisme teinté de stoïcisme, et a eu beaucoup de succès au Moyen Âge et à la Renaissance : Boèce est le seul auteur, avec Cicéron, qui peut consoler Dante à la mort de Béatrice (cf. Dante, *Il Convivio*, trad. Philippe Guibertean, Paris, Les Belles Lettres, 1968, livre II, XV, 1, p. 174.)

6. Boèce, *Consolatio Philosophiæ*, éd. S. J. Tester, Harvard, Loeb classical library,

La « clameur » des tragédies est ici associée à la Fortune, qui renverse par ses coups les royaumes heureux. Non seulement Boèce mentionne ici la nature élevée de la tragédie et le renversement dans le malheur qui fonde sa structure, mais il associe la tragédie à la fortune, par une alliance que l'on retrouve largement dans la tragédie moderne. En effet le sujet de la *Consolation de Philosophie* pose de manière explicite les problématiques présentes dans la tragédie moderne : la question du mal, le sort de l'innocent châtié injustement. Et, par son ambiguïté idéologique, il donne des éléments de réponse. Le portrait de la Fortune, en particulier, s'éloigne progressivement de la tradition latine pour christianiser la déesse aux yeux bandés.

Le culte de Fortune s'impose à Rome à partir de l'époque impériale, et le panthéon latin tend même à se réduire au culte de cette unique déesse proche de la *tuchè* hellénistique : *Fortuna Panthea*¹. Les Pères luttent contre le culte de Fortune qu'ils considèrent comme l'expression diabolique du paganisme. Boèce, en revanche, adopte la conception impériale de Fortune en s'inscrivant dans la tradition littéraire latine. Mais il l'adapte à la conception chrétienne de la Providence. Dans la prosopopée du livre II de la *Consolation de Philosophie*, la Fortune vient justifier son action : c'est elle qui donne et retire capricieusement les bienfaits aux hommes, comme l'affirme la tradition latine, mais son action est limitée aux biens matériels. De ce fait, elle est subordonnée à la Providence qui seule peut distribuer les biens spirituels. La Fortune, enfin, est au service de la Providence, en ce qu'en amenant le désordre, elle montre la vanité des biens matériels et révèle que la stabilité et la « consolation » ne peuvent venir que des biens spirituels². C'est cette nouvelle déesse, christianisée, soumise à la Providence, personnification poétique de la vanité de biens de ce monde qui définit ici la cause du retournement tragique, et qui sera reprise par la tragédie moderne.

Les commentateurs médiévaux de la *Consolation de Philosophie* rendent plus explicites encore les rapports entre Fortune et tragédie. Dans le commentaire de Guillaume de Conches, écrit vers 1125, la parcelle de la prosopopée du livre II qui traite de la tragédie est ainsi commentée :

Quid tragediarum, etc. [...] In hoc carmine potuisti perpendere reges et provecos deprimi per Fortunam indiscrete percucientem, id est improvide, quia nescitur dies vel hora miserarium³.

1973, p. 182. « Et la clameur des tragédies, qu'est-ce d'autre qu'une lamentation sur la manière indistincte dont les coups de la fortune retournent la félicité d'un règne ? » trad. Jean-Yves Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 43.

1. Voir Jerold C. Frakes, *The Fate of Fortune in the early Middle Ages, the Boetian Tradition*, Leiden, Brill, 1988, p. 11-29.

2. *Ibid.*, p. 30-63.

3. « *Quid tragediarum, etc.* dans ce type de poème tu peux examiner les chutes misérables des rois et des gens âgées causées par coups aveugles de la fortune, qui ont donc lieu à l'improviste, car on ne connaît ni le jour ni l'heure des misères. », texte long de sa *Glose super librum Boecii de Consolatione*, livre II, 2, manuscrit de la British Library, fol. 39v. cité par Henri A. Kelly, *op. cit.*, p. 70.

L'auteur de ce commentaire fait une paraphrase de la formule de Boèce et l'explique par référence au verset de Matthieu qui achève la parabole des vierges sages et des vierges folles : « veillez, car vous ne connaissez ni le jour ni l'heure¹ ». La Fortune est donc ici un instrument de Dieu qui permet de distinguer ses fidèles : ceux qui se préparent et attendent l'heure des malheurs sauront y faire face mieux que ceux qui sont endormis par l'âge (*provectos*) et les honneurs (*reges*). Ce texte propose ainsi une morale de la tragédie : les malheurs des grands illustrent la vanité des biens de ce monde. Cette morale est souvent présente dans les tragédies modernes et sert à justifier les injustices qu'on y représente, comme on le verra aux chapitres 7 et 11. Le texte de Boèce propose ainsi un moyen poétique de moraliser les sujets anciens et de composer des tragédies qui respectent à la fois la fable tragique et la morale chrétienne : les malheurs manifestent la Fortune, une figure opaque qui n'est ni la Providence chrétienne, ni la déesse païenne, mais qui sert d'écran, pour préserver le mystère du mal et en donner des éléments de justification. Dans *Isagoge in Theologiam*, traité anonyme du XII^e siècle, est explicité l'enseignement qu'il faut tirer de la tragédie : « per tragediam, tolerantiam laborum et Fortune contemptum² ». La tragédie apprend à tolérer les malheurs et à mépriser Fortune. La tragédie doit avoir un dénouement malheureux, car c'est seulement ainsi qu'elle peut exprimer sa « morale ».

Les pères latins généralisent le sens de « tragédie » en l'appliquant à des questions philosophiques et morales, qui mélangent stoïcisme et néoplatonisme³. La fin malheureuse est retenue comme le trait qui définit non seulement le genre tragique, mais aussi tout récit de crime et de malheur qui permet d'aborder la question du mal. La définition poétique du dénouement acquiert une importance métaphorique qui étend les considérations relatives à la structure de la tragédie au questionnement moral et à l'édification spirituelle.

1. Mt 25,13.

2. « Par tragédie, il faut entendre la tolérance des malheurs et le mépris de Fortune », *Isagoge in theologiam*, in *Écrits théologiques de l'école d'Abélard*, éd. Arthur Landgraf, Louvain, Spicilegium sacrum lovaniense, 1934, livre 1, p. 72.

3. Dans la *Consolation de Philosophie*, cette dernière affirme que le monde des idées est préférable à la possession des biens matériels, mais la consolation qu'elle amorce au livre II, où il est question de la tragédie, est davantage inspirée de la morale stoïcienne : les malheurs que donne à voir la tragédie ne sont que les faits de Fortune.

4.1.4 Les tragédies de Sénèque

Si la « redécouverte¹ » des tragédies de Sénèque au XIII^e siècle permet aux savants de fonder une définition plus pertinente du genre tragique, la manière dont ils conçoivent le sujet et la fin de la tragédie est confirmée par les pièces de Sénèque. Nicholas Trevet, un dominicain anglais qui enseigna à l'université de Paris, après avoir donné une définition conventionnelle de la tragédie dans son commentaire de la *Consolatio Philosophiae*², est invité par le cardinal d'Ostie, membre de la cour d'Avignon, à composer un commentaire des tragédies de Sénèque. Trevet lit ainsi les pièces latines et révisé en partie sa définition du genre. Mais en ce qui concerne le sujet et l'issue de la tragédie, il reprend Isidore et Lactance : « merito liber iste *Liber tragediarum* dicitur ; continent enim luctuosa carmina de casibus magnorum³ ». La tragédie a donc pour sujet la chute des grands. C'est ce qu'affirme aussi le *notamentum* en tête des tragédies de Sénèque dans le codex *Etruscus*, le manuscrit découvert par Lovato Lovati à l'abbaye de Pomposa à la fin du XIII^e siècle : « Tragœdi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum, luctuoso carmine, spectante populo, concinebant⁴ ». Le *notamentum* cite la définition qu'Isidore donne des *tragedi* dans ses *Étymologies*⁵ et oriente ainsi la compréhension de Lovati et du cercle des pré-humanistes de Padoue, qui est à l'origine du succès du « Sénèque tragique » en Italie.

Les tragédies de Sénèque circulent donc en Europe à partir de la fin du XIII^e siècle, et confirment les doctes dans l'idée que la tragédie était un poème de style élevé à sujet malheureux – car il rapporte les chutes des grands – et qu'il n'était pas mis en scène, mais déclamé devant le peuple. La critique a largement relevé l'importance de Sénèque dans la formation de la tragédie

1. De fait, les tragédies de Sénèque n'ont jamais véritablement disparu au Moyen Âge : le corpus tragique n'était pas identifié en tant que tel, mais démembré en sentences morales. Les tragédies, dont la nature générique est méconnue, sont aussi citées par extrait dans ces *collectio sententiarum* sans être distinguées des textes philosophiques (Voir Manlio Pastore-Stocchi, « Seneca poeta tragicus », in *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, p. 17). L'autorité morale de Sénèque se fonde aussi sur ses liens prétendus avec le christianisme : la correspondance apocryphe entre Sénèque et saint Paul est connue et jugée authentique à l'époque (Voir *Correspondence between Paul and Seneca A.D. 61-65*, éd. Paul Berry, New York, Edwin Mellen Press, 1999).

2. Nicholas Trevet, *Expositio super librum Boecii de consolatione*, livre 2, prose 2, fol. 29 Vatican MS lat. 562, d'après Henri A. Kelly, in *op. cit.*, p. 128. Son commentaire est assez conventionnel et reprend la définition d'Isidore.

3. « Ce livre est à juste titre appelé *livre des tragédies*, car il contient des poèmes de déploration qui disent la douleur devant les malheurs des grands », Nicolas Trevet, *Expositio Seneca*, in *Il Commento di Nicholas Trevet al Tieste di Seneca*, éd. Ezio Franceschini, Milan, 1938, p. 7.

4. « Les auteurs tragiques sont ceux qui évoquaient les histoires et les forfaits des rois criminels par un chant de douleur devant le peuple », Codex Laurentianus 37, 13, c.1r, reporté dans « Seneca poeta tragicus », art.cit., p. 20.

5. Isidore de Séville, *Étymologies*, *op. cit.*, tome 2, p. 296.

humaniste¹. Il s'agira ici d'analyser brièvement la réception moderne de ses pièces en ce qui concerne la théorie du dénouement et l'horizon moral du genre.

Un premier exemple de l'intérêt suscité par les tragédies de Sénèque apparaît dans l'œuvre d'Albertino Mussato. Cet élève de Lovato Lovati continue les études du maître et compose une « tragedia » en latin : l'*Ecerinis*, qui raconte la chute d'Ezzelino, un seigneur gibelin qui impose son pouvoir sur Vérone et ensuite sur Padoue, pour être enfin battu et mourir en 1259. Le sujet de la tragédie est donc moderne, mais le texte cite en abondance les tragédies de Sénèque². L'intention de l'auteur est à la fois poétique et politique : il souhaite écrire une tragédie moderne et montrer la pertinence des études métriques de Lovati et les siennes propres³ et il entend mettre en garde ses concitoyens contre le danger que constituent les ambitions d'expansion de Cangrande della Scala, seigneur de Vérone. Son œuvre connut un succès considérable et fut lue publiquement à Padoue le jour de Noël trois années de suite, de 1315 à 1317. Mussato compose aussi une *Vita Senecæ* et un *Evidentia tragediarum Senecæ* qui montrent son admiration pour le tragique antique et sa compréhension de la tragédie.

Mussato cite Horace, et semble connaître la traduction de la *Poétique* par Moerbeke⁴, mais sa définition de la tragédie reflète la conception médiévale du genre. Dans sa *Vita Senecæ*, il affirme que le tragique latin : « Sumpsit itaque tragedum stilum, poetice artis supremum apicem et grandiloquum, regum ducumque eminentiis atque ruinis et exitiis congruentem, juxta illud de *Consolatione* Boetii⁵ ». Pour Mussato, la tragédie est le récit de la chute des grands, comme il l'explique plus largement dans ses lettres⁶. Son *Ecerinis* répond à ce critère : c'est un poème dialogué qui relate la chute d'un tyran. La fin de la tragédie doit donc être malheureuse, et celà malgré le fait que les tragédies du corpus sénéquien ne répondent pas entièrement à ce critère : *Medea* et *Hercules Oetaeus*, que Mussato connaissait⁷, ont un dénouement

1. Voir la bibliographie de la thèse de Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, Paris IV, 2005.

2. Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition, Anger's Privilege*, New Haven, Yale UP, 1985, chap. 3.

3. Voir Albertino Mussato, *Epistolæ Metricæ*, in *Ecerinis*, éd. Jean-Frédéric Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 29-48.

4. Gustavo Vinay, « Studi sul Mussato », *Giornale storico della Letteratura Italiana*, 126 (1949), p. 113-159.

5. « [Sénèque] a pris le style tragique, le sommet grandiloquent de l'art poétique, qui convient à l'éminence de sujets comme les morts et les ruines des rois et des chefs, comme le dit Boèce dans sa *Consolation* », *Vita Senecæ*, éd. Anastasios Megalos, cité dans Kelly, *op. cit.*, p. 138.

6. « La tragédie se réjouit d'adopter le ton le plus grave qui soit [...]. Elle rappelle les exploits des héros, les noms des rois magnanimes quand la ruine renverse et détruit de fond en comble leur palais », Albertino Mussato, *Epistolæ Metricæ*, *op. cit.*, trad. Jean-Frédéric Chevalier, p. 32-33.

7. Il en reporte le sujet dans son *Argumenta tragædiarum Senecæ*, éd. Anastasios Me-

ambigu, l'une s'achevant par le triomphe de Médée sur Jason et l'autre par l'apothéose du héros. Mais Mussato prête foi aux autorités, notamment à Boèce, qu'il évoque ici, « à côté de » (« juxta ») Sénèque. Cette proximité est très intéressante, et mérite d'être analysée.

Mussato relève la proximité entre Sénèque et Boèce en ce qui concerne la tragédie : l'un en compose, l'autre en parle dans sa *Consolatio*. De plus, dans l'*Ecerinis*, Mussato reprend les mètres de la *Consolatio* « à côté » des mètres de Sénèque¹. Mais c'est surtout sur le plan du contenu que cette proximité entre les deux auteurs apparaît troublante : Mussato reprend dans sa tragédie la réflexion de Boèce sur la fortune, sur le sort des tyrans, et sur le malheur du juste² et les conjugue avec des références à *Thyeste*, *Hercule furieux* et *Octavie*³. L'influence des autorités latines ne concerne pas seulement la forme du genre, mais s'étend à la trame et à la morale de la tragédie.

C'est ainsi que Mussato, en écrivant une tragédie sur la chute d'un tyran, renvoie non seulement à une forme évoquée ou pratiquée par Sénèque et Boèce, mais aussi à la connaissance que ses contemporains avaient de ces auteurs. Les récits des « vies » de Sénèque et de Boèce, en particulier, cherchaient à montrer une correspondance entre l'œuvre et la vie de ces sages de l'Antiquité : Sénèque y figure comme le stoïcien qui résiste à Néron et Boèce comme le martyr de la cruauté de Théodoric. L'histoire des deux savants qui succombent sous les coups d'un tyran sert de palimpseste à la tragédie de Mussato : Padoue menacée par Ezzelino est à l'image de Boèce et de Sénèque menacés par l'empereur. Les réflexions du *De Ira* et de la *Consolatio Philosophiæ* servent implicitement à construire et à généraliser la figure du tyran : Ezzelino est un nouveau Néron et finit par incarner l'image du tyran maléfique, qui pourrait menacer à nouveau la ville de Padoue sous les traits de Cangrande della Scala. La réflexion morale rejoint l'admonition politique, par la référence aux autorités de l'Antiquité. La vie de Sénèque et celle de Boèce sont ici superposées, ainsi que leurs doctrines, pour poser le problème du mal : comment se fait-il que l'innocent soit malheureux et que le méchant triomphe ? Cette question est au centre de la tragédie moderne et semble trouver dans l'*Ecerinis* sa première formulation. L'*Octavie*, attribuée à Sénèque, qui met en scène la cruauté de Néron, et la *Consolatio Philosophiæ*, qui représente Boèce en prison, permettent aux modernes de prendre au sérieux le problème du mal, sans tomber dans l'hérésie et accuser le destin, sans évoquer la Résurrection et évacuer le problème. Si le destin

gas, Salonique, 1969, p. 52 et p. 59.

1. Au sujet de l'influence de Sénèque et de Boèce dans l'*Ecerinis*, voir Stefano Pittaluga, « Modelli classici e filologia nell'*Ecerinis* di Albertino Mussato », in *Studi Medievali*, 1998, anno 29 (1), p. 267-276.

2. « Nos [cum Tyrannis] cadimus ; cadunt. Sic semper rota volvitur : Durat perpetuum nichil », *Ecerinis*, *op. cit.*, p. 7, v. 145-147 ; à comparer avec *Consolatio Philosophiæ*, livre II, 2.

3. *Ecerinis*, *op. cit.*, p. 7 et *passim*.

des tragédies antiques ne permet pas d'expliquer le mal, mais seulement d'en dénoncer l'existence, l'eschatologie chrétienne risque en revanche de minimiser la douleur du juste, à la lumière du salut qui l'attend *post mortem*. Entre paganisme et christianisme, les textes de Boèce et Sénèque, « autorisés » par les pères de l'Église, fondent la trame et l'horizon moral de la tragédie de Mussato.

On peut se demander si l'horizon moral de l'*Ecerinis* est généralisable à la tragédie moderne, ou si cette façon de rapprocher Sénèque et Boèce est le propre d'une œuvre qui subit fortement l'influence des modèles médiévaux et qui précède de deux siècles l'essor de la tragédie moderne¹. Il est vrai en effet que les auteurs renaissants entendent se couper des modèles médiévaux, et que Trissino ou Giraldi ne reconnaissent pas en Mussato un « précurseur ». De plus, si l'influence de Sénèque est très importante à l'époque moderne, le « Seneca tragicus » est vite distingué du « Seneca moralis », et, à la suite de Boccace, il y en est qui affirment la distinction entre le tragique et le moraliste². Pourtant, dans les tragédies modernes, on retrouve souvent des accents stoïciens ou néo-platoniciens teintés de christianisme, qui rappellent les thèses de Sénèque et de Boèce.

Dans la pièce qui a durablement influencé la tragédie italienne, l'*Orbecche*, publiée en 1541, la présence de Sénèque est très importante, comme l'auteur l'a lui-même affirmé³. Mais le personnage protatique et les chœurs font preuve d'un lyrisme qui rappelle les lamentations de Boèce, ou plus largement les thèmes que Boèce reprend et qui connaissent un large succès au Moyen Âge : l'inconstance de Fortune, le malheur des victimes et le triomphe apparent du tyran⁴. Némésis, figure protatique, ouvre la pièce et en définit le cadre idéologique. Son discours est, à première vue, syncrétique et ambigu. Si le premier vers de la pièce évoque la bonté de Jupiter⁵, la divinité qui est décrite ensuite correspond davantage au Dieu des Chrétiens, par un jeu de cache-cache très commun à l'époque. Cette ambiguïté est tolérée par l'Église et appréciée par les doctes, mais elle n'est pas seulement un ornement poétique : elle permet de créer un écran idéologique et de fonder un espace moral à mi-chemin entre l'héritage ancien et la pensée chrétienne.

1. La critique a longtemps cru aux prétentions des renaissants et négligé la contribution médiévale à la tragédie : dans le contexte italien, D'Ancona analysait en terme de rupture le rapport entre les théâtres médiéval et renaissant. Ettore Paratore défend en revanche la thèse de la continuité entre tragédies médiévale et moderne en montrant la permanence de l'influence de Sénèque, in « Nuove prospettive sull'influsso del Teatro classico nel '500 » in *Il teatro classico italiano nel '500*, Rome, Accademia dei Lincei, 1971, p. 9-96.

2. Voir Manlio Pastore-Stocchi, « Seneca Poeta tragicus », *art. cit.*, p. 33.

3. In Giovan Battista Giraldi Cinzio, « La tragedia a chi legge », *Orbecche*, in *Il teatro italiano 2*, éd. Marco Ariani, Turin, Einaudi, 1977, v. 58, p. 180.

4. Sulmone est ce « fiero tiran » (*ibid.*, p. 91) qui gouverne Suse, et qui tue le mari et les enfants de sa fille Orbecche. Cette dernière finit par tuer son père et elle se suicide, en proie au désespoir. La pièce évoque le succès apparent du tyran sur ses victimes et la punition qui met fin à ses injustices.

5. « L'infinita bontà del sommo Giove », *ibid.*, p. 89.

C'est dans cet espace que les concepts de « destin », de « fortune », de « justice » sont traités et manipulés. L'héritage ancien est ici pris au sérieux et mis en contact avec la pensée chrétienne, dans une démarche très proche de celle pratiquée par Boèce dans sa *Consolation de Philosophie*, et attribuée à Sénèque dans ses textes moraux. Némésis reprend en effet la réflexion de Boèce sur la justice divine, issue du livre IV de sa *Consolatio* : l'injustice dans les pièces n'est qu'apparente car la justice de Dieu marche à pas lents, mais elle finit par condamner le méchant¹. Le thème de la Fortune apparaît aussi dans la pièce, après la mort d'Orbecche, pleurée par le chœur des femmes qui commentent son sort malheureux : « Ahi, fortuna aspra e ria! Ahi, sorte acerba² ». La mort d'Orbecche, qui subit la cruauté de son père et se tue de désespoir, est considérée comme un malheur venu du destin par le chœur, mais la tirade protatique de Némésis donne une interprétation plus complexe du dénouement, qui viendrait punir les méfaits du tyran Sulmone. *Orbecche* a donc une issue « tragique » : elle traite de crimes et relate la chute d'un grand. La fin malheureuse n'a pas de justification explicite, mais se comprend à partir d'un horizon moral syncrétique formé d'éléments empruntés au stoïcisme, au néo-platonisme et au christianisme, pour situer la trame dramatique dans un cadre conventionnel et attendu qui s'élabore pendant le Moyen Âge à partir d'autorités comme Sénèque et Boèce, « christianisés » par les pères de l'Église.

La tragédie moderne n'est pas seulement l'imitation d'un genre ancien, mais aussi l'héritage d'une tradition : tout au long du Moyen Âge, s'élabore une définition du genre qui résiste encore dans les emplois courants du terme : la tragédie est un récit qui finit mal. C'est à partir de cette tradition marginale et mal informée que le dénouement malheureux devient un trait de la définition du genre tragique. Mais il y a plus : la tradition médiévale donne à la tragédie un contexte moral qui constitue l'horizon idéologique de la tragédie moderne. La « mise en intrigue » suppose une pré-compréhension du monde qui fonde le débat idéologique à l'œuvre dans la fable tragique. L'influence de la *Poétique* d'Aristote est sans doute essentielle, mais la pratique des dramaturges modernes est très marquée par d'autres sources : en particulier par la tradition fondée par la *Consolation de Philosophie*³, qui conjugue les thèses néo-platoniciennes et le *contemptus mundi* chrétien, par les écrits et la figure de Sénèque, par les textes des auteurs⁴, des gram-

1. *Ibid.*, p. 89-91.

2. « Hélas, Fortune âpre et cruelle! Hélas, sort amer », *ibid.*, p. 177.

3. Sur les formes médiévales et renaissantes du genre de la consolation, voir George W. McClure, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton, Princeton UP, 1991.

4. Silvio Enea Piccolomini conseille la lecture de Boèce, de Sénèque, de Pline et de Cicéron (cf. *De Liberorum Educatione* éd. Craig W. Kellendorf, Cambridge Mass., Harvard UP, 2002 [1450], p. 258). Deux siècles plus tard, Huet ajoute à la liste Stace, Plutarque et d'autres, in *La Collection ad usum Delphini, l'Antiquité au miroir du grand siècle*, éd. Catherine Volpillac-Auger, Grenoble, Ellug, 2000, p. 73.

mairiens et des lexicographes anciens qui sont au fondement de l'éducation rhétorique¹ des érudits du XVI^e siècle, en Italie, en France et en Espagne.

4.2 Dénouement malheureux et pratique moderne

Si au Moyen Âge la tragédie se définit par son dénouement malheureux, la redécouverte de la *Poétique* et des tragiques grecs au début du XVI^e siècle devrait restaurer la définition aristotélicienne du genre. C'est du moins ce qu'affirment les commentateurs italiens et les doctes français. Or le dénouement malheureux reste un trait essentiel de la tragédie moderne, non seulement dans la tradition tragique espagnole, mais aussi dans la pratique italienne et française.

4.2.1 En Italie

La tradition médiévale de la tragédie a une influence assez limitée en Italie : la *Poétique* est connue à partir du début du XVI^e siècles et les commentaires qui en sont faits ont eu une large diffusion. Les écrits de Diomède et d'Evanthius sont familiers, mais rarement cités pour définir la tragédie : le seul cas évident de reprise est celui fait par Toscanella dans son traité publié à Venise en 1613². Les textes médiévaux servent davantage à définir la comédie et influencent modérément la compréhension de la tragédie : la fin malheureuse n'est pas un trait de la définition du genre, mais un élément de sa poétique. La fin malheureuse est préférable à la fin heureuse, et cette préférence est soulignée par des commentateurs tels que Vettori, Castelvetro et Segni³. Maggi, dans son commentaire de 1550, souligne la prééminence du dénouement malheureux : « ex miseria ad felicitatem mutatio non sit, sed

1. Giovanni Morelli, au XV^e siècle, recommande à son fils : « Fa che ogni dì, un'ora il meno, tu istudi Vergilio, Boezio, Seneca o altri autori, come si legge in iscuola », in *Ricordi*, éd. Vittore Branca, Florence, Le Monnier, 1956, p. 271. Robert Black prouve que le « Boèce » étudié à la Renaissance est bien *La Consolation de Philosophie* : il recense, à Florence, 37 livres d'écoliers contenant le texte de Boèce, dans *La Consolazione della Filosofia nel Medioevo e nel Rinascimento italiano*, Florence, Sismel, 2000, p. 4-33.

2. Orazio Toscanella définit la tragédie comme : « un abbracciamento della condizione eroica in stato di avventura. Il soggetto e la materia della tragedia sono i dolori, le lacrime, l'odio, gli ammazzamenti, veleni, incendii, amaritudini, povertà, cordogli, singulti, sospiri, sbranamenti di membra di figli, disgrazie di case » (Venise, Ludovico Avanzo, 1613, p. 59). Sa définition est extraite d'une version corrompue du texte de Diomède : l'auteur a probablement confondu « adversa » avec « adventus » et, au prix d'un barbarisme, il a compris la tragédie comme « l'embrassement de la condition héroïque en état d'aventure ». Mais si sa définition n'envisage pas la fin malheureuse, l'auteur y remédie en faisant suivre une liste impressionnante de malheurs qu'il puise probablement dans sa connaissance du théâtre de Sénèque et des pièces italiennes qui s'en inspirent.

3. « Migliore è quello che passa da felicità in miseria, per questa ragione cioè, perché gli affetti del terribile e del compassionevole più n'appariscono », Bernardo Segni, *Rettorica e Poetica d'Aristotile*, Venise, 1551 [1549], fol. 181v.

contra ex felicitate ad miseriam¹ ».

L'influence des grammairiens latins est plus indirecte et n'influence que subrepticement l'œuvre des poéticiens modernes. Rossi, dans ses discours de 1590, ne mentionne pas la fin malheureuse dans la définition de la tragédie mais dans l'analyse de son « exode² ». Il tire son analyse du chapitre 12 de la *Poétique*³, où Aristote analyse les parties « qualitatives » de la tragédie. Rossi suit la même démarche analytique, mais sa définition de l'« exode » doit davantage aux grammairiens latins, comme il l'avoue plus loin⁴. Viperano, dans sa définition de la tragédie, reprend à la fois Aristote, Diomède et Evanthius : « tragedia est poesis virorum illustrium per agentes personas exprimens calamitates : illa proprietate a comœdia, hac ab epepeia distinguitur⁵ ». La démarche comparative permet de distinguer les genres, comme chez Evanthius ; le sujet malheureux entre dans la définition du genre, comme chez Diomède ; la définition d'origine aristotélicienne est donc infléchie par le discours conventionnel sur la tragédie.

La fin malheureuse est donc jugée meilleure, pour des raisons assez évidentes : Aristote exprime une préférence pour le dénouement malheureux, ce qui est confirmé par la *doxa* héritée du Moyen Âge et par la majorité des tragédies de l'Antiquité. De plus, la fin malheureuse permet l'expression des passions tragiques et l'avènement de la catharsis qui sont au cœur de la définition du genre dans la *Poétique* qu'Aristote. Malgré l'embarras des théoriciens, qui ne s'accordent ni pour interpréter ni pour moraliser la « purgation » ou la « purification » à l'œuvre dans la tragédie⁶, la plupart des commentateurs de la *Poétique* assument que le dénouement malheureux est nécessaire pour la tragédie, car il est le seul en mesure de susciter les passions tragiques et donc de respecter les indications aristotéliciennes. C'est

1. « Que la mutation de fortune ne soit pas de la misère au bonheur, mais au contraire du bonheur à la misère », Vincenzo Maggi, *In Aristoteles librum de poetica communes explanationes*, Venise, 1550, p. 155.

2. « Lo essodo è la conclusione della tragedia, cioè quella parte in cui finisce la tragedia con la tramutazione dalla felice fortuna alla estrema miseria, come dicemmo che deono terminare le ben costituite tragedie », Niccolò Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. Bernard Weinberg, vol. 4, Bari, Laterza, 1974, p. 113.

3. « La sortie [« éxodos »], la partie formant un tout qui n'est pas suivie d'un chant du chœur », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 75.

4. Il indique que Diomède nomme cette partie « catastrophe » *ibid.*, alors que ce n'est pas Diomède, mais Evanthius qui avance ce terme au sujet des parties de la comédie : « catastrophe conversio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum », *De Fabula*, *op. cit.*, p. 148.

5. « La tragédie est un poème d'hommes illustres qui exprime des malheurs par des personnages en action : la première propriété la différencie de la comédie, la deuxième de l'épopée », Antonio Viperano, *De Poetica libri tres*, Anvers, Christophe Plantin, 1579, p. 94.

6. Pour un exposé clair sur la question, cf. Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth, 1986, p. 352.

notamment ce qu'affirme Piccolomini, dans son commentaire de 1572¹.

La fin malheureuse permet ainsi de légitimer l'horizon moral de la tragédie, car elle sert à moraliser les passions tragiques et leurs effets. Les théoriciens déclinent différemment cet horizon moral, mais tous reprennent à leur compte les affirmations de Boèce – la chute des grands nous révèle que la Fortune est instable – et l'héritage de Sénèque – la vue des malheurs d'autrui permet de mieux supporter les siens. Les passions tragiques servent ainsi à fortifier l'esprit du public. Minturno fait une synthèse de ce lieu commun de la tragédie, en reprenant une formule de Robortello² et fait de la tragédie le miroir de la fortune et l'école de la tempérance³. Denores ajoute une nuance politique à cette illustration morale : la chute des grands nous révèle la faiblesse du régime monarchique⁴. Mais cette interprétation suppose un engagement politique qui ne sera pas longtemps de bon aloi. La tragédie évoquera alors le sort des tyrans illégitimes, ou enseignera à respecter la grandeur des princes⁵. Dans tous les cas, la fin malheureuse permet de définir l'horizon moral du genre.

En Italie donc, au moment de la renaissance du genre tragique, entre 1540 et 1580, le dénouement malheureux est jugé préférable, mais il n'est pas un trait qui définit la tragédie. Trois raisons peuvent expliquer son importance relative dans la poétique du genre. D'abord, les théoriciens de ces années n'ont pas un discours prescriptif, mais cherchent davantage à décrire les « coordonnées » de la tragédie plutôt qu'à imposer un canon réglé. Ensuite, la diffusion de la *Poétique* permet de nuancer le poids de la tradition médiévale qui imposait la corrélation entre tragédie et fin malheureuse. Enfin, les auteurs modernes connaissent et imitent les tragiques antiques : ils n'entendent pas fonder une nouvelle tragédie, mais rivaliser avec les Anciens, comme le font, dans les mêmes années, les auteurs de la *Pléiade* en France. Le poids de la *Poétique*, le ton du débat critique, l'importance des Anciens

1. « Aristotele senz'alcun dubbio in più luoghi si lascia chiaramente intender essere più tragica la tragedia che finisce in misero, che quella che termina in lieto stato per esser più atta a far il proprio ufficio di eccitar timore e compassione », Alessandro Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, Venise, Guarisco, 1575 [1572], p. 215.

2. « Postremo auditores et spectatores tragœdiarum hanc capiunt utilitatem quæ prorsus maxima est cum enim communis sit omnium mortalium fortuna, nullusque sit, qui calamitatibus non sit subjectus. Facilius ferunt homines, si quid adversi acciderit eoque se solatio plane firmissimo sustentat, quod aliis etiam idem accidisse meminerint », Antonio Minturno, *In Liber Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1548, p. 53.

3. « Veggendo in altrui tanta mutazione di fortuna, guardarne sappiamo, che niun male inopinato ci avvenga; e, se alcun male ci avviene (conciò sia che la nostra natura sottoposta sia tanto al male, ch'egli spesso ci molesta) sappiamo con animo paziente sostenere », Antonio Minturno, *Della Poetica, secondo ragionamento*, Naples, Muzio, 1725 [1564], p. 76.

4. Jason Denores, *Discorso*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. Bernard Weinberg, vol. 3, Bari, Laterza, 1972 [1586], p. 379-380.

5. Jules de La Mesnardière, *La Poétique, op. cit.*, p. 101.

encouragent les imitations et les traductions des pièces de l'Antiquité. Les tragédies à sujet moderne sont rares : seuls la *Tragedia* de Daniele Barbaro (1541), *Il trionfo della Lega* de Cesare Tomeo (1575), la *Tragedia* de Cornelio Frangipani (1574), traitent de sujets d'actualité, généralement dans un but encomiastique. Les tragédies qui tirent leur argument de nouvelles médiévales sont plus fréquentes, mais leur structure reprend de fait l'*Orbecche* de Giraldi, imitée largement de Sénèque¹. La plupart des tragédies reprennent donc un sujet grec ou latin, et imitent les trames des dramaturges antiques.

La tragédie se définit par un renvoi savant aux explications d'Aristote, en ce qui concerne la reconnaissance, la péripétie, la structure de la tragédie : en ce sens, la tragédie italienne est d'abord un exercice d'imitation, destiné au public restreint et savant des académies. Des auteurs comme Ruccellai, Giraldi ou Aretino cherchent toutefois à incarner la structure tragique léguée par la *Poétique* d'Aristote, dans la volonté de recréer un corps organique à partir des indications du philosophe et des modèles des Anciens. C'est en ce sens que Giraldi reproche à Speroni, dans la querelle sur la *Canace*, un emploi partiel et instrumentalisé de la *Poétique*. Speroni aurait emprunté à la *Poétique* des indications qu'il aurait ensuite appliquées sans se soucier de la cohérence générique de son texte². Marco Ariani³, dans son analyse de la tragédie moderne, reprend les critiques de Giraldi et les applique à la production tragique successive : les indications de la *Poétique* ne servent plus à la construction d'une pièce cohérente orchestrée autour d'une faute et de ses conséquences, mais sont utilisées comme outils dramatiques. Au lieu de tisser la structure de la pièce, l'enseignement de la *Poétique* apparaît dans les pièces comme une marque d'appartenance générique, ou comme un moyen d'accroître l'inattendu et le spectaculaire. On y reviendra.

La querelle du *Pastor Fido* et ses conséquences

La fin malheureuse est jugée préférable par les théoriciens italiens, mais la querelle de la tragi-comédie – qui s'amorce vers 1585 lors de la diffusion du *Pastor Fido* et entraîne des conséquences importantes dans les débats théoriques de toute l'Europe – provoque un raidissement dans la conception du dénouement tragique. En effet, Guarini défend et illustre la pratique d'un genre moderne et mixte : la tragi-comédie pastorale. Dans ses deux *Verati* (1588 et 1593) et plus tard dans son *Compendio della poesia tragicomica*, il fait l'apologie de la tragi-comédie, genre mixte, qui n'est pas la dégradation

1. C'est le cas de tragédies comme *La Gismonda* de Girolamo Razzi (1569), ou *La Sormonda* de Bartolomeo Tanni (1569), ou *Il Tancredi* de Ottaviano Asinari (1588), cf. les analyses du chapitre 11.

2. Giraldi affirme que s'il y a dans sa *Canace* une reconnaissance et une péripétie, les personnages ne sont pas moyens, mais mauvais, et leur crime ne répond pas aux critères de la faute tragique (voir *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, Venise, 1566).

3. Marco Ariani, *Tra Classicismo e Manierismo, il Teatro tragico del Cinquecento*, Florence, Olschki, 1974, chap. 4, « Il Manierismo e la dissoluzione della struttura tragica ».

du comique et du tragique, mais un genre nouveau, comme un hermaphrodite n'est pas un homme et une femme, mais un mélange réussi des deux¹. Jason Denores dans son *Discorso* de 1586, écrit en réaction au *Pastor Fido*, appelle ce genre hermaphrodite « *composizion mostruosa*² », formule qui aura beaucoup de succès dans les deux camps de la querelle. La théorisation de la tragi-comédie met en cause le statut de la tragédie à fin heureuse et à fin double : s'agit-il de tragédies ou de tragi-comédies ? Les défenseurs de la tragédie affirment que la fin malheureuse est un trait de la définition du genre tragique, pour distinguer nettement tragique et comique et fuir résolument tout « mélange » monstrueux.

C'est ainsi que Jason Denores déclare dans son *Discorso* que si la tragédie, d'après Aristote, ne se distingue pas de la comédie par son dénouement mais par l'élévation de ses personnages³, c'est que le philosophe était au service de Philippe et d'Alexandre, et qu'il ne pouvait pas accuser ouvertement la monarchie d'infamie. Toutefois, Aristote laisserait percer son opinion quand il exprime sa préférence pour la fin malheureuse. La fin malheureuse est bonne, car elle permet l'avènement de la catharsis. Si certaines tragédies antiques ont une fin heureuse, c'est en raison de leur immaturité générique, car les auteurs n'ont compris que progressivement que, pour inviter leurs concitoyens à respecter la république, il fallait les mettre en garde contre les menaces de la tyrannie⁴. La fin malheureuse, ou, du moins, la tragédie qui présente un sujet malheureux⁵, correspond donc à l'aboutissement poétique et moral du genre. Denores ne nie pas la possibilité d'une tragédie à fin heureuse, mais considère qu'elle risque de tomber dans la mixité démagogique et dérégulée de la tragi-comédie. La tragédie à fin heureuse a ainsi tendance à recueillir le blâme (et le succès) attaché à la tragi-comédie, et quitte progressivement son appellation tragique pour migrer dans cet entre-deux ouvert par la création du genre moderne. À partir de 1580, donc, le dénouement malheureux devient un trait important de la définition de la tragédie et permet de la distinguer des formes « mixtes » qui s'imposent progressivement sur les scènes italiennes.

Après 1590 et le succès des formes tragi-comiques, la tragédie semble connaître en Italie un déclin. Dramaturges et théoriciens dénoncent les défauts de ce genre et le peu de succès qu'il rencontre auprès du public. Le

1. Giovan Battista Guarini, *Compendio della poesia tragicomica*, Bari, Laterza, 1914 [1601], p. 217-224.

2. « Composition monstrueuse », Jason Denores, *Discorso*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. Bernard Weinberg, vol. 3, Bari, Laterza, 1972, p. 417.

3. « Aristotele nella sua *Poetica*, non distingue la tragedia dalla commedia dall'essito felice et infelice, come già si è confermato per regole de' filosofi civili, ma solamente dalla differenza delle persone illustri e private », *ibid.*, p. 379.

4. *Ibid.*, p. 380-381.

5. En suivant Aristote, il considère légitimes les tragédies où le renversement fait passer le héros d'un danger imminent au bonheur, *ibid.*, p. 381.

Tasse, dans ses *Discorso del poema eroico* de 1594, critique la tragédie moderne :

Non potrà dirsi nuovo quel poema in cui finti siano i nomi e le persone, ma dove il poeta faccia il nodo e lo scioglimento fatto da altri; e tale è per avventura alcuna moderna tragedia, a cui manca l'autorità che porta seco l'istoria e la fama, e la novità della finzione¹.

Le Tasse critique la tragédie moderne en ce qu'elle prétend innover son sujet alors qu'elle ne cesse de ressasser la structure d'autres tragédies, par la répétition à l'identique de l'articulation entre nœud et dénouement. Les trames tragiques italiennes ne font que reprendre les sujets anciens et les indications aristotéliennes, et leur seule innovation consiste à « moderniser » les noms des personnages. C'est à cause de cette répétition érudite et faussement innovante, conclut le Tasse, que la tragédie ne rencontre pas le succès du public.

Angelo Ingegneri reprend dans son traité *Della Poesia rappresentativa* (1598) et plus tard dans l'épître dédicatoire de sa tragédie *Tomiri* (1607) les critiques du Tasse². Ingegneri affirme que le déclin de la tragédie serait dû aux difficultés de sa composition et de sa mise en scène. Les tragédies modernes sont difficile à représenter, en raison de leur sujet, de leur forme, et des frais qu'elles exigent. Les tragédies sont complexes à écrire : les préceptes d'Aristote et des poéticiens sont difficiles à appliquer. Les contraintes du genre limitent les auteurs et ne sont pas adaptées à la scène, alors que le public demande du spectaculaire et des intrigues originales, comme il en trouve dans les formes mixtes.

La tragédie italienne serait alors un terrain d'expérimentation pour la théorie d'Aristote. Mais si cet exercice peut plaire aux doctes, il ne convient pas au public. Cette insatisfaction apparaît après 1590 également dans les écrits théoriques qui changent radicalement d'aspect : il ne s'agit plus de traités de poétique, mais d'ouvrages particuliers, traitant de la mise en scène (Ingegneri) ou élaborant une réflexion théorique à partir de pièces singulières (Guarini). La forme tragique, ainsi, est mise en cause à partir de 1590, non seulement par les théoriciens, mais aussi par l'Église de la Contre-Réforme³.

1. « On ne pourra pas dire nouveau un poème où les noms et les personnages sont fictifs, quand le poète traite l'intrigue et le dénouement comme ils l'ont été par d'autres ; ce qui semble être le cas de certaine tragédie moderne, à laquelle il manque l'autorité que donne l'Histoire autant que la popularité et la nouveauté de la fiction », Torquato Tasso, *Discorso del poema eroico*, livre II, éd. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 92, trad. Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 178.

2. « Cotal sorta di Poesia si trouva a' nostri giorni presso che disusata ; ò sia perché la spesa, e la malinconia dello spettacolo ne rende poco frequente la rappresentatione ; ò sia più tosto, perché 'l mancamento di buoni soggetti tragici et la difficoltà de i precetti, dati in questa materia da i Maestri dell'arte, ne sbigottisce i compositori », Angelo Ingegneri, *Tomiri*, Naples, Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1607, épître dédicatoire à Girolamo Fosco, non paginée.

3. L'Église ne se borne pas à censurer le théâtre, mais cherche à en faire un instrument

Les dramaturges, en effet, multiplient les stratégies pour garantir la survie du genre : d'une part, ils choisissent de rester fidèles aux modèles anciens, en réalisant des pièces d'une virtuosité consciente, de l'autre, ils cherchent à renouveler le genre par la contamination des formes tragi-comiques, ou par la moralisation du sujet et de l'issue tragique. Berlingero Gessi, par exemple, choisit la première possibilité et entend préserver la tragédie par l'imitation explicite du canon des Anciens. En effet, il met à la tête de son *Nino* issu de l'histoire de Sémiramis une lettre sur la composition de la tragédie qui reprend les indications d'Aristote et d'Horace, à la manière des premiers commentateurs de la *Poétique*¹. Ce genre de tragédie s'adresse à un public érudit et restreint et se destine à la lecture plutôt qu'à la représentation, comme le précise Sforza Pallavicino, auteur de la tragédie *Ermenegildo Martire* :

Senza fallo assai più monta il far le Tragedie dilettevoli nella lezione, che nella recitazione ; leggendosi elle molte migliaia di volte per una che sien recitate. Di che veggiamo la prova in qualche famosissimo dramma moderno, che per la sua lunghezza, e per la frequenza de' soliloqui odesi nella recitazione con sommo tedio, e nondimeno assai diletando egli nella lettura, in cui per l'interruzione, e per altri rispetti, quei vizi son poco molesti, ottien gloria quasi di Principe tra' poemi di scena².

Les tragédies sont ainsi généralement trop longues et trop ennuyeuses pour la mise en scène : en revanche, elles peuvent être agréables à la lecture.

Les dramaturges cherchent alors à illustrer le genre par une interprétation originale et consciente du canon tragique. Le dernier « chef d'œuvre » tragique, pour reprendre les mots de Giovanni Getto³, est l'*Aristodemo* de Carlo de' Dottori, composé vers 1654, dont il existe deux versions, une manuscrite et l'autre éditée en 1657. Il s'agit d'une tragédie qui reprend et utilise à la perfection les éléments du genre, dans un parti pris de classicisme qui est assez rare dans la tragédie de l'époque : la présence des chœurs, le renvoi constant à des thématiques propres à la tragédie antique montrent la volonté de retrouver la pureté du genre ancien, sans que l'imitation étouffe

de sa propagande. C'est dans ce sens que vont les recommandations du père Ottonelli : « Io confesso, che non approvo, chi predica, o chi scrive contre le commedie assolutamente, perché elle sono in se stesse cose indifferenti e possono servire di morale e virtuoso trattenimento al Christianesimo », *Della Cristiana moderazione del Theatro, libro detto L'ammonitioni a' recitanti*, Florence, Benardi, 1652 [1646], p. 16.

1. Berlingero Gessi, dit Gregorio Belsensi, *Nino tragedia, con lettera responsiva in materia della composizione di questa tragedia*, Bologne, Errede del Benacci, 1655.

2. « Sans doute il vaut mieux faire des tragédies agréables à la lecture qu'à la scène, car on en lit des milliers pour une qu'on met en scène. Nous en voyons la preuve dans quelque célèbre drame moderne qui, pour sa longueur et pour la fréquence des soliloques, est très ennuyeux sur scène, mais assez agréable à lire, où – parce que l'on peut interrompre la lecture, et pour d'autres raisons – ces défauts sont peu gênants, et la tragédie obtient quasiment la gloire d'être nommée le prince des poèmes dramatiques », Pietro Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Modena, Mucchi, 1994 [1646], p. 225-226.

3. « *Aristodemo*, capolavoro del Barocco » in Giovanni Getto, *Barocco in prosa e poesia*, Milan, Rizzoli, 1969, p. 261.

la trame dramatique : Dottori cite sans cesse le canon tragique, mais élabore une intrigue originale. L'action de l'*Aristodemo* est resserrée, le héros est moyen et le nœud pose la question du meurtre : faut-il qu'Aristodemo tue sa fille Merope, en cédant aux injonctions de l'oracle ? Le père, à la fin de l'acte IV, tue et reconnaît ensuite l'injustice de son acte ; la catastrophe occupe l'acte V et s'achève par la mort du héros. Cette trame limpide, unitaire, qui rappelle *Iphigénie*, est pourtant ornée à l'excès de fils secondaires, qui cherchent à donner du mouvement et de l'originalité à la pièce. D'abord, la trame principale est dédoublée : les filles menacées de mort sont deux, Merope et Arena. La deuxième fuit avec son père pour éviter le supplice, est tuée par mégarde par une flèche d'Aristodemo, et sera enfin reconnue comme étant la fille du héros. Ensuite, un fil amoureux est ajouté à la pièce, probablement à la demande de Leopoldo de Medici¹ : Merope a un amant, Policare, qui cherche à la sauver de la mort par deux stratagèmes et qui meurt enfin, sur le modèle de Hémon dans *Antigone*. Enfin, le thème du sacrifice est étroitement associé à celui de l'honneur : le père tue sa fille pour sauver son honneur car Merope, pour éviter le sacrifice, prétend avoir été violée par son amant. Cette abondance d'épisodes secondaires, tressés par un art habile et conscient, risque de faire implorer la tragédie par l'excès de virtuosité et de maîtrise qui, au lieu de fonder une poétique nouvelle ou renouvelée, ne fait que reproduire et organiser artistiquement des éléments qui renvoient explicitement à une poétique du passé.

D'autres auteurs cherchent à renouveler la tragédie par l'emprunt d'éléments qui appartiennent aux genres tragi-comique ou épique. C'est une tendance qui est présente aussi dans la tragédie française, entre 1590 et 1630, mais qui perdure en Italie tout au long du XVII^e siècle, car la tragédie régulière n'arrive pas à prendre le pas sur les autres formes dramatiques. Le dénouement heureux, écarté par les critiques de la tragi-comédie, est largement pratiqué par les auteurs plus tardifs. *A Gran Danno gran rimedio*, par exemple, est une tragédie de Francesco Manzani publiée en 1661 qui traduit une *comedia* espagnole de Jerónimo de Villaizán², et raconte une histoire de tromperie amoureuse propre au genre comique. Les auteurs italiens cherchent à légitimer ce désir d'expérimentation et de renouveau. Ottaviano Castelli publie en 1640 un dialogue pour justifier ses choix dramatiques dans sa pièce *La Sincerità trionfante*. Il l'appelle une « Hilarotragedia », ou tragédie à fin heureuse, qui, d'après lui, est parfaitement légitime, malgré les critiques que peuvent lui opposer les doctes. Il milite, dans ce dialogue, pour que le sujet de la tragédie puisse être fictif, et non historique, en faisant référence au chapitre 9 de la *Poétique* où Aristote assouplit le principe de vraisemblance

1. Antonio Daniele, *Carlo de' Dottori, lingua, cultura e aneddoti*, Padoue, Antenore, 1986, p. 144. La scène I, 3 qui anticipe la rencontre entre les amants, aurait été ajoutée à la demande du prince.

2. *A gran daño, gran remedio*, composée probablement entre 1630 et 1633 à Madrid, et publiée en 1653.

historique¹. Il est favorable à la présence de personnages allégoriques en scène et il critique l'unité de temps, en disant qu'elle n'est pas d'Aristote². Castelli fait l'apologie de la liberté dans le choix du dénouement, du sujet, des personnages, et de la durée du spectacle, tout en blâmant les critères imposés à la tragédie par les poéticiens modernes, qui en rendent l'exercice difficile et ennuyeux. La même critique se lève en Espagne avant la fin du XVI^e siècle. Mais en Italie ce désir de renouveau vient trop tard : la tragédie nationale n'arrive pas à se libérer de l'héritage du siècle précédent, et la tentative de renouveau de Castelli et d'autres dramaturges ne suffit pas pour réformer le genre.

La plupart des auteurs cherchent pourtant moins un renouveau poétique qu'un renouvellement moralisateur. Répondant à l'appel de l'Église, les pièces à sujet religieux se multiplient, et menacent les frontières du genre. La « tragedia » est concurrencée par la « tragedia spirituale », par la « tragedia sacra » voire par la « tragedia politicomorale »³. Le trouble dans la définition du genre correspond à un trouble dans la forme poétique de ces pièces, qui sont généralement composées pour les collèges, pour les fêtes des saints patrons, ou pour répondre aux commandes de seigneurs ou des églises. Girolamo Bartolommei est l'auteur de sept « tragedie sacre », publiées de 1632 à 1655, et il entend justifier, en tête de son recueil, son choix de sujets. Les tragédies de martyrs sont aussi en mesure de susciter la crainte et la pitié et ces passions servent à orienter le public vers le bien suprême, c'est-à-dire, vers Dieu⁴. De même, la version italienne de la *Poetica* de Tommaso Campanella, composée en 1596, tranche complètement avec les poétiques du XVI^e siècle et apparaît plus proche des traités publiés en France à partir de

1. « Néanmoins, dans certaines tragédies, il n'y a qu'un ou deux noms connus, les autres sont forgés; et, dans certaines, il n'y en a aucun », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 65-67.

2. « Non procede da Aristotele, ma dalli suoi Signori interpreti, li quali vanno sempre sognando chimere per maggior confusione del Mondo, onde tristo quell'ingegno, che si prende per guida un di costoro », Ottaviano Castelli, *Dialogo*, publié en tête de l'édition de 1640 de la *Sincerità trionfante*, Rome, Mascardi, 1640 [1639].

3. Par exemple : Scipione Agnelli, *Il Bonifacio*, sacra tragedia, Venise, 1629; Attilio Balladorio, *La Cesaria*, tragedia spirituale, Viterbo, Discepolo, 1614; Tommaso d'Aversa, *Il Bartolomeo*, tragedia sacra, Trento, 1648; Gaspare Luciano, *Santa Giuliana*, tragedia spirituale, Naples, Domenico di Ferrante Maccarano, 1621; Andrea Romano Rosello, *Tragedia over dramma spirituale di santa Margarita vergine di Antiochia*, Rome, Luigi Zanetti, 1606; Tito Franceschini da Cingoli, *Il novo mortorio di Christo*, Ancona, Cesare Scaccioppa, 1621; Vincenzo Geremia, *Il Sebastiano*, tragedia sacra, Messina, eredi di Pietro Brea, 1634; Francesco Sbarra, *La tirannide dell'interesse*, tragedia politicomorale, Rome, Giacomo Fei, 1664.

4. « Restano dunque le sacre, non meno delle profane degne del nome di tragedie, ma con maggiore vantaggio d'utilità, conciosache essendo i santi Martiri nella condizione dello stato per lo più mezzani, vengono ad ammonire tanto i grandi, quanto i piccoli, togliendo agli uni, ed agli altri ogni fonte d'orgogliose insolenze; insegnando a tutti con l'esempio loro a soggettarsi sotto l'onnipotente mano di Dio », Girolamo Bartolommei, *Tragedie*, Florence, Pietro Nesti, 1655 tome 1 (non paginé).

1630. Campanella affirme que le but de la tragédie est l'admonition morale du public et que son sujet doit être issu de l'histoire contemporaine ou des vies de saints et martyrs¹, et être : « fortunato, virtuoso, ricco, potente, giusto e pio² ». L'influence des formes tragi-comiques et du renouvellement moralisateur met en question l'horizon moral de la tragédie et le bien fondé de sa fin malheureuse. Le dénouement heureux, ou mieux, double, permet en effet de donner à la tragédie une fin plus « morale », où les bons sont récompensés et les méchants punis, selon le principe de la justice poétique³.

Le dénouement malheureux est jugé préférable par les premiers dramaturges et théoriciens, mais, vers 1580, lors de la querelle de la tragi-comédie, il acquiert une plus grande importance dans le débat théorique, et tend à devenir un trait de la définition du genre. Le triomphe des formes mixtes remet en cause la pratique de certains dramaturges qui voudraient renouveler la poétique de la tragédie. Mais ce renouvellement est confronté à un échec. La tragédie, au lieu de renaître de ses cendres, ploie sous le poids d'ajouts érudits, d'emprunts tragi-comiques et de discours moralisateurs. Les textes s'allongent et les tragédies du XVII^e siècle comptent facilement plus de 200 pages. La tragédie a tendance à migrer vers d'autres horizons poétiques et à se dissoudre progressivement en d'autres formes dramatiques, comme le mélodrame et l'opéra. La tragédie ne réussit donc pas à se renouveler : les dramaturges n'arrivent pas à imposer une tragédie nouvelle, comme en France, ou à décréter sa mort, comme en Espagne. La tragédie italienne connaît au XVII^e siècle un lent déclin.

La critique a pris position différemment en face de ce déclin peu glorieux pour une nation qui est à l'origine de la renaissance du genre : D'Ancona⁴ accuse l'érudition classique d'étouffer la vitalité médiévale et de museler les Shakespeare italiens ; Bertana⁵ reprend le point de vue des théoriciens allemands et affirme que le peuple italien n'est pas apte au tragique ; Croce⁶ répond à ces explications romantiques en imputant l'échec de la tragédie au hasard⁷ qui a fait naître Shakespeare de l'autre côté de la Manche, Gaspari⁸

1. « Dunque è bene lasciare indietro gli Ercoli, gli Agamennoni, gli Edipi le Sofonisbe, e trattare soggetti de' nostri tempi, come fece colui che compose la tragedia del Bragadino, duca di Cipro, [Fuligni] ed un altro della bella regina di Scozia [Della Valle] », Tommaso Campanella, *op. cit.*, p. 183.

2. « Heureux, vertueux, riche, puissant, juste et pieux », *ibid.*

3. Des auteurs comme Ondedei et Contarini à Venise, ou Della Porta à Naples pratiquent et défendent vers les années 1615 la tragédie à fin heureuse, en justifiant leur démarche par la *Poétique* d'Aristote, comme nous le verrons plus loin.

4. Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Turin, Loescher, 1891.

5. Emilio Bertana, *La Tragedia*, Milan, Vallardi, 1906, p. 3-5.

6. Benedetto Croce, « La "tragedia" del Cinquecento », in *La Critica*, 28 (1930), p. 161-188.

7. C'est un argument qu'il dit reprendre à Carlo Cattaneo, *ibid.*

8. Adolf Gaspari, *Geschichte der italienischen Literatur*, Berlin, 1884-88.

enfin, et plus tard Mercuri¹ et Bonora² imputent le déclin de la tragédie à la crise socio-économique que traverse l'Italie à partir de la fin du XVI^e siècle. Ces interprétations se situent plus au moins explicitement dans la querelle du « primat » poétique d'une nation en matière de tragédie, et risquent de fausser l'analyse par des arguments qui lui sont étrangers – tels le « génie de la nation », l'« inquiétude » du siècle, la « vitalité du peuple » – tout en apportant des éléments de réponse. De fait, l'« échec » de la tragédie italienne est d'abord l'objet d'un constat. La critique embarrassée oscille entre le désir de justifier ou de condamner cet échec, sans toujours parvenir à en donner des éléments lucides d'interprétation.

En comparant le sort de la tragédie italienne avec celui de son émule française ou espagnole, il apparaît effectivement que les conditions historiques ont peut-être contribué à la faiblesse dramatique de cette époque. Au XVII^e siècle en Italie, il n'y a pas de pouvoir fort capable mener une politique culturelle unitaire et de légitimer un canon poétique au détriment d'un autre, comme c'est le cas en France sous Richelieu qui donne une légitimité politique aux affirmations poétiques de Chapelain et de l'Académie française. Les débats poétiques italiens restent régionaux : si la présence de multiples académies a favorisé l'essor de la Renaissance, leur diversité idéologique est un élément de dispersion au XVII^e et empêche l'établissement d'un canon poétique ou d'un modèle dramatique qui redéfinisse le genre tragique. Le déclin économique et l'occupation étrangère confirment cet état de fait qui confine progressivement l'Italie à la périphérie de la vie culturelle européenne.

Le poids des écrits poétiques du *Cinquecento* au lieu de favoriser la re-fonte du genre tend à le figer dans une fidélité inféconde à la tradition. Si en France la tragédie classique s'impose en faisant table rase de la tragédie « irrégulière », en Italie il est impossible de discréditer la production antérieure comme « irrégulière » ou « illégitime », car la tragédie du XVI^e siècle s'inspire ouvertement de la *Poétique* et de ses commentateurs. La renommée des fondateurs du genre et l'absence d'un Lope de Vega en mesure d'éclipser les auteurs du passé contribuent à la stagnation de la tragédie italienne et rend possible cette étrange cohabitation entre réglementation stricte et expérimentation, qui caractérise les pièces du XVII^e siècle. Si la *Poétique* est perçue en France comme un ensemble de règles abstraites incarnées par un discours ancien et distillées par les théoriciens classiques, en Italie la *Poétique*

1. Roberto Mercuri, « La Tragedia » in *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973.

2. « Mancarono anzi in Italia le condizioni storiche e sociali per cui, al di là del romanzesco e del macabro, un vasto pubblico potesse trovare nei drammi la rappresentazione diretta e simbolica di verità che portassero a riconoscere il dramma vissuto allora dal nostro paese. Gli stessi intellettuali, fatte poche eccezioni, non ebbero coscienza della crisi politica, morale, religiosa, culturale, in cui versava l'Italia », Ettore Bonora, « La Teoria del teatro negli scrittori del Cinquecento », in *Retorica e invenzione*, Milan, Rizzoli, 1970, p. 172.

est davantage considérée comme un manuel de composition, un ouvrage qui décrit une pratique plutôt qu'il ne prescrit des « règles ». À partir d'Aristote, les dramaturges entendent privilégier le dénouement malheureux, mais c'est encore à partir d'Aristote qu'ils défendent la possibilité d'un dénouement heureux et double. La lecture et le commentaire d'une autorité reconnue, Aristote, empêchent la formation d'une poétique systématique et accordent aux dramaturges une certaine liberté dans la fidélité à Aristote et aux modèles, parce que la relation aux traités de poétique est herméneutique et non pas dogmatique. C'est en ce sens que l'on ne peut pas totalement expliquer les débats génériques italiens comme une querelle entre « Anciens » et « Modernes ». Si les partisans d'un renouvellement du genre et d'un abandon des contraintes génériques ne revendiquent pas ouvertement leur préférence pour les modernes, comme le font en revanche Tassoni et Lancellotti, c'est peut-être à cause de l'absence de modernes dignes de rivaliser avec les Anciens, mais aussi en raison de cette habitude d'une approche « humaniste » des textes qui fait que les partisans du renouveau tirent encore leurs arguments de la *Poétique* d'Aristote. En fin de compte, le déclin de la tragédie italienne est peut-être aussi la contrepartie poétique de la finesse et de l'érudition théorique dont font preuve ses auteurs.

4.2.2 En France

Si la réception de la *Poétique* en Italie a limité l'influence de la tradition médiévale de la tragédie, en France c'est cette tradition qui informe les premières tragédies. La *Poétique* ne commence à être connue que dans les années 1550, le plus souvent de deuxième, voire de troisième main, à partir des poétiques de Scaliger et plus tard de Castelvetro et de Minturno. La conception aristotélicienne de la tragédie est donc d'emblée reçue comme une doctrine étrangère, qui peine à se greffer sur la réflexion poétique indigène, médiévale et renaissante. La *ratio studiorum* du XVI^e siècle familiarise les doctes avec Horace, Boèce, Donat et Diomède, qui offrent un fondement à la pensée dramatique de l'époque, comme il apparaît dans les écrits de Robert Estienne¹, de Sébillet² et de Lazare Baïf³. Charles Estienne, dans l'épître de sa traduction de l'*Andrienne* de Térence, définit ainsi la tragédie :

1. « Tragedia : une sorte d'ancienne moralité ayant les personnages de grans affaires comme roys, princes, et autres, et dont l'issüe estoit tousjours piteuse », Robert Estienne, *Dictionarium Latinogallicum*, 1543, in Paulette Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 48.

2. « Si le François s'estoit rengé a ce que la fin de la moralité fut toujours triste et douloureuse, la Moralité seroit Tragédie », Thomas Sébillet, *Art poetique français*, 1548, *ibid.*, p. 56.

3. « Tragedie est une moralite composee des grandes calamitez, meurtres et adversitez survenues aux nobles et excellentz personnages », Lazare Baïf, préface de la traduction d'*Électre* de 1537, *ibid.*, p. 94.

La tragédie estoit une manière de fable sumptueuse qui se jouoit par personnages [...] En icelle le menoyent grands bruits, et ne estoit l'argument grave et hautain : le commencement doux et paisible avec joyeuseté : la fin funeste et douloureuse¹.

Estienne reprend ici les termes d'Evanthius, qu'il avait sans doute lu dans les commentaires de Donat aux comédies de Térence. Mais il renvoie aussi au « Clamor tragediarum » de Boèce, par cette allusion maladroite et obscure aux « grands bruits ». Le ton « hautain » de la tragédie rappelle enfin l'*Art poétique* d'Horace.

Le dénouement malheureux est donc un trait essentiel de la définition du genre moderne. Jean de la Taille, dans son *De l'Art de la tragédie* de 1572, mentionne Aristote : mais sa connaissance de la *Poétique* est partielle, issue de la lecture de Scaliger et peut-être de quelques théoriciens italiens comme Castelvetro, qui publie ses commentaires en 1570. L'influence des grammairiens latins est bien visible : Jean de la Taille écrit que la tragédie doit avoir un début heureux et une fin malheureuse, à l'inverse de la comédie, pour ensuite nuancer ce propos et affirmer que : « cela n'advient pas toujours, pour la diversité des sujets et bastiments de chacun de ces deux poèmes² ». Jean de la Taille nuance Evanthius à partir de sa connaissance des textes tragiques (il avait été l'élève de Muret), et peut-être aussi en reprenant Castelvetro. La *Poétique* n'est pas le texte fondateur de sa théorie dramatique, mais une œuvre qui peut infirmer ou confirmer les propos d'Horace et des grammairiens. Si les premiers théoriciens fondent leurs analyses sur la *doxa* médiévale, après la redécouverte d'Aristote, ce substrat théorique résiste et influence les traités plus tardifs comme l'*Art Poétique français* de Pierre de Laudun d'Aigaliers, de 1598. Au chapitre V de la dernière partie de son ouvrage, l'auteur reprend mot à mot les distinctions génériques proposées par Evanthius : « Le commencement de la tragedie est joyeux et la fin est triste ; le commencement de la comedie est triste, et la fin est joyeuse³ ». L'auteur fait référence à Aristote qu'il connaît surtout à partir de la poétique de Viperano, publiée en 1579, mais il ignore les genres tragi-comiques et ne fait que reprendre la conception traditionnelle de la tragédie : une forme dramatique qui présente de grands personnages et une issue malheureuse.

Or les auteurs proches de la Pléiade, qui gravitaient autour des collègues de Boncourt et de Coqueret, connaissaient le grec, et cherchaient explicitement à restituer les tragédies « en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et

1. Charles Estienne, *La Première Comedie de Terence, intitulée l'Andrie*, 1542, *ibid.*, p. 45.

2. Jean de la Taille, *De l'Art de la tragédie*, éd. Christian Barataud, Paris, Eurédit, 2007, p. 17 [1572].

3. Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Art poétique français*, Paris, Anthoine du Brueil, 1598, p. 286.

moralitez¹ ». En ce sens, les tragédies de Jodelle, de la Pérouse, de Toutain, de Grevin et de Jean-Antoine Baïf sont très proches des premières tragédies italiennes : elles partagent la même volonté de rivaliser avec les Anciens et de s'approprier l'héritage tragique du passé. La *Médée* de la Pérouse est inspirée de celle de Buchanan qui imite Sénèque, l'*Antigone* de Baïf est tirée de Sophocle, le *César* de Grevin reprend la pièce latine de Muret. Il s'agit donc essentiellement d'exercices d'imitation, qui entendent restaurer le genre ancien, selon la même démarche qui pousse Ludovico Dolce à publier en 1547 ses traductions des pièces antiques.

Mais cet exercice donne en France des pièces assez différentes des tragédies italiennes. La *Cléopâtre captive*, composée et jouée en 1553, est une tragédie à fin malheureuse. Le nœud de la pièce concerne la survie de la reine : Cléopâtre va-t-elle se tuer ? Le dénouement vient répondre à cette question : la reine se tue. L'ombre d'Antoine au début de la pièce annonce le destin de la reine, qui se réalise progressivement sans rupture significative : l'épisode du trésor que Cléopâtre cacherait à Auguste est rapidement expédié à l'acte III et la pièce se dénoue sans péripétie et sans reconnaissance. Si Jodelle connaissait quelques indications aristotéliennes, il ne construit pas sa trame en fonction des recommandations du philosophe. La tragédie de Jodelle est davantage une histoire qui a un sujet funeste et une fin malheureuse, si l'on compare sa structure à celle de la *Cleopatra* de Giraldi. Le dramaturge italien développe l'épisode de la prétendue mort de Cléopâtre : la reine cherche à fuir par ce mensonge la colère d'Antoine et révèle enfin son stratagème au roi mourant, entraînant une reconnaissance et une péripétie². La structure des premières tragédies françaises suit moins les indications aristotéliennes que la *doxa* médiévale, et le genre tragique se définit moins en fonction d'une technique d'écriture que d'un horizon générique : la *Cléopâtre captive* traite en effet de la chute des grands et enseigne à se méfier de l'« inconstante fortune³ ».

La tragédie humaniste présente en France des intrigues beaucoup plus variées qu'en Italie. Les sujets d'imitation ont tendance à diminuer après les pièces de la Pléiade et de Garnier, au profit de fables politiques et religieuses⁴. Souvent, les trames de l'Antiquité relèvent moins d'une volonté d'être fidèles au genre que d'exploiter les sous-entendus politiques : la *Porcie* de Garnier, par exemple, suit la structure de l'*Octavie* attribuée à Sénèque, mais évoque implicitement les conflits de 1562. La tragédie est moins un genre d'imitation, comme en Italie, qu'un genre militant, au service de l'éducation morale du public, de la propagande religieuse ou politique, de l'éloge

1. Joachim du Bellay, *La Deffense et Illustration de la Langue Française*, éd. Henri Chamard, Paris, Didier, 1970 [1549], p. 126.

2. Voir chapitre 6.2.

3. Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, v. 1107 prononcé par le chœur de l'acte III.

4. Entre 1550 et 1590 on a pu recenser environ 27 pièces à sujet ancien (d'imitation ou pas), 17 pièces à sujet religieux et 7 pièces tirées ouvertement de l'actualité politique.

du prince. L'œuvre de Pierre Matthieu, en ce sens, montre bien les tendances de l'époque : sa *Clytemnestre* est un exercice de jeunesse, écrit en 1579, sur le modèle de l'*Agamemnon* de Sénèque ; son *Esther* a probablement été jouée en 1583 dans un collège et a servi à l'éducation des élèves ; sa *Guisiade* en 1589 est la pièce d'un ligueur, qui dénonce la culpabilité de Henri III dans l'assassinat du duc de Guise. Pierre Matthieu achève enfin sa carrière comme historiographe du roi et on lui attribue une tragédie encomiastique, *La Magicienne étrangère*, parue anonymement en 1617, faisant l'éloge d'Henri IV (!) dans l'affaire Concini. L'héritage des moralités et de la théorie médiévale contribue à faire de la tragédie un genre engagé dans un pays en guerre. La faible réception de la *Poétique* « démocratise » la pratique de la tragédie qui n'est pas seulement l'apanage de doctes aristotéliciens, mais surtout le loisir d'un homme de cour.

Après 1590, le succès des genres tragi-comiques gagne également la France. Les sujets des pièces se diversifient de plus en plus : des intrigues tirées de l'Arioste et du Tasse et plus largement de la pastorale apparaissent¹, mais ce sont surtout les sujets religieux qui dominent la pratique tragique². La tragédie semble alors sur le point de se dissoudre dans le drame sacré et dans la tragi-comédie, comme en Italie à la même époque. Le dénouement des tragédies pourtant est rarement double et encore plus rarement heureux³. Si en Italie, pour renouveler le genre, on rappelle qu'Aristote n'impose pas le dénouement malheureux, en France ce dénouement malheureux reste un trait de la définition du genre qui est rarement contredit.

Après 1630

L'influence de la théorie médiévale sur la tragédie avant 1630 est généralement reconnue et acceptée depuis les études de Lanson et de Spingarn sur les origines de la tragédie moderne. Mais la critique est largement d'accord pour relever, après 1630, une rupture, marquée par l'avènement de la tragédie régulière : si la tragédie avant 1630 était « irrégulière » ou « baroque », après 1630 la tragédie française suit les règles tirées d'Aristote. Cette synthèse reprend ce qu'affirment les théoriciens de l'époque, et paraît légitime si l'on ne considère que les grands auteurs du siècle : Racine a effectivement glosé son exemplaire grec de la *Poétique*. Mais si l'on regarde de près la production des années 1630-1650, la rupture de 1630 apparaît moins nette. Les théoriciens, comme Chapelain, prétendent fonder en raison les règles dramatiques exprimées par Aristote. Or Aristote n'a jamais exprimé de « règles »

1. En 1594 est publiée l'*Isabelle* de Nicolas de Montreux, tirée de l'Arioste, qui sera imitée ensuite par Jean Thomas.

2. J'ai pu recenser 32 tragédies à sujet religieux, parues entre 1590 et 1630.

3. Le dénouement heureux apparaît parfois dans les tragédies religieuses, comme le *David* de Montchrétien ou l'*Esther* anonyme de 1620, dans les pièces allégoriques (comme *La Victoire de Phebus français*, anonyme, 1617), ou dans les tragédies issues de l'épopée, comme la *Sophonie, tragédie française tirée de Torcato Tasso* [sic], anonyme, de 1620.

et, en tout cas, il n'a jamais formulé de règles « classiques ». Il a été montré, en effet, que les « trois unités » ne viennent pas d'Aristote mais des commentateurs italiens. L'unité de lieu n'est pas présente dans la *Poétique*, mais elle est tirée par Chapelain de la *Poetica* de Castelvetro¹. L'unité de temps n'est qu'une réminiscence du discours d'Aristote, qui au chapitre 5 de la *Poétique* affirme que l'épopée n'a pas de limite de temps, alors que la tragédie « essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution de soleil² » ; mais la règle des « 24 heures » est tirée du commentaire de Segni, publié en 1549³, et discutée par Castelvetro et Piccolomini, qui ripostent en disant qu'une « révolution du soleil » ne dure pas 24, mais 12 heures⁴. L'unité d'action, elle, est aristotélicienne, mais la possibilité d'un deuxième fil narratif, qui serait lié et subordonné au premier, est tirée encore une fois de Castelvetro⁵.

Ces analyses montrent bien que la tragédie classique est davantage issue de la systématisation des traités italiens que d'Aristote. Mais l'étude du dénouement permet d'aller plus loin : la tragédie, d'après Mairet et Chapelain, doit avoir une fin malheureuse. Or on l'a vu, rares sont les Italiens qui l'affirment et qui font rentrer le dénouement malheureux dans la définition de la tragédie. Si ce trait poétique persiste en France, c'est que la tragédie classique dérive de la réception aristotélicienne, mais hérite de la pensée médiévale. Aristote ne fait que se greffer, par l'intermédiaire des Italiens, sur un substrat poétique qui n'a jamais complètement disparu : si les bienséances viennent d'Horace, la théorie du dénouement est encore tirée de Diomède. Mais très discrètement : les poéticiens français, vers 1630, entendent réussir le tour de force de fonder une tragédie qui soit aristotélicienne et nationale. Pour ce faire, ils cherchent à minimiser l'importance des Italiens, en attribuant à la *Poétique* ce que la *Poétique* n'a jamais dit, et ils marquent leurs distances avec la tragédie « irrégulière », en fondant « en raison » des règles que leurs aînés tiraient sans gêne de la pensée médiévale. C'est cette manipulation littéraire que l'étude du dénouement permet de relever : comment affirmer à la fois que la tragédie se fonde sur la *Poétique* d'Aristote et qu'elle se définit par le dénouement malheureux ? Les théoriciens de la tragédie classique cherchent des solutions à cette contradiction.

Jean Mairet, dans la préface de sa *Silvanire*, de 1630, reprend Horace, Diomède, Evanthius et Cicéron sans indiquer ses sources, car, en réalité, il

1. « La mutazione tragica non può tirar con esso seco se non una giornata e un luogo », Lodovico Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta*, vol. 2, éd. Walter Romani, Rome Bari, Laterza, 1978 [1570], p. 150, voir aussi vol. 1, p. 148-149, 240-241.

2. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 49.

3. Bernardo Segni, *Rettorica e Poetica d'Aristotele tradotte di greco in lingua volgare*, Venise, 1551 [1549], p. 171.

4. Lodovico Castelvetro, *op. cit.*, vol. 1, p. 149.

5. « Egli è vero che l'una dell'azzioni pare principale e l'altra accessoria », Lodovico Castelvetro, *op. cit.*, vol. 1, p. 234.

ne fait que résumer le discours convenu sur les genres dramatiques. La tragédie est : « la représentation d'une aventure héroïque dans la misère, est *adversæ fortunæ in adversis comprehensio*¹ ». Mairet traduit correctement mais cite fautivement la définition que Diomède attribue à Théophraste : la tragédie, pour le grammairien, est la représentation d'une « *heroica fortuna* » et non d'une « *adversa fortuna* ». Mairet souligne donc le caractère malheureux de l'issue tragique. La tragédie traite de la chute des grands et révèle l'inconstance de la fortune². Plus loin, Mairet indique les différences entre tragédie et comédie, à partir du discours d'Evanthius : « Le commencement de la Tragedie est tousiours gay, et la fin en est tousiours triste³ ». Daniela Dalla Valle s'étonne de l'absence de la catharsis dans cet exposé sur la tragédie : c'est que les sources médiévales de Mairet ne la mentionnent pas.

Mairet indique ensuite les « règles » de la tragédie et tire de Maggi l'injonction des « 24 heures ». Au bout de ce collage de textes différents, qui sert à légitimer sa pastorale, Mairet indique l'autorité qui fonde ses affirmations : « Pour moy ie porte ce respect aux Anciens, de ne me departir iamais ny de leur opinion ny de leurs costumes⁴ ». Son allégeance est captieuse : Mairet entend légitimer sa poétique dramatique par l'autorité des Anciens, mais la définition qu'il donne de la tragédie n'est tirée ni des Grecs ni du vénérable Sénèque. C'est l'héritage médiéval et moderne qui fonde ses définitions. Mairet élude la contradiction qui est au creux de son exposé : il définit la tragédie par le dénouement malheureux et il laisse entendre que ceci vient des Anciens, mais il ne précise nullement ses sources, et bénéficie à la fois de l'héritage médiéval et du sauf-conduit aristotélicien. Quarante ans plus tard, Lamy fait de même : dans ses *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, il expose la *doxa* sur la tragédie sans se soucier des contradictions internes à son discours⁵.

Chapelain, en revanche, dans la deuxième version de son *Discours sur la poésie représentative* de 1635, relève la contradiction. Il définit d'abord la tragédie à partir du dénouement malheureux : « Dans la tragédie, qui est la plus noble espèce des Pièces de Théâtre, le Poète imite les Actions des Grands dont les fins ont été malheureuses⁶ ». Sa définition est au pré-

1. Jean Mairet, *La Silvanire*, éd. Daniela Dalla Valle, Rome, Bulzoni, 1976, p. 138.

2. « La Tragedie est comme le miroir de la fragilité des choses humaines, d'autant que ces mesmes Roys et ces mesmes Princes qu'on y voit au commencement si glorieux et si triomphans y servent à la fin de pitoyables preuves des insolences de la fortune », *ibid.*, p. 140.

3. *Ibid.*, p. 141.

4. *Ibid.*, p. 149.

5. Bernard Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, Paris, A. Pralard, 1668, p. 176-177.

6. Jean Chapelain, *Discours sur la poésie représentative*, in *Temps de préfaces*, éd. Giovanni Dotoli, Genève, Klincksieck, 1996, p. 303.

sent, intemporelle, définissant davantage l'« essence » du genre qu'une source théorique précise. Mais quand il s'agit ensuite de parler de la tragi-comédie, Chapelain est contraint de considérer l'historicité des genres dramatiques et l'existence, chez les Grecs, de la tragédie à fin heureuse. Comment concilier sa définition de la tragédie et l'existence de pièces qui semblent en contredire l'essence ? Chapelain affirme que « La Tragi-comédie n'était connue des Anciens que sous le nom de Tragédie d'heureuse fin, comme est l'*Iphigénie à Tauris*¹ ». Ainsi, la tragédie à proprement parler doit avoir une fin funeste. Mais il existe un sous-genre, qui porte le nom de « Tragédie d'heureuse fin », qui, elle, finit bien.

Cette définition sert d'abord à faire basculer du côté des Anciens la poétique de la tragi-comédie : d'après Chapelain, elle n'est pas l'invention des modernes, mais l'héritage d'un genre ancien, comme la tragédie et la comédie. Les partisans des Anciens peuvent ainsi se l'approprier et en définir les règles. Plus implicitement, cette définition fait glisser la tragédie à fin heureuse vers la tragi-comédie. Chapelain laisse entendre que la tragédie à fin heureuse a toujours été un genre autonome, car elle occupait chez les Anciens la place qu'occupe depuis la tragi-comédie. Chapelain parvient ainsi à la fois à attribuer une origine antique à la tragi-comédie, et à détacher la tragédie à fin heureuse du domaine du tragique, en lui attribuant la place de la moderne tragi-comédie. Chapelain relève ainsi la contradiction entre autorité des Anciens et héritage médiéval et en donne une solution originale : la tragédie a, par essence, une fin malheureuse. La tragédie à fin heureuse existe, comme le dit Aristote et comme le montrent les pièces des Grecs, mais elle est séparée du domaine de la tragédie et constitue un antécédent antique de la tragi-comédie.

La Mesnardière, en revanche, dans sa *Poétique* de 1640, utilise de façon ambiguë ses sources pour ménager à la fois l'autorité des Anciens et la pratique moderne :

Commençons par la Tragédie, et disons avec Aristote accommodé à notre usage, que *c'est la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste, complete, de grande importance, et de raisonnable grandeur, non pas par le simple discours, mais par l'imitation réelle des malheurs, et des souffrances, qui produit par elle-mesme la Terreur et la Pitié, et qui sert à modérer ces deux mouvemens de l'Ame*².

En marge, il précise le sujet et les sources du paragraphe : « Définition de la Tragédie. *Aristotel. l. Poëtiques.* ». D'une part, donc, il indique qu'il puise sa définition chez Aristote et il présente toutes les marques d'un sage commentateur : il met sa citation en italique, il mentionne ses sources dans le texte et dans les marges. Mais d'autre part, il manipule la définition d'Aris-

1. *Ibid.*

2. Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 8.

tote pour la faire rentrer dans les cadres de la tragédie moderne : le sujet de la tragédie serait ainsi une action « funeste », là où Aristote entend une action *spoudaia*, noble, élevée. Du moins, La Mesnardière ne s'en cache pas : il affirme avoir « accomodé Aristote à notre usage ». Il précise plus loin les raisons de son choix : la tragédie ancienne avait parfois une fin heureuse, la tragédie moderne a toujours une fin malheureuse, car ceci permet de mieux soulever les passions tragiques¹. C'est pour cette raison qu'il « ne ret[ient] pas ici toute la définition qu'Aristote nous a laissée² ».

Le rapport de La Mesnardière à ses sources est pour le moins curieux : le poéticien ne prend pas toute la définition d'Aristote, mais seulement ce qu'il considère comme utile à sa cause. Pourtant, il met sa définition sous le couvert de l'autorité du philosophe antique, non seulement en l'attribuant à Aristote, mais en proposant une traduction de la *Poétique* qui est ouvertement manipulée ! La Mesnardière adhère en ce sens à la pratique des traducteurs de son époque, qui réalisaient généralement une version du texte plutôt qu'une traduction fidèle à l'original. Mais ce mode de traduction est révélateur d'un rapport particulier aux sources. Aristote, vers 1640, est l'autorité reconnue en matière de tragédie, mais sa définition ne coïncide pas avec celle qui s'est établie en France. La Mesnardière, au lieu de relever la contradiction et d'en expliquer les raisons historiques ou poétiques, manipule l'autorité et fait coïncider sources antiques et pensée moderne, pour réaliser la supercherie qui fera de la tragédie classique française un genre fondé sur la *Poétique* d'Aristote.

C'est enfin l'abbé d'Aubignac qui dénonce l'équivoque sur lequel est fondée la tragédie française. Dans sa *Pratique du Théâtre*, composée vers 1640 mais publiée seulement en 1657, d'Aubignac cite la définition de Diomède et constate que les tragédies françaises ont un dénouement malheureux. Mais il critique ensuite le fait que la fin malheureuse est au fondement de la définition de la tragédie moderne :

Plusieurs se sont imaginé que le mot de *Tragique* ne signifiait jamais qu'une aventure funeste et sanglante ; et qu'un Poème Dramatique ne pouvait être nommé *Tragédie*, si la Catastrophe ne contenait la mort ou l'infortune des principaux personnages : mais c'est à tort [...] Une Pièce de Théâtre porte ce nom de Tragédie seulement en considération des Incidents et des personnes dont elle représente la vie, et non pas à raison de la Catastrophe³.

1. « J'estime que nous trouverons dans cette Définition une image reconnoissable de la Tragédie d'aujourd'hui. Premièrement elle nous montre la différence qu'il y a entre l'ancienne Tragédie, qui finissoit assez souvent par des évènements heureux, et celle de nôtre temps, qui n'a que des succès funestes », *ibid.*

2. *Ibid.*

3. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, p. 211.

La fin malheureuse n'est ni un élément de la définition du genre, ni un trait obligatoire de sa composition. La tragédie à fin heureuse est possible¹. D'Aubignac analyse la pratique dramatique moderne et déplore le choix d'exclure la tragédie à fin heureuse du domaine de la tragédie qui, d'après la *Poétique* et les pièces des Anciens, lui est propre. Mais cette analyse ne suffit pas pour changer la pratique des dramaturges. En revanche, elle est reprise par les défenseurs de la tragi-comédie pour légitimer ce genre moderne en montrant le caractère inadapté et intempestif des pièces et des théories de l'Antiquité.

Ogier, dans la préface de *Tyr et Sidon* de Schélandre, qui prend d'abord, en 1608, la forme d'une tragédie et ensuite, en 1628, la forme d'une tragi-comédie, défend le genre mixte en renversant l'argument de Chapelain. Si l'académicien affirmait que la tragi-comédie était un genre ancien, issu de la tragédie d'heureuse fin, Ogier affirme que la tragi-comédie hérite de la tragédie ancienne, en raison de l'évolution du goût. Chapelain avait recours à l'histoire des genres seulement pour légitimer la tragi-comédie au sein des genres dramatiques. Ogier fonde son argumentation sur l'évolution historique du goût et des pratiques : il faut arranger les poétiques de l'Antiquité pour les adapter aux goûts des modernes². La tragi-comédie et, plus largement, le dénouement heureux conviennent mieux au goût des modernes et ils ont donc droit de cité dans la poétique classique.

Le débat sur la légitimité aristotélicienne du dénouement malheureux se développe dans le contexte de la querelle de la tragi-comédie et plus largement dans la querelle des Anciens et Modernes. En effet, les « pères » de la tragédie classique, tels que Chapelain, Mairet et La Mesnardière, défendent les Anciens et tentent de faire coïncider la poétique de la tragédie moderne et celle de l'antique. Mais cette entreprise titanesque se résout par une supercherie littéraire : alors qu'ils prétendent faire table rase des irréguliers et retrouver la tragédie d'Aristote, les théoriciens fondent leurs règles à partir de l'héritage tragique légué par le Moyen Âge et les humanistes italiens. Il est intéressant à ce sujet de constater que la première tragédie « régulière » n'est pas un *Œdipe* ou un *Thyeste* qui reprendrait la tragédie de l'Antiquité, ni une *Cléopâtre* qui affirmerait l'origine nationale de la tragédie française, mais une *Sophonisbe*, qui reprend la tragédie de Trissino : Mairet entend restaurer la tragédie à partir du modèle italien. Les sources italiennes sont ainsi

1. « Ce que nous avons fait sans fondement, est que nous avons ôté le nom de *Tragédie* aux pièces de Théâtre dont la Catastrophe est heureuse, encore que le Sujet et les personnes soient tragiques [...] pour leur donner celui de *Tragi-Comédies* », *ibid.*, p. 218.

2. « Il ne faut donc pas tellement s'attacher aux méthodes que les Anciens ont tenues ou à l'art qu'ils ont dressé, nous laissant mener comme des aveugles ; mais il faut examiner et considérer ces méthodes mêmes par les circonstances du temps, du lieu et des personnes pour qui elles ont été composées, y ajoutant et diminuant pour les accommoder à notre usage : ce qu'Aristote même eût avoué », François Ogier, préface de *Tyr et Sidon*, in *Temps des préfaces*, *op. cit.*, p. 181.

connues et estimées par les théoriciens, mais leur autorité est souvent déguisée et discutée : au lieu de citer les sources modernes, les auteurs préfèrent renvoyer à Aristote, qu'ils connaissent rarement de première main. C'est que l'autorité de la *Poétique* est grande, et que les Italiens sont peu appréciés dans la France de Richelieu qui entend affirmer un modèle national fort et autonome.

La naturalisation de la tragédie se fait alors au prix de quelques ambiguïtés et manipulations. Les Anciens sont de fait des Modernes : La Mesnadière entend citer Aristote alors qu'il manipule et francise la *Poétique*. C'est la supercherie dont les Modernes accusent plus tard le parti des Anciens. Houdar de la Motte publie en 1715 sa traduction d'Homère qui prend franchement le parti des Modernes : le texte grec est « modernisé » en traduction pour être plus accessible au lecteur. Sa traduction est moins exacte que la version de Madame Dacier, parue en 1711, mais Houdar revendique ses choix poétiques : dans son *Discours sur Homère*, il affirme que Madame Dacier et même Boileau dans le *Traité du Sublime* ont dû, malgré leur parti pris de fidélité aux Anciens, s'éloigner d'Homère pour rendre son œuvre accessible au public du XVIII^e siècle¹. Les Anciens sont des Modernes déguisés, dit Houdar, et les traités français confirment cette idée : la *Poétique* d'Aristote a, de fait, une assez faible influence dans la définition française du genre tragique.

De plus, les théoriciens français, au lieu de vouloir comprendre la tragédie, comme leurs aînés Italiens, entendent la régler. Leur démarche est davantage prescriptive que descriptive. Au lieu de commenter la *Poétique* et d'en tirer des indications, ils lisent le texte pour en tirer des règles qui seraient « fondées en raison », donc intemporelles et universelles². Cette démarche est défendue par Isnard³ et ensuite par d'Aubignac :

Les Règles du théâtre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison.
Elles ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le Jugement naturel.
Et quand nous les nommons l'Art ou les Règles des Anciens, c'est parce
qu'ils les ont pratiquées avec beaucoup de gloire⁴.

Cette affirmation de d'Aubignac répond aux critiques des Modernes, qui affirment que les Anciens n'ont pas toujours respecté les prescriptions de la *Poétique* et que donc leur autorité est discutable⁵. D'Aubignac répond que la

1. Antoine Houdar de la Motte, *Discours sur Homère*, publié en préface à sa traduction de l'*Iliade* (Amsterdam, 1614), in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2001, p. 452.

2. John D. Lyons, dans *Kingdom of Disorder*, Indiana, Purdue University Press, 1999, chap. 1, analyse les contradictions du souci classique des « règles ».

3. Isnard, préface à la *La Filis de Scire*, traduite de l'italien en 1631, in *Temps de préfaces*, op. cit., p. 254.

4. L'Abbé d'Aubignac, op. cit., p. 66-67.

5. Pour l'analyse de ce détour théorique, qui permet aux classiques de riposter aux Modernes, voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003, p. 46 et passim.

Poétique exprime et incarne des règles universelles, que les choix personnels des dramaturges ne peuvent pas ébranler. Cette conception platonicienne du système des genres autorise aussi les théoriciens à prétendre illustrer la tragédie nationale. Si les Anciens n'ont fait qu'incarner un instant un genre universel, les dramaturges français ne doivent pas s'engager dans une pratique d'imitation ou d'émulation – comme c'est le cas dans les tragédies italiennes et dans les pièces de la Pléiade – mais ils doivent reconnaître les principes du genre et les appliquer dans leurs œuvres.

Les « règles » permettent ainsi de légitimer une tragédie qui serait véritablement nationale : elle n'imité pas les œuvres parfaites d'une Antiquité révolue, mais fonde une nouvelle perfection en référence à une norme établie. Les « règles » sont peut-être aussi l'expression du rationalisme du siècle de Descartes, tout comme les « commentaires » étaient l'œuvre d'érudits humanistes héritant de la glose médiévale. Les règles sont surtout l'expression de la volonté de systématiser la réflexion sur la tragédie, qui était sans doute plus pertinente dans la France des années 1630 que dans l'Italie de 1540. Les Italiens, en effet, redécouvraient un texte ancien dont l'autorité était immense et qu'ils pouvaient interpréter grâce à leur érudition : la traduction et le commentaire de la *Poétique* sont un défi qui appâte les humanistes italiens, comme le montre le nombre des versions publiées entre 1498 et 1570. En revanche, les théoriciens français connaissent assez tard le texte d'Aristote et sont confrontés à toute sorte de matériaux théoriques et dramatiques hérités du Moyen Âge et de la Renaissance. Il s'agit donc moins pour eux de rédiger un énième commentaire d'Aristote que de rassembler ce matériel divers pour en tirer une vision unifiée de la tragédie, qui soit en mesure d'informer les productions dramatiques de leur temps. Cette exigence de « mettre de l'ordre » dans le fatras poétique dont ils héritent peut contribuer à expliquer ce recours aux règles, et cette conception platonicienne du système des genres qui va perdurer jusqu'au Romantisme.

4.2.3 En Espagne

Le dénouement malheureux, en Espagne, fait partie de la définition du genre. La brève saison de la tragédie espagnole reproduit et condense les querelles françaises et italiennes et aboutit à la dissolution du genre dans l'univers vaste et original de la *comedia*. On a noté, dans le premier chapitre, que la conception espagnole de la tragédie est largement tirée de la tradition poétique médiévale. Il s'agira ici de relever l'importance de la *Poétique* d'Aristote et de la pratique du dénouement dans les tragédies espagnoles.

Les premiers tragiques de la fin du XVI^e siècle qu'Alfredo Hermenegildo appelle les « tragicos españoles¹ », appliquent une conception de la tragédie

1. Il s'agit d'auteurs de la fin du XVI^e siècle, souvent originaires de Valence, qui composent des pièces qu'ils appellent tragédies. Hermenegildo en fait un recensement dans sa

tirée des écrits d'Horace, de Boèce et de Sénèque, qui fait du dénouement malheureux un trait essentiel du genre, comme le relève Lopez de Mendoza¹ et Juan de Mena², et comme il apparaît dans les tragédies de Perez de Oliva³, Juan de la Cuéva⁴ et Virués⁵.

Les autres tragédies de la fin du XVI^e siècle reprennent des sujets religieux et sont jouées dans les collèges – c'est le cas par exemple des tragédies du père Juan Bonifacio – ou adaptent des légendes – c'est le cas des deux *Nise* de Jerónimo Bermúdez qui reprennent la légende d'Ines de Castro en imitant probablement la tragédie portugaise de Ferreira. En général, ces tragédies présentent une fin malheureuse. Ce type de dénouement est si important pour la tragédie espagnole qu'il détermine souvent l'appartenance générique de la pièce : Juan de la Cuéva compose deux pièces représentées à Séville en 1580 qui s'intitulent, l'une *la Comedia del Principe Tiranno*, et l'autre *la Tragedia del Principe Tiranno*. La comédie ne présente pas une trame moins sanglante que la tragédie : pour obtenir le royaume, le prince Licimaco tue sa sœur. Mais l'ombre de la morte révèle au roi les méfaits du prince qui est condamné et gracié *in extremis*. Dans la tragédie, en revanche, le prince accède au royaume et fait preuve de cruauté et d'injustice, il est enfin tué et son père retrouve le pouvoir et pleure son fils. La différence essentielle entre les deux trames est que l'une présente une fin heureuse – le héros est gracié par son père – et l'autre une fin malheureuse – la mort du prince. Si Cuéva avait connu la *Poétique*, il n'aurait pas hésité à appeler les deux pièces « tragedia ».

En effet, la réception de la *Poétique* en Espagne est tardive et partielle. La première allusion à l'ouvrage d'Aristote est faite par le célèbre humaniste Vives, dans son *De Ratione dicendi* publié en 1532. Dans ce traité de rhétorique, Vives fait référence à Aristote pour parler de la mimésis, mais son exposé est plus largement influencé par l'*Épître aux Pisons* d'Horace, thèse, *Los tragicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961.

1. « Tragedia es aquella que contiene entre sí caídas de grandes reyes, príncipes, así como Hércules, Príamo e Agamenón, e otros tales, cuyos nascimientos e vidas alegremente se començaron e gran tiempo se continuaron, e después tristemente cayeron. E de fablar de éstos usó Séneca el mançebo, sobrino [sic] del otro Séneca, en las sus tragedias », Íñigo Lopez de Mendoza, *La Comedieta Ponza*, éd. Maxim P.A. Kerkhof, Madrid, Espasa, 1987, p. 272-273.

2. « Por la escritura tragédica, puesto que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes y desastrados fines », Juan de Mena, *La Coronación*, éd. Maria Antonia Corral Checa, Cordue, 1944 [1499], p. 123.

3. Perez de Oliva, qui a pu connaître les tragédies grecques et les écrits théoriques italiens lors de son séjour à Rome, à la cour de Léon X, écrit deux tragédies d'imitation, *La Venganca de Agamenon*, tirée de Sophocle et publiée en 1528, et *Hecuba triste*, tirée d'Euripide et publiée seulement en 1586, dans ses œuvres complètes

4. Juan de la Cuéva compose la *Tragedia de la muerte de Ajax Telamon*, représentée à Séville en 1579, et inspirée de la pièce de Sophocle ; *Los siete Infantes de Lara*, est tirée d'un *Romance* mais est d'imitation sénéquienne.

5. *Atila furioso*, par exemple, reprend des traits du *Hercoles furens* de Sénèque.

qu'il moralise considérablement¹. Pinciano, dans la huitième épître de sa *Philosophía Antigua poética*, reprend la définition de la tragédie d'Aristote, et ne mentionne donc pas le dénouement malheureux. Mais, à la neuvième épître, en parlant de la comédie, il dresse une comparaison entre tragédie et comédie largement inspirée de Diomède et d'Evanthius, et il énumère les traits distinctifs des deux genres dramatiques : le dénouement malheureux fait partie des éléments qui définissent la poétique de la tragédie².

Carvallo, dans son *Cisne de Apolo* de 1602 reprend, quant à lui, la définition de Diomède³, qu'il a sans doute tirée des commentaires de Térence édités par Badius Ascensius. La différence principale entre comédie et tragédie se résume ainsi pour lui à la différence d'intrigue : la comédie finit bien et la tragédie finit mal. Son traité est faiblement influencé par la *Poétique*, qu'il a dû connaître de seconde main, et se ressent davantage de l'*Art Poétique* d'Horace, repris par Vida.

Les *Tablas poeticas*⁴ de Cascales ont le défaut de paraître trop tard, en 1617, quand la querelle de la comédie espagnole touche à sa fin. L'auteur rédige son traité en 1604 et y inclut la définition aristotélicienne de la tragédie, qui ne mentionne pas le dénouement malheureux. Son texte imite (voire plagie) les poétiques de Minturno et de Robortello, en prenant une position fortement moralisante et proche du platonisme. Enfin, les traductions de la *Poétique* sont encore plus tardives et pour la plupart méconnues : la traduction de Martir Rizo⁵ de 1623 et celle de Vicente Mariner⁶ de 1630 ne sont connues que sous forme manuscrite. La seule traduction à être publiée est celle d'Alonso Ordoñez das Seyjas y Tobar⁷ en 1624.

Ces textes ont une faible influence sur la production dramatique espagnole et n'arrivent pas à détrôner la conception médiévale que les auteurs ont de la tragédie. C'est que l'aristotélisme, pour ces auteurs aussi, est une

1. « In theatris ad publicam exhilarationem exprimebatur hominum vita velut tabella quadam vel speculo, quæ res vehementer delectat propter imitationem, sicut Aristoteles ait in arte poetica », Juan Luis Vives, *El Arte retórica, de ratione dicendi*, éd. Ana Isabel Comacho, Madrid, Anthropos, 1998, p. 266, traduction de l'édition de 1532.

2. « La tragedia tiene tristes y lamentables fines ; la comedia no ; (...) en la tragedia quietos principios y torbados fines ; la comedia el contrario ; (...) en la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que se deve sehuir » Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 382-283.

3. « La tragedia resta ahora que digamos, la cual en su disposición y forma no se diferencia de la comedia, porque de las mismas partes consta. Pero la materia es diferente, porque acaba en cosas tristes y lamentables habiendo al principio comenzado en cosas alegres y suaves, y de ordinario es de personas heroicas y famosas, abatidas por la fortuna, como de so difinición consta, que es ésta : *tragedia est heroicæ fortunæ [in adversis] comprehensio* », Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, *op. cit.*, p. 269.

4. Francisco Cascales, *Tablas poeticas*, éd. Benito Brancoforte, Madrid, Espasa, 1975.

5. Martir Rizo, *Poetica de Aristoteles, traducida de Latin*, BNE, Ms602.

6. Vicente Mariner, *El libro de la Poetica de Aristoteles vertidos a la letra del texto griego*, 1630, BNE Ms9973.

7. Alonso Ordoñez das Seyjas y Tobar, *La poética de Aristoteles dada a nuestra lengua castellana*, Madrid, viuda de Alonso Martin, 1624.

théorie d'importation italienne : Juan de la Cuéva, dans son *Exemplar Poetico* publié en 1585, décline la liste des théoriciens qui fondent l'art poétique : « Horacio », « Scaligero », « Cynthio i Biperano », « Maranta », « Vida, Pontano, Minturno ». Tous puisent leur art « al océano sacro de Stagira¹ ». Juan de la Cuéva n'est pas remonté jusqu'à l'« océan sacré » du Stagirite, mais il compose ses tragédies à partir d'une (prétendue) connaissance des traités d'Horace, Scaliger, Giraldu, Viperano, Vida et Minturno. Les poétiques espagnoles, de plus, sont peu connues. Le traité de Pinciano connaît une seule édition et a une faible influence à l'étranger : Chapelain en possède un exemplaire en sa bibliothèque, mais partage le mépris de ses contemporains pour la production dramatique espagnole, considérée comme excessivement « irrégulière ». Enfin, ces traités arrivent trop tard sur la scène espagnole qui est déjà dominée par la *comedia* en plein essor : en 1595 Lope de Vega revient à Madrid, et vers 1603 il affirme avoir déjà à son actif 203 *comedias*.

Les protestations d'auteurs comme Francisco Fernández de Cordóva ont peu d'influence sur la pratique dramatique de l'époque. Dans sa *Didascalía multiplex* de 1615, il dénonce l'opinion généralisée selon laquelle la tragédie doit avoir une fin malheureuse : il fait justement remonter cette idée à Diomède et montre comment des auteurs comme Scaliger et Denores l'ont généralisée. Il affirme que cette idée n'est pas aristotélicienne et que la définition de la tragédie repose en réalité sur d'autres critères :

Differentia certe Tragœdiæ, et Comoediæ in actione consistet, quæ in altera est illustris, et illustrium personarum terrorem continens, ac misericordiam : in altera vero humilis, humiliorum, et ridicula, seu turpis, et non in exitu foelici, aut infoelici, hilari, aut moesto, cuius certe in definitionibus nullam fecit mentionem Aristoteles².

Francisco Fernández de Cordóva dénonce clairement la réception erronée de son temps : la tragédie, d'après Aristote, ne se définit pas par son issue malheureuse. Mais sa protestation ne sert pas à illustrer le genre car la tragédie en Espagne, en 1615, n'est plus au devant de la scène. Les ouvrages de poétique servent davantage à interpréter les pièces anciennes qu'à guider la pratique moderne. Tout discours sur la tragédie en Espagne est intempestif et vite rangé du côté des textes d'archéologie poétique.

La véritable querelle porte en effet sur les genres mixtes et la tragi-comédie. En Espagne, la *Poétique* est reçue en même temps que les textes

1. Juan de la Cuéva, *Exemplar Poetico*, éd. José Maria Reyes Cano, Séville, Alfar, 1986, p. 78.

2. « Sans doute la différence entre tragédie et comédie consiste en l'action, qui dans l'une est illustre et contient la terreur d'illustres personnages, et la miséricorde ; alors que dans l'autre l'action est humble et contient des personnages humbles et des faits ridicules ou grotesques. La différence ne consiste donc pas dans l'issue heureuse ou malheureuse, dans le sujet joyeux ou triste dont Aristote ne fait aucune mention dans ses définitions », Francisco Fernández de Cordóva, *Didascalía multiplex*, Lyon, Horace Cardon, 1615, p. 225.

de la querelle entre Guarini et Denores. Dès lors, les thèses des poéticiens italiens ne servent pas, en Espagne, l'illustration du genre tragique, mais la défense de la séparation du comique et du tragique, contre l'apologie des genres mixtes faite par Guarini. Il ne s'agit ni de régler – comme en France – la distinction entre tragédie et tragi-comédie pour prouver la supériorité des genres réglés sur les genres irréguliers, ni d'affirmer – comme en Italie – la supériorité d'un genre ancien, la tragédie, sur un genre moderne, la tragi-comédie. Le débat espagnol met en cause la survivance même du genre tragique. Il est question, pour les auteurs espagnols, de faire le choix entre une doctrine ancienne, qui défend la séparation des genres, et une doctrine moderne, qui revendique le mélange du comique et du tragique. La victoire de la *comedia* signe donc la mort des genres classiques. Cette victoire se fait en deux temps, d'abord, lors de la publication de l'*Arte nuevo de hacer comedias* en 1609, et ensuite, vers 1618, lors de la querelle de la *Spongia* de Pedro Torres Rámila qui dénigre les œuvres du Phénix et qui suscite les réactions des défenseurs de la *comedia*.

Dans son court traité, Lope de Vega reprend les arguments des Italiens en faveur des genres mixtes : le mélange du comique et du tragique n'est pas « monstrueux », mais naturel et vraisemblable. Ce qui caractérise le traité de Lope de Vega, c'est d'abord le refus affiché du savoir des Anciens au nom de l'expérience dramatique et du plaisir du public¹. Lope de Vega, qui connaît Aristote par Robortello, assume une position intenable en Italie et en France, car il affirme refuser l'autorité des Anciens : c'est que les Anciens, pour les auteurs espagnols, sont surtout les Italiens, c'est-à-dire un peuple étranger, qui propose des théories faiblement connues en Espagne. Lope de Vega entend donc défendre le théâtre « espagnol » et profiter de l'appui de la cour qui connaît déjà et défend son œuvre, de même qu'en France Richelieu défend et encourage la tragédie en affirmant à son tour, au prix de quelques inexactitudes, qu'il s'agit d'un genre « national ». Lope opère le basculement que l'on a constaté à la même époque en Italie et en France : au lieu d'une théorie poétique, il propose une pratique dramatique fondée sur son « expérience² » de dramaturge et sur le plaisir du public. Mais sa « pratique du théâtre » est très mal reçue en Italie et en France où les théoriciens espagnols sont taxés d'ignorance. Cette incompréhension mutuelle³ ne fait qu'isoler davantage la pratique dramatique espagnole et réduire les chances de survie de la tragédie en pays ibérique.

1. Comme le disent les vers célèbres : « Y cuando he de escribir una comedia, / Encierro los preceptos con seis llaves », Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Sant-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, p. 133.

2. « Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas, / Con una que he acabado esta semana, / Cuatrocientas y ochenta y tres comedias ? », *ibid.*, p. 151.

3. Lope de Vega affirme : « Mas ninguno de todos llamar puedo / Más bárbaro que yo, pues contra el arte / Me atrevo a dar preceptos, y me dejo / Llevar e la vulgar corriente adonde / Me llamen ignorante Italia y Francia », *ibid.*, p. 151.

Peut-être le défenseur le plus aguerri de la position de Lope de Vega est-il Francisco Barreda, qui riposte aux attaques de Cristóbal Suárez de Figueroa, dans son panégyrique de Trajan, imité de Pline. Les arguments de Barreda sont semblables à ceux d'Ogier en faveur des genres mixtes, qui défendaient l'évolution du goût et l'avantage moral des modernes sur les anciens Grecs. Mais Barreda va plus loin en affirmant les bienfaits de la variété générique et l'invalidité des règles aristotéliennes :

En su tiempo confiessa el mismo [Aristoteles] que no avian llegado a colmo estos poemas. Pues si no avian llegado a colmo, quien le hizo el arte dellas a Aristoteles? De que exemplos observó qual era decente, qual impropio? Si de los imperfetos, y mal limados, imfeto y mal limado es su arte¹.

Barreda ne critique pas seulement l'autorité des Anciens, au nom d'un sentiment d'orgueil national qu'il n'hésite pas à mettre en avant² pour faire l'éloge du comte d'Olivares : il va jusqu'à critiquer tout principe tiré des tragédies de l'Antiquité comme imparfait et douteux. En France aussi, l'autorité des Anciens est critiquée par le parti des modernes, et si la tragédie s'impose vers les années 1630, c'est qu'elle n'est pas seulement considérée comme un genre d'imitation, mais qu'elle est surtout l'expression de règles intemporelles que la tragédie antique n'a fait qu'incarner un instant. Ce détour théorique n'a pas lieu d'être en Espagne, car c'est justement le bien fondé des règles tragiques qui est mis en cause par les doctes. La *comedia* triomphe parce qu'elle est un genre « naturel », « varié », qui plaît au public, et qui est proprement « espagnol ». La querelle espagnole de la tragi-comédie semble anticiper étrangement sur les arguments des romantiques français des années 1820.

En Espagne, donc, la tragédie est un genre soumis à l'autorité des Anciens, comme en Italie, et les modernes contestent cette autorité, comme en France. Mais au lieu de renouveler la pratique des Anciens, les modernes espagnols signent la dissolution de la tragédie dans la *comedia*, qui ne repose pas sur des règles mais sur le plaisir du public et sur le succès d'un auteur, Lope de Vega, qui a su imposer sa pratique aux dramaturges espagnols.

1. « Aristote confesse qu'à son époque les tragédies n'avait pas atteint la perfection. Mais si elles n'avaient pas atteint la perfection, à partir de quoi Aristote définit-il leur art ? À partir de quels exemples put-il observer ce qui était décent et ce qui était improprie ? Si c'est à partir d'exemples imparfaits et mal limés, imparfait et mal limé est son art », Francisco Barreda, *El mejor principe, Traiano Augusto*, Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1622, fol. 124.

2. « Parecele a Aristoteles que la tragedia y la comedia han de ser diferentes y apartadas, no mezcladas, y conformes como nosotros las vemos. Ay hombres tan supersticiosos de la antigüedad, que sin mas abono de que ha muchos años que uno dijo una cosa : la siguen tenazemente, y sobre esso haran traycion a su patria [...] Peco en esto un moderno, que traslado el arte de Aristoteles, y ultrajo nuestras comedias como estrañas », *ibid.*, fol. 127.

4.3 Un dénouement « tragique » qui s'écarte de la *Poétique*

Le dénouement malheureux est un trait de la définition de la tragédie moderne. Il apparaît dans la définition du genre chez les grammairiens latins, et, depuis, il contribue à la création d'un « imaginaire générique », qui lie la tragédie à un thème et à une structure. La tragédie – telle une histoire au dénouement malheureux – devient l'objet de spéculations non seulement poétiques, mais aussi philosophiques et morales.

L'héritage médiéval pèse donc lourdement sur la conception moderne de la tragédie. « Les coups de la Fortune qui renversent les royaumes » de Boèce alimentent la pensée moderne de la tragédie et préfigurent la philosophie du tragique : à l'origine du tragique, ce ne sont pas les auteurs grecs et Aristote, mais la compréhension d'Aristote et des auteurs grecs *via* la réception moderne de la tragédie. La définition de Schelling, qui affirme en 1803 que l'essentiel du tragique consiste en « une lutte effective entre la liberté à l'intérieur du sujet et la nécessité comme donnée objective¹ », est proche de la définition de Schlegel de 1808 : la tragédie se réalise quand « ce désir d'infini qui habite au fond de notre âme se brise contre les bornes du fini où nous sommes emprisonnés² », quand on « évoque du tombeau les héros qui, par leur constance, ont triomphé de la fortune, ou ceux qui ont glorieusement succombé sous ses coups³ ». Le tragique de Schelling tout comme la tragédie de Schlegel font étrangement écho à la pensée médiévale et aux termes de la *Consolation de Philosophie*. C'est que la tradition du Moyen Âge a ouvert un espace « neutre » de réflexion sur le tragique, à mi-chemin entre la pensée païenne et la pensée chrétienne. C'est cet entre-deux syncrétique, à la fois stoïcien et néoplatonicien, à la fois ancien et contemporain, qui fonde le langage du genre moderne et l'horizon moral de la tragédie. Cet espace « neutre » permet à la tragédie moderne de poser la question de la légitimité politique – quel roi est-il juste ? – et la question du mal – pourquoi un juste, comme Sénèque ou Boèce, est-il opprimé par le tyran ? Les chapitres à venir cherchent à explorer cet espace moral ambigu et hétéroclite.

L'importance du dénouement malheureux dans les poétiques nationales de la tragédie permet d'apprécier l'influence relative de la pensée médiévale et de la réflexion aristotélicienne. Le dénouement en Italie est de préférence malheureux, mais il entre rarement dans la définition du genre. C'est que la

1. Friedrich Schelling, *Philosophie der Kunst*, in *Werke*, vol. 3, Munich, 1959, partie V, p. 693, trad. Caroline Sulzer et Alain Perret, Grenoble, 1999, p. 350.

2. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, in *Sämtliche Werke*, vol. V, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1971, p. 40-41, traduit en *Cours de littérature dramatique*, trad. Mme Necker de Saussure, Genève, Slatkine reprints, 1971, p. 75.

3. *Ibid*, p. 76.

Poétique est connue par les dramaturges : elle est l'*auctoritas* qui fonde la pratique de la tragédie, elle est l'objet de nombreux commentaires. Le succès des genres mixtes, après 1590, signe le déclin d'un genre érudit qui cherche à se démocratiser pour contrer l'essor de la tragi-comédie mais finit par se dissoudre dans le mélodrame. C'est que la tragédie n'était pas fondée sur des règles, mais sur un texte, la *Poétique* : sa séparation des autres genres n'est pas normée. Son faible succès la porte à absorber la leçon des genres mixtes qui comme un cancer, finissent par en dévorer la forme.

En France, le dénouement malheureux fait généralement partie de la définition de la tragédie. La *Poétique* n'est pas l'unique autorité en matière tragique, ou, plus précisément, elle est connue par une multiplicité de versions et de commentaires qui revendiquent chacun sa part d'autorité. La tâche des théoriciens français est moins philologique que synthétique : il s'agit de fonder un art de la tragédie à partir des traités et des pièces italiennes et françaises. Les théoriciens des années 1630 fondent ainsi des règles tragiques, qui ne sont aristotéliennes que de seconde main. La théorie française n'est pas descriptive, mais normative. Si elle réalise une puissante synthèse poétique, c'est au prix de quelques sacrifices théoriques : le relativisme érudit des commentateurs italiens n'est plus de mise au pays des règles, et le dénouement malheureux se fige et devient un trait constant de la tragédie classique. Par cette œuvre d'appropriation, les théoriciens classiques parviennent à fonder la tragédie classique comme un genre à la fois national et aristotélien, élevé mais accessible à un public assez large.

En Espagne, enfin, la tragédie se définit exclusivement par le dénouement malheureux. Toute histoire qui finit mal ou qui présente les malheurs des grands peut être qualifiée de tragique. C'est que la tradition médiévale et le théâtre national priment sur la *Poétique* qui est peu et mal connue des dramaturges espagnols.

L'essor et le succès du théâtre national paraissent ainsi inversement proportionnels au degré de familiarité des dramaturges avec la *Poétique*. Le théâtre anglais n'est qu'un dernier exemple de ce paradoxe théorique. Moins la *Poétique* est connue, plus le théâtre prospère. Si l'Italie seule a su véritablement comprendre la leçon d'Aristote, elle en a tiré de maigres avantages, et sa tragédie s'est étiolée avant de donner de véritables chefs d'œuvre. L'Espagne et l'Angleterre, domaines des irréguliers, dominant la scène dramatique et la France, par une supercherie critique, parvient à fonder une tragédie à la fois régulière et illustre. Il ne s'agit pas ici de contrer cet adage qui, depuis Schlegel, alimente les regrets des critiques italiens et la bonne conscience des autres, mais d'en tirer quelques réflexions.

Du côté de l'histoire littéraire, l'échec d'une tragédie véritablement « aristotélienne » marque la victoire des modernes, qui est ouvertement célébrée en Espagne et discrètement dissimulée en France. L'essor de la « tragédie classique » signe le succès d'un genre moderne, original, qui ne se comprend

pas seulement en référence à un genre du passé, comme la tragédie italienne, mais qui se destine à un public plus large et traite des sujets « actuels » : la légitimité du roi, la justice, le pouvoir des « passions ».

Du côté poétique, l'échec d'une tragédie véritablement « aristotélicienne » pourrait être le signe de « défauts » ou de « lacunes » dans la théorie du philosophe. Le parti pris descriptif et amoral de la *Poétique*, qui entend ouvertement s'opposer à l'union entre poésie et morale qu'affirme Platon, n'est, en effet, pas véritablement accepté par les modernes. Les théoriciens modernes ont davantage une attitude moralisante, à partir des discours néoplatoniciens de Trissino jusqu'au parti pris moraliste de La Mesnardière. Ils fondent des formes aux morales nettes : la tragédie exprime les misères des grands, la comédie la vertu récompensée et le vice puni. La *Poétique*, dans ses digressions techniques, en dit trop et n'en dit pas assez. Seul le chapitre 13, qui pourtant entend définir l'« effet pathétique » au nom d'une poétique de l'efficacité, est glosé et utilisé par les modernes pour définir le sujet et la structure du genre. La *Poétique* d'Aristote, malgré son *auctoritas* et sa renommée, n'est qu'un accident dans l'histoire de la tragédie, qui, en dépit des protestations de quelques aristotéliciens convaincus, suit le cours tracé par le platonisme, dans sa version édulcorée et christianisée par les modernes¹. Une approche exclusivement « poétique », qui ne tient pas compte des enjeux moraux et politiques, et pratique le genre comme un « exercice de style », semble donc destinée à l'échec. La tragédie italienne n'intéresse qu'un nombre limité d'érudits et s'étiole avec l'essor des genres mixtes. Le succès de la tragédie en France est moins lié à la poétique du genre qu'à l'imaginaire qui lui est attaché. Le « tragique » est plus connu que la « tragédie »². Si la tragédie espagnole s'étouffe avant de naître, si la tragédie italienne se dissout en mélodrame, si la tragédie française est critiquée par les romantiques, le « tragique » reste dans la *comedia* et dans le drame : c'est que les théoriciens du Moyen Âge ont su construire un imaginaire éthique autour d'un genre dont ils ignoraient la poétique et les œuvres. C'est cet imaginaire qui survit, qui évolue et qui devient plus important que le genre qu'il était censé qualifier.

Enfin, l'échec d'une tragédie véritablement « aristotélicienne », peut aussi être causé par la définition même du dénouement, telle qu'elle apparaît dans la *Poétique*. La liberté relative laissée par Aristote en matière de dénouement nuirait à la constitution du genre. La tragédie ne pourrait s'établir que si le dénouement malheureux devenait un trait fixe de son architecture. Si le dénouement malheureux est un trait distinctif de la tragédie, c'est pour marquer sa distance et son autonomie par rapport à la tragi-comédie et rendre plus clairs et distincts ses principes constitutifs.

1. Sur l'appropriation du néo-platonisme par les modernes et notamment sur la réhabilitation de la mimésis, cf. plus loin chap. 8.2.4.

2. Sur la question du « tragique » (en tant que notion forgée par les romantiques allemands) et sur son rapport à la tragédie, voir plus haut 4.3, mais aussi les conclusions de 8.1.3, de 10.2.2, de 11.3.3 et l'introduction de 11.1.

Or le dénouement malheureux n'est pas l'issue la plus prisée à l'époque moderne. Le succès des genres mixtes et des genres comiques, qui sont à l'origine du déclin de la tragédie en Italie et en Espagne, indique que l'issue la plus appréciée par le public moderne est heureuse ou double. La fin malheureuse plaît au XVI^e siècle, quand elle suscite l'« horreur » dans les tragédies humanistes et dans les histoires tragiques. Mais les théoriciens du XVII^e siècle s'empresment de bannir l'horreur sénéquienne, considérée désormais de mauvais goût. Le dénouement double ou heureux plaît aux modernes car il fonctionne en termes de justice poétique et non d'excès. Le dénouement malheureux est un trait qui fait de la tragédie un genre difficile, un choix courageux qui s'oppose à la facilité de la tragi-comédie. Le dénouement malheureux contribue ainsi à faire de la tragédie un genre « noble » et « sérieux ».

Mais une fois que le dénouement malheureux devient un trait fixe de la tragédie, les dramaturges doivent faire face aux difficultés que ce choix leur impose : la moralisation du genre devient plus difficile, car la tragédie à fin malheureuse repose sur une poétique de l'excès, plus difficile à moraliser que la poétique de l'équilibre qui est celle de la comédie. Il s'agira donc d'analyser les efforts et les détours des dramaturges pour rendre acceptable un genre qui contrevient aux prescriptions de la justice poétique.

L'orientation de la fin : entre pathétique et morale

L'importance accordée par théoriciens et dramaturges au dénouement malheureux, qui devient un trait de la définition de la tragédie, pose des problèmes formels et idéologiques qui affectent la pratique moderne du genre. La fin malheureuse, nous l'avons vu¹, dénoue la tragédie sur le mode de l'excès. Or la poétique de l'excès est plus difficile à moraliser, car elle suppose un horizon de réception et une organisation de l'intrigue qui s'écartent des conventions de l'*exemplum*.

En ce qui concerne la réception, le dénouement malheureux doit susciter un excès passionnel, qui a été théorisé à partir des indications aristotéliennes concernant la catharsis et les passions tragiques. D'une part, le fait même de susciter un excès émotionnel est considéré comme mauvais par la plupart des doctes modernes, qui cherchent à moraliser l'emploi ambigu de la catharsis dans la *Poétique*². Ainsi considèrent-ils généralement que l'excès donne lieu à une « purification » qui libère le spectateur de ses passions mauvaises³. D'autre part, les passions que doit susciter la tragédie d'après la *Poétique* sont difficiles à moraliser. La définition qu'en donne Aristote est ambiguë : la crainte (*phobos*), s'adresse au « malheur d'un semblable⁴ ».

1. Voir chapitre 2 de cet ouvrage.

2. Voir Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 6, p. 53.

3. Pour Robortello, Castelvetro et Minturno, la tragédie a une vertu que Stephen Halliwell (*Aristotle's Poetics*, *op. cit.*, p. 352) qualifie d'« homéopathique » : la tragédie purifie des passions (la crainte et la pitié) qu'elle suscite. Pour Maggi, Segni et Giraldi, en revanche, la tragédie purifie d'autres passions mauvaises au moyen de la crainte et la pitié. Enfin, pour Vettori, Piccolomini, Viperano, Giacomini et Rossi, elle purifie de la crainte, de la pitié et des passions mauvaises. Pour une synthèse sur l'interprétation de la catharsis et sa bibliographie essentielle : Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, *op. cit.*, p. 350-356. Pour un aperçu sur les développements plus récents : Amélie Oksenberg Rorty, *Essay on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton UP, 1992 ; Elisabeth S. Belfiore, *Tragic Pleasure : Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton UP, 1992 ; Gregory Michael Sifakis, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Crète, Crete UP, 2001.

4. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 77.

Elle est suscitée par un malheur qui arrive ou qui menace d'arriver, de même que par la colère, l'inimitié, le désir de vengeance, la menace d'événements violents, et toute expression d'une force néfaste en puissance ou en acte¹. La pitié (*eleos*), d'après la *Rhétorique*, est un chagrin causé par la contemplation d'un malheur qui touche un innocent², et suppose l'identification possible du spectateur à la victime³. Un troisième effet suscité par la tragédie et qui paraît sporadiquement dans la *Poétique*, est « le sens de l'humain⁴ ». Il s'agit d'un terme rare dans l'œuvre d'Aristote, qui semble ici faire référence à « ce qui satisfait à l'humain », c'est-à-dire aux valeurs morales qui expriment la juste rétribution⁵. Les passions tragiques sont donc le fruit de la réflexion à partir du malheur d'autrui : le spectateur est poussé à craindre d'être menacé par une puissance néfaste, et à considérer l'état de la victime d'un tel malheur comme s'il pouvait lui-même se trouver dans la même situation. La crainte naît de la contemplation d'une menace, la pitié de celle d'une victime. L'excès de crainte est de l'ordre de l'horreur⁶, qui n'est pas une passion propre à la tragédie.

Or dans leur tentative de moraliser les passions tragiques, les théoriciens modernes parviennent à dissocier la crainte et la pitié et à rendre leurs effets contradictoires. La crainte, d'après Giraldi, serait issue de la contemplation d'un juste châtement qui pousse le spectateur à considérer ses péchés et à craindre une punition⁷. La crainte sert alors la pédagogie de la dissuasion et porte le spectateur à prendre ses distances vis-à-vis du personnage mauvais. La pitié, en revanche, d'après Bonarelli, vient de la contemplation de la vertu de celui qui supporte une peine qu'il n'a pas méritée⁸. La pitié sert ainsi une pédagogie de la résistance et porte le spectateur à s'identifier avec le héros, et à apprendre à supporter ses propres malheurs⁹. Ces conceptions de la

1. Aristote, *Rhétorique*, trad. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991, livre II, chap. 5.

2. « La pitié est une peine consécutive au spectacle d'un mal destructif ou pénible, frappant qui ne le méritait pas, et que l'on peut s'attendre à souffrir soi-même », *ibid.*, livre II, chap. 8, p. 81.

3. « Nous avons pitié de nos semblables », *ibid.*, livre II, chap. 8, p. 83.

4. *Ou philanthrôpon*, qui apparaît deux fois au chapitre 13, avec les deux passions tragiques.

5. Pour plus de détails, Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 13, note 2, p. 242.

6. Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, livre II, chap. 5, p. 72-73.

7. « Perché lo spettatore con tacita conseguenza seco dice : se questi per errore commesso non volontariamente tanto male ha sofferto quanto vedo io ora, che sarebbe di me se forse volontariamente commettessi questo peccato ? », Giovan Battista Giraldi, *De' Romanzi, delle comedie e delle tragedie*, Milan, Daelli, 1864, p. 29.

8. « La compassione poi che nasce dal costume si cava dagli animi nostri a forza di generosità, e fortezza d'animo, ogni volta che veggiamo, ch'alcuno con intrepidezza soffre i tormenti, e le disgrazie, ch'egli innocentemente incontra », lettre publié par Prospero Bonarelli dans *Solimano*, Venise, Grillo e fratelli, 1621, p. 13.

9. Cette interprétation appelle une compréhension de la catharsis en termes de « modération » : par l'expression des passions, la tragédie apprend au spectateur à modérer ses passions. Stephen Halliwell relève cette interprétation « homéopathique » chez Vettori,

crainte et de la pitié rendent impossible leur efficacité commune au sein de la tragédie : la chute du héros, en effet, ne peut pas être à la fois l'objet du blâme qui détourne le spectateur de toute identification possible, et l'objet de la pitié, qui suscite l'identification ou du moins l'approbation du spectateur¹. Plus précisément, le malheur du héros qui serait en mesure de susciter à la fois la crainte et la pitié serait l'objet d'un *exemplum* contradictoire – digne de blâme *et* d'admiration – et d'un dénouement peu « exemplaire » – la crainte, contrecarrée par la pitié, rendrait vaine toute admonition moralisante issue du blâme attaché à l'action du héros².

En ce qui concerne l'intrigue dramatique, le dénouement malheureux – avec la poétique de l'excès qu'il suppose – ne prévoit pas de retour à l'équilibre. Or l'absence d'équilibre risque de laisser la pièce inachevée – l'équilibre final entraîne généralement un effet de clôture³ – et de ne pas donner à la pièce une morale claire et explicite. L'excès pathétique, en effet, s'écarte du canon tracé par la justice poétique et ne dénoue pas la tragédie par l'exhibition du vice puni et de la vertu récompensée.

Si la poétique de l'excès rend le dénouement tragique difficile à moraliser, inversement, la logique de l'exemplarité en limite l'efficacité dramatique. En effet, en ce qui concerne les passions, une tragédie qui se termine par une morale explicite peut bien susciter le « sens de l'humain » – qui confirme le spectateur dans ses convictions morales – mais n'est pas en mesure de produire l'effet pathétique qui est le propre du genre. C'est ce que dit Aristote au chapitre 13 de la *Poétique*⁴. En ce qui concerne l'intrigue dramatique, pour que le dénouement présente un retour à l'équilibre et respecte ainsi les codes de la justice poétique, il faut nécessairement qu'il soit heureux ou double. En effet, seuls le triomphe du vertueux ou l'échec du vicieux permettent de dénouer la tragédie par la vertu récompensée et le vice puni.

La tentative de concilier justice poétique et efficacité pathétique est donc un enjeu complexe qui conduit les théoriciens de la tragédie à des solutions inattendues ou à des propos contradictoires. D'Aubignac, en cherchant à concilier exemplarité et excès, prétend fonder la « règle principale » de la tragédie par un tour de force qui ne dissimule pas les ambiguïtés du genre :

Piccolomini et Heinsius, *Aristotle's Poetics*, *op. cit.*, p. 352.

1. C'est le héros moyen, défini par Aristote au chapitre 13 de la *Poétique*, qui est en mesure de susciter à la fois la crainte et la pitié au prix d'une ambiguïté éthique qui sera analysée au chapitre 10 de cet ouvrage.

2. Un autre problème lié aux passions tragiques concerne la question de l'horreur. Si Aristote exclut l'horreur de la tragédie, la pratique pré-moderne du genre, issue de tradition sénéquienne, tend à l'introduire et à le substituer à la « crainte ». En effet, les limites entre horreur et frayeur sont labiles et font l'objet des admonitions et des critiques de théoriciens plus tardifs, comme La Mesnardière (*La Poétique*, *op. cit.*, livre I, chap. 5, p. 24).

3. Voir chapitre 2 de cet ouvrage.

4. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 77.

La principale règle du poème dramatique est que les vertus y soient toujours récompensées ou pour le moins toujours louées, malgré les outrages de la fortune, et que les vices y soient toujours punis, ou pour le moins toujours en horreur, quand même ils y triomphent¹.

Une tragédie, d'après d'Aubignac, peut bien avoir une fin malheureuse, où le héros, malgré ses vertus, est accablé de malheurs, mais il faut que sa vertu soit louée et que le vice du méchant soit blâmé. Or une telle tragédie suppose un discours extrinsèque, qui rétablit la morale que l'intrigue contredit. Un tel discours, évidemment, ne peut que limiter l'efficacité pathétique de la représentation, car il empêche l'identification nécessaire à l'empathie du public. Pour que le spectateur puisse éprouver de la crainte ou de la pitié pour le héros il faut qu'il prenne part à ses malheurs. Un discours extrinsèque, qui affirme la morale en dépit des évidences scéniques, non seulement risque d'abolir tout effet pathétique, mais limite aussi la portée exemplaire de la tragédie : l'intrigue dramatique, par sa fin immorale, n'est pas en mesure d'illustrer les principes de conduite explicités par la morale du texte.

Les dramaturges modernes cherchent ainsi à préserver pathos et moralité dans le dénouement de leurs tragédies. L'analyse des fins malheureuses, d'abord, et des fins heureuses et doubles ensuite, permettra de relever les tentatives de composer un dénouement à la fois pathétique et éthique, et de mieux comprendre les enjeux attachés à l'orientation du dénouement. Que signifie, en effet, que l'issue de la tragédie est « heureuse » ou « malheureuse » ? Est-ce que le bonheur ou le malheur du héros suffit pour déterminer l'issue de la pièce ? Le triomphe d'un héros méchant est sans doute très heureux pour lui, mais le public considère toutefois qu'il s'agit d'une fin malheureuse. Pour comprendre les raisons de ce paradoxe il faut lier l'analyse de l'intrigue dramatique (*muthos*), et du programme de lecture qu'elle suppose, à l'étude du personnage tragique (*ethos*), et de son statut moral. C'est ce que fait Aristote au chapitre 13 de la *Poétique*. Pour commencer, il s'agira, d'une part, de centrer l'analyse sur la configuration de l'intrigue tragique, en limitant l'étude des caractères aux cas extrêmes – les héros parfaitement « bons » ou parfaitement « mauvais »². D'autre part, il faudra considérer la « refiguration » que l'intrigue suppose, moins à partir de la réception réelle des textes qu'en fonction des stratégies mises en œuvre pour orienter la réception et susciter le « pathétique ». La question de l'orientation du dénouement est étroitement liée au problème de son « éthique » : le « bonheur » et le « malheur » du héros ne sont pas des données absolues, mais ne peuvent être comprises qu'en fonction de l'équité relative de son sort, de la nature bonne ou mauvaise de son caractère et des attentes morales du public.

1. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001 [1657], p. 40.

2. Le cas du héros moyen sera en revanche analysé dans le détail au chapitre 10 de cet ouvrage.

5.1 Moralité de la fin malheureuse

Le dénouement malheureux est difficile à moraliser et cette difficulté révèle les ambiguïtés attachées à la notion moderne de tragédie comme récit des malheurs des grands. En effet, est-ce qu'un sujet pathétique – destructions, meurtres, grandes douleurs¹ – suffit pour que la tragédie soit considérée comme malheureuse, ou bien un renversement du bonheur au malheur est-il nécessaire pour respecter la conception moderne du genre ? À cette première question, qui concerne la structure de l'intrigue tragique, s'en ajoute une deuxième, qui concerne le lien entre l'orientation de la fin et la nature du personnage tragique. Est-ce que la fin néfaste d'un héros mauvais est à considérer comme « malheureuse » ? Inversement, est-ce que la fin joyeuse d'un héros mauvais est à considérer comme « heureuse » ? Une réponse affirmative valide le point de vue du personnage : Médée est heureuse de tuer ses enfant et la fin de la tragédie est donc heureuse. Une réponse négative valide le programme de lecture de la pièce : la joie de Médée est contrecarrée par le malheur des autres personnages et par la nature néfaste du crime qu'elle commet. Il s'agira ainsi de considérer ces deux types d'intrigue qu'Aristote critique², mais que les dramaturges modernes adaptent et dramatisent.

Ces structures ambiguës permettent de relever l'effort de moralisation à l'œuvre dans les pièces et ses contradictions. Pour que le bonheur de Médée soit considéré comme un malheur, il faut que les autres personnages, ainsi que les chœurs et les propos mêmes de Médée affirment le caractère immoral et foncièrement mauvais de son acte. Or si ces discours extrinsèques rassurent le public dans ses attentes morales, ils nuisent grandement au pathétique du dénouement, qui n'est plus en mesure de susciter la « pitié » envers le personnage principal de la pièce. De même, si la mise en scène de personnages excessivement mauvais – tels que Tullia et Sémiramis – permet de moraliser le public par la représentation du vice et de son châtement, de tels caractères dichotomiques empêchent l'empathie du public et donc limitent l'efficacité de la tragédie. La distorsion entre dénouement *pour* les personnages – heureux pour Médée et malheureux pour Néron – et dénouement *pour* le spectateur – malheureux en raison des crimes impunis de Médée et heureux en raison du juste châtement de Néron – révèle les difficultés à préserver à la fois efficacité pathétique et exemplarité éthique au sein de la tragédie moderne.

1. Voir Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 11, p. 73.

2. « On ne doit pas voir [...] des méchants passer du malheur au bonheur – c'est ce qu'il y a de plus étranger au tragique, puisqu'aucune condition n'est remplie : on n'éveille ni le sens de l'humain, ni la frayeur, ni la pitié – il ne faut pas non plus qu'un homme foncièrement méchant tombe du bonheur au malheur : ce genre de structure peut bien éveiller le sens de l'humain, mais certainement pas la frayeur et la pitié », *ibid.*, chap. 13, p. 77.

5.1.1 Fin malheureuse ou sujet malheureux ?

La définition médiévale de tragédie influence et interpelle les critiques des XVI^e et XVII^e siècles qui lient indissolublement genre tragique et représentation de l'infortune. Mais si la tragédie a affaire aux malheurs, est-ce dans son nœud ou dans son dénouement ? En effet, un « récit de malheurs » ne suppose pas forcément une issue malheureuse. C'est ainsi que l'on voit hésiter les théoriciens entre deux définitions possibles de la tragédie : dans l'une, que l'on appellera générale, les malheurs contaminent toute la trame, dans l'autre, que l'on nommera restreinte, les malheurs ne concernent que le dénouement de la pièce. La deuxième définition n'est qu'un cas particulier de la première, mais il est facile de voir que ces deux options théoriques peuvent susciter des pratiques dramatiques différentes. La définition restreinte tient davantage compte de la structure propre à la tragédie, qui suppose un renversement vers le bonheur ou vers le malheur, mais s'avère plus difficile à moraliser. La définition générale, en revanche, inclut dans le champ du tragique les pièces doubles et heureuses, qui reposent sur une poétique de l'exemplarité mais dont le dénouement n'est pas pathétique.

Les théoriciens prennent parti plus ou moins consciemment pour l'une ou l'autre de ces définitions. Leur choix est souvent influencé par leur source. En effet, si Diomède et Evanthius attachent à la tragédie un dénouement malheureux, Isidore et Boèce parlent en revanche de « *res luctuosæ* »¹, sans préciser nettement la nature du renversement tragique. La lecture d'Aristote n'aide pas les théoriciens à trancher : si le chapitre 13 de la *Poétique* indique une préférence pour le dénouement malheureux, le chapitre 11 inclut dans les parties de la fable l'effet violent (*pathos*) : « quant à l'effet violent, c'est une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre² ». Le *pathos* semble ici du domaine de l'action dramatique : il suppose une mise en scène et une action (*praxis*). Mais les théoriciens le rattachent souvent à la définition de fable tragique (*muthos*), dont périπέτεια, reconnaissance et *pathos* constitueraient les parties. Castelvetro, par exemple, commente ainsi ce passage : « Vuole Aristotele passare dalla settima cosa richiesta alla favola [...] a parlare dell'ottava, la quale è che sia dolorosa³ ». La fable tragique doit traiter de sujets malheureux, et c'est là le huitième critère de sa composition. Castelvetro affirme ici que la tragédie doit avoir un sujet malheureux, sans devoir nécessairement s'achever par la représentation du malheur – alors qu'en commentant le chapitre 13 de la *Poétique*, il lie nettement trame tragique et dénouement malheureux.

1. Isidore de Séville, *Étymologies*, *op. cit.*, Livre VIII, chapitre 7, 6.

2. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 73.

3. « Aristote entend ici passer de la septième chose requise à la fable tragique [...] à la huitième – qu'elle soit douloureuse », Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, vol. 1, p. 335.

Le genre du commentaire supporte bien ces nuances, alors que les traités de poétique demandent des prises de position plus tranchées. C'est ainsi que Viperano, Lazare Baïf et Jean de la Taille, que j'ai cités plus haut, définissent la tragédie comme un récit de malheurs, sans déterminer explicitement l'orientation de son dénouement. Vossius, en revanche, précise et développe les implications théoriques de la définition générale : bien que Scaliger définisse la tragédie par sa fin malheureuse, Vossius affirme que l'on ne peut pas lier tragédie et fin malheureuse, car cette issue ne participe pas à l'essence de la tragédie, et que d'ailleurs les tragiques grecs n'ont pas toujours respecté cette norme. La différence entre comédie et tragédie est une question de registre. La tragédie n'a pas toujours une issue malheureuse, mais expose une condition malheureuse et de graves dangers : c'est ainsi qu'elle suscite les passions tragiques¹. Vossius reste dans le discours aristotélicien : une condition malheureuse qui a une issue heureuse peut susciter les passions tragiques.

La définition générale de la tragédie est contrecarrée par la définition restreinte, qui s'impose progressivement en Italie et en France : non seulement le sujet mais surtout le dénouement de la pièce doivent être malheureux. C'est ce qu'affirment les définitions, citées plus haut, de Juan de Mena, de Péletier et de Scaliger, en reprenant plus ou moins explicitement les propos de Diomède et d'Evanthius. Toutefois, nombre d'auteurs – tels que Lope de Vega, de Juan de Cuéva, de Virués, et, en France, de Puget de la Serre – cherchent à préserver à la fois effet violent et exemplarité en manipulant de manière originale la trame tragique.

Juan de Cuéva dans *Los Siete Infantes de Lara*, pièce représentée en 1579 à Séville, dramatise un sujet sanglant mais le dénoue sur le mode de l'exemplarité. Sa pièce est l'adaptation d'un ancien Romance² ; elle traite d'une suite de vengeances familiales à l'horizon des relations entre Maures et

1. Traduction libre de : « Julio Scaligero lib. 1 de re poetica cap. 6 definitur imitatio illustris fortunæ, exitu infelici, oratione gravi metrica. Ubi illud probare non possum, quod requirat exitum infelicem. Plurimum quidem id sit ; sed non est de *ausia* (materia naturaque) tragœdiæ. In multis enim id græcorum tragœdiis non videas ; ut postea dicitur. Quare differentia *eidopios* (specifica) qua differt a comœdia, in eo consistit, quod graves actiones imitatur ; eoque graves etiam personas assumit. Sed utcumque non semper exitus sit infelix ; semper tamen infelix conditio, vel grave periculum, ob oculos ponitur. Nam affectus ei movere propositum est, imprimis misericordiam », Gerardus Joannes Vossius, *de Artis poeticæ natura ac constitutione liber, op. cit.*, p. 46.

2. Pour les origines de la légende, Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971 [1896]. Ce Romance a connu de multiples dramatisations : Manuel Cuenca Cabeza en recense 12, dont 5, au moins, reprennent la quasi totalité de la légende. Il s'agit de : *El bastardo Mudarra*, tragi-comédie de Lope de Vega Carpio, jouée en 1612 ; *La gran tragedia de los siete infantes de Lara*, de Alfonso Hurtado Velarde, jouée entre 1612 et 1614 ; *El traidor contra su sangre*, comédie de Juan de Matos Fragoso, jouée avant 1650 ; *Los siete infantes de Lara*, comédie burlesque de Jerónimo Cáncer et Juan Vélez de Guevara, représentée en 1650.

Chrétiens. La tragédie de Cuéva est divisée en 4 journées, comme les autres tragédies de l'auteur. Les deux premières journées exposent la mort des enfants de Lara : Ruy Velázquez, sous l'instigation de sa femme, demande au roi maure Almanzor de tuer les sept enfants de Lara et leur père, Gonzalo Bustos, qu'il envoie comme messenger. Le Maure emprisonne le messenger et lui présente les têtes de ses sept enfants, lors d'un banquet. Cette première séquence rappelle le *Thyeste* de Sénèque, et présente une reconnaissance et une péripétie : Bustos se croit libéré, mais le banquet qui est dressé en son honneur lui révèle la mort de ses fils. Les troisième et quatrième journées représentent la vengeance de Mudarra : Bustos a eu un fils de la sœur d'Almanzor, et il lui a laissé une bague pour reconnaître sa paternité. Dix-sept ans après, Mudarra part à la recherche de Bustos, se fait reconnaître, se convertit au christianisme et venge son père en tuant Ruy Velázquez et sa femme.

Cette trame présente un événement tragique, qui prend des tons sénéquiens lors du banquet anthropophage. Mais la deuxième partie de la pièce comporte une nouvelle reconnaissance et une nouvelle péripétie : Bustos est vengé de son offense par le fils qu'il a eu d'une Maure, Zaida. La tragédie s'achève donc par un retour à l'équilibre, comme une tragédie double, et sur un ton apologétique : la mort des enfants a servi à la conversion des Maures. Mais pour préserver excès et équilibre moral, la tragédie s'articule en deux temps : une séquence à fin malheureuse et une deuxième à fin double. La pièce se compose de deux tragédies, qui se jouent dans des lieux différents (Cordoue et Salas) et à deux époques différentes (la vengeance de Mudarra a lieu 17 ans après la mort des enfants). Cuéva relie ces deux séquences par une tirade de Zaida, qui prépare son fils à la vengeance¹. Les autres adaptations de la trame, qu'il s'agisse de versions sérieuses (comme celle d'Alfonso Hurtado Verlarde) ou comiques (comme la « comedia burlesca » de Jerónimo Cáncer et Juan Vélez de Guevara), présentent la même structure.

Cette stratégie de composition est reprise par d'autres dramaturges espagnols – et notamment par Lope de Vega dans sa *La Tragedia del rey don Sebastián de Portugal*, publiée en 1618² – ainsi que par Jean Puget de la Serre dans sa *Pandoste*³, publiée en 1631, qui reprend le sujet du *The Win-*

1. *Los siete Infantes de Lara*, éd. José Cebrián, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, journée 4, scène 1, p. 265.

2. Voir chapitre 1.2. La première partie de la pièce a un dénouement malheureux, la mort du roi chrétien, mais la deuxième s'achève par une issue heureuse, la conversion du roi du Maroc qui suscite l'éloge du roi et l'apologie chrétienne. Les deux parties de l'intrigue sont ici faiblement liées, comme deux trames narratives où le fil secondaire des actes I et II – la conversion du Maure – devient le fil principal de l'acte III. Lope couple ici une histoire à fin malheureuse, qui montre la faiblesse des Chrétiens sous les coups des Maures, et une histoire à fin heureuse, qui montre le triomphe pacifique des Espagnols et de la foi chrétienne.

3. La double structure du sujet oblige l'auteur à partager la pièce en deux journées. Dans la première, il envisage la jalousie du roi Pandoste, qui accuse sa femme de le tromper avec le roi Agatocles. Pandoste met à mort sa femme et sa fille nouvelle-née : l'oracle révèle trop tard l'innocence de sa femme, et Belaire meurt réconciliée avec le roi. Dans la

ter's Tale de Shakespeare¹, joué en 1611. Ces tragédies présentent ainsi un double dénouement : le premier est malheureux, mais provisoire, le deuxième est double ou heureux et vient justifier le premier. Le malheur n'est pas définitif, mais utile à la conversion des Maures (Cuéva), à la monarchie espagnole (Lope), à l'édification du roi qui renonce enfin à ses passions (Shakespeare et Puget). L'issue malheureuse est ainsi moralisée et ne constitue pas la fin de la fable, car sa signification morale est explicitée par le deuxième dénouement. Pourtant, ces adaptations présentent une faible unité d'action et progressent par épisodes qui trahissent l'influence de la nouvelle – le roman – dans le cas de Cuéva, une histoire tragique dans le cas de Shakespeare et de Puget de la Serre – dans la pratique de la tragédie moderne. La moralisation de l'intrigue se fait au prix d'un emprunt à un autre genre poétique qui suit généralement la logique de l'*exemplum* et qui s'avère ainsi peu apte à susciter l'effet pathétique – si ce n'est par un premier dénouement provisoire et épisodique.

Les dramaturges recourent le plus souvent à des solutions plus discrètes pour rendre le dénouement malheureux facile à moraliser. Il arrive en effet, dans certaines pièces, que l'issue malheureuse soit amortie par un apaisement final, qui n'appelle pas la vengeance ou la crainte, mais qui esquisse une réconciliation *post mortem* des opposants. C'est le cas notamment des tragédies tirées des *Vies* de Plutarque, comme *Daire* de Jacques de la Taille² – composée en 1561 et publiée, après sa mort, en 1571 par son frère Jean – ou de *Hypsicratée* de Behourt³ – probablement une pièce de collège. Les deux trames sont assez proches : il s'agit de représenter la mort d'un roi ennemi, comme Daïre vaincu par Alexandre, ou Mithridate vaincu par Pompée. La victoire du parti des « bons » est envisagée du côté des perdants : Daïre et Mithridate sont en ce sens des personnages moyens et leur mort est attendue. Mais leur sort malheureux n'est pas source d'un excès pathétique, mais se borne à signer l'avènement de la paix et de l'ordre, symbolisé par

deuxième journée, le fils du roi Agatocles, Doraste, tombe amoureux de Flauvye, la fille de Pandoste rescapée de la mort et devenue bergère. Les deux jeunes gens fuient ensemble sur un bateau qui aborde les rives du règne de Pandoste. Le roi veut forcer Flauvye et emprisonne Doraste, mais un messenger d'Agatocles vient révéler l'identité du prince. Pandoste reconnaît enfin Flauvye comme étant sa fille : les deux princes se marient et les pères se réconcilient. La première journée a donc une issue malheureuse, avec péripétie et reconnaissance. La deuxième journée présente aussi une péripétie et une reconnaissance : Pandoste reconnaît sa fille et, renonçant à son dessein incestueux, l'accorde à Doraste. L'issue de la pièce est donc heureuse.

1. Jean Puget de la Serre n'avait probablement pas accès à la pièce de Shakespeare, mais il en connaissait la source : *Pandosto, the Triumph of Time*, publié par Robert Greene en 1588 et traduit en français par Louis Regnault en 1615.

2. Jacques de la Taille, *Daire*, éd. Maria Giulia Longhi, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 4 (1568–1573), Paris Florence, PUF Olschki, 1992, p. 268.

3. Jean Behourt, *Hypsicratée ou la magnanimité*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1604.

le respect qu'Alexandre et Pompée portent à la dépouille de l'ennemi : les deux vainqueurs font construire un mausolée pour célébrer la gloire de Daire et de Mithridate, et par ce geste ils font honneur au mérite des perdants et à leur propre valeur¹. Le dénouement signifie alors moins l'excès du malheur que le sens de l'histoire. Ces pièces ne font probablement que reprendre un trait de la poétique de Plutarque qui marque souvent le dénouement de ses *Vies* : cette restitution posthume contribue grandement à l'effet de clôture et d'achèvement de l'intrigue, par le retour à un équilibre éthique là où tous les codes moraux paraissaient brisés².

Or si ces configurations de l'intrigue permettent de préserver moralité et pathétique, c'est en s'écartant de la poétique conventionnelle de la tragédie, qui prévoit un seul renversement de fortune et une issue malheureuse. Pour préserver à la fois les critères de construction de l'intrigue, et l'expression d'une morale exemplaire, les dramaturges cherchent alors à créer des personnages qui infléchissent le sens éthique de la tragédie par leur caractère explicitement « mauvais ».

5.1.2 Fin malheureuse et héros mauvais

Les pièces qui représentent un héros mauvais tombant dans le malheur posent une double difficulté : pour être exemplaires, elles risquent de ne pas susciter d'empathie ; pour être pathétique, elles doivent limiter leur portée exemplaire.

D'une part, si la chute du héros termine la pièce par une fin malheureuse, cette fin s'avère exemplaire car elle suit la règle de la justice poétique : le vice du tyran est châtié et la vertu peut triompher. Pour que l'équité morale du dénouement puisse paraître, il est pourtant nécessaire de rendre le personnage peu apte à susciter l'empathie du spectateur. Si le malheur du « méchant » est une issue exemplaire, elle n'est pas *a priori* en mesure de susciter l'effet pathétique car, d'après Aristote, « ce genre de structure pourrait bien éveiller le sens de l'humain, mais certainement pas la frayeur et la pitié³ ». C'est ce que constate aussi Giraldi : « le azioni di persone scellerate mai non produrranno tale effetto. Perché per male che loro avvenga, si vede loro avvenire per giustizia e per castigo debito alla loro scellerataggine⁴ ». Le

1. Il s'agit d'une issue que les auteurs ont tirée de Plutarque : la vie de Daire et de Mithridate (ainsi que la vie d'autres hommes illustres) s'achèvent en effet par ces honneurs *post mortem*, dans les *Vies parallèles*.

2. « Cato's death is greeted with mourning from all the people of Utica, who give him splendid burial [...]. Such posthumous "restitution" is not uncommon in Plutarch. Such restitution, though in one sense providing a greater sense of closure, a more morally satisfying ending, is as much as good finally triumphs or is at least recognized », Tim Duff, *Plutarch's Lives, Exploring Virtue and Vice*, Oxford, Clarendon press, 1999, p. 137.

3. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 77.

4. « Les actions de personnes criminelles ne produiront jamais cet effet. Parce que, bien qu'il leur arrive du mal, c'est par justice et comme un châtement dû à leur cruauté »,

malheur du méchant répond aux lois de la justice poétique, mais la justice ne suscite aucune pitié pour le coupable et empêche toute crainte par l'éviction légitime du criminel¹.

D'autre part, si la fin malheureuse d'un personnage méchant fonctionne en termes de justice poétique, elle risque d'être peu dramatique, car elle présente une fin double et un personnage cruel qui est dominé par la logique déshumanisante du mal, et ne peut donc pas susciter la pitié². Les tragédies qui présentent ce type de trame sont généralement des pièces à tyran – en particulier des pièces à sujet religieux comme certaines versions de l'histoire de Saul³, ou des tragédies historiques qui reportent les méfaits de tyrans comme Attila⁴ et Néron⁵, ou encore des pièces représentant la cruauté des « femmes illustres »⁶. L'analyse des différentes adaptations de la vie de Sémiramis révèle comment les dramaturges cherchent à susciter les passions tragiques, sans préjuger de la morale de la pièce.

Les adaptations⁷ de l'histoire de Sémiramis⁸ mettent en œuvre des stra-

De' Romanzi, delle comedie e delle tragedie, op. cit., p. 25-26.

1. C'est ce qu'explique Piccolomini en termes psychologiques : « riputando per il più, gli huomini e stessi buoni, o almeno non cattivi, e in somma, non degni di male; e per conseguente dissimili a quelle persone inique, in cui veggon' il male; e in questo differenti da esse, che elle lo meritano, e essi non lo meritano; non vengon' a dubitar di cadere in tai mali; e consequentemente non ne nasce timore in loro », Alessandro Piccolomini, *Annotazioni*, Venise, Guarisco, 1972, p. 194.

2. Un tel personnage, d'après la *Poétique*, manque de *krèsthos* (chap. 15), de « qualité », car il manifeste une cruauté non nécessaire et il a une attitude en décalage avec son rôle. L'excès de brutalité, de vice et d'intempérance, qui qualifie la méchanceté morale, est à l'origine d'un personnage peu vraisemblable, car déshumanisé par la bestialité – c'est-à-dire « mécanique » et sans psychologie. Or « Il faut aussi dans les caractères, comme dans l'agencement systématique des faits, chercher toujours le nécessaire ou le vraisemblable », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 15, p. 85.

3. Notamment dans le *Saul* de du Ryer, mais aussi dans *Assalonne* de Ramelli, *Maurice* de Romain, *Antioche* de Le Francq, ou *La Tragédie de Caïn* de Lecoq.

4. *Attila furioso*, composé avant 1608 par Cristóbal de Virués, par exemple, présente un héros « mauvais », qui par la cruauté attachée à ses actes et la logique mécanique qui les détermine n'entend pas susciter l'empathie du spectateur, mais le tenir à distance par la représentation de l'« horreur », et le moraliser par la vision du malheur causé par la cruauté. Corneille adaptera aussi cette trame en 1667 dans sa tragédie *Attila roi des Huns* qui inspirera des vers moqueurs à Boileau.

5. Lope de Vega, dans sa *Roma Abrasada*, présente la figure de Néron mais nuance sa méchanceté en dramatisant l'évolution du personnage et son attachement à sa femme Poppée, afin de rendre son malheur final plus pathétique.

6. Notamment la *Niobe* de Lottini, la *Gertruda* de Negri, la *Tomiri* d'Ingenieri, Cléopâtre dans la *Rodogune* de Corneille, *La Cruel Casandra* di Virués et l'*Alejandra* de Leonardo Lupercio de Argensola. L'héroïne reçoit en héritage tous les péchés dont la femme est accusée au théâtre : cruauté, ambition, fausseté, jalousie et désir sexuel débridé.

7. Il existe aussi de nombreuses pièces qui reprennent le sujet ancien au XVIII^e siècle, et notamment celles de Voltaire, de Crébillon et de Madame de Gomez.

8. Relatée par Diodore de Sicile au livre II de sa *Bibliothèque historique* et reprise par Valère Maxime dans *Faits et dits mémorables*, 9,3 ext. 4.

tégies poétiques qui tendent à préserver à la fois exemplarité et effet pathétique dans la fin malheureuse de la reine de Babylone, qui, après avoir tué son mari et convoité son propre fils, est assassinée par ce dernier.

La Gran Semíramis de Virués expose un exemple *a contrario*, qui entend moraliser le public par l'illustration des conséquences néfastes de la luxure et des vices de son héroïne. Des discours extrinsèques – tels que les propos du prologue¹, ou la description qui est faite de la reine par le serviteur Zelabo à l'acte III – font de Sémiramis un personnage cruel et mécanique qui n'est pas en mesure de susciter la pitié du public².

Si Muzio Manfredi, dans *La Semiramis* de 1593, souligne la cruauté de son héroïne, il cherche à rendre son dénouement plus pathétique par la représentation de personnages secondaires dignes de pitié. Sa tragédie, louée par Francesco Patrizi dans sa *Poetica* et insérée un siècle plus tard dans le recueil de pièces italiennes réalisé par Scipione Maffei, reprend en fait la trame de l'*Orbecche*. Sémiramis désire épouser son fils Nino, mais apprend que ce dernier aime Dirce et en a eu secrètement des enfants. La reine simule une réconciliation, pour apprendre ensuite aux amants qu'ils sont incestueux – car Dirce est sa propre fille – et pour tuer Dirce et les enfants. Elle est tuée par Nino, qui meurt enfin de désespoir. Sémiramis tue ses petits enfants, comme Sulmone, alors que Nino apprend qu'il aime sa sœur, comme Macareo dans la *Canace*. La pièce de Manfredi imite donc les premières tragédies italiennes, et conçoit Sémiramis sur le modèle de Sulmone et d'Eolo, les tyrans de l'*Orbecche* et de la *Canace*. Mais ses modèles dramatiques déplacent légèrement le centre d'intérêt, qui passe de l'héroïne aux autres personnages. Nino, en reprenant le rôle d'Orbecche, prend de l'importance et incarne une autre morale de la pièce : il venge son père, bien sûr, mais il est aussi puni de son amour incestueux par la mort de sa femme et de ses enfants. Il s'avère entraîné, donc, par les mêmes passions que sa mère, et subit un châtement disproportionné par rapport à ses torts. Il est donc un héros moyen, apte à susciter l'effet pathétique, et c'est bien par sa mort que la tragédie s'achève, comme le relate le messager Simandio. Le chœur peut alors déplorer la vanité

1. « Así el poeta [...] / Nos hace ver en el teatro y sena / Las miserias que traen nuestros pechos, / Como el agua del mar los bravos vientos. / Y todo para ejemplo con que el alma / Se despierte del sueño torpe y vano / En que la tiene los sentidos flacos, / Y mire y siga la virtud divina. / Con este fin, con este justo intento / Hoy en su traje trágico se ofrece / La vida y muerte de la gran Semíramis, / Tirana reina de la grande Asiria », Cristóbal de Virués, *La Gran Semíramis*, in *Teatro clásico en Valencia*, op. cit., vol. 1, p. 73.

2. L'intrigue de la pièce, aussi, contribue à noircir le portrait de son héroïne par la description de ses crimes : Sémiramis a suscité la mort de son mari Ménon pour s'unir au roi Nino, elle a ensuite fait tuer le roi pour s'emparer du pouvoir et convoiter son fils Niniás. Ce schéma d'accumulations confirme l'intention moralisante exprimée par l'auteur dans le prologue et dans l'épilogue de la tragédie. La mort malheureuse de Sémiramis ne suscite donc aucune pitié, mais sert à confirmer les attentes morales du public selon les prescriptions de la justice poétique.

des biens de fortune, qui ne peuvent pas empêcher le malheur des grands¹. La mécanique moralisante qui régit l'histoire de Sémiramis, reine cruelle qui tombe dans le malheur, est ici contrecarrée par un deuxième fil dramatique : l'histoire de Nino, amant illicite, qui découvre ses amours incestueuses et se tue. Cette deuxième trame, qui imite l'histoire d'Œdipe, vient dramatiser la progression attendue de la première. Si la mort de Sémiramis est juste et ne suscite aucune pitié, le suicide de Nino est ambigu : le prince est responsable de la mort de sa mère, mais, en la tuant, il venge son père et ses enfants ; le prince est incestueux, mais il l'ignore. Son sort est donc apte à susciter la crainte – de se découvrir incestueux – et la pitié – pour le malheur qui l'accable.

La Sémiramis de Nicolas Mary de Desfontaines de 1647, enfin, met en œuvre des stratégies qui visent à susciter le pathétique, mais qui n'affectent pas l'issue moralement équitable de son intrigue. Sémiramis apprend la passion de Melistate pour Prazimene, et veut empêcher leur union, car elle aime secrètement Melistate. Elle fait alors tuer son mari Nino, et décourage l'amour de Prazimene. Mais elle apprend enfin que Melistate est son propre fils, et que son amour est incestueux. Elle se donne alors la mort et laisse le règne à son fils. La pièce reçoit ainsi une fin double : le vice de la reine est puni et la vertu de ses fils est récompensée. Toutefois, le dénouement survient par une reconnaissance et une péripétie qui renversent l'horizon de la pièce : le héros méchant découvre que ce qu'il considère comme un bien pour lui – s'unir à Melistate – est de fait un mal, car son amant est son fils. La découverte de sa méchanceté sert le dessein moral de la pièce : le mal est dénoncé par le héros qui le commet. La pièce renonce à la logique de l'excès, et décrit une reine repentante et un fils judicieux qui n'hérite ni du devoir de vengeance, ni de la perversité familiale. L'auteur fait alors remonter au début du dénouement l'effet pathétique : crainte et pitié se concentrent autour de la péripétie et de la reconnaissance pour se dissiper ensuite dans une fin qui exprime le retour à l'équilibre.

Les tragédies qui dramatisent la fin malheureuse du héros mauvais présentent au public un exemple *a contrario* – c'est le cas de la *Gran Semíramis* de Virués – mais n'ont pas d'efficacité pathétique. Les auteurs cherchent alors à nuancer la simplification moralisante des fables exemplaires par des stratégies textuelles qui affectent le caractère du héros ou la configuration de l'intrigue. Du côté de l'*ethos* du personnage tragique, des pièces comme *Roma Abrasada* de Lope de Vega, qui représente la fin de Néron, cherchent à rendre le héros plus « sympathique » en montrant son évolution et ses hésitations : son malheur final paraît alors digne de « pitié ». Du côté du *muthos* tragique, des pièces comme les *Sémiramis* de Manfredi et Desfontaines élaborent des fils secondaires qui permettent de justifier en partie la

1. Muzio Manfredi, *La Semiramis*, éd. Grazia Distaso, Taranto, Lisi, 2002 [2001], p. 116-117.

cruauté du héros – motivé par la vengeance ou aveuglé par la passion – ou qui mettent en valeur d’autres personnages capables de susciter la « pitié ».

5.1.3 Héros mauvais et fin heureuse

La fin malheureuse d’un héros mauvais présentait un dénouement malheureux pour le héros mais heureux pour le public, et sa moralisation consistait à minimiser le malheur subjectif du personnage pour relever le bonheur objectif dû au châtement du héros « vicieux ». Le dénouement opposé – qui représente le triomphe du héros méchant – présente en revanche une double difficulté. Le succès du héros mauvais n’est ni équitable, ni pathétique. Cette intrigue est explicitement « immorale ». Son héros ne suscite aucune pitié et n’illustre aucun exemple. Aristote considère ce dénouement comme « étranger au tragique¹ », alors que les commentateurs modernes le condamnent comme injuste et contraire au principe de la justice poétique : le succès du méchant risque de mettre à mal la moralité du public et de légitimer les crimes des impies².

Pourtant, certaines pièces héritées de l’Antiquité présentent le cas d’un héros mauvais qui passe du malheur au bonheur. C’est le cas de Médée qui triomphe de Jason par l’infanticide, c’est le cas de Clytemnestre adultère qui fait tuer Agamemnon³. Le deux héroïnes sont d’emblée décrites comme « mauvaises », mais leur méchanceté ne sert pas un exemple *a contrario* : leur triomphe rend l’exemple inefficace, et menace le pathétique de la pièce. En effet, si l’héroïne est assez « sympathique » pour susciter les « passions » du public, son bonheur n’est pas en mesure d’éveiller la crainte ou la pitié. Inversement, si l’héroïne apparaît trop « méchante » pour susciter l’adhésion du public, son triomphe déçoit les attentes du spectateur et ne suscite pas chez lui le « sentiment de l’humain ». Les auteurs doivent donc chercher des stratégies textuelles pour nuancer l’immoralité de leurs pièces et rendre leurs dénouements pathétiques et exemplaires.

1. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 13, p. 77.

2. « ... Ex his omnibus patet non commiserationem, sed indignationem moveri in homines improbos, provectos ad summam felicitatem, minime omnium igitur haec actio spectat ad tragœdiam ; cuius peculiare munus est concitare commiserationem », Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1548, p. 127-128. Parmi les commentateurs, seul Castelvetro nuance cette thèse, in *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op.cit.*, vol. 1, p. 361-362.

3. La mort d’Agamemnon, si l’on se focalise sur le personnage de Clytemnestre, représente, certes, l’échec du héros moyen (Agamemnon), mais aussi le triomphe du héros méchant : la femme adultère et homicide. C’est le cas par exemple dans *Clytemnestre, ou l’adultère*, de Pierre Matthieu (1578), et dans *Acoubar*, de Jacques du Hamel (1603). Ces exemples entendent marquer l’impiété du héros par la cruauté excessive de ses actes, sans que la logique de la vengeance suffise à les motiver : dans la pièce de Pierre Matthieu, la cruauté de la reine est le fruit de son adultère, dans la *Médée* de Jean de la Pérouse (1553) la magicienne se venge, certes, de l’ambition infidèle de Jason, mais commet un acte contre nature qui accable deux innocents.

Pour moraliser ces intrigues dramatiques, les auteurs doivent ménager dans la pièce la possibilité d'un regard « éthique » pour que le spectateur puisse reconnaître et affirmer, malgré l'immoralité de la trame, les valeurs morales qui fondent ses attentes. Or ce regard « éthique » au cœur d'une intrigue qui ne présente que des personnages mauvais ou médiocres risque d'être extérieur et artificiel. Les deux versions italiennes de l'histoire de Tullia, tirée du livre premier des *Histoires* de Tite Live¹, cherchent alors à intégrer un regard « éthique » à la structure de l'intrigue.

La pièce de Ludovico Martelli (publiée de manière posthume en 1533) et celle de Cresci (publiée en 1568) présentent une héroïne cruelle et sanguinaire : lorsque l'action débute, Tullia a déjà tué son premier mari et sa sœur et elle espère voir son nouveau mari devenir roi de Rome. Le dénouement marque le succès des désirs de Tullia : le triomphe de son mari, Tarquin le superbe, et le massacre du roi Servius Tullius, père de l'héroïne. Cresci souligne à la fois la méchanceté de la reine et son bonheur final : Tullia est saisie de jubilation au moment même où elle écrase son propre père, Servius Tullius, avec son char. En termes aristotéliens, Tullia est un personnage inconvenant² et bestial³. L'inhumanité de l'héroïne, qui empêche toute identification, est dénoncée par le regard de personnages considérés, à juste titre, comme bestiaux et inhumains : les chevaux du char de Tullia qui hésitent et refusent de commettre ce régicide⁴. C'est le regard des chevaux, relayé par le messager dans le dénouement de la pièce, qui formule les valeurs « éthiques ». Le meurtre du roi est alors en mesure de susciter les passions tragiques⁵, et le spectateur est appelé à adopter le point de vue des chevaux, car il est, comme eux, forcé d'assister à un crime dont il déplore l'immoralité.

La version de Martelli ne recourt pas à des personnages extérieurs au

1. Voir Tite Live, *Ab Urbe condita*, livre I, 46-48. Il est intéressant de remarquer que Tite Live définit lui-même cette histoire comme un « exemplum tragici sceleris », exemple de crime tragique (*Ab Urbe Condita*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, vol. 1, p. 74), ce qui a peut-être inspiré les adaptations des modernes.

2. Le caractère, d'après Aristote, doit être convenant (*harmotton*) : « un caractère peut être viril, mais il ne convient pas qu'une femme soit virile ou éloquente », *Poétique*, *op. cit.*, p. 85. Le caractère de Tullia est un exemple précis de ce manque de convenance, car elle a des désirs qui ne conviennent pas à son rôle de femme et de reine, comme le montre sa tirade de l'acte III : « Miseria de la donna l'haver sempre / L'huomo superior. Perché non sono / Come d'animo sono, huomo, non donna ? / Che da me sola eseguirei veloce / Ogni mio desiderio : O quanto è stato / Crudele il cielo in soggiogare il sesso / Femminile, e sopporto al maschio, il quale / Non veggio, perché sia di noi maggiore », Pietro Cresci, *Tullia Feroce*, Venise, Giovan Battista Somasco, 1591 [1568], III, 1, p. 22.

3. « La bestialité est une sorte de vice qui passe les limites. En effet, quand nous voyons quelqu'un qui est totalement méchant, nous disons que ce n'est même pas un humain, que c'est une bête, la bestialité représentant pour nous une sorte de vice », Aristote, *La Grande Morale*, trad. Catherine Falimier, Paris, Arléa, 1992, Livre II, chap. 5, 1, p. 151.

4. Ludovico Martelli, *Tullia*, éd. Francesco Spera, Turin, Edizioni RES, 1988 [1533], V, 4, p. 56.

5. « E chi nel cor non sentirà terrore ? / E di vera pietà puntura insieme ? » *ibid.*, p. 57, V, 4.

drame pour expliciter le regard éthique qui affirme les valeurs niées par l'intrigue, mais il dénoue la pièce par l'apparition d'un *deus ex machina* – l'ombre de Romulus – qui légitime le pouvoir de Tullia et de son mari Lucio tout en évoquant, chez le spectateur averti, la misérable fin de la monarchie romaine : Lucius Tarquinius sera chassé de Rome et la monarchie abattue. L'ombre de Romulus situe ainsi la pièce dans le contexte historique et invite le spectateur à relativiser le bonheur de Tullia en évoquant son châtement futur. Pourtant, si l'ombre de Romulus semble annoncer une rétribution à venir, elle dénoue la pièce en légitimant le pouvoir et le bonheur de Tullia. Certes, la cruauté de l'héroïne est nuancée dans la version de Cresci en raison du modèle que l'auteur a choisi : sa Tullia est construite à partir de l'*Électre* de Sophocle, et elle est victime de la cruauté de sa mère. Elle est donc censée susciter la pitié et l'empathie du spectateur, alors que ses nombreux crimes dénoncent sa cruauté. Le bonheur de l'héroïne qui achève la pièce est ainsi à l'origine d'une moralité ambiguë, dénoncée par les critiques de Benedetto Varchi¹ : si la « scelleratezza » de Tullia est moindre chez Martelli que chez Cresci, elle est d'autant plus troublante que le spectateur est appelé à prendre en pitié la reine régicide et fratricide.

Ces exemples montrent que, si l'excès pathétique empêche en apparence toute exemplarité morale, ce sont en réalité les passions tragiques qui fondent la possibilité d'un regard « éthique » au sein de la tragédie. Ce regard ne sert pas à manifester les principes de la justice poétique – que le bonheur du méchant nie explicitement – mais à affirmer des valeurs morales qui s'avèrent plus puissantes que les crimes représentés. Si l'intrigue semble refuser toute exemplarité, l'évocation de la « pitié » – même si ce sont des personnages secondaires ou extérieurs qui l'éprouvent – affirme les valeurs morales plus puissamment que toute justice poétique². Cette stratégie moralisante a le mérite d'exprimer tout ensemble pathétique et éthique, mais sa morale s'avère implicite et troublée, comme le relèvent les critiques de Varchi.

Il y a un autre schéma narratif qui a poussé les dramaturges modernes à élaborer d'autres stratégies poétiques pour à la fois neutraliser l'immoralité apparente du triomphe du héros « mauvais » et susciter la pitié et la frayeur. Il s'agit de l'histoire de Procné et Philomèle, tirée du livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide qui est très connue au Moyen Âge. Cette intrigue ancienne est à l'origine de trois comédies espagnoles et de deux tragédies italiennes : Procné, pour venger la violence que son mari Térée a fait subir à sa sœur Philomèle, lui présente en repas la tête de leur unique enfant Itys. Procné

1. « Non posso non maravigliarmi che uno spirito tanto desto e un ingegno tanto elevato [...] si lasciasse trasportare da non so che a fare una tragedia di persona, sopra la quale non poteva per la scelleratezza sua cadere né compassione, né misericordia, proprio e principale fine della tragedia », Benedetto Varchi, *Lezioni sulla poesia in Opere*, vol. 2, Trieste, Lloyd, 1859 [1589], p. 733.

2. Voir les analyses du chapitre 8 et 11 de cet ouvrage.

est donc une héroïne méchante – car elle commet un crime contre nature – qui passe du malheur au bonheur – car elle parvient à venger la violence faite à sa sœur. Si *Tullia* présentait un cas proche de celui d'*Électre*, Procné rappelle en revanche l'issue de *Médée* et de *Thyeste*.

Les versions espagnoles neutralisent l'immoralité apparente de l'intrigue par une distanciation comique ou par un dénouement double¹. En revanche, la *Progne* de Gregorio Correr (composée vers 1426, publiée de façon anonyme en 1558 et traduite en italien en 1561 par Lodovico Domenichi) et la version de Parabosco de 1548 dénouent la tragédie en faisant de l'héroïne un personnage digne de « pitié ». Procné n'est pas présentée par l'exposition comme un personnage « mauvais » mais elle devient cruelle après la reconnaissance, où elle apprend que sa sœur a été violée par son mari. Sa cruauté est décrite comme une folie meurtrière, soulignée par la présence du chœur des Bacchantes qui invite la reine à sacrifier au dieu de l'ivresse². Le sacrifice qu'elle fera sera celui de son fils Itys. Les mots de la nourrice montrent que la rage de la reine est moins l'expression d'une cruauté intentionnelle qu'une maladie qui l'affecte³. La reine avoue elle-même sa peine à l'idée de tuer son fils⁴. La fureur meurtrière est ainsi un malheur qui accable l'héroïne. Si sa vengeance réussit, son bonheur est faux, car la reine est victime de sa rage et consent malgré elle à la mort de son fils : Correr imite à la fois le personnage de Médée et celui d'Andromaque, dans les *Troades* de Sénèque. Sa *Progne* peut donc susciter à la fois la crainte, par son geste meurtrier, mais aussi la pitié, par sa douleur de mère, comme l'indiquent ces mots de la nourrice : « parmi che l'ira e'l duol crescano in lei⁵ ».

1. Zorrilla dénoue la pièce (*Comedia famosa Progne y Philomena*, Valence, los Hermanos de Orga, 1782 [1640]) sans le meurtre d'Itis, le fils de Procné, mais par la mort du roi assassiné par les deux sœurs. Le fiancé de Philomèle accède enfin au trône. Guillén de Castro (*La comedia de Progne y Filomena*, Valence, F. Mey, 1621) pratique un double dénouement, en achevant l'acte II par le viol de Philomena et en reprenant l'histoire à l'acte III seize ans après, quand les fils de Progne et de Tereo, et de Philomena et de son ancien fiancé Teosindo tombent amoureux l'un de l'autre et finissent par réconcilier les parents, par une reconnaissance et une péripétie. Enfin, la première adaptation espagnole, publiée en 1564 par Juan de Timoneda (*Tragicomedia llamada Filomena*, Valence, J. Mey, 1564), reprend l'histoire originale, et l'achève par l'infanticide et la vengeance de Procné. Mais le ton de la pièce est enjoué, et la cruauté du roi et de la mère est traitée sur un ton léger (!).

2. Progne suit le chœur et affirme, dans la version de Domenichi qui traduit de près Ovide : « Io mostrerò che sia il furor di Bacco, / Che sacrificio fare a lui mi spinga, / Là dove ho dentro il cuor furia maggiore », Lodovico Domenichi, *Progne*, éd. Laura Casarna, Ravenne, Longo, 1981 [1561], p. 208, tirée du latin de Gregorio Correr, *Progne*, *ibid.*, p. 146 et traduisant les vers 595-596 du texte d'Ovide, *Métamorphoses*, éd. Danièle Robert, Arles, Actes sud, 2001, p. 256.

3. « Maggiore a questo male assai de l'ira / E de le forze tue maggiore ancora », *ibid.*, p. 217, texte latin p. 153.

4. « D'un lato la pietà mi spinge, il nome / Da l'altra mi ritien di madre et vieta », *ibid.* p. 220.

5. « Il me semble qu'en elle poussent à la fois la colère et la souffrance », *ibid.*, p. 218.

La version de Parabosco insiste sur le malheur de la reine : après avoir tué son fils, elle avoue sa souffrance, en s'adressant aux membres sans vie d'Itys. Pour chaque coup de poignard qu'elle assenait à son fils, elle recevait un « acerbo dolore » qui devait constituer « castigo di cosi grav'errore¹ ». En tuant son fils, la reine a reçu cent morts², et son crime constitue sa peine et sa punition. La vengeance ne rend pas la reine heureuse, mais constitue pour elle un étrange « martyre³ ». La fin de la *Progne* de Parabosco est ambiguë : le triomphe de la reine est de fait son malheur, voire sa punition : le dénouement de la pièce est ainsi étrangement proche de la fin d'un héros méchant qui tombe dans le malheur et reçoit ainsi un juste châtement⁴.

Les auteurs cherchent à préserver pathétique et moralité dans la dramatisation du dénouement malheureux. D'une part, s'ils achèvent leurs pièces par la manifestation de la justice poétique, ils cherchent à susciter le pathétique en construisant une intrigue à double rebondissement – dont le premier suit la logique de l'excès et le deuxième rétablit l'ordre moralement correct – ou en rendant le héros puni digne de pitié, en dépit de son caractère « mauvais ». D'autre part, s'ils contredisent la justice poétique par un dénouement injuste, où le « méchant » triomphe, ils cherchent à restaurer à la fois pathétique et morale par la création d'une position éthique au sein de la pièce, qui oriente le regard du spectateur, ou par la mise en scène ambiguë du triomphe du méchant, qui n'est pas en mesure de fonder le « bonheur » du héros. Le succès du méchant est de fait l'expression de son « malheur », car le bonheur n'est issu que de la pratique du bien. Cet adage platonicien est repris par Boèce dans sa version plotinienne : tout homme qui se détourne du bien, se détourne de l'être et perd donc son humanité pour ressembler à un loup, un chien, un renard⁵. Cette conception éthique semble bien décrire la cruauté insensée de Tullia et expliquer le malheur de Procné. Inversement, le châtement du méchant est juste et heureux : le bonheur du méchant n'étant qu'illusoire, son châtement est un service qu'on lui rend. C'est ce qu'Aristote affirme dans *La Grande Morale*, en analysant le cas du méchant qui tombe dans le malheur⁶, et qui explique pourquoi la fin funeste de Sémiramis risque

1. Girolamo Parabosco, *Progne*, Venise, san Luca al segno della cognizione, 1548, fol. 25r.

2. *Ibid.*, fol. 25v.

3. *Ibid.*, fol. 26r.

4. L'action « mauvaise » est ici son propre châtement : le chapitre 11.1.1 développera ce paradoxe néo-platonicien à partir de l'histoire de Rosemonde.

5. « C'est ainsi qu'en sombrant dans la méchanceté, ils ont en même temps perdu leur nature d'être humain [...]. Il arrive donc que tu ne puisses considérer comme un être humain, l'être que tu vois métamorphosé par ses vices », Boèce, *Consolation de la Philosophie*, Paris, Rivages, 1989, p. 161.

6. « S'il est vrai que l'injustice réside dans le tort fait à autrui, que par ailleurs le tort réside dans la privation de biens, il semble qu'on ne puisse pas faire tort au méchant, car les biens qu'il pense être des biens pour lui ne sont pas des biens. En effet, l'autorité et la richesse feront tort au méchant qui n'est pas capable de s'en servir correctement. Si donc

d'être perçue comme une fin « heureuse » ou du moins comme « double ».

La logique de l'excès qui est au fondement de la fin malheureuse est de fait contrecarrée et nuancée par un rééquilibrage éthique issu de la morale platonicienne. Ce rééquilibrage limite pourtant l'efficacité pathétique de la pièce par l'expression indirecte d'une rétribution – car le triomphe du méchant est implicitement considéré comme un malheur qui prive le héros de son humanité. Ce semblant de rétribution introduit dans la tragédie un effet de clôture : la cruauté du héros n'est pas seulement la source des passions tragiques ou l'objet d'une déploration, mais aussi le lieu d'une justice implicite : la cruauté est blâmée, malgré son succès, et la vertu est louée, malgré son échec¹. La fin malheureuse s'apparente ainsi à la fin double et applique la logique de l'exemplarité pour marquer la complétude et l'achèvement de la pièce en montrant, en dépit des terribles violences représentées, la possibilité d'une rétribution et d'un retour à l'équilibre. Inversement, les tragédies à fin heureuse cherchent à nuancer l'exemplarité explicite de leur dénouement par le recours au pathétique et à la logique de l'excès.

5.2 Efficacité de la fin heureuse

Si la fin malheureuse suit *a priori* la poétique de l'excès mais s'avère faiblement « morale », la fin heureuse suit la poétique de l'exemplarité, mais risque d'être faiblement pathétique, en allant contre les conventions génériques de la tragédie moderne. Le bonheur du vertueux et le malheur du vicieux sont des dénouements qui respectent les injonctions de la justice poétique, mais qui sont peu aptes à susciter la crainte ou la pitié. Si la pratique de la tragédie à fin heureuse ou double est louée par les moralistes, elle est critiquée par les théoriciens, qui condamnent ses prétentions « tragiques » et son inefficacité dramatique.

Les tragédies à fin heureuse sont plus rares que les tragédies doubles, et sont souvent très irrégulières : il s'agit pour la plupart de pièces tirées de l'épopée² ou de tragédies spirituelles. La tragédie double³ est plus répandue, notamment après le succès de la tragi-comédie, à qui la tragédie emprunte des traits : si la tragédie double garde le nom de tragédie en Italie, en France elle tend à se séparer du genre et à migrer vers la tragi-comédie. Les tragédies doubles sont d'abord des tragédies imitées de pièces antiques, comme *Oreste* ou *Électre*, des pièces tirées de l'histoire sacrée, qui dramatisent le sujet d'Esther, de Judith, de Saul ou de David, ou encore des pièces tirées de l'épopée et de l'histoire nationale, dans une intention assez explicitement

elles lui font tort quand elles lui échoient, il semblerait que ce ne soit pas une injustice de l'en priver », Aristote, *La Grande Morale*, *op. cit.*, II, 3, 8 ; p. 146.

1. On analysera plus tard cette forme particulière de moralisation, *cf.* chap. 8.

2. Comme par exemple *Il Medoro* de Prospero Bonarelli, 1623 ; ou *Sophonie* pièce anonyme publiée en 1619.

3. Pour une définition de la tragédie double, *cf.* chapitre 2.3.1.

moralisante : il s'agit de révéler le sens de l'histoire ou de la Providence qui profite aux « bons ». Si le langage de la tragédie double est très souvent didactique, les auteurs cherchent à la fois à faire triompher la morale et à susciter les passions pour inscrire leurs pièces dans l'horizon du genre par diverses stratégies textuelles.

5.2.1 Fin heureuse et tragique

Les défenseurs des fins heureuse et double ont tendance à ne pas les distinguer et à les regrouper globalement sous le nom de « dénouement heureux » symétrique et opposé au « dénouement malheureux » préconisé par les doctes. Pour défendre la fin heureuse, théoriciens et dramaturges cherchent à montrer qu'elle appartient au genre tragique, malgré la pratique dominante et les « règles ». Ils rappellent, premièrement, qu'Aristote n'exclut pas de la tragédie ce genre de fin : c'est ce qu'affirme Cornelio Frangipani dans la préface de sa *Tragedia* de 1574. Il cherche d'abord à prouver que la pièce très irrégulière qu'il écrit est digne de chausser le cothurne, malgré son sujet mythologique et son allure encomiastique : Frangipani célèbre Henri III, et accorde à la vie de ce monarque le destin heureux que l'histoire lui retire. L'auteur justifie cette issue en référence à Aristote¹ et rappelle que dans la *Poétique* le philosophe définit l'*Odyssée* – qui a une fin double – une « tragédie² ». Plus tard, en pleine querelle de la tragi-comédie, Francesco Contarini fait de même, pour assurer à son *Isaccio* le nom de tragédie³. Il ajoute que les tragédies louées par les Anciens avaient souvent une fin heureuse : il cite à cet effet des tragédies à fin double, comme *Cresphonte*, le *Cyclope*, l'*Iphigénie*, l'*Oreste*, l'*Hélène* et l'*Alceste* d'Euripide⁴. Il recense enfin tous les endroits de la *Poétique* où le dénouement heureux est mentionné⁵.

Deuxièmement, les théoriciens, et notamment Giraldi, relèvent que le dénouement qu'Aristote considère comme le meilleur pour la tragédie – le héros est sur le point de tuer mais « reconnaît » et ne tue pas – suppose un renversement du malheur au bonheur et autorise donc le dénouement heureux⁶. Cet argument est important : il prouve qu'Aristote n'exclut pas

1. « Ma esso Aristotile in quanti louchi della *Poetica* ne fa avvertiti che il fin della *Tragedia* può esser l'allegrezza », Claudio Cornelio Frangipani, *Tragedia*, Venise, Domenico Farri, 1574, la pièce n'est pas paginée.

2. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 13, p. 79.

3. Il s'agit d'une pièce à sujet historique, qui relate les luttes de succession à Constantinople au XII^e siècle pour faire l'éloge du doge Enrico Dandolo. La pièce a une fin double : l'imposteur meurt et le patriarche légitime, Isaccio, retrouve le pouvoir grâce au secours des Vénitiens.

4. Francesco Contarini, *Isaccio*, Venise, Giovan Battista Ciotti, 1615, p. 5.

5. *Ibid.*, p. 6.

6. « E tra tutte le agnizioni, che ci insegna Aristotele (che non mi pare pertinente parlare hora di tutte) quella è lodevole sovra le altre, per la quale nasce la mutation della fortuna da misera a felice », Giovan Battista Giraldi, *De' Romanzi, delle comedie e delle tragedie*, *op. cit.*, p. 33.

le dénouement heureux de la tragédie et il décrit la forme dramatique qui permet de soulever les passions tragiques sans recourir à une fin malheureuse. Ce cas de figure suppose une réflexion sur les passions : la crainte et la pitié ne sont pas seulement les conséquences de l'effet violent, mais elles sont aussi éveillées par la simple idée d'un acte, qui peut, par la suite, ne pas avoir lieu. L'auteur dramatique doit alors savoir maîtriser le jeu des passions, comme le relève Ondedei, en tête de sa tragédie *Asmondo*¹. La tragédie à fin heureuse ou double doit donc anticiper le moment pathétique : le renversement de fortune, au lieu de susciter la crainte et la pitié, les suspend en faisant passer le héros du malheur au bonheur. C'est le cas dans *Asmondo* de Ondedei, où le héros, prisonnier du roi de Norvège, est reconnu comme fils de ce dernier et, une fois libre, épouse Gumilda, héritière du trône de Norvège. La tragédie d'Ondedei, qui se ressent de l'influence de la tragi-comédie, a une fin heureuse, mais elle présente un renversement pathétique à l'acte IV. La reine « craint » que l'étranger qu'elle a fait mettre à mort ne soit son fils², et ensuite le roi appelle le serviteur à soutenir la reine évanouie, car elle est bien digne de « pitié »³.

La tragédie à fin heureuse, pour susciter le pathétique, recule le renversement de fortune et l'inverse : le héros passe du malheur au bonheur, la crainte et la pitié sont suscitées par le nœud de l'histoire – c'est le cas dans les dramatisations de l'histoire d'Esther⁴ par exemple – ou par un premier renversement qui se révèle illusoire : *Asmondo* est reconnu comme fils de la reine qui tombe dans le malheur, car elle vient de le condamner à mort, mais cette reconnaissance est suivie d'une deuxième qui fait passer la reine du malheur au bonheur, car elle apprend en V,5 que son fils est encore en vie⁵, grâce à la ruse de sa bien aimée Gumilda. Les auteurs mettent donc en place des stratégies textuelles pour que leur tragédie à fin heureuse fonctionne selon les critères établis pour la tragédie à fin malheureuse, et pour

1. « Non è dubbio alcuno, che havendo la Tragedia per fine di purgare l'affetto mediante la compassione e il timore ; questa di lieto fine dovendo, come l'altra del mesto, contenere in se azione terribile e miserabile, che ridotta a segno e termine di morte [...] non resta però men purgato l'affetto commosso dell'horribilità del caso di quello egli sarebbe, se la preparata morte seguita già fosse, restando per tanto l'huomo con migliore disposizione, e diletto appagato del rappresentato spettacolo », Giovanni Ondedei, *Asmondo*, Tragedia, Venise, Angelo Salvadori, 1634 [1633], fol. A3r.

2. « O quanto io temo, o quanto », répond la reine au messenger qui raconte le sort de l'enfant qu'elle avait abandonné, *ibid.*, IV, 4, p. 76.

3. « Tua cura sia di sostenerla Enrico : / Che non può si pietoso / Compatir l'altrui mal chi giace assorto », *ibid.*, p. 81.

4. Comme *Aman* d'André de Rivaudeau (1566), *Aman* de Montchrétien (1601), *Esther* de Pierre Matthieu (1589, en deux parties), *La Belle Esther* attribuée à Pierre Mainfray (1620), *La Perfidie de Aman*, anonyme (1622), et *Esther* de Federico della Valle (1627).

5. Cette double reconnaissance est probablement inspirée du *Cresphonte*, qu'Aristote cite aussi au chapitre 14 de la *Poétique* comme exemple de renversement de fortune réussi. Si Ondedei milite pour une tragédie à fin heureuse, c'est en s'inscrivant explicitement dans la lignée aristotélicienne.

qu'elle revête une structure dramatique susceptible de susciter l'effet violent et les passions tragiques. Les diverses versions de l'histoire de Judith mettent en lumière quelques unes de ces stratégies.

L'histoire de Judith connaît un assez grand succès aux XVI^e et XVII^e siècles¹, en raison de ses possibles applications politiques ou religieuses : le meurtre de Judith représente la lutte du faible opprimé par un tyran illégitime et impie, et il peut servir d'allégorie pour la Florence des Médicis², comme pour les protestants français³. Judith peut être aussi interprétée comme une préfiguration de Marie, qui mène vers le salut le peuple de Dieu menacé par le péché et l'idolâtrie⁴. De nombreuses tragédies, donc, exploitent la dichotomie patente du récit pour composer une pièce exemplaire. C'est le cas par exemple de la *Tragédie sacrée d'Holopherne et de Judith ou le miroir des veuves* de Pierre Heyns, publié en 1596⁵ et de l'*Holopherne* d'Adrien d'Amboise, œuvre de jeunesse, publiée en 1580⁶.

Une version italienne de la pièce, l'*Oloferne* de Giovan Francesco Alberti, mise en scène à Ferrare et publiée en 1594, cherche, en revanche, à préserver l'effet pathétique. La dichotomie de la trame est nuancée par une description plus complexe des personnages : Holopherne est sur le point de céder aux supplications de Judith et de lever le siège (acte III) mais son conseiller le retient (acte IV) et lui conseille de jouir de la femme juive pour la tuer

1. Lorenzo Carpanè, *Da Giuditta a Giuditta, l'epopea dell'eroina sacra nel Barocco*, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2006.

2. *Judith et Holopherne* de Donatello est considérée comme une allégorie de la liberté défendant Florence, cf. Jacques Poirier, *Judith, échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 81 et *passim*.

3. Raymond Lebègue rapporte qu'un *Olopherne* a été représenté à La Rochelle pendant le siège (voir *La Tragédie religieuse en France*, Champion, p. 292.), et la *Judit* de du Bartas évoque la résistance du « petit reste » protestant contre l'arrogant catholique.

4. *Ibid.* p. 52, et *passim*.

5. La pièce présente l'épisode de Judith, mais l'héroïne est encadrée par d'autres personnages secondaires et symboliques qui commentent l'action, comme la « veuve mondaine » qui accuse Judith de bigoterie. La trame tragique est donc un prétexte pour l'édification du public : Heyns écrit pour un collège de jeunes filles, et veut leur présenter le « miroir des veuves » au profit de leur éducation morale. L'épigraphe de la pièce cite en effet *1Tim* 5,5 : « La vraie veuve en Dieu met son amour, d'un ferme espoir le priant nuit et jour : mais la mondaine adonnée à tous vices est morte en Christ vivant en ses délices » in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002, p. 167.

6. L'adaptation d'Adrien d'Amboise vise à dénoncer la tyrannie en exposant la figure d'un héros idolâtre, dans le monologue d'Holopherne qui ouvre la pièce, et surtout à appeler les chrétiens à ne pas se détourner de leur foi : l'acte II s'ouvre par une tirade d'Ozias qui déclare que le siège de Béthulie est un châtement divin qui punit le péché de ses habitants. Judith, comme Marie, sera l'instrument de la réconciliation entre Dieu et son peuple. L'action de la pièce est donc déplacée : la tension entre le roi impie et la juive est secondaire par rapport à la réconciliation entre Dieu et son peuple. L'entrevue amoureuse entre la veuve et le tyran n'est pas représentée, et l'on retrouve Judith à Béthulie avec la tête d'Holopherne. La scène qui réalise le renversement de fortune est éludée, au détriment de l'effet pathétique.

ensuite. Judith n'est pas une sainte monolithique et n'a pas de plan arrêté. Elle espère fléchir Holopherne et doute de la légitimité de son action¹ : a-t-elle défié Dieu en pensant pouvoir dompter l'ennemi de ses faibles forces ? S'est-elle déshonorée en acceptant sa cour et en voulant le séduire ?² Alberti concentre ainsi dans sa tragédie les problématiques essentielles de la trame : l'ambiguïté foncière de la sensualité de Judith et la nature égoïste de l'amour du tyran qui convoite Judith comme il désire posséder Béthulie. En soulignant l'incertitude de Judith – qui n'entend pas, a priori, tuer le tyran – et la cruauté d'Holopherne – qui décide de jouir des charmes de Judith et de la tuer – Alberti dramatise le renversement de fortune : devant la tente où se sont retirés les amants, Abra, la suivante de Judith, prononce un long monologue (V, 4) qui en exprimant ses « craintes » pour la vertu de sa maîtresse et sa « pitié » pour elle, oriente, depuis la scène, les passions du public. Judith ressort enfin avec la tête d'Holopherne : le renversement de fortune a lieu, et les deux femmes rentrent victorieuse à Béthulie.

La version de Federico della Valle est sans doute une des plus belles tragédies du théâtre italien. Redécouverte par Benedetto Croce, elle a fait l'objet d'importants travaux critiques qui ont relevé la beauté de son style et de sa poétique « baroque³ ». Della Valle explicite, dans son épître dédicatoire qu'il adresse à la Vierge, le parallélisme entre Judith et Marie, et ne représente donc pas une héroïne troublée comme le fait Alberti. Judith n'est pas un personnage pathétique, et les passions tragiques sont évoquées par les personnages secondaires : c'est Abra, la suivante, qui doute et qui craint pour le sort de sa maîtresse. En attendant Judith devant la tente d'Holopherne, elle est prise de « spavento⁴ », c'est-à-dire de frayeur, et demande pitié pour Béthulie⁵. Non seulement elle est ainsi le véhicule des passions tragiques, mais elle incarne ce personnage moyen sur qui s'applique la pédagogie de l'auteur : à l'image d'Abra, dont la foi craintive se fortifie à la vue des exploits de Judith, le spectateur doit aussi se laisser convertir par la tragédie qu'il regarde.

Judith, en revanche, ne révèle pas ses intentions, contrairement à la version d'Alberti : elle n'est pas réduite pour autant à l'immobilité monolithique du personnage parfaitement bon. Della Valle lui attribue des propos ambi-

1. « Così grave è'l timoir, così d'errore, / E di spavento hò colmo i lumi; el seno », Giovan Francesco Alberti, *Oloferne*, Ferrare, Benedetto Mammarelli, 1594, III, 1, p. 49.

2. « E come / Ardirebbe giammai nissum pudica; / O donna honesta nominarmi? », *ibid.*, III, 1, p. 50.

3. Benedetto Croce, *Federigo della Valle*, Florence, La Nuova Italia, 1965; Giovanni Getto, « Il teatro di Federico della Valle », in *Barocco in prosa e in poesia*, Milan, Rizzoli, 1969, p. 217-260; Sergio Raffaelli, *Semantica tragica di Federico della Valle*, Padoue, Liviana, 1973. Une bibliographie plus complète dans *Opere*, Turin, UTET, 1995.

4. « Non ho cuor, non ho spirito, / Se non a lo spavento », Federico della Valle, *Iudit*, in *Opere*, éd. Maria Gabriella Stassi, Turin, UTET, 1995, IV, 7, p. 154.

5. « Miseri! e ben non sanno / Ch'ad aiutarli è scesa / La pietà del Signore! », *ibid.*, IV, 8, p. 156.

valents pour révéler l'ambiguïté de sa démarche qui semble osciller entre séduction et fidélité, entre prostitution et pureté. Après s'être revêtue d'habits luxueux, sous le regard dissimulé de l'eunuque, qui relate à Holopherne sa beauté sensuelle, Judith va à la rencontre du chef assyrien et répond ainsi à son désir pressant :

Verran l'ore bramata
da questa serva tua, e 'l chiaro e 'l die
sparendo daran luogo
a l'alte glorie mie¹.

Les « ore bramata » et les « alte glorie » peuvent à la fois évoquer l'union entre l'assyrien et la juive et le meurtre de l'un par l'autre. Mais le discours de Judith ne cherche pas l'ironie dramatique ; le public n'est pas complice de l'héroïne : il est appelé, comme Abra, à douter jusqu'au bout des vraies intentions de Judith. La suivante, en effet, reproche à sa maîtresse son excessive complaisance envers le chef ennemi (IV, 1) et reçoit, encore une fois, une réponse ambiguë. Della Valle inscrit ainsi la problématique de la pièce dans l'ambivalence apparente du discours de l'héroïne qui en révèle la portée allégorique : nouvelle Ève, Judith peut céder à la vanité et au luxe et demeurer dans le camp assyrien, ou bien elle peut sauver son peuple, comme Marie, et libérer Israël assiégé. Les lieux où se joue la tragédie – Béthulie et le camp ennemi – évoquent symboliquement les deux issues de la pièce : d'un côté se trouve Babylone, image de la luxure et du péché, de l'autre Béthulie assiégée, qui attend la libération et le salut pour devenir une Jérusalem nouvelle. La tragédie de Della Valle concentre morale et pathétique : par le recours aux personnages secondaires – qui expriment et « purifient » à la fois les passions tragiques – et par l'ambiguïté du héros qui rend plus surprenant le renversement de fortune et le charge d'un sens spirituel.

Pour préserver à la fois efficacité dramatique et morale, les dramaturges reculent l'effet pathétique, ou bien cherchent à rendre les personnages plus complexes et ambigus. C'est ainsi que les adaptations d'Alberti et de Della Valle réalisent un dénouement double qui suscite l'effet pathétique et respecte la morale du récit biblique. Mais dans la *Judit* de Della Valle on sent poindre une poétique plus complexe, qui cherche à dépasser le cadre imposé au dénouement tragique : l'issue heureuse de la pièce dénonce l'ambiguïté morale des passions tragiques et cherche à fonder une alternative dramatique, efficace et pédagogique.

5.2.2 Poétiques de la fin heureuse

L'exemple des *Judit* et les protestations d'aristotélisme d'Ondedei et de Contarini révèlent que certains dramaturges cherchent à concilier dénoue-

1. « Enfin l'heure que ta servante désire viendra : le soleil et le jour en disparaissant laisseront place à ma plus grande gloire », *ibid.*, IV, 2, p. 134.

ment heureux et modèle tragique. Si ces auteurs s'efforcent de faire entrer leurs pièces dans les contraintes forgées par les théoriciens modernes, d'autres dramaturges entendent en revanche dépasser les bornes assignées par les modernes à la tragédie et pratiquer un dénouement heureux qui soit parfaitement moral, s'inscrivant dans une poétique originale qui adapte ou abandonne les canons établis. C'est ce que proposent des dramaturges comme Giraldi et Bartolommei en Italie et Pierre Corneille en France.

Giraldi et la tragédie à *lieto fine*

Bien avant les écrits de Guarini, Giovan Battista Giraldi publie en 1554 ses *Discorsi* sur la composition des romans, des comédies, des tragédies et des satires. Il y exprime sa préférence pour la tragédie à fin heureuse, et en donne des exemples de son cru. Giraldi a en effet déjà composé deux tragédies au « *lieto fine* » : l'*Altile* en 1543, au dénouement double, *Gli Antivalomeni* en 1548, au dénouement heureux. Quatre autres suivront : *Euphemia*, *Arrenopia*, *Epizia* et *Selene*. La critique a déjà largement analysé les implications idéologiques¹ et la construction dramatique² de ces pièces. Il s'agit ici de relever l'originalité formelle de la théorie de Giraldi et de nous concentrer sur sa pratique du dénouement.

Dans son *Discorso* sur la tragédie, et en moindre partie dans le *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* qui lui est attribué³, Giraldi définit les caractéristiques de la forme tragique qu'il pratique, la tragédie à fin heureuse. L'auteur adapte à la tragédie des traits qui appartiennent davantage aux genres tragi-comiques : dans sa tragédie la reconnaissance a une importance particulière, et sert le renversement du malheur au bonheur⁴. Ce renversement suscite la surprise et suppose une trame avec des « nœuds entrelacés⁵ », et « doubles » : Giraldi appelle double une tragédie qui met en scène des personnages de même nature mais de penchant opposé : un sage et un idiot, un avare et un libéral⁶. La tragédie à fin heureuse a donc une trame

1. Voir Corinne Lucas, *De L'Horreur au « lieto fine »*, Rome, Bonacci, 1984 ; Camillo Guerrieri-Crocetti, *G.B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milan, 1932.

2. Mary Morrison, *The Tragedies of G-B. Giraldi Cinthio*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1997 ; Philip R. Horne, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford UP, 1962.

3. Il s'agit d'un texte polémique publié en 1566 à Venise, qui participe à la querelle autour de la pièce de Speroni.

4. « In questa spetie di Tragedie ha specialmente luoco la cognizione, od agnizione, che la vogliam noi dire, delle persone, per la qual agnizione sono tolti dai pericoli, e dalla morte coloro dai quali veniva l'horrore e la compassione », Giovan Battista Giraldi, *De' Romanzi, delle comedie e delle tragedie, op. cit.*, p. 33.

5. « Devete sapere, che tali tragedie [di fin lieto] amano più i nodi intricati e sono più lodevoli doppie che quelle di fin doloroso », *ibid.*, p. 43-44.

6. « E doppia chiamo io quella favola, laquale ha nella sua attione diverse sorti di persone in una medesima qualità, quali due innamorati di varia natura, due servi di contrari costumi », *ibid.*, p. 22.

complexe, à rebondissements divers et à multiples personnages. Et en effet, les *Antivalomeni*, une tragédie que le poète compose peu avant ses discours à partir d'une nouvelle de ses *Hecatommithi*, présente un dédoublement de la trame : deux couples de frères sont victimes d'un amour impossible. Le nœud est donc redoublé et les accidents se multiplient (jeu de déguisements entre frère et sœur, tentatives de viol) jusqu'à ce qu'une double reconnaissance amène le dénouement heureux : les amants peuvent se marier, car ils avaient été échangés à leur naissance, et leur double mariage apporte l'apaisement et la paix dans le royaume¹.

Si Giraldi emprunte donc des éléments aux genres mixtes, il revendique toutefois l'appartenance de la tragédie à fin heureuse au genre sérieux défini par Aristote. La tragédie à fin heureuse est un sous-genre noble et pédagogique, qui doit plaire au public en ce qu'il montre un dénouement juste et moral. Son dénouement à « lieto fine » peut éventuellement montrer le châtement des méchants, et susciter ainsi le plaisir du spectateur qui voit la justice triompher². En ce sens, *Altile* et *Selene* sont des tragédies qu'Aristote définirait comme « doubles », puisqu'elles s'achèvent par le triomphe des justes et la mort des méchants, et par le retour à l'équilibre moral préconisé par la justice poétique. Toutefois, Giraldi demande que ces morts n'aient pas lieu en scène³ et que les amours représentées soient chastes et morales : « credo io che nella tragedia di felice fine sia lecito introdurre amori onesti di vergini⁴ ». Il cite à cet effet l'exemple des *Antivalomeni*, où les deux jeunes couples restent chastes jusqu'au mariage. Giraldi entend ainsi nuancer l'influence du comique dans ses tragédies à fin heureuse par une importance accrue de la moralité : chaque tragédie à fin heureuse présente une morale plus ou moins explicite et fait l'apologie du mariage et de la fidélité conjugale (c'est le cas de *Altile*, *Arrenopia*, *Euphemia* et *Selene*). Giraldi affirme d'ailleurs dans son *discorso* que si la tragédie à fin heureuse doit avoir un nœud compliqué, il faut que le dramaturge montre davantage sa présence et conduise sûrement le public vers le dénouement⁵.

Giraldi entend utiliser le plaisir de la tragi-comédie pour composer une pièce morale. S'il bannit de la tragédie à fin heureuse tout acte violent et

1. Pour un compte rendu commenté de la trame, cf. Mary Morrison, *op. cit.*, p. 215-250.

2. « E "il far morire" esta sorte di favole "i malvagi, o patir gravi malin è indotto" per più contentezza e per maggiore amaestramento di quelli che ascoltano, "veggendo puniti" coloro, che erano stati cagione de gli avvenimenti turbolenti [...]. E noi anco col loro esempio nella *Altile* facemmo morire Astano, e nella *Selene* Gripo, in quel tempo ch'ambi per la lor scelerataggine si pensavano esser più felici di tutti gli altri. Che è di maraviglioso piacere allo spettatore, quando vede, che gli astuti son colti, e rimangono gli ingannati nella favola, e i forti ingiusti rimangono vinti », *ibid.*, p. 35. Les guillemets indiquent les commentaires manuscrits ajoutés par l'auteur à une édition de 1554.

3. *Ibid.*, p. 35-43.

4. « Je crois que dans la tragédie à fin heureuse il est légitime d'introduire les amours honnêtes des vierges », *ibid.*, p. 107.

5. *Ibid.*, p. 34-35.

tout amour « lascif », c'est pour représenter un monde idéal de moralité parfaite, qui exclut à la fois la cruauté de la tragédie et la bassesse de la comédie pour ne représenter que des actions vertueuses, justement récompensées. Cette tragédie heureuse permettrait de répondre à l'interdit de Pierre Nicole, qui critique toute représentation du mal comme immorale : il ne suffit pas d'amender le mal par un dénouement exemplaire, il faut le bannir de la scène et ne représenter que des actions vertueuses, en mesure d'édifier directement le public¹. Giraldi, en théorisant la tragédie à fin heureuse, semble tendre vers cet idéal de moralité parfaite. L'analyse d'une de ses pièces peut montrer comment le dramaturge réalise son projet poétique.

Giraldi composa l'*Altile* après la représentation de l'*Orbecche* en 1541, pour la mettre en scène en 1543. Mais la mort subite de l'acteur principal reporta la représentation, qui eut enfin lieu avant 1545. Cette pièce est tirée, comme l'*Orbecche*, d'une nouvelle des *Hecatommithi* (II, 3) inspirée d'une nouvelle du *Decaméron* (IV, 1). Dans l'*Altile* comme dans l'*Orbecche*, en effet, l'intrigue relate la découverte, par le tyran, de l'union clandestine de sa fille (ou de sa sœur) avec un homme de condition inférieure. Dans le cas de l'*Orbecche*, le tyran est cause de la mort des amants et de leurs fils ; dans le cas d'*Altile*, la pièce se dénoue par une reconnaissance et une péripétie : le roi de Tunisie vient en Syrie pour reconnaître, sous les traits de l'amant condamné, son propre fils. Le mariage entre Norrino – fils du roi de Tunisie – et Altile – sœur du roi de Syrie – a donc lieu, et le conseiller frauduleux, Astano, qui avait dénoncé les amours des princes, est puni. Giraldi retravaille ses nouvelles pour les adapter à la scène², mais la structure des deux trames reste essentiellement la même, si ce n'est qu'*Orbecche* a une fin malheureuse, et qu'*Altile* présente une fin double : les héros passent du malheur au bonheur et les méchants passent du bonheur au malheur.

Le parallélisme évident entre les deux pièces permet d'analyser dans le détail les écarts génériques qui séparent la tragédie à fin malheureuse et les tragédies à « lieto fine » dans la poétique de Giraldi. La première différence remarquable concerne la structure de l'intrigue : la progression de l'*Orbecche* suit la logique de la vengeance. L'acte I de la pièce est consacré aux tirades de Némésis et à l'ombre de Selina qui dit son désir de se venger de son mari Oronte et de sa fille Orbecche. La suite de la pièce réalise ce présage néfaste : Oronte apprend le mariage secret de sa fille, et, tout en simulant la réconciliation, il tue son gendre, ses petits-fils, puis il est tué par sa fille, qui se suicide. L'exposition de l'acte I est suivie de deux actes qui forment le nœud et enfin de deux actes qui dénouent l'intrigue en trois temps. La tragédie

1. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Champion 1998, p. 62-63.

2. Pour une analyse détaillée de l'adaptation se référer à Peggy Osborn, *G.B. Giraldi's Altile, The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance Ferrare*, Lewiston, Ewin Mellen Press, 1992 ; et Mary Morrison, *op. cit.*, p. 39-76.

est structurée par l'attente et son dénouement est prévisible : l'accomplissement de la vengeance de Selina. L'effet recherché par le dramaturge est bien de susciter la crainte et la pitié pour le couple d'amants, instruments d'une vengeance qui les dépasse. Le dénouement ne suscite pas de surprise, mais remplit les attentes du public. La structure d'*Altile* est différente : la progression de la pièce est fonction du hasard manipulé par Vénus qui apparaît au roi de Tunisie, comme elle l'explique à l'acte V. Le nœud est ici plus important que le dénouement et occupe trois actes, construits autour de l'épisode de la fuite de Norrino : se sachant menacé, le prince quitte le palais, et Altile l'accuse d'infidélité. Le couple secret est enfin arrêté à l'acte IV, et le dénouement occupe seulement l'acte V de la pièce, suscité par un *deus ex machina* : Vénus a conduit le roi de Tunisie en Syrie pour que la reconnaissance puisse avoir lieu. Le dénouement est donc assez artificiel et sert l'effet de surprise. Il ne suscite pas les passions tragiques, mais la *meraviglia*, et rétablit l'équilibre moral : le méchant Astano est découvert et châtié, alors que les amants sont sauvés. La structure d'*Altile* est donc davantage proche de la tragi-comédie, par l'importance accordée au nœud et à l'effet de surprise et par la rapidité du dénouement. Cette structure dramatique, étrangère à la tragédie humaniste, est plus fréquente dans la tragédie plus tardive¹.

Si les deux pièces ont des structures différentes, les personnages qu'elles campent présentent des traits communs. Les héros sont « nobles » – comme l'exige la définition d'Aristote – plus élevés que les héros de la nouvelle : Altile et Norrino ne sont pas des amants illicites, mais ils ont contracté un mariage secret. En revanche, les antagonismes se dessinent différemment dans les deux pièces. Dans *Altile*, la dichotomie entre les personnages est évidente dès le premier acte : Lamano, le roi de Syrie, n'est pas mauvais, mais il est mal conseillé par Astano, dont la cruauté est dénoncée dès la deuxième scène par Liscone, le bon conseiller. Les amants sont imprudents, et leur captivité provisoire servira à amender cette faute, comme l'annonce le chœur de l'acte I². Le même amendement servira à corriger la colère de Lamano. En revanche, dans *Orbecche*, la dichotomie est beaucoup moins évidente : les amants et le tyran Oronte sont des personnages ambigus, à la fois victimes et responsables de leur malheur. C'est que l'enjeu de la pièce est déplacé : il s'agit moins de présenter des vices pour pouvoir les châtier, que de déployer la logique de la vengeance qui dépasse les erreurs et les vertus des caractères. La structure de la pièce suit, dans l'*Altile*, la justice poétique et le dénouement assure aux personnages un sort équitable. Dans *Orbecche*, la structure de la pièce sert une poétique de l'excès, et les caractères ne sont décrits que pour montrer le poids héréditaire de la vengeance qui

1. Voir plus bas, chapitre 7.4.4.

2. « S'avesser costoro / Seguita la ragione / Saria più lieto il matrimonio loro », Giovan Battista Giraldi, *Altile*, *op.cit.*, p. 102.

les accable : la figure du conseiller servait dans *Altile* à nuancer la colère du tyran, mais, dans *Orbecche*, les propos modérés du conseiller servent à exacerber la cruauté d'Oronte, qui, sous couvert d'écouter Malecche, organise une vengeance sanglante.

La tragédie à « lieto fine » pratiquée par Giraldi reprend à la tragi-comédie le dénouement moral et équilibré. Ses personnages et son action, pourtant, présentent le caractère « noble » qu'Aristote préconise pour la tragédie¹. La crainte et la pitié ne sont pas suscitées par la fin de la pièce, mais par la péripétie qui met en danger la réussite des héros. Les personnages progressent vers le malheur pendant le nœud, jusqu'à ce que le renversement de fortune vienne redresser leur sort et préparer le dénouement heureux. Les passions tragiques ne constituent donc pas le seul effet attendu de ce genre de tragédies : la *meraviglia*, la surprise du spectateur, est le ressort dramatique principal de ces pièces. La « satisfaction morale » que Giraldi décrit dans son *Discorso* – en reprenant le « sens de l'humain » aristotélicien – est aussi un effet attendu : le personnage moyen se retrouve au dénouement amendé et meilleur. La pédagogie de ces tragédies ne repose ni sur le rire, ni sur la punition, mais sur la correction possible de la faute. Si, dans l'*Orbecche*, la faute ne pouvait pas être amendée, mais dominait la pièce sous les traits de Némésis, dans *Altile* la faute n'est pas définitive, mais peut être corrigée pour l'édification des personnages et du public. Les deux pièces, donc, malgré la proximité de leurs intrigues, véhiculent deux conceptions diverses de la liberté et suivent deux pédagogies différentes.

Corneille et la tragédie double

Si Giraldi, dans ses tragédies à « lieto fine », entend préserver la structure tragique tout en la moralisant par des traits tragi-comiques, Corneille va jusqu'à critiquer le dénouement habituel de la tragédie, et à proposer des solutions alternatives. Dans son premier *Discours du poème dramatique* de 1660, Corneille affirme que la troisième utilité du théâtre est la justice poétique :

C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'art, mais un usage que nous avons embrassé².

Corneille critique Aristote qui affirme au chapitre 13 de la *Poétique* que la fin double est démagogique et contraire à l'art tragique, en rétorquant qu'un dénouement qui récompense la vertu et punit le vice « remplit les souhaits » du public et lui donne « entière satisfaction, et de l'ouvrage, et de

1. Voir Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 6.

2. Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poèmes dramatique*, in *Œuvre Complètes* vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 122.

ceux qui l'ont représenté¹ ». Une fin heureuse pour les « bons » ou néfaste pour les méchants – c'est-à-dire une fin double – est « bonne » en ce qu'elle suscite le plaisir du spectateur : elle en remplit les attentes, et suscite de la « joie », alors qu'une fin où le héros est puni outre mesure risque de susciter l'« indignation² ». La fin double ne sert pas seulement l'édification morale du public – en fortifiant son horreur du crime³ – mais elle est la seule en mesure de susciter son plaisir. Corneille critique donc la règle d'après laquelle les passions tragiques seraient le seul effet propre à la tragédie. S'il en fait la quatrième utilité du théâtre⁴, il critique plus loin leur efficacité et met en doute leur prétendue existence⁵. Si les passions tragiques sont présentes dans la tragédie, ce n'est pas dans le dénouement mais avant la péripétie et sans que l'acte violent se produise. Le dénouement que Corneille recommande est celui qu'Aristote considère comme le moins efficace : celui où le héros connaît son adversaire et entend le tuer, mais ne l'entreprend pas⁶. Pour Corneille, donc, les passions tragiques ne constituent pas le principal effet de la tragédie : la logique de l'excès n'est pas efficace, ou en tout cas n'est pas la seule logique qui amène le dénouement de la pièce. L'excès des passions tragiques n'est qu'à l'horizon de la tragédie, car il ne peut pas la dénouer sans susciter l'indignation du public.

Cette célèbre prise de position de Corneille trouve un écho dans des écrits composés trente ans auparavant par Girolamo Bartolommei, dramaturge italien dont la production évoque les œuvres à venir de Corneille. Bartolommei a en effet composé un *Polietto*, et une *Teodora*, publiés en 1632 à Florence. Dans la préface à son œuvre dramatique, il critique l'idée aristotélicienne selon laquelle la fin de la tragédie serait la purgation de la crainte et de la pitié⁷, et affirme que la visée de la tragédie doit être le bien suprême. Il avance donc une interprétation néo-platonicienne de la tragédie, pour affirmer que ses pièces religieuses méritent le nom de tragédie, car la « générosité » des martyres est plus conforme aux fins de la tragédie que les chutes orgueilleuses des grands⁸.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. « Le succès heureux de la vertu, en dépit de ses traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle, par l'appréhension d'un pareil malheur », *ibid.*

4. *Ibid.*, p. 122-123.

5. « J'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité », *Discours sur la tragédie*, in *Œuvres complètes* vol. 3, *op. cit.*, p. 146.

6. *Ibid.*, p. 152-153.

7. « Confesso primieramente, che consentir non posso in alcun modo, che tale sia il fine della Tragedia, quali da tutti veggio comunemente dichiarato ; la purgazione cioè della Commiserazione e del Timore », Girolamo Bartolommei, *Tragedie*, Florence, Pietro Nesti, 1655 [1632], non paginé. Il est intéressant de voir que Bartolommei donne par là une interprétation « homéopathique » de la crainte et de la pitié.

8. *Ibid.*

Corneille connaissait peut-être cette argumentation, car ses choix poétiques se révèlent assez proches des affirmations de Bartolommei, mais sa théorisation ne peut pas se résumer au néo-platonisme chrétien de l'auteur italien. Dans le célèbre avis au lecteur de *Nicomède*, de 1651, Corneille affirme ne point chercher « à faire pitié par l'excès des malheurs » mais à susciter « l'admiration dans l'âme du spectateur¹ » en ne présentant que des personnages qui « agissent avec générosité² ». Dans l'examen de la pièce, de 1660, Corneille reprend et développe cette idée, en affirmant que « l'admiration pour la vertu » peut être « une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote³ » et que cette forme de catharsis est sans doute plus sûre, en ce qu'elle appelle à haïr le vice et à admirer la vertu. L'admiration, comme l'ont relevé les critiques⁴, pourrait constituer une nouvelle forme d'excès, un excès vertueux qui clôt la pièce par un enlèvement sublime, propédeutique à une pratique de la vertu.

L'argumentation de Corneille intéresse mon propos en ce qu'il envisage une pratique originale du dénouement, que la critique a souvent analysée : Georges Forestier, en étudiant la génétique de la création cornélienne, affirme que le dénouement est le « seul élément fondamental⁵ » à partir duquel se construisent régressivement ses pièces. Ses observations ont ouvert le chemin à bon nombre d'études sur la structure du dénouement cornélien⁶. Avant de me pencher aussi sur la construction du dénouement, j'entends poser un constat beaucoup plus simple qui, peut-être en raison de son évidence, a été peu traité par la critique : les dénouements des tragédies de Corneille sont massivement doubles ou heureux. Seules sa première et sa dernière tragédie échappent à ce constat, et de justesse : le dénouement de *Médée* est double, mais son héroïne est malheureuse, et donc son bonheur est un leurre subjectif, comme nous l'avons vu plus haut ; le dénouement de *Suréna* est malheureux et la pièce subit l'évolution de la mode dramatique. *Polyeucte* et *Théodore*

1. Pierre Corneille, *Nicomède*, in *Œuvre complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 641.

2. *Ibid.*, p. 640.

3. *Ibid.*, p. 643.

4. Jean Eméline, dans « Corneille et la Catharsis » (*Littératures classiques*, n. 32, 1998, p. 105-120), analyse différentes formes de catharsis cornélienne, Christian Biet, dans « Plaisirs et dangers de l'admiration » (*ibid.*, p. 121-134) et Bradely Rubidge, dans « Catharsis through Admiration : Corneille, Le Moyne, and the Social Use of Emotions » (*Modern Philology*, n. 95 (3), 1998, p. 316-333) dénoncent l'ambiguïté de l'admiration cornélienne, tout en relevant son rapport avec le sublime et la surprise, et font une analyse approfondie de l'admiration, de son histoire et de ses mécanismes.

5. Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 15.

6. Dominique Moncond'huy, « De La Littérature comme tableau : à propos de Cinna, Rodogune et Nicomède », *Littératures classiques*, n. 32, p. 177-188 ; Christophe Triau, « Cinna : catastrophe finale et catastrophe initiale », *Seventeenth-Century French Studies*, n. 23, 2001, p. 81-89 ; Emmanuel Minel, « Dénoement dynamique et dénoement problématique. Un aspect du travail de l'Histoire dans la tragédie cornélienne », *Littératures classiques*, n. 32, 1998, p. 159-175.

reprennent la structure des pièces à martyr – dont il sera question plus tard – et les autres tragédies de Corneille présentent une issue plus ou moins heureuse.

Notamment, on peut affirmer que *Horace*, *Cinna*, *Nicomède*, *Pertharite* et *Agésilas* se terminent par la réconciliation générale, qui permet de restaurer l'équilibre sans nécessité de punir les méchants¹. En revanche, les dix autres tragédies de Corneille présentent différents types de dénouements doubles. Ce choix massif du dramaturge, qui s'écarte de l'usage courant de la tragédie, met en cause son art dramatique², infléchit durablement la pratique du genre³ : Corneille ne se limite pas à importer les sujets de la pastorale dans la tragédie – comme d'autres dramaturges l'avaient fait au début du siècle⁴ – mais adapte à la tragédie les structures propres aux genres tragi-comiques qu'il avait exploitées dans ses comédies. La tragédie cornélienne hérite alors d'un fil amoureux qui se noue au fil politique, mais aussi d'un dénouement qui se solde par le mariage. Le personnel dramatique est dupliqué – comme déjà le préconisait Giraldi – pour rendre plus complexe le nœud à partir du modèle tragi-comique. Le dénouement double ou heureux permet à Corneille de mettre en pratique sa conception de l'issue tragique, en subordonnant les passions à la justice poétique, voire à l'admiration. L'effet violent est anticipé et contrecarré avant la péripétie finale, et la pièce retrouve enfin un équilibre moral.

Pour que l'issue de la tragédie soit « juste », c'est-à-dire double, Corneille a tendance à créer des couples antagonistes : c'est le cas déjà dans *Horace*, où les Horaces et les Curiaces s'affrontent. Mais cette duplication risque d'amener une fin dichotomique : des personnages parfaitement bons ou parfaitement mauvais ne suscitent ni la crainte ni la pitié, et ne permettent pas de réaliser l'effet propre à la tragédie. De plus, ce type d'issue est sans surprise et n'est pas en mesure de susciter cette « admiration » que Corneille attribue à la tragédie, à partir des années 1650. Il faut donc faire en sorte que les passions tragiques soient préservées ou que du moins l'action suscite de l'« étonnement » par l'imprévisibilité du dénouement ou par l'« admiration⁵ » de l'action du héros. Pour que la tragédie suscite ces effets,

1. Dans *Nicodème*, Araspe et, dans *Pertharite*, Garibalde – les mauvais conseillers – sont tués : mais il s'agit de personnages secondaires qui ne troublent pas l'équilibre final, comme c'est le cas en revanche pour la mort de Cléopâtre et de Phocas, qui amènent un dénouement double dans *Rodogune* et dans *Héraclius*.

2. Voir Hélène Baby, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », *Littératures classiques*, n. 27, 1996, p. 25-34 ; Gilles Revaz, « La Comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Littératures classiques*, n. 51, 2004, p. 305-315.

3. Ainsi qu'affirme Lancaster : « Corneille was by no means alone in introducing this modification of dramatic usage », *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, part II, vol. 1, New York, Gordian, 1966, p. 333.

4. Par exemple, Guillaume de Chevalier, *Philis*, Paris, Jean Jannon, 1609.

5. À l'époque classique, le terme d'« admiration » a aussi le sens d'« étonnement ».

il faut donc que la dichotomie apparente de la pièce soit brouillée afin que la distribution du bonheur et du malheur ne soit pas prévisible dès l'exposition. Corneille complique alors la trame tragique par l'introduction d'antagonistes qui tombent dans le malheur lors du dénouement, en montrant un exemple de « vice châtié » (comme Cléopâtre dans *Rodogune* ou Phocas dans *Héraclius*), ou bien par l'enchevêtrement du fil politique et du fil amoureux, qui se dénouent enfin en suscitant la surprise par une fin double : dans le cas d'*Othon*, le fil politique a une issue heureuse – Othon est empereur – mais le fil amoureux n'a pas d'issue définitive : Plautine, accablée par la mort de son père, hésite à accepter Othon comme mari. Le bonheur de la fin n'est pas entier, et le trouble de Plautine est en mesure de susciter la pitié du public, en procurant ainsi un effet propre à la tragédie.

Pour pratiquer la fin double, Corneille duplique le personnel dramatique, afin qu'au moins un des héros connaisse une fin heureuse. C'est ce qu'il apparaît dans les adaptations de trames connues, telles que l'histoire d'Édipe et celle de Sophonisbe. Dans le cas d'*Édipe*, les adaptations anciennes et modernes de la pièce avaient toutes une issue malheureuse. Corneille, en revanche, nuance le dénouement en introduisant un couple d'amant contrariés – Thésée et Dirce – dont Édipe accepte enfin la passion par un geste qui révèle sa « haute vertu¹ », au moment même où il apprend sa propre déchéance. Le dénouement contemple ainsi le malheur d'Édipe aveugle et le bonheur des amants : l'issue heureuse du fil secondaire nuance la fin funeste du fil principal. De même, dans *Sophonisbe*, la mort de la reine vient rendre possible le dessein amoureux de sa captive, Éryxe, qui pourrait enfin couronner son amour pour Massinisse, comme les derniers propos de Lélius le laissent entendre². Le malheur de la reine numide ne serait pas alors le dernier mot de la pièce, mais un nouvel ordre pourrait s'établir par l'union de Massinisse et d'Éryxe et par leur gouvernement conjoint entériné par la puissance romaine. La duplication du personnel dramatique et l'enchevêtrement du fil politique et du fil amoureux permettent à Corneille de ménager la surprise de l'issue et de nuancer le malheur de la fin par la présence d'un élément heureux qui fait signe pour le sens moral de la pièce : le châtement d'Édipe punit de fait la tyrannie qu'il exerçait sur son peuple, comme sur Thésée et Dirce, dont la vertu est enfin récompensée. Le suicide de Sophonisbe fait certes allusion aux valeurs stoïciennes, qui rendent Sophonisbe « romaine », mais sanctionne aussi l'excès de son patriotisme, que Syphax dénonce en la comparant à une « Aleçon³ », dévouée à la cause de Carthage et tyrannisant son cœur comme celui d'Éryxe, dont l'amour pour Massinisse peut enfin s'exprimer.

1. Pierre Corneille, *Édipe*, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, *op. cit.*, 1987, p. 89.

2. « Allons voir Massinisse, / Souffrez qu'en sa faveur le temps vous adoucisse, / Et préparez votre âme à le moins dédaigner, / Lorsque vous aurez vu comme il saura régner », Pierre Corneille, *Sophonisbe* in *Œuvres Complètes*, vol. 3, *op. cit.*, p. 446.

3. *Ibid.*, p. 425.

Corneille, donc, adapte progressivement sa pratique du genre pour fonder une poétique personnelle de la tragédie. Dans *Pompée*, il met en scène un couple de frères ennemis – Cléopâtre et Ptolémée – qu’anime un même désir de pouvoir. Un fil amoureux – la passion entre Cléopâtre et César – vient se lier au nœud politique et permet enfin de le dénouer : César donne le trône à Cléopâtre et souhaite la mort de Ptolémée. La trame traditionnelle de la mort de Pompée, qui avait déjà fait ses classes tragiques¹, n’est pas l’action centrale de la pièce, focalisée sur des tensions entre frère et sœur. La mort de Pompée sert en revanche à susciter les passions tragiques, qui seraient sinon absentes de la pièce² : le récit qu’en fait Achorée à Cléopâtre à l’acte II relate l’« effroi³ » de Pompée et évoque les « soupirs et les pleurs⁴ » de César. La mort de Pompée sert aussi à justifier l’issue de la pièce : si Cléopâtre triomphe et que Ptolémée échoue, c’est que ce dernier s’est montré cruel envers Pompée, alors qu’il lui devait la restauration de la royauté en Égypte. La structure de *Pompée* est ainsi au croisement entre deux trames courantes de la tragédie humaniste : d’une part, l’avancée progressive vers la mort du héros moyen (tel César, tel Pompée) qui suscite le pathos, de l’autre, la tragédie de vengeance qui, par un deuxième rebondissement, sanctionne le crime commis : la mort accidentelle de Ptolémée venge le meurtre de Pompée. La tragédie de Corneille présenterait ainsi un premier dénouement provisoire : contre les vœux de Cléopâtre, Pompée est tué. À ce premier dénouement malheureux, fait suite un deuxième rebondissement qui rétablit l’ordre et laisse le public dans la « satisfaction », selon les vœux de Corneille : la mort de Pompée est vengée, Ptolémée meurt, Cléopâtre accède au trône et reçoit l’amour de César. Dans *Pompée*, Corneille aboutit à une fin double en adaptant la structure d’une tragédie de vengeance : à un premier crime injuste fait suite une réparation, qui n’est pas sous le signe de l’excès mais de la justice.

Dans *Rodogune*, Corneille ne multiplie pas les rebondissements mais parvient à une fin double en adaptant une trame tragique très commune : celle de la reine tyrannique, qui a déjà été analysée dans les versions de *Sémiramis*. La reine (ou le roi), par soif de pouvoir, entend tuer ses enfants : elle y parvient et meurt ensuite. Mais le titre de la pièce est *Rodogune* et non *Cléopâtre*. Il s’agit sans doute, comme l’affirme l’auteur, d’éviter toute confusion avec la reine égyptienne⁵, mais aussi de déplacer l’enjeu de la trame politique

1. La mort de Pompée avait déjà été le sujet des pièces suivantes : anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée*, Lausanne, 1579 ; Charles Chaulmer, *La Mort de Pompée*, Paris, Sommaville, 1638 ; et en Italie : Horatio Persio, *Pompeo magno*, Naples, Sottile, 1603. Plus largement, la trame de la mort de Pompée rappelle celle de la mort de César, qui donne lieu à un grand nombre d’adaptations.

2. La mort de Ptolémée appelle les pleurs de sa sœur, certes, mais en garantit en même temps le succès politique.

3. Pierre Corneille, *Pompée* in *Œuvres Complètes*, I, Paris, Gallimard, 1980, p. 1093.

4. *Ibid.*, p. 1094.

5. Pierre Corneille, *Rodogune*, in *Œuvres Complètes* II, *op. cit.*, p. 196.

vers la rivalité amoureuse qui constitue le deuxième fil de l'intrigue. Deux frères, Antiochus et Séleucus, ambitionnent le trône et l'amour d'une même femme, et laissent ainsi présager l'issue double de la tragédie : l'un d'entre eux aura le royaume et l'amour de Rodogune, l'autre ne les aura pas. Si la trame politique est issue de la tradition tragique, le fil amoureux introduit dans la pièce des éléments plus proches du registre tragi-comique, et laisse présager une fin moins funeste. Le fil amoureux sert le fil politique et précipite l'action – par l'aveu que fait Rodogune de son amour pour Antiochus – alors que le fil politique sert le fil amoureux : la reine cruelle entreprend de tuer ses enfants et blesse mortellement Séleucus : l'amour d'Antiochus n'a plus de rival. La rivalité entre les deux frères est résolue sans recourir à une dichotomie facile, par l'adaptation d'un schéma usuel dans la tragédie (la reine cruelle) qui amorce le dénouement de la pièce : la mort de Séleucus est digne de pitié, et Rodogune invite Antiochus à « craindre » la reine qui entend l'empoisonner¹. Les passions tragiques sont ainsi suscitées, mais le péril de mort est écarté car le poison destiné au fils est bu par la mère qui meurt en coulisse. Le dénouement de la pièce est donc double : heureux pour Antiochus et Rodogune dont la vertu est récompensée, funeste pour Cléopâtre dont le vice est puni. La mort de Séleucus – comme la mort de Pompée – permet ici de dénouer la pièce et de susciter la pitié, sans que le sacrifice d'un personnage innocent soit le dernier mot de la pièce : la mort de Cléopâtre venge le meurtre de son mari Nicanor et de son fils.

Nicomède enfin combine et compose ces diverses stratégies. Le nœud repose encore sur la duplication des personnages : deux princes, Nicomède et Attale, espèrent hériter du royaume de Bithynie et d'épouser Laodice. Mais leur sort n'est pas précipité par une faute (comme le meurtre de Pompée) ni par la cruauté d'un roi néfaste (comme Cléopâtre) : Prusias est un roi médiocre qui ne porte pas l'entière responsabilité du malheur de son fils. L'ambassadeur romain, la reine et son capitaine Araspe partagent la responsabilité de l'engrenage qui entend condamner Nicomède. Le retournement de l'action se fait, comme dans *Pompée*, par un rebondissement ultérieur. Un renversement du malheur au bonheur – qui rappelle et inverse celui de *Cinna* – a alors lieu : Nicomède reconquiert le pouvoir par l'émeute, mais par un acte plein de « vertu² », rend le commandement à Prusias et l'encourage à être digne du trône. Tous les personnages imitent la « vertu » de Nicomède et la crainte pour son sort est suivie de l'admiration de sa « générosité ». Les passions sont ainsi suscitées et la pièce peut avoir un dénouement heureux : à défaut de châtier un roi méchant, c'est le mauvais conseiller, Araspe, qui périt, sans pour autant assombrir le bonheur final. La duplication du personnel dramatique alimente ainsi le nœud et laisse présager une fin double, où au moins un des frères passera du malheur au bonheur. Cette issue fonctionne

1. *Ibid.*, p. 264.

2. Pierre Corneille, *Nicomède*, *op. cit.*, p. 711.

en termes de justice poétique, sans susciter l'« indignation » du public : la mort du juste est toujours punie, et reste assez rare dans les tragédies de Corneille.

À partir d'*Horace* et en passant par *Cinna*, *Pompée* et *Rodogune*, s'élabore une stratégie poétique qui permet de construire une tragédie double : *Horace* dédouble le personnel dramatique, mais peine à trouver une issue « juste » et non épisodique à son nœud ; *Cinna* est un laboratoire qui démontre la possible coexistence heureuse entre passions tragiques, effet de surprise et dénouement heureux ; *Pompée* et *Rodogune* adaptent la tradition tragique aux exigences de l'effet de surprise et de la justice poétique ; *Héraclius* reprend les acquis de *Rodogune*, et *Nicomède*, enfin, résume et expose les ressources de cette nouvelle poétique, dont les possibilités dramatiques seront exploitées dans les tragédies plus tardives de Corneille.

Un siècle après Giraldi, Corneille théorise une tragédie au dénouement double, qui adapte au moule tragique des éléments de la tragi-comédie. Si l'entreprise de Giraldi n'a pas connu de postérité – et c'est ironiquement la sombre *Orbecche* qui a fondé le modèle de la tragédie humaniste italienne – la pratique cornélienne a influencé la tragédie des années quarante et cinquante et s'est étiolée avec le déclin de la tragi-comédie. Ce succès tardif montre l'importance accrue de l'effet de surprise et de la justice poétique dans la pratique dramatique à partir de la fin des années trente du siècle. Une autre forme de tragédie au dénouement moralisé s'est imposée dès l'essor du genre jusqu'à l'apogée de Racine : il s'agit de la tragédie spirituelle, et plus spécifiquement de la tragédie à martyr, qui réussit le pari de représenter la mort d'un innocent sans susciter aucune « indignation ».

5.2.3 Pour une fin glorieuse : les pièces à martyr

Les pièces à martyr sont l'expression la plus commune du théâtre religieux. La richesse de cette forme dramatique a d'abord été relevée en France par la critique des années trente, qui entendait montrer la continuité entre les formes médiévales et le théâtre moderne, et la persistance des sujets religieux dans la tragédie dite « classique »¹. À ces ouvrages d'histoire littéraire ont fait suite, à partir des années soixante-dix, les travaux de Marc Fumaroli, qui s'est intéressé à l'enseignement rhétorique des jésuites, et à son influence sur la pratique théâtrale². Depuis, les tragédies qui s'achèvent par le martyr du héros ont fait l'objet d'études critiques qui relèvent leur importance

1. En particulier les travaux de Raymond Lebègue (*La Tragédie religieuse en France, les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929) poursuivis par ses étudiants (Kosta Loukovitch, *La Tragédie religieuse classique en France*, Droz, Paris, 1933).

2. Marc Fumaroli, *Héros et orateurs, rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990 ; et « Les Jésuites et la pédagogie de la parole », in *I Gesuiti ed i primordi del teatro barocco in Europa*, XVIII Convegno internazionale, Rome, Torre d'Orfeo, 1995, p. 35-56.

dans la querelle de la moralité du théâtre¹, et dans le contexte des guerres de religion : l'authenticité du martyr constitue un élément important dans le travail apologétique des Catholiques et des Protestants dans leurs martyrologes respectifs². Je reprends ces analyses pour considérer l'ambiguïté du dénouement des pièces à martyr : un héros parfaitement bon tombe dans le malheur et la mort, mais ce malheur constitue de fait sa victoire et son bonheur. Cette ambivalence paradoxale des pièces à martyr rend ambigu et complexe leur dénouement, qui suit et renverse en même temps l'horizon ordinaire de l'issue tragique.

Les pièces à martyr – tout comme le tragédie religieuse – sont très présentes dans la production théâtrale du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. Il s'agit pour la plupart de pièces scolaires³, ou de pièces célébrant les principales fêtes religieuses et publiques⁴. Les sujets qu'elles abordent sont généralement le martyr d'une vierge ou d'un jeune homme. Le premier cas de figure est le plus courant. L'enjeu principal de la pièce est alors la pureté de la jeune fille : la sainte représentée refuse le mari qu'on lui destine pour se consacrer à Dieu et mourir martyrisée en raison de ce choix. Ce genre de tragédie est censé encourager les jeunes filles à protéger et à consacrer leur « vertu »⁵. Ce type de pièce mêle parfois le tragique au registre de la galanterie⁶. Les tragédies qui relatent le martyr d'un homme évacuent généralement cet aspect sentimental pour se concentrer sur les implications politiques d'un tel sacrifice⁷, ou sur le modèle de tous les martyrs, la mort du Christ⁸. Mais de fait la géométrie de ce type de tragédie est très variable,

1. Voir Christian Biet, « La Sainte, la prostituée, l'actrice » *Littératures classiques*, n. 39, 2000, p. 81-103 ; et *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Garnier, 2009.

2. L'authenticité du martyr et la répercussion des querelles théologiques dans la littérature du XVI^e siècle est l'objet de l'ouvrage de Susannah Brietz Monta, *Martyrdom and Literature in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.

3. Voir Robert Bossuat, *Le Théâtre scolaire au collège de Navarre, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Nizet, 1950 ; Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti : gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Rome, Institutum historicum, 2001.

4. Pour le théâtre public milanais, par exemple, consulter : *La Scena della Gloria, drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, éd. Annamaria Cascetta et al., Milan, Vita e pensiero, 1995.

5. Les saintes les plus adaptées à la scène sont Catherine, Agnès, Agathe, Cécile, Susanne, Irène, Justine cf. bibliographie.

6. Voir la *Théodore* de Corneille.

7. C'est le cas par exemple de : *Tommaso in Contumbria* d'Ortensio Scammacca, *La Cesaria, tragedia spirituale* d'Attilio Balladorio (1614) ; *Tragedia di san Procolo Vescovo* d'Orlando Rubini (1617) ; *Eustachio* de Girolamo Bartolommei (1632), *Ermenegildo* de Sforza Pallavicino (1655) et en Espagne de la célèbre *Tragedia de san Hermenegildo* du père jésuite Hernando de Ávila (1590). En France ce genre de tragédie est plus rare et se développe à partir des années 1630 : *Tragédie de saint Lambert* de Coppée (1624) ; *Thomas Morus* de Puget de la Serre (1642) ; *Le Martyre de saint Eustache* de Bello (1632).

8. Voir Francesco Pona, *Il Cristo passo, Tragedia sacra* (1629) ; Bonaventura Morone, *Il Mortorio di Cristo* (1624) ; Tito Franceschini, *Il Novo Mortorio di Christo, tragedia spirituale* (1621) ; et en Espagne : *Tragedia patris familias vinea* du père Bonifacio.

sans doute en raison d'une production principalement privée et scolaire, et de la primauté du moral sur le poétique, car le but principal de ces pièces est l'édification du public. La diffusion et la publication de pièces à martyre est plus courante en Italie et en Espagne : si les pièces religieuses, en France, adaptent principalement un sujet vétéro-testamentaire – en particulier chez les protestants –, en Italie les vies des saints et des martyrs constituent le sujet principal des tragédies religieuses, en suscitant pourtant des hésitations génériques : de telles pièces auront plutôt le nom de « *tragedia spirituale* », surtout à partir des années 1630, quand elles connaissent une plus large diffusion en Italie, en France et en Espagne¹.

Ces hésitations génériques révèlent des difficultés poétiques : la construction de l'intrigue et la définition des caractères s'avèrent souvent problématiques dans ce type de pièce. D'une part, le personnage du saint n'est ni forcément « élevé », ni absolument conforme au héros « moyen » décrit au chapitre 13 de la *Poétique* : sa sainteté en fait un personnage parfaitement bon, dont la mort suscite davantage la « répulsion² » que les passions tragiques, d'après Aristote et d'après certains théoriciens modernes comme La Mesnardière³. D'autre part, une pièce à martyre a un dénouement ambigu : la fin malheureuse n'est qu'un leurre, car le martyr, par sa mort, entre dans la gloire. L'issue heureuse de la pièce est donc peu conforme à la compréhension moderne de la tragédie et peu apte à susciter l'effet pathétique : le malheur du héros est vite évacué par cette fin heureuse qui récompense sa constance. Inversement, la résurrection du héros fonctionne comme un *deus ex machina* qui renverse de manière artificielle son malheur temporaire.

Pourtant, au nom de l'efficacité morale de ce type de trame, certains auteurs⁴ défendent les tragédies à martyre. Tommaso Campanella, dans sa *Poetica*, affirme non seulement que ce type de tragédie présente au public un modèle vertueux à imiter⁵, mais qu'il suscite plus de « pitié » que les tragédies profanes : « questa nostra tragedia reca maggior compassione che l'altre, ed ancor perché più compatiamo a chi more per noi, che chi ha torto⁶ ».

1. Voir Anne Telaar, *Le Théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVII^e siècle, essai de poétique comparée*, thèse sous la direction de M. Jean-Louis Backès, Paris IV, 2003.

2. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 77.

3. « Je ne conteray iamais parmi les Spectacles parfaits, ces Sujets cruels et iniustes, comme ceux où l'on expose les Martyres de quelques Saints... », Jules de La Mesnardière, *op. cit.*, p. 109.

4. Voir le prologue de *Il Bonifacio*, de Scipione Agnelli, Venise 1629, p. 3-4 ; l'avis au lecteur de *Il Novo Mortorio di Christo*, de Tito Franceschini, Ancone, Cesare Scaccioppa, 1621, p. 7-10 ; la préface de la *Tragedia di santa Caterina*, de Laurelio Cinthio, Orvieto, Antonio Colaldi, 1614 ; la préface de *Giustina, reina di Padoua*, de Cortese Cortesi, Vienne, Iori, 1610 [1607].

5. « Perché s'impara la vita buona de' santi e loro lodi e s'inanimisce il popolo ad imitarli », Tommaso Campanella, *op. cit.*, p. 184.

6. « Cette tragédie suscite plus de compassion que les autres, notamment parce que nous avons pitié de celui qui meurt pour nous, davantage que de celui qui meurt parce

D'après Campanella, la tragédie à martyr ne suscite pas la « répulsion », mais la « compassion » (*eleos*), c'est-à-dire une passion propre à la tragédie. C'est que la résurrection finale du martyr est source de joie¹ et que ce bonheur final permet d'atténuer l'injustice du châtement : la mort scandaleuse du héros innocent est nécessaire à son accession à la gloire éternelle. Elle suscite donc moins l'indignation contre les bourreaux que la compassion pour le souffrant, dont la peine sera enfin récompensée. C'est en ce sens que, d'après Campanella, la tragédie à martyr suscite plus de passions que la tragédie profane : au lieu de compatir pour un coupable qui a mérité en partie son châtement, on a de la compassion pour un juste qui souffre tout à fait injustement. Mais étant donné que ce malheur est cause de son bonheur, l'injustice des bourreaux devient signe de salut. En plus, la tragédie à martyr évoque l'inconstance de fortune, tout comme la tragédie profane : mais cette vanité trouve enfin une explication. Les biens de ce monde sont à mépriser, car ce monde passe, mais les biens divins demeurent².

Bartolommei, dans la préface de ses *Tragedie*, pousse plus loin l'argumentation de Campanella. En critiquant Aristote, Bartolommei affirme que la mort des martyrs suscite une « crainte » et une « pitié » meilleures. Si la chute des tyrans nous fait craindre l'inconstance de fortune, les saints martyrs incitent en revanche à une crainte plus sublime³ : la crainte de Dieu, qui est un don de l'Esprit saint, et qui consiste à conduire sa vie sans redouter les malheurs de ce monde, mais en appréhendant seulement de déplaire à Dieu. De même, les souffrances de héros parfaitement bons n'éveillent en nous aucune rébellion contre les dieux – car nous savons que ces malheurs seront récompensés – sans pour autant atténuer notre compassion⁴. Bartolommei pose ici le paradoxe de la mort des martyrs : le malheur extrême qu'ils endurent est en même temps un bonheur extrême, signe de leur rédemption⁵.

qu'il a commis une faute », *ibid.*, p. 185.

1. *Ibid.*, p. 186.

2. *Ibid.*, p. 186.

3. Traduction libre de : « [I Tiranni] per qualche umano errore caduti dall'altezza degli onori fra l'ignominie, e vilipendi, delle ricchezze dispogliati, dell'istessa vita orbat, fecero le cadute loro accorti gli altri Potentati temere, dell'incostanza della Fortuna, della rigidità del fato, e degli altri loro bugiardi Dei; i Santi Martiri all'incontro n'additano un più sublime Timore, mentre per temenza di non transgredire alla Leggi della Cristiana Religione si dimostano generosi dispregiatori di tutti i terreni beni, e della propria vita », Girolamo Bartolommei, *Tragedie, op. cit.*, non paginé. Cf. aussi Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica*, Florence, Stamperia Nuova, 1658, chap. 2, p. 7-12.

4. « Conciosache mirando noi li santi Martiri fra tormenti, e fra le morti, non solo non ci sdegniamo contro Dio, che ciò permetta, ma gli rendiamo grazie, mentre gli Atleti della sua Fede lasci per breve tempo in terra travagliati, onde nel Cielo eternamente di gloria gli coroni; ma non per questo secondariamente viene impedito l'affetto della Commiserazione verso li santi Martiri, né da esso ci rattiene la notizia, e certezza nostra, ch'Egolino dopo questa breve, e turbata vita sorvolino ad altra beata, ed immortale, potendoci destare tenerezza di compatimento per vederli patire in Terra, la delicatezza della carne loro, l'atrocità de' supplici, a quali come Huomini fragili soggiacciono », *ibid.*

5. C'est le paradoxe de la Croix, à la fois expression de faiblesse et signe de force, que

Les pièces à martyr expriment ainsi le paradoxe de la croix, qui rend problématique leur dénouement. D'une part, le malheur du martyr risque d'être rapidement évacué par l'évocation de son bonheur éternel : la tragédie n'est plus en mesure de susciter les passions tragiques, et le nœud de la pièce – le héros va-t-il tomber dans le malheur ? – est banalisé par cette issue rassurante. La critique qui s'attaque depuis Nietzsche au tragique chrétien s'exprime ici : comment susciter la crainte et la pitié, si le mal est vaincu ? En centrant le dénouement moins sur la résurrection que sur le malheur du héros. C'est la solution adoptée par les pièces qui progressent lentement vers la mort du saint, sans évoquer explicitement sa résurrection : le *Mortorio di Cristo*, du franciscain Bonaventura Morone, représente la passion du Christ sans montrer sa résurrection, à partir des personnages qui y ont assisté. La pièce se présente, de l'aveu de l'auteur¹, comme une contemplation de la Croix, nourrie de la méditation des personnages et de passages allégoriques, pour inviter le public à la prière. D'autre part, pour éviter ce premier écueil, le malheur du héros doit être renversé en bonheur par une péripétie. Ce renversement doit être, autant que possible, subit et inattendu, pour susciter la surprise du public. Mais la pièce risque alors d'avoir un dénouement excessivement artificiel, par l'intervention d'un *deus ex machina* descendant du ciel pour annoncer la résurrection du saint. Le dénouement de la pièce à martyr présente ainsi différents écueils : la fin malheureuse doit être contre-carrée par un renversement heureux, sans effacer l'effet pathétique d'un côté, ou la surprise du bonheur de l'autre, et sans recourir à une péripétie trop artificielle.

Les auteurs cherchent à éviter ces écueils par différentes stratégies. La solution la plus courante consiste à abonder dans le sens du malheur comme dans le sens du bonheur, pour que le public soit tout à fait persuadé de la mort du héros et ne mette pas en cause sa sainteté. C'est une stratégie issue des récits hagiographiques, qui entendent prouver la sainteté effective du martyr et édifier le public par la narration de ses souffrances. Mais cette pratique s'avère peu adaptée à la scène : la suite infinie de tortures infligées au personnage – en coulisse – donne lieu à de multiples récits sanglants qui retardent et embrouillent le fil de l'action, comme dans le dénouement de *La Céciliade*, de Nicolas Soret, où l'acte V relate les multiples et infructueuses tentatives des bourreaux pour tuer la sainte. Ces morts laborieuses entendent à la fois susciter la pitié du public et préparer la résurrection du héros : l'échec des tortures infligées est un miracle qui annonce la sainteté de la martyre.

En effet, les tragédies qui insistent sur les supplices du martyr sont égale-

formule Paul (1 Co, 1-2) et qui fonde la doctrine pascalle (Voir John S. Pobee, « Persecution and martyrdom in the Theology of Paul », in *Journal of the Study of the New Testament*, Supplement Series 6, 1985).

1. Voir « al Lettore », in Bonaventura Morone, *Il Mortorio di Cristo*, tragedia spirituale, Venise, Combi, 1624, première édition probablement en 1610.

ment celles qui soulignent sa gloire éternelle : dans *Saint Jacques* de Bardon le Brun, le héros apparaît à l'acte V dans le chœur des anges¹, et emporte avec lui, dans son ascension, un de ceux qui le persécutaient – les huguenots, opposés à la cause catholique². Plus souvent, c'est un ange qui vient annoncer sur scène le bonheur du martyr³ : dans *La Santa Cecilia* de Rubino Orlandi (1612), l'ange apparaît en scène pour dire la morale de la pièce. Cette apparition est à mi-chemin entre le *deus ex machina* et l'épilogue : l'artifice est au service de l'explication didactique. Enfin, la sainteté du martyr peut être prouvée par les prodiges qui accompagnent sa mort : dans l'*Ermenegildo* de Sforza Pallavicino, la mort du héros est suivie de miracles qui convertissent les présents, dans le *Martyre de saint Eustache*, de Bello, les corps des martyrs restent intacts après avoir été exposés aux flammes, et dans la version de Baro⁴, le préteur qui condamne à mort Eustache et les siens est aussi touché par la grâce et aspire au martyre.

En accumulant malheurs et prodiges, ces pièces n'arrivent pourtant pas à susciter de véritable pathos ni de véritable surprise. Ces accumulations se construisent par les récits successifs de personnages divers et elles ont principalement une fonction didactique : l'intrigue dramatique est surtout un support à l'édification du public. C'est le cas par exemple de *La Domenica* de Gatta della Scala, où l'héroïne a le temps, avant de mourir, d'édifier ses prétendants, sa famille et même une prostituée, Elisa, envoyée par l'empereur pour persuader Domenica de se donner à lui. La pièce accumule ainsi supplices et apologétique pendant 200 pages ! La difficulté du dénouement des pièces à martyre n'est donc pas résolue par l'amplification du malheur et du bonheur éternel du héros : une telle dramatisation n'est qu'au service de l'édification et repose sur le discours apologétique extrinsèque plus que sur la mise en scène d'actions. Elle n'est donc apte à susciter ni la surprise, ni les passions.

Une autre stratégie pour préserver à la fois l'effet pathétique et le bonheur final de la pièce revient à calquer la structure de la tragédie à martyre sur celle d'une tragédie profane. C'est ce qui se passe dans les diverses adaptations de la mort de Thomas More⁵ qui mêlent pièce à martyre et tragédie politique, ou

1. C'est le cas aussi de pièces italiennes comme *La Domenica* de Giacomo Antonio Gatta della Scala (1634), *Teodora, Aglae et Eustachio* de Bartolommei (1632).

2. La tragédie est de 1596 et a été représentée publiquement à Limoges le jour de la saint Jacques, probablement pour encourager le culte des saints contre l'iconoclasme protestant. Les protestants prennent en effet ici les traits des persécuteurs du saint, dont un des ennemis s'appelle « Honuguet », anagramme évident de « huguenot ».

3. Comme dans *Giustina* (1634) et dans l'*Irene* (1637) de Bonaventura Morone, ou dans *Tommaso in Contumbria* d'Ortensio Scammacca (1645) ; ou en France, dans la *Sainte Catherine* de Poytevin (1619).

4. Balthazar Baro, *Saint Eustache martyr, poëme dramatique*, Paris, Sommaville, 1649.

5. En particulier, *Tommaso in Contumbria* d'Ortensio Scammacca (1645) et *Thomas Morus ou le triomphe de la foy et de la constance*, de Puget de la Serre (1642).

dans les versions du martyre de Herménégild¹, qui met en scène l'opposition entre un roi et ses deux fils, dont l'un, chrétien, préfère le martyre à la conversion et au pouvoir.

Denis Coppée, premier auteur tragique francophone des Pays Bas² et auteur de sept tragédies, publia en 1624 sa *Tragédie de saint Lambert patron de Liège*. Il s'agit d'une pièce à martyre qui se construit à partir d'une tragédie de vengeance traditionnelle³ : l'évêque de Liège veut persuader l'empereur Pépin de quitter Alpayde, sa concubine, et de rappeler son épouse Plectrude. Pépin cède enfin à ses recommandations et dit sa joie d'être libéré du péché (IV, 4). Alpayde en revanche médite la vengeance et finit par l'obtenir : Dodon son frère tue Lambert qui recommande son âme au ciel. La pièce imite la structure d'une tragédie de vengeance, en suscitant la crainte et la pitié pour Lambert, mais s'achève par le bonheur du martyr, car un ange annonce son salut et la ruine de ses meurtriers.

Corneille aussi construit son *Polyeucte* à partir d'une trame tragique. Polyeucte, en effet, est ce héros qui commet une faute – briser les idoles – et subit un châtement – la mort – conformément aux indications d'Aristote au chapitre 13 de la *Poétique*. Dans la version de Corneille, en effet, l'acte de Polyeucte est représenté comme soudain et excessif : la stichomythie entre Polyeucte et Néarque à l'acte II dénonce l'excès de la violence du héros que Néarque cherche à modérer : « ce zèle est trop ardent, souffrez qu'il se modère⁴ ». Cet excès est absent de la version de Bartolommei, qui cherche en revanche à justifier la violence de Polyeucte : le héros ne brise pas les idoles lors d'un sacrifice public, mais s'oppose à une procession païenne spécialement conçue par le préfet romain pour dissuader de rendre un culte chrétien⁵. Depuis Saint-Evrémond et Voltaire, ce zèle téméraire n'a cessé d'être relevé et critiqué, car « inconsidéré⁶ » et « opposé » à la religion⁷ : en effet, l'Église condamne tout acte zélé qui pourrait susciter la violence et

1. En particulier, *Ermenegildo martire* de Sforza Pallavicino, tragédie jouée au collège romain au début du XVII^e siècle, ou la *Tragedia de san Ermenegildo*, du père jésuite Hernando de Ávila, jouée en 1590.

2. Il est né à Huy vers 1580 et mort vers 1632, cf. Léopold Dupont, « Denis Coppée : tradition religieuse, actualité politique et exotisme dans le théâtre à Liège au temps du baroque », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n. 55 (3), 1977, p. 792-840, et Jody Enders, « The Theatrical Memory of Denis Coppée's *Sanglante et Pitoyable Tragédie de notre Sauveur et Rédempteur Jesu-Christ*, in *The Shape of Change*, Amsterdam New York, Rodopi, 2002, p. 1-21.

3. On peut relever un certain archaïsme de l'auteur, qui reproduit dans les années 1620 des traits présents en France en 1590, tels que le thème de la vengeance et la présence des chœurs.

4. Pierre Corneille, *Polyeucte*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1007.

5. Giromano Bartolommei, *Polietto*, in *Tragedie*, *op. cit.*, acte IV et V.

6. Voltaire, *Traité de la tolérance*, « des martyrs », Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 169.

7. Saint-Évremond, *De La Tragédie ancienne et moderne*, in *Œuvres mêlées*, éd. Luigi de Nardis, Rome, Ateneo, 1966, p. 285.

dénonce les chrétiens qui rechercheraient volontairement le martyre. Ce n'est pas la mort qui fait le martyr, mais la raison de cette mort – tout chrétien qui rechercherait le martyre sans l'inspiration de la grâce n'est pas dans une démarche de sainteté mais d'orgueil¹.

On comprend alors que la violence de Polyeucte permet à Corneille de rendre problématique l'issue de la tragédie. Le dénouement attendu de la pièce à martyre – le héros meurt et ressuscite – qui banalise la souffrance du personnage par l'attente de son bonheur éternel, est ici mis en question par la persistance d'une autre possibilité dramatique, illustrée par Aristote. Polyeucte a commis une faute : le châtement qu'il endure peut aussi bien s'ouvrir vers un bonheur à venir qu'être la punition disproportionnée du crime qu'il a commis. La critique de Saint-Évremond est juste : l'esprit de la tragédie est contraire à celui de la religion. En mêlant les deux, Corneille rend problématique le dénouement de la pièce et pose le problème de l'intention du martyr.

Seule l'issue de la pièce révèle si la mort de Polyeucte est un martyre ou un châtement : les conversions de Pauline et de Félix, que la critique a parfois jugées excessivement rapides et artificielles, permettent une dernière péripétie. Il s'agit bien des « prodiges » qui prouvent l'authenticité du martyr : Polyeucte est au paradis, car, par son intercession, sa femme² et son beau-père³ accèdent à la foi. Son martyre est authentique et son zèle n'était pas un geste orgueilleux mais l'expression de la grâce divine. Le dénouement de la pièce, par cette dernière péripétie, présente *in absentia*, ce que *Cinna* représentait sur scène : le renversement du malheur au bonheur par l'acte sublime du héros inspiré par la grâce. En superposant deux structures dramatiques – le châtement du héros tragique et la mort du martyr chrétien – Corneille construit une pièce qui pose le problème de l'intention du martyr et qui parvient à susciter les passions et la surprise finale : le sort de Polyeucte éveille en Félix « la crainte » et des sentiments « pitoyables⁴ » ; la conversion subite de Pauline et de Félix est surprenante et « touche » le cœur de Sévère en orientant les réactions du public⁵.

Une troisième stratégie pour préserver à la fois l'effet pathétique et le bonheur final de la pièce revient à laisser le dénouement explicitement ambigu. Il s'agit d'appliquer au dénouement tragique la formule paradoxale de Paul : la mort du martyr, comme la mort du Christ, est « folie » pour les

1. Lire à ce sujet la première partie de l'article d'André Georges : « L'Appel de Polyeucte et de Néarque au martyr », in *Revue d'histoire littéraire de France*, n. 2, 1996, p. 192-211.

2. Pauline affirme : « Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras », Pierre Corneille, *Polyeucte*, *op. cit.*, p. 1047.

3. Félix affirme : « C'est lui, n'en doutez point, dont le sang innocent / Pour son persécuteur prie un Dieu tout-puissant », *ibid.*, p. 1049.

4. *Ibid.*, p. 1022.

5. Sévère affirme : « Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle ? », *ibid.*, p. 1049.

païens et « sagesse » de Dieu. L'issue des pièces à martyre serait alors à la fois heureuse et malheureuse : malheureuse, pour ceux qui constatent la mort du héros ; heureuse pour ceux qui se réjouissent de son bonheur éternel. Il s'agit alors de laisser le public libre d'interpréter la pièce, sans forcer l'explication christique. De telles tragédies, toutefois, risquent d'être accusées d'impiété. Les dramaturges choisissent alors de guider discrètement le public pour que son interprétation soit chrétienne, sans exclure totalement une lecture « païenne » de l'intrigue. Une telle stratégie cherche moins l'édification que la conversion du public : il ne s'agit pas tant d'explicitier le sens spirituel de la trame que de faire parvenir le spectateur à une compréhension de son sens. Au lieu de supposer la sainteté du héros, le public est appelé à la démontrer à partir des éléments de la pièce : d'un côté, la pièce expose la thèse païenne, et de l'autre elle laisse poindre l'interprétation chrétienne, en appuyant plus au moins fermement cette deuxième lecture. Le public doit prendre position et choisir progressivement la « bonne » interprétation de la pièce, dans une démarche qui entend susciter une « conversion » ou du moins une « convergence » vers la morale didactique du récit : la mort du martyr n'est pas un suicide orgueilleux, mais la réponse à un appel divin.

Les adaptations de la mort de Jeanne d'Arc appliquent partiellement cette stratégie dramatique. Il s'agit d'un sujet tragique assez courant en France¹ qui recourt généralement à la stratégie de l'excès : la mort de la vierge est précédée d'une longue captivité et couronnée par des preuves évidentes de sa sainteté. La tragédie sert ainsi la piété populaire, qui aime la figure de la « pucelle d'Orléans » bien avant sa canonisation effective². La version de l'abbé d'Aubignac, représentée en 1640 et publiée en 1642, ne fait pas exception³ : elle s'ouvre par l'apparition d'un ange qui annonce à Jeanne, captive des Anglais, son destin funeste et les conséquences de sa mort ; elle s'achève par des prodiges qui prouvent l'authenticité du martyr – le cœur de la sainte est resté intact, et sa mort est vengée par le châtement divin infligé aux bourreaux. Mais la mort de Jeanne est racontée et comprise par de méchants Anglais. Les propos de la sainte sont sans doute sanctifiants, voire didactiques, mais les spectateurs de son supplice sont des ennemis, qui ne peuvent vraisemblablement pas reconnaître la nature divine de la mission de Jeanne. Deux points de vues s'affrontent alors dans la pièce : la prodigieuse libération de Jeanne à l'acte I peut être le résultat de sa sorcellerie ou le fruit de la grâce.

Les Anglais cruels – le duc de Somerset et les juges du procès – penchent évidemment pour la première interprétation : ce sont les démons qui laissent

1. Voir par exemple : *Histoire tragique de la pucelle de Dom-Remy*, de Fronton le Duc (1581), ou *Tragédie de Jeanne d'Arques* attribuée à Jean de Virey (1603).

2. Qui aura lieu seulement en 1920.

3. Pour plus de détails sur les implications politiques et dramaturgiques de la pièce voir Christian Biet, « Le Martyre de la sainte vraisemblance », *Littératures classiques*, Hommage à Christian Delmas, 2002, p. 219-241.

intact le cœur de la morte descendue du bûcher, dit le Duc¹. En revanche, le comte de Varvick opte pour la deuxième interprétation, et réplique : « dites plustost que ce cœur invincible à tant de malheurs, avoit receu du Ciel cette grace de survivre à son supplice, et que ce miracle est un ouvrage de Dieu pour manifester son innocence² ». Ce méchant Anglais comprend l'action de la grâce : c'est qu'il s'est progressivement converti tout au long de la pièce. D'Aubignac, en effet, représente Varvick comme amoureux de Jeanne. Amoureux et adultère : son désir pour la vierge est « impur » car il trahit sa foi conjugale. Mais en assistant au procès et au martyre de la sainte, Varvick purifie son cœur, et comprend le sens du supplice : c'est donc par les passions tragiques que se traduisent dramatiquement la « folie » païenne et la « sagesse » chrétienne. Dans sa *Préface*, d'Aubignac précise qu'il entend soulever « diverses passions et violentes³ » et le dénouement confirme son souhait : le Baron de Talbot, ami fidèle de Varvick, affirme que la mort de la vierge a suscité en lui la « compassion⁴ ». En revanche, la mort de la pucelle inspire à ses bourreaux de l'« effroi⁵ » : un des juges est soudainement accablé par la peste, un deuxième meurt et le duc de Somerset tremble d'horreur⁶.

La « pitié » est donc la passion qui marque la conversion de ceux qui ont su reconnaître dans la trame l'action de la grâce : Varvick et Talbot. La « crainte » accable en revanche les juges cruels, qui accusent la sainte de sorcellerie. Pour les uns l'issue est heureuse, car elle laisse présager le salut de la sainte, pour les autres elle est malheureuse, car la mort de Jeanne est suivie de signes funestes. Le dénouement de la tragédie est donc double. L'ambivalence des signes oriente l'interprétation du spectateur qui est appelé comme Varvick à purifier son cœur afin de reconnaître la présence de la grâce dans l'intrigue, et les tirades didactiques de Jeanne ne laissent aucun doute sur la position à adopter : la « sagesse » est du côté des Français, la « folie » réside dans le camp anglais. Mais sur un plan plus spirituel, la pièce appelle le public à la conversion par le personnage de Varvick, qui passe d'une passion néfaste – l'amour adultère – à la compassion pour la morte, une compassion pleine d'« admiration⁷ » qui lui fait comprendre l'action de la grâce.

Dans la *Pucelle d'Orléans*, le dénouement double n'est pas foncièrement ambigu : la sainteté de Jeanne est patente, et la double interprétation du

1. « Que les démons ont eu de peine à ceder à la Iustice, et à quitter ce cœur detestable qui servoit de thronne à leur malice et à leur rage », Abbé d'Aubignac, *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose, selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du Théâtre*, Paris, Targa, 1642, p. 159.

2. *Ibid.*, p. 159-160.

3. *Ibid.*, p. 20 de la préface.

4. « J'ai tout veu, et mon ame est encore toute esmuë de compassion pour sa peine », *ibid.*, p. 156.

5. *Ibid.*, p. 162.

6. *Ibid.*, p. 166.

7. *Ibid.*, p. 156.

duc et du comte ne sert qu'à nuancer la faute des Anglais pour éviter une dichotomie excessive. Dans le martyre de saint Genest, en revanche, l'ambiguïté dramatique est beaucoup plus affirmée : le comédien Genest, alors qu'il ridiculisait les rites chrétiens sur scène devant l'empereur, dit avoir vu les anges qui faisaient couler sur sa tête l'eau du pardon, et c'est au nom de cette vision qu'il devient chrétien et demande le martyre. Mais cette vision n'a de preuve que par le récit du comédien : on est donc en droit de se demander si la conversion de Genest est le fruit de l'efficacité de la grâce, ou bien le produit de la « contagion » du théâtre, où l'imitateur se persuade de ce qu'il imite. Cette ambivalence est relativement présente dans les différentes adaptations de la vie du martyr, mais apparaît centrale dans *Le Véritable saint Genest* de Rotrou, publié en 1647. Genest joue avec sa troupe le martyre d'Adrain devant l'empereur Dioclétien. Mais à la scène 5 de l'acte IV, alors que son personnage demande le baptême, Genest dit avoir vu un « ministre céleste¹ » laver ses péchés avec une eau sacrée : Genest devient Adrian, il se convertit et meurt martyr.

Pour les autres personnages la conversion de Genest est le fruit de son « aveuglement² » : l'acteur a pris l'illusion du théâtre pour la réalité. Genest, en revanche, dénonce l'« aveuglement³ » des autres personnages : ils ne se rendent pas compte qu'ils jouent leur vie sur le théâtre du monde sous les yeux de « l'Empereur des cieux⁴ ». D'un côté, l'on peut en effet croire que Genest s'est persuadé de la vérité de son rôle, par le pouvoir de l'illusion dramatique. De l'autre, on peut supposer que Genest s'est persuadé de la vérité de la foi qu'il ridiculisait dans son rôle, par le pouvoir de la grâce divine. Dans le premier cas, la mort de Genest serait un « châtement » qui sanctionne son égarement, dans l'autre, son martyre est authentique et représente une « grâce⁵ ».

Ces deux interprétations sont possibles en raison du fonctionnement semblable de la grâce divine et de l'illusion dramatique. Les deux ont en effet le même pouvoir de « contagion⁶ » : par l'illusion, le comédien imite le personnage et cherche à s'identifier à lui. Par la grâce, le chrétien imite le Christ et cherche à devenir comme lui : c'est ce qu'affirme le texte fondateur de la dévotion moderne, *l'Imitation de Jésus-Christ*. De plus, la grâce divine est

1. *Le Véritable Saint Genest*, in *Théâtre choisi*, dir. Georges Forestier, Paris, Société des textes français modernes, 2007, p. 538.

2. *Ibid.*, p. 551, 558.

3. *Ibid.*, p. 557.

4. *Ibid.*, p. 545.

5. Dans sa confrontation avec Marcèle (V, 2) qui permet d'exposer les deux interprétations possibles de la pièce, Genest parle de sa mort « qu'[il] appelle une grâce, et vous un châtement », *ibid.*, p. 555.

6. Plancien, en interrogeant les comédiens, relève ce parallélisme : « Sa foi, comme son Art, vous est-elle commune ? / Et comme un mal, souvent, devient contagieux ? », *ibid.*, p. 549. La comparaison semble avoir deux comparants possibles : la foi et l'art du comédien.

supposée réussir ce que l'illusion prétend : par les sacrements, les gestes du célébrant réalisent ce qu'ils imitent. Le prêtre agissant *in persona Christi* manifeste le pouvoir divin quand il consacre le pain ou célèbre le baptême. Le problème de l'imitation se pose alors à nouveau au sujet du baptême du comédien : dans le récit du père Ribadaneyra¹, qui est la source principale de la pièce, Genest est baptisé sur scène par un comédien et ce rite suscite la vision du héros. Cet acte prouve à la fois l'efficacité de la grâce, qui se manifeste même si le célébrant entend la moquer, et la puissance de l'illusion dramatique : la mise en scène du baptême réalise ce qu'elle imite et persuade Genest de sa conversion. La représentation du baptême de Genest, ainsi, présente une prise de position forte en faveur de l'imitation dramatique : il est faux de penser, à la suite de Platon, que l'imitation est nuisible, car elle a le pouvoir de réaliser ce qu'elle imite, pour le plus grand bien de l'imitateur. Mais en même temps, cette représentation vient heurter les bienséances : peut-on affirmer que la mise en scène risible du baptême porte en elle l'efficacité du sacrement ? Pour que le sacrement se réalise, il faut que le ministre soit en mesure de le célébrer, ou que du moins le bénéficiaire ait le désir de le recevoir².

Les adaptations dramatiques font à la fois l'apologie de la grâce et de l'illusion dramatique. D'un côté, il s'agit de susciter la conversion du public, témoin du pouvoir de persuasion de la vérité de la foi : voulant décrier la religion chrétienne, Genest est converti par contagion. De l'autre, il s'agit de sanctifier le théâtre, en montrant le pouvoir de l'illusion dramatique, qui persuade Genest du rôle qu'il imite. Mais en esquissant ce parallélisme entre grâce et illusion, le martyr de saint Genest pose problème à la morale : par assimilation, l'on pourrait soupçonner la grâce divine de n'être qu'illusion. En effet, quelles preuves donne l'intrigue de l'authenticité du martyr ? Aucune : la vision de Genest n'apparaît pas au public, et le récit du comédien pourrait être le fruit de son propre « aveuglement ». L'adaptation dramatique menace l'hagiographie et met en question la sainteté du héros. C'est ainsi que les différentes versions de la pièce procèdent à des aménagements pour orienter l'interprétation du public. Les versions de Desfontaines et de Michele Stanchi privilégient nettement la lecture hagiographique : dans *L'illustre comédien* de Desfontaines (1645), le baptême n'a pas lieu sur scène, pour ne pas choquer les bienséances par la représentation d'un sacrement – fût-t-il efficace – et la pièce s'achève par des preuves de l'authenticité du martyr : Dioclétien reçoit une vision de Genest et de sa femme portant la palme du martyr³,

1. Dans les *Flos Sanctorum*, traduit en français en 1640 par René Gautier.

2. La situation d'un baptême administré sur les planches est déjà traité par Augustin qui connaissait probablement la légende du comédien martyr (*De Baptismo contra Donatistas*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964, livre VII, 53, p. 569) et ensuite par le jésuite espagnol Juan de Lugo, qui reprend explicitement le récit de la vie du saint (*Disputationes scholasticae et morales*, Lyon, Borde et Arnaud, 1644, « Disputatio VIII : de ministro sacramentorum », sect. 3, p. 129 *et passim*).

3. « O ciel je vois Genest avecque Pamphilie, / De mille beaux objets tous deux envi-

il se repent de son crime et subit un châtement divin. Dans *San Ginnesio* de Michele Stanchi, imprimé à Rome en 1687, le baptême a lieu sur scène, mais il ne s'agit pas d'une fiction sacramentelle : l'acteur qui l'administre est un chrétien dissimulé, et, par l'intercession de sa prière¹, Genest désire recevoir le sacrement². Ginnesio est donc véritablement baptisé³ quand il reçoit la vision divine : comme preuve ultérieure, un ange descend sur la scène. Ginnesio n'est donc pas victime de l'illusion du théâtre, mais, malgré sa profession honteuse, il est sauvé par la grâce.

Ceci n'est pas le sort de Ginés chez Lope de Vega ou de Genest chez Rotrou : dans *El Fingido Verdadero* comme dans *Le Véritable Saint Genest* il n'y a ni représentation du baptême sur scène, ni preuves tangibles du salut de Genest. Les auteurs emploient des moyens plus discrets pour orienter l'interprétation du public : pendant les répétitions, Genest entend une voix divine et le ciel du théâtre s'ouvre⁴. Mais, après la mort du héros, aucune preuve de son salut n'est donnée au public, et le dernier vers de la pièce affirme que Genest a voulu « d'une feinte en mourant faire une vérité⁵ », en réaffirmant le pouvoir de l'illusion dramatique.

Les pièces de Rotrou et de Lope de Vega nuancent l'hagiographie patente de la pièce par l'éloge du théâtre : l'illusion dramatique ne s'oppose pas au pouvoir de « contagion » de la grâce divine, mais vient le seconder. Par le théâtre, le public est appelé à devenir meilleur, en abandonnant l'« aveuglement » qui fait de la mort de Genest un « châtement » pour découvrir que la « tragédie » du comédien converti a une issue heureuse : la résurrection et la vie éternelle⁶.

Les pièces à martyr présentent de manière explicite le défi primordial de la dramaturgie chrétienne : comment faire une tragédie de la passion du Christ ? La résurrection semble banaliser le drame de la mort du héros. La tragédie chrétienne serait dès lors impossible, et le modèle christique

ronnés, / Tous deux la palme en main, et tous deux couronnés », Nicolas Mary, *L'Illustre Comédien*, in *Tragédies hagiographiques*, éd. Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Société des textes français modernes, 2004 [1645], p. 142.

1. Adolfo : « Ma tu, mio Dio, o cangiagli il cuor nel petto, acciò s'umili alla tua divinità, o togliili con un fulmine la vita, perché non rida delli tuoi oltraggi », in *Il san Ginnesio di Rotrou a Bologna, visioni del teatro celeste*, éd. Marco Lombardi, Florence, Alinea, 2003, p. 150.

2. Ginnesio : « Ma voi lagrime mie, perché non scendete a diluvi per lavarmi quest'anima dalla macchia e dall'ingratitude usata con tanto benefattore ? », *ibid.*, p. 150.

3. Le texte dramatique suit le déroulement du rite et s'achève par ces mots d'Adolfo : « Io nel tuo nome lo battezzo », *ibid.*, p. 151.

4. Voir la didascalie de l'acte II, scène 4 : « le ciel s'ouvre avec des flammes, et une voix s'entend », Jean Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, *op. cit.*, p. 491. Dans *El fingido verdadero* aussi un ange apparaît sur scène.

5. Jean Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, *op. cit.*, p. 568.

6. Voir Enrica Zanin, « L'Anecdote de saint Genest : pour une hagiographie du théâtre », dans les actes du colloque *La Théorie subreptice : usage de l'anecdote dans la théorie théâtrale*, Paris IV, mars 2008, à paraître aux PUPS.

marquerait la « mort de la tragédie ». Or la tragédie moderne existe, et reste profondément influencée par le kerygme, d'autant plus que la vie du Christ se présente d'emblée sous un jour théâtral¹ : le Fils de Dieu vient dans le théâtre du monde, pour incarner le personnage annoncé par les Écritures², et sa résurrection révèle que le monde n'est justement qu'un théâtre, et que la réalité de l'homme est ailleurs³.

La tragédie moderne récupère donc la tradition ancienne pour la comprendre à la lumière de la foi chrétienne. Au lieu d'évacuer la représentation du mal, la pensée chrétienne permet de pousser plus loin sa compréhension. En effet, si, pour Aristote, la fin malheureuse du juste n'est pas un sujet dramatique car elle ne peut susciter que la « répulsion », la scène moderne accepte ce genre de sujet, car la mort d'un martyr, d'après les théoriciens, ne suscite aucune répulsion – car elle est le signe de sa résurrection. Inversement, la mort du martyr peut être pathétique chaque fois qu'elle représente les souffrances d'un juste en laissant à l'horizon de la pièce l'évocation de sa gloire éternelle. En dépit des protestations d'Aristote et de nombres de théoriciens modernes, donc, la tragédie à martyr peut éveiller la crainte, la pitié et l'admiration. C'est que la foi en la résurrection permet de représenter l'injustice et la souffrance. La tragédie est alors mise au service de l'apologétique et sert à renforcer la « résistance » du public, qui apprendrait ainsi à ne pas craindre les malheurs⁴, ou, mieux, la tragédie esquisse une piste de « conversion » qui cherche à conduire le public vers une compréhension plus grande de la « chute des grands ». L'inconstance de Fortune n'est qu'une première explication des raisons du mal, car la Fortune se révèle subordonnée à la Providence divine. C'est ainsi que Philosophie peut « consoler » Boèce, en posant la question des causes du mal.

Les tragédies à martyre traitent la question de manière simpliste, en évoquant un au-delà de la pièce qui réduit plus ou moins explicitement le pathos de la mort du héros. Le point de vue de l'homme – qui considère la mort comme un malheur affreux – est contrecarré par le point de vue de Dieu – qui se manifeste par les prodiges et la confiance du martyr. Si le point de vue de l'homme domine, la pièce préserve le tragique. Si le point de vue de Dieu prime, la pièce passe du côté de l'apologétique. C'est seulement quand l'équilibre entre tragédie et hagiographie persiste – comme dans *Le Véritable Saint Genest* – que la pièce conduit le public du pathos à l'admiration par une pédagogie de la conversion. Le sujet de l'innocent châtié est ainsi assez fréquent dans la tragédie moderne et exploite, plus au moins explicitement, le modèle des pièces à martyre, comme on le verra aux chapitres suivants.

1. Voir Hans Urs von Balthasar, *La Dramatique divine*, trad. André Monchoux et al., Paris, le Sycomore, Lethielleux, 1984-1993, 5 vol. En particulier le vol. 4, *Le Dénouement*.

2. Le « fils de l'homme » (*Daniel* 7,13), le « serviteur souffrant » (*Isaïe* 53).

3. *1Co* 13, 10-13.

4. La catharsis tragique servirait alors la « modération » des passions, selon une interprétation d'Aristote que j'ai mentionnée plus haut.

TROISIÈME PARTIE

Renversement de fortune

It is with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone of all points, tend to the development of the intention.

The Philosophy of Composition
EDGAR POE¹

Si la tragédie représente les coups de fortune qui renversent le sort des grands, comme semble l'impliquer la tradition médiévale du genre, le dénouement est le lieu poétique de cette inversion. La progression attendue de la pièce s'enraye, le sort du héros s'inverse et la tragédie a une fin malheureuse. Le dénouement s'amorce ainsi par le renversement de fortune qui est au cœur de la structure de la tragédie et qui permet le surgissement du pathos et de la surprise. Le renversement de fortune brise la causalité attendue de la pièce afin de toucher le public par la représentation d'un malheur inattendu. Mais s'il rend le dénouement pathétique et efficace, il ne permet pas de conclure et d'accomplir l'intrigue dramatique. Le fil logique de la pièce, brisé par le renversement de fortune, doit être renoué pour que la tragédie puisse enfin s'achever par une issue qui satisfasse les attentes du public.

Après avoir étudié l'orientation du dénouement, il s'agit ici d'en étudier les modalités. Le dénouement n'est pas seulement la fin heureuse ou malheureuse de la tragédie, mais recouvre l'ensemble des stratégies poétiques mises en œuvre pour inverser l'intrigue, afin de susciter la surprise et le pathos. Ces stratégies peuvent rendre l'inversion de la trame plus ou moins frappante et définitive.

Plus saisissant sera le renversement de fortune, plus fragile et invraisemblable sera la causalité de la pièce. Après avoir étudié, au chapitre 6, les modalités du renversement de fortune, on étudiera les stratégies que dramaturges et théoriciens mettent en œuvre pour que l'intrigue tragique soit à la fois surprenante et logique, inattendue et providentielle.

La dramatisation du sort de l'innocent injustement persécuté, au chapitre 8, permettra de pousser plus loin l'analyse de la causalité dans la tragédie : le malheur moralement injustifié de l'innocent suscite le pathétique, mais ne permet pas de dénouer la tragédie sur le mode de l'exemplarité. Le sort de l'innocent accablé par le malheur fragilise la vraisemblance de l'intrigue et met en cause la logique attendue et rassurante de la justice poétique.

1. « Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention », Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in *Works*, vol. 3, 1910 [1846], p. 266, trad. Claude Richard, Paris, Laffont, 1989, p. 1008.

Comment renverser la tragédie

L'analyse du dénouement tragique renvoie au problème plus vaste de la configuration de la fable. En effet, le dénouement est le fruit de stratégies poétiques mises en œuvre dans l'agencement de l'intrigue pour préparer sa « fin » et marquer ainsi l'accomplissement de la fable. Or la fin de la tragédie doit répondre à une double exigence¹ et parvenir à la fois à conclure l'intrigue et à inverser sa progression. Dès lors, l'intrigue dramatique doit à la fois préparer sa fin et rendre impossible sa conclusion attendue par un effet d'inversion qui suscite la surprise. Ces exigences contradictoires fondent le mécanisme complexe du renversement de fortune, qui articule à la fois nœud et dénouement et amorce l'issue de la pièce. D'après Aristote, ce renversement peut être « simple », et préparer l'achèvement de la pièce par l'inversion progressive de l'intrigue, ou « complexe », et marquer l'issue tragique par des dispositifs textuels qui précipitent l'action et suscitent la surprise. Le dénouement complexe présente ainsi une péripétie ou une reconnaissance, qui seront analysées ici seulement en fonction du renversement qu'elles amorcent.

Nos réflexions sur la construction de la fin tragique doivent beaucoup à la théorisation de Terence Cave, qui met en place un modèle cognitif de dénouement dans *Recognitions*² et à Georges Forestier, qui en analyse la structure³. Il s'agira ici de conjuguer les deux approches pour analyser le spectre qui s'étend entre connaître et ne pas connaître – dans le cas de la reconnaissance – et entre « progression réversible » et « renversement inattendu⁴ » – dans le cas de la structure dramatique. Ce spectre, qui dépasse le clivage entre simple et complexe, est fait de reconnaissances partielles et de renversements non aboutis, et constitue le terrain d'élection de la tragédie moderne, qui hésite entre pathétique et surprise.

Après avoir relevé les ambiguïtés de la réception des clivages aristotéli-

1. Voir chapitre 2.2.

2. Terence Cave, *Recognitions, a Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

3. Georges Forestier, « Le Type d'action tragique : action simple ou complexe », in *Passions tragiques et règles classiques, essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p. 214-222.

4. *Ibid.*, p. 216-217.

ciens, l'étude d'un exemple dramatique permettra d'analyser la complexité de la pratique moderne du renversement de fortune, et d'esquisser enfin son évolution et son histoire dans la tragédie italienne, française et espagnole.

6.1 Intrigue simple ou complexe : vers une réduction poétique

D'après Aristote, le dénouement commence là où s'amorce le renversement de fortune (*metabasis*¹) et le renversement de fortune peut prendre deux formes différentes : « simple » ou « complexe »². Dans les fables « simples » le renversement se fait sans péripétie ni reconnaissance, dans les fables « complexes » il présente une péripétie, une reconnaissance, ou les deux ensemble. Aristote distingue donc deux stratégies pour conclure une tragédie : dans une fable simple, comme peut l'être celle de Cléopâtre dans les versions de Jodelle ou de Giraldi³, le renversement de fortune se fait progressivement sans péripétie : Cléopâtre prévoit sa chute dès le début de la pièce, et la tragédie s'achève effectivement par sa défaite et par la victoire d'Octavien. Dans une fable complexe, comme peut l'être celle d'*Œdipe roi*⁴, le renversement de fortune est amorcé par une péripétie ou par une reconnaissance ou par les deux. Œdipe, en cherchant le meurtrier de Laios, découvre qu'il est lui-même celui qu'il cherchait, et cette péripétie se fait par une reconnaissance : Œdipe n'est pas le fils du roi de Corinthe mais le fils du roi de Thèbes, Laios. Cette deuxième façon de conclure est, d'après Aristote, la meilleure.

Cette distinction poétique n'est pas reçue sans problème à l'époque moderne. Une telle incompréhension n'est pas seulement due à la réception relativement tardive de la *Poétique*. En effet, des théoriciens avertis comme Castelvetro font une analyse erronée du passage d'Aristote, alors que des dramaturges moins érudits, comme Jean de la Taille, semblent relever dans leurs écrits le caractère spécifique du dénouement tragique. Dans son *Art de la tragédie*, Jean de la Taille écrit en effet :

C'est le principal point d'une tragédie de la sçavoir bien disposer, bien bastir, et la déduire de sorte, qu'elle change, transforme, manie, et tourne l'esprit des escoutans de çà de là, et faire qu'ils voyent maintenant une joye tournée tout soudain en tristesse, et maintenant au

1. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 18, p. 97.

2. *Ibid.*, chap. 10, p. 69. Voir les analyses du chapitre 2.3.2.

3. Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 1 (1550-1561), Florence Paris, Olschki PUF, 1986 [1573], p. 56-117 ; Giovanbattista, Giraldi Cinzio, *Cleopatra*, Giulio Cesare Cagnacini, Venise, 1583.

4. D'après l'aveu même d'Aristote, qui prend cette fable comme exemple : « la reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'*Œdipe* », *Poétique*, *op. cit.*, chap. 11, p. 71.

rebours, à l'exemple des choses humaines¹.

Non seulement Jean de la Taille souligne l'importance de la construction de l'intrigue tragique, mais relève aussi le caractère essentiel du renversement de fortune qui « tourne l'esprit des escoutans », « tout soudain » et « maintenant au rebours ». Une bonne tragédie doit alors présenter un renversement soudain et imprévu, qui ressemble fort à la description que donne Aristote de la péripétie². C'est que le problème de la conclusion de la tragédie transcende les clivages de la *Poétique* et se pose à tout dramaturge qui entend représenter « la chute des grands ». Cette chute, en effet, sera de toute manière brusque ou progressive, attendue ou inattendue, rapide ou lente.

L'art de dénouer la tragédie, donc, est un défi poétique qui se pose aux dramaturges modernes comme il se posait jadis à Aristote. La connaissance de la *Poétique* fournit aux théoriciens les concepts de péripétie et de reconnaissance et l'opposition entre fables simple et complexe qui leur permettent de formuler les difficultés poétiques que pose le renversement tragique. Leur incompréhension de ces concepts permet de relever les difficultés dans la théorisation et la pratique du renversement de fortune. Trois difficultés principales apparaissent ainsi dans les traités : la plus importante est sans doute la difficile distinction entre renversement de fortune et péripétie. En effet Aristote définit la péripétie (*peripeteia*) comme un renversement (*metabasis*³). La définition de la fable complexe est dès lors tautologique : le dénouement présente un renversement accompagné d'un renversement. Cette définition ambiguë nuit à la distinction entre fables simple et complexe et suscite des interprétations inédites du texte d'Aristote qui trouvent une vérification dans la production dramatique moderne. Cette première difficulté en suscite deux autres, qui concernent plus marginalement mon sujet : il s'agit de la définition du rapport entre péripétie et reconnaissance et du rapport entre renversement de fortune et péripétie. Est-ce que la péripétie est possible sans le secours de la reconnaissance ? Est-ce que la péripétie est un élément de la structure tragique qui intervient uniquement lors du renversement de fortune, ou bien s'agit-il d'un « ornement » dramatique qui vient émailler la fable ? Ces questions parcourent les traités de poétique et fondent la compréhension moderne du renversement tragique.

6.1.1 Une erreur de lecture

La confusion entre renversement de fortune et péripétie n'est pas seulement due à la définition tautologique d'Aristote, mais aussi à une erreur de

1. Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie*, éd. Frédérick West, Manchester, Manchester UP, 1939 [1572], p. 26-27.

2. « Le coup de théâtre (*peripeteia*) est, comme on l'a dit, le renversement qui inverse l'effet des actions », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 11, p. 71.

3. *Ibid.*, chap. 11, p. 70.

lecture du texte de la *Poétique*. Si des traducteurs comme Pazzi de' Medici¹ et Maggi² traduisent *metabasis* par *mutatio* et définissent par ce terme à la fois le renversement de fortune et la péripétie, d'autres traducteurs suivent la première version latine par Giorgio Valla, et traduisent *metabasis* par *transitus*, pour exprimer le renversement de fortune³, et par *mutatio*, pour définir la péripétie⁴. Il s'agit notamment de Bernardo Segni, de Robortello, de Vettori, de Minturno et de Castelvetro, dont l'influence fut grande sur la réception de la *Poétique* dans le reste d'Europe.

Si Robortello reprend la traduction de Pazzi de' Medici, qui traduit *metabasis* par *mutatio*, il en modifie le sens dans ses commentaires en suivant la version de Valla, et explique que la « mutation » de la fable simple est à comprendre comme une « inclination » progressive et continue de l'action vers la catastrophe⁵. Dans la première traduction italienne de la *Poétique*, Segni définit la péripétie comme « un mutamento di cose state nel loro contrario⁶ » mais s'il traduit ici *metabasis* par « mutation » il emploie un autre terme pour définir le renversement de fortune dans les fables simples et complexes : « io chiamo Attione scempia quella, che [...] vi si fa dentro il transito senza la Peripetia, et senza la Recognitione. Et chiamo intrecciata quella, dove si fa il transito con la Recognitione, o con la Peripetia⁷ ». Le renversement signifié par le terme de *metabasis* est remplacé par le terme « transito » qui implique l'idée de continuité. Dès lors, la fable simple ne se définit plus par une inversion, qui a lieu sans péripétie ni reconnaissance, mais par une continuité que ni la péripétie ni la reconnaissance ne viennent troubler.

L'opposition entre simple et complexe est ainsi renforcée : la fable simple est mise sous le signe de la continuité, de la succession logique, voire de l'ennui, la fable complexe est en revanche mise sous le signe de la rupture signifiée par deux *metabasis* qui sont la péripétie et la reconnaissance. C'est

1. Alessandro Pazzi de' Medici, *Poetica*, Venise, Eredi di Aldo Manuzio, 1536, p. 14.

2. Vincenzo Maggi et Bartolomeo Lombardi, in *Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Venise, Vincenzo Valgriso, 1550, p. 139.

3. « Simplicem voco actionem qua adveniente quemadmodum definitum est continua et una citra petulantiam aut recognitionem sit transitus at implexa dictio cum recognitione aut petulantia aut ambobus est transitus », Giorgio Valla, *Aristotelis Poetica in Collectio*, Venise, Simon Bevilacqua, 1498, p. 98.

4. « Est sane petulantia quæ in contrarium eorum quæ peracta sunt mutatio sicut dictum est », *ibid.*

5. « Vertit Paccius *metabasin* mutationem quod alienum est a sententia Aristotelis, nam non de mutatione, sed de exitu actionis, et fabulæ loquitur, mutatio autem in fabula non potest fieri sine agnitione et peripetia sic igitur sunt vertenda. Cuius, cum continua, et una sit ut ante dictum fuit, transitio fit sine ulla peripetia, et agnitione. *Metabasin* igitur vocat Aristoteles, inclinationem fabulæ; seu eam, quæ a nonnullis vocatur, Catastrophe », Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1548, p. 102-103.

6. Bernardo Segni, *Rettorica e Poetica d'Aristotile*, Venise, 1551 [1549], p. 178.

7. « J'appelle action mauvaise celle qui se fait dans la transition sans la péripétie et sans la reconnaissance. Et j'appelle action tressée celle où la transition a lieu avec la reconnaissance ou avec la péripétie », *ibid.*

ce qui apparaît dans les adaptations de Pietro Vettori¹ de 1560 et d'Antonio Minturno, qui reprend la formule de Valla en latin dans son *De Poeta*² de 1559 et en italien dans son dialogue *L'Arte poetica*³ de 1563.

Castelvetro, dans ses commentaires de 1570, explicite cette interprétation de la *Poétique* :

[Aristotele] intende per semplici quelle favole che conservano uno tenore di stato o misero o felice, e per ravviluppate quelle favole le quali non conservano uno tenore, ma hanno mutazione di stato o di misero in felice o di felice in misero⁴.

Les fables simples, donc, sont celles où le héros reste dans un même état, heureux ou malheureux, et les fables complexes sont celles où le héros change d'état. Le renversement de fortune, au lieu de définir toutes les formes tragiques, ne comprend ici que les tragédies complexes. Castelvetro commente son choix de traduction : « non si prende metabasis in questo luogo per "mutazione", come credono alcuni, ma per lo processo dell'azione dal principio alla fine⁵ ». *Metabasis* a donc ici le sens de progression de l'action : dans la tragédie simple cette progression est continue, dans la tragédie complexe elle est contrecarrée par un renversement qui inverse les données de l'histoire et fait passer le héros du bonheur au malheur. Cette compréhension de la *metabasis* crée la possibilité d'une tragédie sans renversement de fortune, où le héros resterait, sans accidents, dans un état de malheur. Le dénouement d'une telle pièce s'avère alors problématique : comment conclure une pièce sans précipiter l'état du héros ? Par ailleurs, une telle interprétation assimile renversement de fortune et péripétie : tout retournement de fortune assume ainsi la valeur d'une péripétie, qui est considérée comme un élément obligatoire et structurant d'une pièce bien faite et non comme une « partie » facultative et ornementale de la trame tragique.

1. « Dico autem simplicem quidem actionem, qua facta, quemadmodum definitum est, continua et una, sine peripetia, vel agnitione transitus ist. Plexa autem est, ex qua cum agnitione vel peripetia, vel ambabus, transitus fit », Pietro Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florence, Giunta, 1560, p. 103.

2. « Simplex illa quidem est, quæ una, ut definivimus, et continuata cum sit ; sine ulla agnitione, ac sine ullo inopinato, et contrario, atque sperabatur, eventu, fit in ea transitio. Connexa vero, quæ vel alterutra, earum rerum, vel utraque convincta est. », Antonio Minturno, *De Poeta*, Venise, 1559, p. 126.

3. « Semplice io chiamo quella, ch'essendo una giunge al suo fine senza riconoscimento di persona o di cosa alcuna e senza veruno inopinato e contrario al creder nostro avvenimento ; ed implicata quella, a cui l'uno o pur l'uno e l'altro s'aggiunge talmente, che si conosca o per necessità, o verisimilmente dalle faccende stesse venire », Antonio Minturno, *De Arte Poetica*, Naples, Gennaro Muzio, 1725 [1563], p. 42.

4. « [Aristote] entend par simples les fables qui conservent un même état malheureux ou heureux, et par enveloppées les fable qui ne conservent pas un même état, mais qui ont une mutation d'état ou bien de malheureux à heureux ou bien d'heureux à malheureux », Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta, op. cit.*, vol. 1, p. 318.

5. « On ne comprend pas ici metabasis comme "mutation", comme certains le croient, mais comme la progression de l'action du commencement à la fin », *ibid.*, p. 320.

Cette interprétation du texte de la *Poétique* a durablement influencé sa réception en Italie et plus largement en Europe. Antonio Riccoboni, dans ses commentaires de 1585, reprend et traduit en latin le texte de Castelvetro¹ ; Paolo Beni, dans son commentaire de 1613² s'inspire du Riccoboni. Vossius, dans ses *Poeticarum institutionum* publiées à Amsterdam en 1647³, et Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar, dans sa *Poetica de Aristotele* de 1624⁴, reprennent à leur compte cette interprétation d'Aristote. Le Tasse, dans son *Discorso dell'arte poetica* étend cette interprétation aux autres genres et notamment à l'épopée : la péripétie est un autre nom du renversement de fortune, les fables simples en sont démunies et sont menées à terme sans aucune transformation, alors que les complexes comportent un renversement de fortune et aussi, éventuellement, une reconnaissance⁵. Nicolò Rossi, dans son discours de 1590, expose la difficulté que présente une tragédie « simple » si l'on entend par simple une tragédie sans renversement de fortune : une telle pièce n'est pas en mesure de susciter les passions tragiques⁶.

Enfin, cette interprétation des fables simple et complexe est systématisée dans le traité de Heinsius de 1611. D'après ce professeur de l'université de Leyde, qui était en correspondance avec Chapelain et les théoriciens de l'époque, la fable simple est celle qui est « continua ac una, sine manifesta in contrarium mutatione aut agnitione, ad finem ab ita ac deducitur⁷ ». Une telle fable, qui ne présente pas de renversement de fortune, apparaît difficile à dénouer, comme le relevait Rossi. Heinsius puise dans la *Poétique* une so-

1. Antonio Riccoboni, *Poeticam Aristotelis*, Vicence, Perino Bibliopola et Giorgio Greco, 1585, p. 55.

2. Paolo Beni, *In Aristotelis Poeticam commentarii*, Venise, Guerilio, 1624 [1613], p. 251-252. Beni cite la traduction de Pazzi de' Medici et de Riccoboni et en fait le commentaire.

3. « Fabula simplex est, in qua est una, eaque continua actio, sine subita et inopinata fabulae immutatione ; sine etiam agnitione [...] fabula implexa est, quae vel et agnitionem, et immutationem habent, vel alterutram saltem », Gerardus Vossius, *Poeticarum Institutionum*, Amsterdam, Ludovicum Elzevirium, 1647, livre I, chap 9, p. 76-77.

4. « Accion simple llamo aquella, que siendo una sola, y sucediendo continuamente, segun se ha dicho, se hace en ella el tránsito sin la peripecia y sin el reconocimiento. Y llamo intricada aquella donde se hace el tránsito con el reconocimiento o con la peripecia, o con lo uno y con lo otro », Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar, *Poetica de Aristotele*, Madrid, Sancha, 1778 [1624], p. 51.

5. « Stante il fatto di questa maniera, semplici saranno quelle favole che dello scambiamiento di fortuna e del riconoscimento sono prive e, co 'l medesimo tenore procedendo, senza alterazione alcuna son condotte al lor fine. Doppie son quelle le quali hanno la mutazioni di fortuna e 'l riconoscimento, o almeno la prima di queste parti », Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, éd. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 38.

6. « L'ottavo [grado di tragedia], che è a mio giudizio tra gli altri pessimo, è di quelle che ha le persone buone e cattive in un continuo tenore di felicità, poichè da questo non si potrebbe commovere in modo alcuno né la misericordia né lo spavento », Niccolò Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, op. cit., p. 82.

7. La fable simple est « une et continue, qui suit son cours et arrive à son terme sans retournement manifeste de situation ni reconnaissance » Daniel Heinsius, *De Constitutione Tragediae*, reprise de l'édition de 1643, trad. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001, p. 166-167.

lution à cette difficulté en citant ici un passage du chapitre 9 : « parmi les histoires et les actions simples » dit Aristote, « les pires sont les histoires ou les actions à épisode¹ ». Les « histoires à épisodes » sont blâmables car elles ne s'enchaînent pas selon la vraisemblance et la nécessité. Aristote critique ici les épisodes et traite de la construction de la fable : Heinsius analyse en revanche l'opposition entre fables simple et complexe. Il applique alors à la fable simple une trame épisodique : les épisodes permettent de « relever » la fable simple par des éléments non nécessaires et artificiels qui pallient son manque de construction et sa faible capacité à susciter les passions tragiques².

Heinsius, en faisant des épisodes un « agrément » de la fable simple, étend à ce type de trame le blâme qui pesait sur la fable épisodique. La fable simple n'est plus seulement moins accomplie que la fable complexe, mais sa structure est blâmable car elle recourt à des éléments extrinsèques – les épisodes – pour se dénouer, alors que la fable complexe se dénoue par des éléments intrinsèques – la péripétie, la reconnaissance – qui sont issus de la progression de l'intrigue. Heinsius cite l'*Ajax* de Sophocle et l'*Hercule furieux* de Sénèque comme exemples de fables simples : c'est peut-être parce que, dans les deux cas, le malheur du héros est dû à la folie que lui envoient les dieux, et n'est pas l'issue inévitable d'un choix conscient ou de l'enchaînement des actions de l'intrigue. Un deuxième élément qui permet de définir la fable simple est que : « ibi enim nihil expectatur, quod non fiat³ ». Si le dénouement de la fable simple est prévisible, le dénouement de la fable complexe est inattendu et repose sur la surprise. Cette deuxième distinction s'applique plus largement aux trames tragiques et permet de départir efficacement fables simples et complexes : en effet, l'*Ajax* de Sophocle et l'*Hercule furieux* de Sénèque – contrairement à ce qu'affirme Heinsius – présentent un retournement de situation : Hercule tombe dans le malheur et Ajax se suicide. Mais ce retournement était prévisible : Junon annonce dans le prologue le malheur dont elle veut accabler Hercule, et Athena manifeste à Ulysse la folie qu'elle a suscitée chez Ajax.

Heinsius oppose ainsi un dénouement prévisible, réalisé par des éléments extrinsèques – tels la folie ou le *deus ex machina* – à un dénouement imprévu et surprenant, issu de la logique de la trame : il cite comme exemple de dénouement complexe la trame d'*Oedipe roi*, mais aussi l'histoire de Joseph, qui accuse son frère Benjamin de vol et prétend le conduire en esclavage, mais se fait ensuite reconnaître et change en joie la peur de ses frères⁴. Si le

1. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 67.

2. « Nam quemadmodum Implexæ satis per se argumenti dabant, ita Simplices dilutæ erant magis, ideoque studii atque ingenii plus requirebant. Adde, quod amplificandæ essent. Hæc amplificationes autem, quæ nec necessariæ, nec tamen præter rem erant ; eleganter Episodia ab Aristotele dicuntur », Daniel Heinsius, *op. cit.*, p. 166.

3. « Dans ces pièces on ne serait rien attendre qui n'arrive en effet », *ibid.*, p. 166-167.

4. *Ibid.*, p. 173.

dénouement de la fable simple était amené par les épisodes, le dénouement de la fable complexe est dû, d'après Heinsius, à deux autres « parties » de la fable : la péripétie et la reconnaissance. Or la péripétie, d'après Heinsius, coïncide avec le renversement de fortune¹. La péripétie est ainsi considérée comme un trait structurant de la fable complexe, mais elle n'est ni obligatoire ni indispensable pour le dénouement de la pièce : elle peut être remplacée par la reconnaissance. La péripétie est alors un élément facultatif et répétable de la tragédie : elle peut amorcer le dénouement, mais aussi paraître ailleurs dans la pièce, accompagnée ou non de la reconnaissance². En superposant le renversement de fortune – élément nécessaire à la structure de toute tragédie d'après Aristote – et péripétie – « partie » de la fable complexe – les théoriciens doivent déterminer si leur *metabasis* est un élément structurant ou un simple ornement de la pièce. Dans le premier cas de figure, adopté par le Tasse, la tragédie présente un seul renversement de fortune ; dans le deuxième cas de figure, considéré par Heinsius, la tragédie pourrait présenter plusieurs renversements dont seul le dernier serait définitif et dénouerait complètement le nœud tragique. Mais ce genre de tragédie ne s'apparente-t-elle pas aux tragédies à épisodes par l'abondance et la réversibilité de ses renversements ? C'est ce que l'on analysera par la suite.

6.1.2 Si *metabasis* et *peripeteia* coïncident

Cette interprétation d'Aristote connaît un assez large succès au XVII^e siècle chez les théoriciens. La superposition entre péripétie et renversement de fortune simplifie la théorie du dénouement et radicalise la distinction entre fables simples et complexes : la fable simple est à l'origine d'une tragédie continue, sans surprise, où le dénouement est prévisible dès le commencement de la pièce. La tragédie complexe, en revanche, comporte un renversement de fortune qui suscite la surprise. La fable complexe se dénoue par la péripétie, par la reconnaissance ou par les deux. La fable simple progresse par épisodes. Si l'allure épisodique de la fable simple entraînait chez les premiers commentateurs le bannissement de la tragédie simple du royaume de la poétique, chez les théoriciens plus tardifs la fable épisodique, ennoblie par le titre de fable « simple », acquiert droit de cité. Jean Mairet, par exemple, dans la préface de la *Sylvanire* de 1631 affirme que : « Il est vray qu'on y

1. « Priorem [aliquam mutationem] Aristoteles Peripetias dixit ; qua voce cum ut plurimum funesti Tragique in contrarium eventus designetur », *ibid.*, p. 168.

2. D'autres théoriciens, qui superposent, comme Heinsius, péripétie et renversement de fortune, interprètent plus strictement le rôle de la péripétie : d'après Rossi, péripétie et reconnaissance sont exclusivement des éléments structurants de la tragédie, ils sont tous deux incontournables et doivent obligatoirement amorcer le renversement de fortune (Niccolò Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, *op. cit.*, p. 82.). D'après le Tasse, en revanche, la reconnaissance est un élément facultatif, mais la péripétie est un élément nécessaire dans la structure d'une tragédie complexe (Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, *op. cit.*, p. 38.)

peut adjoindre quelque chose en forme de l'Episode de la Tragedie, afin de remendier à la nudité de la piece, pourveu toutesfois que cela ne preiudicie en aucune façon à l'unité de la principale action à laquelle cette-cy est comme sous-ordonnée : Et en ce cas le sujet de la Comedie n'est pas simple, mais composé¹ ». D'après Mairet, la tragédie est « simple » en ce qu'elle respecte l'unité d'action ; elle est « composée » quand elle présente des épisodes. Mairet renverse la hiérarchie aristotélicienne et affuble la tragédie complexe d'épisodes, qui prennent ici la place de la péripétie et de la reconnaissance. Sa méprise est commune : elle est issue de l'interprétation de l'« épisode » à partir du chapitre 12 de la *Poétique* où le terme *episodion* ne qualifie pas un élément factice et extrinsèque, mais une « partie quantitative » de la tragédie, que d'autres théoriciens traduiront par « acte ». Cette progressive légitimation de l'épisode, compris comme « acte », ne fait qu'autoriser théoriquement la pratique de la trame épisodique qui est commune à l'époque du succès des tragi-comédies et des pastorales. Mais si la péripétie et la reconnaissance avaient, d'après Aristote, un rôle structurant, les épisodes ont en revanche un rôle ornemental et mettent en danger l'unité d'action. En superposant péripétie et renversement de fortune, les théoriciens en viennent à promouvoir une tragédie qui ne présente pas de renversement de fortune, mais qui progresse par épisodes, sur le modèle de l'épopée et des romans grecs.

Une deuxième conséquence de cette interprétation de l'opposition entre simple et complexe est l'inclusion de la tragédie simple – avec renversement de fortune mais sans péripétie – dans la tragédie complexe. En effet, si l'on superpose renversement de fortune et péripétie, le dénouement par *metabasis* – qui était le propre de la fable simple – devient un cas de figure du dénouement complexe – qui peut alors présenter un ou deux « renversements », c'est-à-dire une péripétie, une reconnaissance ou les deux. Bon nombre de théoriciens modernes adoptent ce point de vue. Certains ne considèrent que la notion de renversement de fortune, d'autres n'emploient que le terme de péripétie. Le père Rapin², l'Abbé d'Aubignac³ et La Mesnardière privilégient l'idée de renversement. Ce dernier parle plus généralement de la « chute du héros » et précise :

1. Jean Mairet, *La Sylvainie*, éd. Daniela Dalla Valle, Rome, Bulzoni, 1976, p. 145.

2. « La fable simple est celle qui n'a aucun changement de fortune : comme est le *Prométhée* d'Eschyle et l'*Hercule* de Senèque : et la fable composée est celle qui a un changement d'une mauvaise fortune en une bonne, ou un retour d'un bonheur à un malheur : comme l'*Oedipe* de Sophocle », René Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Muguet, 1564, p. 48.

3. L'Abbé d'Aubignac précise que l'on a une tragédie complexe « lorsqu'il y a changement dans les aventures du théâtre par *Reconnaissance* de quelque personne importante, comme l'*Ion* d'Euripide, et par *Péripétie*, c'est-à-dire, par conversion et retour d'affaires de la Scène, lorsque le Héros passe de la prospérité à l'adversité, ou au contraire », *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001 [1657], p. 149.

La première est la Fable simple, que l'on a ainsi nommée, à cause que le Héros devient malheureux peu à peu par la suite de ce Sujet, *sans qu'il y ait aucune Cheute qui semble le précipiter du bonheur dans l'infortune, lors qu'il y pense le moins*. [La fable composée] est appelée ainsi, pource que ses Infortunes sont conduites de telle sorte, que *par certains Accidens qui composent sa beauté, et dont on ne se doute point*, on voit tout d'un coup le Héros estre accablé de misères, et tomber, s'il faut ainsi dire, du faiste dans les abysmes¹.

La péripétie et la reconnaissance sont rangées par La Mesnardière au rang d'« accidens » et servent principalement à susciter la surprise par un dénouement inattendu.

En revanche, un théoricien italien comme Antonio Viperano et un espagnol comme Pinciano éludent dans leurs versions du texte de la *Poétique* le renversement de fortune pour ne parler que de la péripétie. Viperano cherche à donner une définition de la péripétie² et Pinciano fonde sa distinction entre les tragédies simple et complexe sur la présence ou l'absence de la péripétie et de la reconnaissance³. En superposant péripétie et renversement de fortune, les théoriciens parviennent à simplifier la poétique de la tragédie : une tragédie bien faite – complexe – présente un renversement de fortune qui peut être plus ou moins subit et imprévu. La distance qu'Aristote mettait entre tragédie avec renversement de fortune et tragédie avec renversement *et* péripétie est donc annulée. Inversement, un nouveau type de trame tragique acquiert – sous le titre de simple – une légitimité qu'elle n'avait pas chez Aristote : la trame épisodique s'impose dans la pratique dramatique avec l'essor de la tragi-comédie et trouve ici, au prix d'un malentendu poétique, une légitimation théorique.

6.1.3 Si *metabasis* et *peripeteia* sont distinctes

Cette interprétation de la poétique, qui identifie renversement de fortune et péripétie et définit la fable simple par l'absence de tout renversement, est critiquée par d'autres théoriciens qui suivent la leçon de Pazzi de' Medici et de Maggi. Alessandro Piccolomini, dans ses *Annotationi* de 1575 dénonce l'équivoque et les conséquences poétiques qu'il implique :

Non s'ha parimente da intendere, quando diciamo la peripetia esser mutation di fortuna; ogni sorte di mutatione da una conditione, e

1. Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Genève, Slatkine reprints, 1972 [1640], p. 53-54.

2. La péripétie d'après Viperano est « *ingens, subita, et inopinata rerum statu in infelicem deiicitur, vel contra ex infelici in felicem et insperatum restituitur* », Antonio Viperano, *De Poetica libri tres*, Anvers, Christophe Plantin, 1579, p. 38.

3. « Simple se dice la [fabula] che no tiene agnicones ni peripecias; y compuesta la que, o tiene agnicones, o peripecias, o todo junto. Simple fábula será como la *Ilíada* de Homero, y compuesta como la *Ulysea*, la *Eneida* de Virgilio », Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica, op. cit.*, p. 181.

stato di fortuna ad un'altro. Non potendo esser tragedia alcuna, in cui qualche si fatta mutatione, non si ritruovi¹.

La mutation de fortune étant le propre de toute tragédie – qu'elle soit simple ou complexe – la péripétie doit présenter des traits distinctifs. Ceux qui définissent la péripétie par la simple *metabasis* ou *mutatio* se trompent, car si la péripétie est le fruit d'un renversement, elle suscite des effets et présente une structure qui la distinguent de la *metabasis*². Piccolomini esquisse ici une définition de la péripétie : il s'agit d'une partie de la tragédie complexe qui comporte une inversion de l'action et qui suscite la surprise en contredisant les attentes du public.

Les théoriciens qui superposent *metabasis* et *peripeteia*, non seulement ignorent les traits propres à la dernière, mais supposent aussi que la reconnaissance puisse avoir lieu sans péripétie : la reconnaissance d'Oreste par Électre, par exemple, ne dénoue pas l'intrigue et ne porte pas un renversement de fortune définitif. Or d'après Piccolomini, cette interprétation de la péripétie – qu'il a peut-être lue chez Castelvetro ou Maggi – est partielle : la péripétie n'est pas seulement cet élément structural qui survient dans le dénouement et renverse définitivement le cours de la tragédie. Toute inversion qui se produit contre les attentes du personnage prend le nom de péripétie : en reconnaissant son frère, Électre passe du malheur de le croire mort au bonheur de le voir en vie devant elle.

Piccolomini, donc, relève le caractère autonome de la péripétie, qui constitue un « ornement » de la tragédie, alors même qu'il souligne son importance structurante : c'est la péripétie qui amorce le renversement de fortune et accompagne – dans la tragédie complexe – le basculement qui dénoue la pièce³. En distinguant péripétie et renversement de fortune, Piccolomini définit le rapport qui existe entre les deux. La péripétie est un renversement qui a lieu contre toute attente : elle peut être un « ornement » du nœud et accompagner une reconnaissance, ou bien amorcer le renversement de fortune qui dénoue la pièce. Si le dénouement de la tragédie simple avait lieu par une *metabasis* qui renverse la fortune du héros, le dénouement complexe recourt

1. « Il ne faut pas non plus penser – quand nous disons que la péripétie est une mutation de fortune – à toute sorte de mutation de condition et d'état de fortune à un autre. Car il ne peut y avoir de tragédie dans laquelle une quelconque mutation de la sorte n'ait pas lieu », Alessandro Piccolomini, *Annotationi, op. cit.*, p. 167.

2. Les théoriciens se trompent « [nell'] intender essi per peripetia la sola mutatione della fortuna : importando nondimeno la peripetia mutatione, non solo così fatta, ma che elle sia fatta in contrario, e fuori di quello, che s'aspettava » *ibid.*, p. 166.

3. « Medesimamente non dobbiamo intender per tal mutatione, e peripetia, il proprio discioglimento del nodo della favola; nè quel puntuale stesso termine, in cui a punto accasca la mutatione, e il cangiamento fatto, ancorche quivi habbia poi la perfettion sua la peripetia, ma s'ha da prender la peripetia dal primo principio di tal mutation di stato; cioè dalla prima inclination, e piegamento, e rivolgimento, che cominciamo a far le cose dallo stato, e dall'essere, in cui si trovavano, verso quello stato, e quell'essere, dove han da cadere. Il qual principio di inclination, e di mutatione, li greci domandano Catastrofe », *ibid.*, p. 167-168.

à un renversement de fortune agrémenté d'une autre *metabasis* : la péripétie qui vient renforcer le renversement en jouant sur les attentes du public, en inversant la progression prévue de la pièce.

Jason Denores aussi, dans son *Discorso* de 1586 et dans sa *Poetica* de 1588, fait du renversement de fortune un trait commun aux tragédies simple et complexe, en distinguant péripétie et *metabasis*¹. Si Piccolomini attribuait à la péripétie tantôt la valeur d'un agrément et tantôt une valeur structurante, Denores définit à la fois la péripétie et la reconnaissance comme parties non « essentielles » pour la tragédie, contrairement au renversement de fortune qui en est un élément « substantiel »². La péripétie et la reconnaissance sont facultatives, alors que la *metabasis* est nécessaire à la tragédie. Ainsi, la péripétie et la reconnaissance acquièrent pour Denores la valeur d'*ornamenti* et rendent la tragédie plus *meravigliosa*³. Jason de Nores simplifie ainsi les propos d'Aristote : toute tragédie présente un renversement de fortune. Dans certaines tragédies, ce renversement est agrémenté d'un effet de surprise et d'émerveillement qui est à imputer à deux ornements de la fable : la péripétie et la reconnaissance. La péripétie est une *metabasis* plus forte, qui va contre les attentes (*disegno*) et l'imagination du public⁴ – et non seulement du personnage, comme le disait Piccolomini.

Denores propose, dans sa *Poetica*, des exemples de fable tragique « réussie ». Il résume et commente en marge une nouvelle de Boccace (IV, 9) qui traite de l'adultère que la femme de Guglielmo di Rossiglione commet avec l'ami de ce dernier, Guglielmo Guardastagno. Le renversement de fortune s'amorce, d'après Denores, quand le mari suspecte l'adultère. Le mari ensuite tue cruellement son rival, lui arrache le cœur et l'offre en repas à sa femme. La péripétie survient avec une reconnaissance quand la femme découvre qu'elle n'est pas en train de manger le cœur d'un sanglier, mais le cœur de son amant. La péripétie et la reconnaissance, d'après Denores, condensent le renversement de fortune – la femme passe du bonheur au malheur – et dénouent le nœud : le crime de la femme est dénoncé et puni, elle tombe dans le malheur et meurt, son mari la pleure et regrette sa violence. Denores fait de la femme infidèle le héros de la pièce. La péripétie et la reconnaissance ne viennent pas ici amorcer le renversement de fortune, qui commence bien

1. « Che la Favola Tragica debba essere non semplice, che faccia la tramutation di fortuna dalla felicità all'infelicità senza peripetia e senza agnitione, ma che la faccia intrecciata, e interferita con ambedue », Jason Denores, *Poetica*, Padoue, Paulo Meietto, 1588, p. 15.

2. « La tramutazion di fortuna dalla prospera all'avversa, e dall'avversa alla prospera, di cui deve essere composta ciascuna favola, è parte sostanzial di queste tre maniere di poesie [commedia, tragedia, poema eroico], ma la peripezia e l'agnizion non sono loro parti sostanziali, potendo essere e non essere », Jason Denores, *Discorso*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquencento*, vol. 3, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972, p. 395.

3. *Ibid.*

4. « La peripezia, che è una verissimile o ver necessaria rivoluzion delle nostre azioni al contrario di ogni nosto disegno et immaginazione », *ibid.*, p. 393.

avant la punition de l'héroïne par les soupçons du mari, mais concentrent et valorisent ce renversement par un « ornement » tragique : le banquet anthropophage aux réminiscences sénéquiennes. Dans cet exemple, qui reprend une trame commune à l'époque, celle de l'*Orbecche*, la péripétie n'est pas un élément structurant – la femme serait tombée dans le malheur en apprenant la mort de son amant sans qu'il soit besoin d'un banquet sanguinaire – mais un élément facultatif qui condense le passage du bonheur au malheur de l'héroïne. Pour distinguer *metabasis* et péripétie, Denores recourt à l'artifice : la péripétie est une construction poétique qui agrémente la *metabasis* mais n'est pas indissolublement liée à elle. Son artifice est souligné par son aspect citationnel : le banquet néfaste est un emprunt au *Thyeste* de Sénèque. La péripétie, donc, semble ne pouvoir se distinguer du renversement de fortune que par des critères extrinsèques : la référence à d'autres péripéties tirées des modèles du genre.

6.1.4 Un constat commun : autonomie relative de l'épisode

Les deux interprétations du dénouement simple et du dénouement complexe que je viens d'esquisser permettent de relever deux ambiguïtés foncières dans le texte de la *Poétique* en ce qui concerne les notions de *metabasis* et de *episodion*. La question est assez complexe pour qu'il soit nécessaire de récapituler les différentes positions théoriques, afin de donner une description unitaire de la conception moderne du renversement de fortune. La *metabasis* est utilisée à la fois pour définir le renversement de fortune comme moteur du dénouement et pour décrire la péripétie et la reconnaissance comme des renversements. Dès lors, la distinction entre renversement de fortune – élément fixe de la structure tragique – et péripétie – « partie » de la fable – se révèle ambiguë. De même, le terme d'épisode qualifie dans la *Poétique* des fables qui s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité (au chapitre 9) et une partie quantitative de la tragédie (au chapitre 12), traduite généralement par « acte ». L'épisode apparaît donc à la fois comme un élément nécessaire de la structure tragique et comme un élément extrinsèque qui dénature ou surcharge la fable en rendant difficile et artificiel son dénouement.

À partir de ces deux ambiguïtés, les théoriciens esquissent deux typologies possibles de dénouement tragique. La plus répandue propose trois cas possibles de fable complexe – se dénouant par un « renversement » (qui se nomme tantôt *metabasis*, tantôt *peripeteia*), par une reconnaissance ou par les deux – et fonde un nouveau type de fable – unie et épisodique – qui prend le nom de simple, et qui est généralement blâmée pour sa construction artificielle et accidentelle. Une deuxième typologie, plus proche du texte de la *Poétique*, affirme que toute fable tragique se dénoue par un renversement, mais que ce renversement est – dans la fable complexe – agrémenté d'une péripétie, d'une reconnaissance ou des deux. La péripétie et la reconnaissance n'ont pas seulement ici un rôle structurant, mais peuvent fonctionner

comme ornements de la fable, de sorte que c'est la fable complexe, dans cette typologie, qui risque de présenter une allure épisodique par l'accumulation des « accidents », comme l'affirme Mairet, en réduisant les péripéties à des accidents non essentiels.

Ces deux typologies se superposent facilement et mènent à une simplification poétique de la théorie du dénouement. Dans les deux cas, en effet, l'opposition que pose Aristote entre simple et complexe est nuancée par la difficulté à distinguer péripétie et renversement de fortune qui constituent tous deux une *metabasis*. Dans la première typologie, la fable simple (avec renversement mais sans péripétie) est un cas particulier de la fable complexe. Dans la deuxième typologie, la fable complexe (avec renversement et péripétie) est un cas particulier de la fable tragique. Il apparaît alors qu'une tragédie, pour être « belle¹ » et susciter les passions tragiques, doit avoir un renversement de fortune puissant. La péripétie et la reconnaissance constituent en ce sens davantage des « degrés » d'intensité du renversement qui peut être ainsi plus ou moins rapide, plus ou moins inattendu, plus ou moins définitif. Au lieu de poser une rupture entre fable simple et complexe, la tragédie moderne affirme une continuité entre les différents types de dénouement qui peuvent être plus ou moins marqués.

Si l'opposition entre simple et complexe est comprise en termes de continuité, comme une différence de degré, une nouvelle forme de tragédie « simple » ou « épisodique » apparaît chez certains commentateurs. Cette forme de tragédie qui progresserait sans *mutatio* jusqu'à sa fin représente davantage un cas limite ou une tendance poétique qu'une typologie dramatique réelle. La continuité entre simple et complexe pose la fable tragique entre deux extrêmes poétiques, qui définissent moins des typologies que des tendances possibles de la tragédie moderne. D'un côté, la tragédie sans renversement ou épisodique, dont le dénouement est connu ou prévisible, a une action une et continue, et progresse par accumulation. Les épisodes ne sont pas des éléments qui structurent l'action mais des ornements extrinsèques et clos qui font avancer la pièce de manière non « nécessaire ». Les passions tragiques sont alors issues de l'excès de malheur et non de la surprise. De l'autre, la tragédie avec un renversement marqué, a un dénouement inconnu et imprévisible. Son action présente des ruptures inattendues et progresse par inversions qui prennent la forme de reconnaissances ou de péripéties. Les passions tragiques sont alors issues de la surprise que les inversions de la trame suscitent. Les tragédies modernes se situeraient ainsi entre ces deux extrêmes et seraient différemment influencées par ces deux tendances, l'une connotée négativement et l'autre positivement. Mais ces deux pôles dramatiques se touchent et tendent à se rejoindre. En effet, une fable très construite (« complexe ») qui multiplie péripéties et reconnaissances risque de paraître épi-

1. « La structure de la tragédie la plus belle doit être complexe et non pas simple », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 13, p. 77.

dique : si la péripétie et la reconnaissance ne s'articulent pas étroitement à la structure de la pièce, mais en émaillent l'action comme des « ornements » – selon les termes de Denores –, ils risquent de fonctionner comme des épisodes qui n'infléchissent pas profondément l'action de la pièce.

L'analyse des exemples permettra de vérifier ces interprétations. On peut toutefois dès à présent affirmer que la construction de la fable tragique préconisée par la *Poétique* se simplifie à l'époque moderne : si la tragédie relate « la chute des grands », cette chute peut se construire de manière plus ou moins marquée par le recours plus ou moins systématique à des phénomènes d'inversion de l'intrigue qui permettent de susciter la surprise : plus la rupture ou l'inversion seront grandes, plus la fable tragique sera jugée efficace. L'art de dénouer la tragédie consiste finalement à tourner « l'esprit des escoutans de çà de là, et faire qu'ils voyent maintenant une joye tournée tout soudain en tristesse, et maintenant au rebours¹ », comme le disait Jean de la Taille dans la citation qui ouvrait ce développement. La compréhension de la structure du dénouement en termes de continuité (dénouement plus ou moins marqué), plutôt qu'en termes de rupture (simple ou complexe), permet d'unifier l'analyse des procédés d'inversion dramatique et de les définir les uns par rapport aux autres en fonction de leur efficacité. Les phénomènes de « quiproquo », par exemple, qui, selon la définition de Jacques Scherer², n'appartiennent pas au domaine de la péripétie car ne portent pas de « rupture » réelle de l'action, font en revanche partie des procédés qui « marquent » plus ou moins efficacement l'action tragique – et qui risquent de s'avérer, finalement, épisodiques. Les théoriciens modernes affirment unanimement qu'une tragédie est d'autant mieux faite qu'elle présente un renversement de fortune marqué par des « renversements » et expliquent la qualité de ces renversements par leur capacité à susciter la surprise. Le dénouement réussi doit alors être imprévu et inattendu. Plus que la « complexité » relative de l'intrigue, c'est sa capacité à susciter la « surprise » qui intéresse les théoriciens. Après avoir confronté les analyses théoriques avec la pratique des dramaturges, il nous faudra étudier l'évolution du dénouement en relation avec l'importance toujours plus grande de la notion de « surprise ».

6.2 Antoine et Cléopâtre : une histoire complexe

Les adaptations tragiques de l'histoire de Cléopâtre permettent de mieux comprendre la pratique moderne du dénouement « simple » ou « complexe » et d'apprécier la gradation continue entre dénouement marqué et non marqué. La figure de Cléopâtre connaît un certain succès à la Renaissance, sur

1. Jean de la Taille, *De l'Art de la tragédie*, *op. cit.*, p. 27.

2. « Quand un héros se trouve devant un faux obstacle qu'il prend pour un vrai, il se trompe. D'où les mots de méprise, de malentendu, d'équivoque, de quiproquo, qui désignent le procédé [...]. La péripétie se révèle ainsi un procédé bien plus puissant que le quiproquo », Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, p. 73 et p. 90.

le plan artistique – grâce à la statue antique acquise par Jules II en 1512¹ – ainsi que sur le plan littéraire : Cléopâtre est une « femme illustre », dont Boccaccio trace un portrait peu flatteur dans ses *De Mulieribus Claris*², et elle partage la responsabilité de la défaite d'Antoine dans les *Vies parallèles* de Plutarque qui connaissent un large succès en France après la traduction qu'en fait Amyot en 1559³. La figure de la reine lagide est ambiguë : condamnée par la propagande d'Auguste et par le portrait qu'en trace Dion Cassius⁴, elle est en partie réhabilitée par Plutarque dans la vie d'Antoine⁵.

Cette ambiguïté foncière en fait un personnage propre à la tragédie : personnage « moyen » par excellence, elle est l'héroïne de deux tragédies italiennes – de Giraldi et de Cesari – avant l'adaptation de Jodelle⁶, qui, avec sa *Cléopâtre captive* de 1552 fonde en France le genre tragique. Garnier écrit son *Marc-Antoine* (1578) en réponse à la pièce de Jodelle, alors que Montreux l'imité dans sa *Cléopâtre* de 1595. Au XVII^e siècle, le sujet retrouve son lustre grâce au *Marc-Antoine* de Mairet de 1637 qui rivalise avec la *Cléopâtre* de Bensérade (1636). En Italie, la mort de Cléopâtre connaît encore deux adaptations tragiques, dans la version de Pistorelli (1576) et de Pona (1635)⁷. En Angleterre, la tragédie de Jodelle est traduite par la comtesse de Pembroke⁸ (1592), son sujet est repris par Samuel Daniel⁹ (1594) et par Samuel Brandon¹⁰ (1598), avant que Shakespeare ne compose *Antony and Cleopatra* vers 1606-1608. Le sujet est aussi adapté en allemand¹¹ et

1. Voir Claude Ritschard *et al.*, *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Milan, 5 continents, 2004, p. 82.

2. Giovanni Boccaccio, *De Mulieribus claris* in *Tutte le opere*, vol. 10, éd. Vittore Branca, Milan, Mondadori, 1967, p. 344-357. Ce texte est rédigé en 1462 et traduit en français dès 1493.

3. Voir Enrica Zanin, « Plutarque et la tragédie au XVI^e siècle », *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne*, 2010/1, p. 24-51.

4. Dion Cassius, *Histoire Romaine*, livre 50 et 51, éd. Marie-Laure Freyburger et Jean-Michel Roddaz, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

5. Plutarque, *Vies*, vol. 13, éd. Robert Flacelière et Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

6. Jodelle connaissait probablement la version de Cesari : de nombreuses similitudes entre les deux pièces – notamment leur structure sans péripétie ni renversement – le laissent supposer.

7. La *Cleopatra* d'Alessandro Spinello, publiée à Venise en 1550, ne traite pas le sujet de la mort de reine égyptienne – comme certains critiques l'affirment – mais adapte chez les Ptolémées une pièce à tyran : le roi cruel tue les fils de sa femme Cléopâtre et il lui offre leurs membres cuisinés lors d'un banquet.

8. Mary Sidney, comtesse de Pembroke, *The Tragedie of Antony*, in *Collected Works*, Oxford, Clarendon press, 1998, p. 152-207.

9. Samuel Daniel, *The Tragedie of Cleopatra*, Louvain, A. Uystpruyt, 1911.

10. Samuel Brandon, *The Tragicomædi of the virtuous Octavia*, Oxford, Oxford UP, 1909.

11. Hans Sachs, *Ein tragedi mit zwölf personen : Die königin Cleopatra aus Ægipten mit Antonio, dem Römer, und hat siben actus*, in *Werke*, vol. XX, éd. A.V. Keller et E. Goetze, Hildesheim, Georg Olms, 1964 [1560], p. 187-233 ; Daniel Casper von Lohenstein, *Cleopatra*, in *Afrikanische Trauerspiele*, éd. Klaus Günter Just, Stuttgart, Anton Hiersemann,

en espagnol : Diego Lopez de Castro compose vers 1582 une « tragedia » intitulée *Marco Antonio y Cleopatra* et plus tard Francisco Rojas Zorrilla compose *Los aspides de Cleopatra*¹ une « comedia » publiée en 1645. La critique s'est surtout occupée de la version de Shakespeare², alors qu'on analysera davantage ici les adaptations italiennes et françaises³.

L'ambiguïté du personnage de Cléopâtre n'est pas la seule difficulté à laquelle sont confrontés les dramaturges⁴. La structure même du récit de sa mort se plie difficilement aux normes de la tragédie. Le sujet de Plutarque – qui fonde la trame de toutes les pièces analysées – présente en effet deux intrigues différentes : d'un côté, le sort funeste d'Antoine, et de l'autre la mort de Cléopâtre. Le récit centré sur Antoine repose sur un nœud politique et amoureux : Antoine va-t-il se faire aveugler par l'amour de Cléopâtre ? La reine égyptienne sert ici d'obstacle. Une telle tragédie se dénoue par une péripétie et une reconnaissance, selon un schéma qu'Aristote définit au chapitre 14 de la *Poétique*⁵ : Antoine commet un « acte violent » – se blesse mortellement – en croyant Cléopâtre morte et « reconnaît » ensuite que la reine est en vie. Au lieu de se séparer de la reine qu'il soupçonne, Antoine s'ôte la vie en apprenant sa mort : c'est son amour pour la reine qui le perd, après avoir « dépravé » en lui la vertu romaine. Le récit centré sur Cléopâtre, en revanche, se noue autour de la question : la reine va-t-elle mourir ? Une fois l'Égypte prise par Octave, la reine malheureuse peut espérer recouvrer son trône ou séduire l'empereur. Mais elle succombe enfin à son malheur et s'ôte la vie, par un dénouement sans péripétie ni reconnaissance, qui procède par accumulation de malheurs : à la défaite s'ajoutent la mort d'Antoine, le mépris d'Octave et la peur d'être menée à Rome en triomphe.

Si le premier sujet tragique se dénoue par une péripétie et une reconnaissance – comme les fables complexes au dénouement marqué – le deuxième se dénoue par accumulation d'épisodes – comme les fables simples au dénouement

1957 [1680], p. 14-152.

1. Francisco Rojas Zorrilla, *Los aspides de Cleopatra*, Madrid, Antonio Sanz, 1748.

2. Pour une bibliographie critique consulter par exemple Marvin Rosenberg, *The Masks of Antony and Cleopatra*, Delaware, Delaware UP, 2004, p. 491-593.

3. Le *Marco Antonio y Cleopatra* de López de Castro (accessible in *Revue hispanique*, n. 19, 1908, p. 184-237), complexifie le sujet par un trame de tragi-comédie : la pièce commence quand Antoine est encore à Rome et raconte ses amours pour Marcela, avant d'aborder le sujet égyptien : la mort des amants est causée par la jalousie de Flaminio, qui trahit Antoine avant d'être châtié à la fin de la pièce.

4. Garnier ou Samuel Brandon soulignent davantage la nature faible et luxurieuse de Cléopâtre et font de sa mort un exemple de « vice châtié » qui permet la restauration morale menée par Auguste. En revanche, d'autres auteurs en font une figure digne de pitié (Jodelle, Cesari), brisée par sa fortune (Giraldi) : dans la version de Pistorelli, Auguste est un tyran qui accable excessivement la reine déchuë.

5. « On peut aussi accomplir l'acte effrayant, mais sans savoir qui est la victime, et ensuite reconnaître l'alliance – ainsi fait l'Édipe de Sophocle, mais l'acte, ici, est situé hors du drame », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 83.

ment non marqué. Les deux sujets sont pourtant intimement liés dans le récit de Plutarque et une tragédie qui finirait avant la mort de la reine – comme le *Marc-Antoine* de Garnier – risque de paraître inachevée. La difficulté que pose une telle adaptation dramatique est bien visible dans le choix des titres : Mairet nomme sa tragédie *Marc-Antoine ou la Cléopâtre*. D'un côté, le sujet d'Antoine présente les qualités structurales d'une pièce complexe ; de l'autre, le sujet de Cléopâtre propose un personnage plus apte à séduire le public. Les auteurs cherchent alors à résoudre le problème en combinant les deux intrigues. Mais la péripétie qui concerne Antoine ne peut plus dénouer une pièce qui s'achève par la mort de Cléopâtre. Dans une telle tragédie, péripétie et reconnaissance risquent de fonctionner comme des épisodes, qui émaillent le nœud mais ne marquent pas le dénouement.

Péripétie, reconnaissance, renversement de fortune participent ainsi à la fabrique du texte dramatique où « simple » et « complexe » fonctionnent comme deux pôles théoriques qui permettent de situer les différentes adaptations du sujet tragique. Il s'agira alors de voir comment les deux intrigues – l'une centrée sur la figure d'Antoine, l'autre sur celle de Cléopâtre – se nouent dans les pièces, pour relever l'efficacité de chaque agencement dramatique : les adaptations de la mort de Cléopâtre présentent des fables relativement complexes qui associent ou séparent renversement de fortune et péripétie.

6.2.1 Péripéties : de l'ornement au renversement

Si les versions de Cesari, de Jodelle et de Montreux ne présentent ni de renversement de fortune ni de péripétie et relatent sans « mutation » la lente progression de la reine vers le suicide¹, les autres adaptations de la mort de Cléopâtre dramatisent la péripétie qui précipite Antoine dans le malheur sans pourtant réussir toujours à l'articuler avec la *metabasis* qui dénouerait la tragédie.

Garnier n'adapte dans son *Marc-Antoine* (publié en 1578) que le récit de la mort du général romain. Sa pièce présente ainsi une péripétie et une reconnaissance assez puissantes – Antoine se blesse mortellement à l'acte IV en apprenant la mort fictive de la reine – mais ne parvient pas à l'articuler au renversement de fortune. En effet, le nœud de la tragédie n'est pas centré sur le dilemme qui tiraille Antoine entre son amour pour Cléopâtre et sa fidélité à Rome : la pièce s'ouvre quand la défaite du roi semble définitive et pose la question de sa survie. La péripétie n'inverse pas ici l'action tragique, mais la précipite. La prétendue mort de Cléopâtre est un dernier « coup » qui accable le roi. La reconnaissance ne restaure pas le bonheur d'Antoine, mais sert à noircir davantage le portrait de la reine, qui ne présente pas

1. Les trois pièces semblent reprendre la même trame tragique : s'il est évident que Montreux reprend la *Cléopâtre captive* de Jodelle, il semblerait probable que Jodelle ait connu la version de Cesari publiée à Venise en 1552 – alors que Jodelle compose sa tragédie en 1553.

ici la riche ambiguïté du personnage de Plutarque¹. La péripétie ne donne pas lieu à une inversion de l'intrigue et ne suscite aucune surprise, mais marque la fin de la pièce par un effet d'accumulation : le mensonge de la reine fixe définitivement le choix d'Antoine, qui se détermine à la mort. La reconnaissance a une faible efficacité dramatique : le public est informé du mensonge de la reine et apprend son dévoilement sans surprise.

Celso Pistorelli, en revanche, dans son *Marcantonio e Cleopatra*, publié à Vérone en 1576, lie les deux intrigues – l'une centrée sur la mort d'Antoine et l'autre sur la mort de Cléopâtre – mais en minimisant l'importance de la péripétie et de la reconnaissance. En effet, à l'acte IV, un page raconte comment le roi, après avoir confié à l'ambassadeur les clés de la ville, a cru par méprise² la reine morte et s'est alors blessé mortellement. La reine est venue le détromper et l'a assisté jusqu'à la fin. Cléopâtre n'a donc pas trompé Antoine, la péripétie n'est pas le fruit d'une ruse, et n'altère en rien l'amour funeste des héros. Le suicide du roi est une conséquence de sa défaite : après avoir perdu la guerre, il croit avoir perdu son amante et se donne la mort ne supportant plus son malheur. La défaite de Marc-Antoine ne sert ici qu'à motiver la mort de la reine : comme le roi s'est tué en la croyant morte, à plus forte raison la reine cherchera-t-elle le suicide après avoir assisté à la mort de son mari. Ainsi, la péripétie, au lieu de renverser l'action, fonctionne-t-elle comme un élément d'accumulation : après avoir perdu la guerre par erreur, le roi se tue par méprise, et sa mort vient creuser le malheur de la reine qui perd progressivement toute raison de rester en vie. La tragédie de Pistorelli minimise ainsi péripétie et reconnaissance, et progresse lentement vers le malheur, sans chercher aucun effet de surprise, mais en préparant son achèvement par l'accumulation : la reine s'enfonce dans le malheur, qui mène naturellement à son suicide, et à la fin de la pièce.

Si Pistorelli évacue le mensonge de la reine pour en faire une héroïne innocente et assimiler la mort du héros à la mort de la reine, Giraldi dramatise le stratagème de Cléopâtre et se sert de la péripétie pour articuler l'intrigue centrée sur le Romain avec celle centrée sur la reine. Dans sa *Cleopatra* (composée vers 1541 jouée en 1555 à Ferrare), la péripétie ouvre la pièce et occupe les deux premiers actes : Cléopâtre, effrayée par un messenger qui lui décrit la rage d'Antoine (I, 2), se cache dans son sépulcre et met en scène sa mort. Antoine se blesse mortellement entre les actes et découvre le mensonge de Cléopâtre à l'acte II. La péripétie n'inverse pas le sort des héros, mais change le cours de l'action : Antoine abandonne sa colère contre Cléopâtre et lui pardonne son mensonge. Les deux amants se réconcilient et Antoine meurt sans

1. Rober Garnier, *Marc-Antoine*, éd. Charles Mazouer, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 1 (1574-1579), Florence Paris, Olschki PUF, 1999, acte IV, p. 305-306.

2. « Poi ch'una falsa lingua gli riferse / Che la consorte s'era ancisa, anch'egli / Deliberò di non restrare in vita », Celso Pistorelli, *Marcantonio e Cleopatra*, Verona, Sebastiano dalle Donne e Giovanni Fratelli, 1576, fol. 31v.

plainte en retrouvant sa dignité « romaine ». Le premier nœud de la pièce trouve ici une solution – si Antoine hésitait entre suivre la reine ou rejoindre les Romains, par sa mort il reste avec la reine, mais il fait aussi preuve de « vertu » – et ainsi se constitue le deuxième nœud de la pièce : la question de la survie de la reine. Cléopâtre, en effet, désire mourir, car elle a été la cause de la ruine de son amant¹, mais Antoine lui demande de rester en vie (II, 1). Les trois derniers actes de la pièce dramatisent ainsi le dilemme qui conduit enfin Cléopâtre au suicide. Si la péripétie permet de relier les deux trames dramatiques, elle réoriente l'action de la pièce sans impliquer un renversement de fortune efficace : la ruine des amants est présentée dès le premier acte et la reconnaissance de l'erreur d'Antoine ne surprend pas le public averti du stratagème de la reine.

Dans la *Cléopâtre* de Benserade de 1636, enfin, la péripétie entraîne, comme chez Giraldi, une légère inversion de l'action : au lieu de se séparer de la reine qui lui a menti, Antoine se réconcilie avec elle et accepte stoïquement son sort (III, 5). Pourtant, la péripétie n'est ni au service de l'exposition, comme chez Giraldi, ni au service du dénouement, comme chez Garnier, mais semble plutôt constituer un « épisode » qui préfigure la mort de l'héroïne. En effet, la trame tragique peut être comprise comme une suite de morts annoncées qui relient les mouvements de la pièce par des reprises thématiques : Cléopâtre feint d'être morte et cause ainsi la mort d'Antoine ; Antoine demande à Eros de le tuer, mais le serviteur se tue à sa place ; la mort effective d'Antoine est cause du suicide de Cléopâtre. Ces morts prétendues ou effectives ont la forme d'une péripétie mais se succèdent comme des épisodes répétitifs et analogues. Si la péripétie de la mort d'Antoine vient inverser la progression de la pièce – par la réconciliation des amants et la restauration *in extremis* de l'honneur du héros – elle fait avancer la pièce par accumulation et la dénoue sans surprise.

Les quatre pièces que je viens de décrire ne se dénouent pas par un renversement de fortune : Antoine et Cléopâtre ne passent pas du bonheur au malheur, mais déclinent progressivement vers un malheur toujours plus grand. En revanche, les tragédies de Pona, de López de Castro, de Shakespeare et de Mairet s'ouvrent par l'expression du bonheur des amants. Mairet fait commencer son *Marc-Antoine* après la défaite d'Actium, mais dramatiser au premier acte le bonheur (précaire) des amants : Antoine fait une sortie de cavalerie qui dérouté provisoirement les troupes d'Octave, mais, pour mettre à l'épreuve la reine, il lui ment sur l'issue du combat. En apprenant la prétendue défaite d'Antoine (I, 4), Cléopâtre n'entend pas le quitter mais renouvelle ses vœux amoureux. Le roi est rassuré : la reine ne veut pas le trahir, et le couple réconcilié jouit ensemble du bonheur de la victoire. Si Mairet ouvre son premier acte sur le bonheur des amants, c'est pour rendre

1. « Questo colpo medesimo anche ha te uccisa », Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Cleopatra*, éd. Mary Morrison et Peggy Osborn, Exeter, Exeter UP, 1985 [1683], p. 25.

plus effectif le renversement qui aura lieu dans les actes suivants et pour préparer le thème du mensonge qui amorce la péripétie principale de la pièce. En effet, dès l'acte II, le bonheur retrouvé se dégrade : Antoine a un entretien avec Octavie, qui propose de négocier pour lui la paix avec Octavien (acte II), Antoine perd une bataille car les siens rejoignent le camp des Romains (acte III). Antoine accuse – à nouveau – Cléopâtre de l'avoir trahi et d'être cause de sa défaite (III, 4).

C'est à ce moment de la pièce que se produisent la péripétie et la reconnaissance, mais leur effet est beaucoup plus puissant qu'il ne l'était dans les autres adaptations. Tout d'abord, la reconnaissance est ici source de surprise : le public ignore le stratagème de Cléopâtre et il le découvre avec Antoine (IV, 3)¹. La péripétie, ensuite, marque le renversement tragique et lie intimement les deux nœuds de l'action. En ce qui concerne le personnage d'Antoine, le nœud de la pièce oppose son amour pour Cléopâtre à sa fidélité à Rome : l'amant de Cléopâtre est avant tout l'époux d'Octavie, et sa place légitime serait à côté d'elle et d'Octavien. En ce qui concerne le personnage de Cléopâtre, l'acte I expose le problème de sa fidélité : est-elle une reine trompeuse ou bien une femme aimante et dévouée ? Si Cléopâtre, mise à l'épreuve par le mensonge d'Antoine, révèle sa fidélité, son propre mensonge et sa mort prétendue trompent le roi. Ces deux fils problématiques progressent ensemble dans la pièce de Mairet : plus Antoine craint la trahison de la reine, plus il désire renouer avec Rome, et inversement. L'introduction du personnage d'Octavie – qui est souvent expliquée par des raisons de mise en scène² – trouve une importante justification dramatique : Octavie représente Rome et s'oppose à Cléopâtre, en incarnant ainsi un obstacle à la fois pour le fil politique et pour le fil amoureux de la pièce. La « très vertueuse, et très belle Octavie³ » reste fidèle à Antoine et cherche son salut, malgré les tourments qu'elle a dû endurer pour lui. En revanche Cléopâtre n'hésite pas à lui mentir et à rechercher son propre salut. L'acte II pose ainsi une opposition entre Octavie et Cléopâtre que confirme l'acte III : Antoine, irrité contre Cléopâtre, l'accuse de trahison, et loue la constance d'Octavie⁴.

La péripétie marque alors une inversion dans la progression de l'action. En apprenant la prétendue mort de la reine, Antoine passe de la rage à l'amour : au lieu de châtier celle à qui il attribuait sa faute, il se transperce sur scène (IV, 2). Antoine, qui envisageait, depuis l'acte II, la possibilité de se rendre aux Romains, choisit ici résolument le champ égyptien. À l'acte

1. « Ce grand corps percé d'une mortelle atteinte, / Tombe, et meurt en effet par une feinte mort », Jean Mairet, *Marc-Antoine*, éd. Alain Riffaud, in *Théâtre complet*, vol. 1, Paris, Champion, 2004 [1637], p. 355.

2. « Il se pourrait que la composition de la troupe du Marais, avec ses deux comédiennes, ait conduit Mairet à introduire le personnage d'Octavie, contrairement à la tradition historique et dramatique », introduction au *Marc-Antoine*, *op. cit.*, p. 206.

3. *Ibid.*, p. 316.

4. *Ibid.*, p. 344.

violent succède la reconnaissance : Antoine, ainsi que le public, apprend que la mort de la reine est simulée et qu'elle est en vie. Cléopâtre, dont le portrait n'a cessé de se noircir à partir de l'acte II, se révèle ici sous son jour le plus cruel : par son mensonge, elle a été cause de la mort de son amant, alors qu'Octavie par sa vertu cherchait à le garder en vie. Mais ce deuxième fil problématique connaît aussi une inversion : Cléopâtre prend soin d'Antoine mourant (V, 1) et lui promet fidélité dans la mort. Les amants se réconcilient, et Cléopâtre accède au rang de « femme illustre » par sa fidélité à Antoine qui sera confirmée par son suicide. Octavie n'apparaît plus dans le dernier acte de la pièce, tout entier consacré à Cléopâtre qui entend rejoindre son amant dans la mort. Si les trois premiers actes de la pièce présentaient une Cléopâtre trompeuse et volubile, le dernier acte reprend le thème des amants infortunés, qui est récurrent en France depuis le succès des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (publié en 1623), et qui représente le roi et la reine comme un couple malheureux enfin uni dans la mort. La péripétie inverse donc doublement l'intrigue : Antoine se réconcilie avec la reine et décide de mourir pour elle plutôt que de se rendre ; Cléopâtre révèle sa fidélité au roi qui la pousse à le rejoindre dans la mort. Le suicide de Cléopâtre découle donc naturellement de la péripétie et constitue une étape ultime du dénouement. La péripétie condense ici le renversement de fortune : Antoine et Cléopâtre tombent définitivement dans le malheur. En même temps, la péripétie permet d'infléchir le renversement qui s'amorçait dès l'acte II : Antoine et Cléopâtre meurent, certes, mais cette mort vient en quelque sorte couronner leur amour.

Mairet dénoue très habilement sa pièce : le renversement de fortune est condensé par la péripétie, sans pour autant rendre prévisible le dénouement de la pièce, car la reconnaissance est au service de la surprise et la péripétie permet de réorienter la pièce pour un final moins attendu. Cette recherche de l'inattendu, de la « merveille », fait cruellement défaut à ses prédécesseurs et à son concurrent Benserade : la pièce de Mairet révèle donc l'importance nouvelle que prend la « merveille » dans la pratique de la tragédie à partir des années 1630. Mairet est aussi le seul à associer péripétie et renversement de fortune : dans les autres pièces analysées, le renversement de fortune se faisait sans péripétie – dans le cas de Pona – ou bien la péripétie avait lieu sans renversement de fortune. Les rapports entre renversement de fortune (*metabasis*) et péripétie (*peripeteia*) ne sont pas aussi mécaniques que le supposait Aristote au chapitre 18 de la *Poétique* : la péripétie n'est pas seulement le propre de la fable complexe alors que la fable simple n'en aurait guère, mais il existe des dénouements sans péripétie ni renversement de fortune et des dénouements avec péripétie et sans renversement de fortune. Ces deux derniers cas de figure ne sont pas envisagés par Aristote, mais permettent de rendre compte – par exemple – de la première tragédie française, la *Cléopâtre captive*. Péripétie, reconnaissance, renversement de fortune, sont donc souvent considérés comme des outils poétiques, qui ont moins une va-

leur structurante qu'une efficacité accessoire : la péripétie – chez des auteurs comme Giraldi, Pistorelli, Garnier et Benserade – sert moins à renverser l'action qu'à agrémenter une trame un peu fade.

6.2.2 Les marques du dénouement : accumulation et inversion

L'analyse des différentes manières de « marquer » le dénouement, révèle que les mêmes éléments de la trame peuvent servir des effets d'inversion et aller dans le sens d'une *metabasis*, ou bien servir l'accumulation et produire le dénouement par l'excès du malheur des héros. Le *Marc-Antoine* de Mairet semble de loin la version la plus « marquée » : l'auteur utilise avec désinvolture des effets d'inversion, que ce soit lors du dénouement – par la péripétie qui produit la surprise et la mort d'Antoine – ou dans l'exposition – qui marque par un premier mensonge le bonheur des amants. En revanche, des pièces qui progressent sans articuler péripétie et renversement de fortune fonctionnent davantage en terme d'accumulation.

Toutefois, en analysant les différentes versions de l'histoire de Cléopâtre, on constate rapidement que même les trames les plus « simples » ou « moins marquées » présentent des éléments d'inversion ou d'accumulation qui font avancer l'intrigue, sans pour autant amorcer le renversement de l'action. Les versions de Cesari, de Giraldi, de Jodelle et de Montreux, par exemple, dramatisent la question du triomphe d'Auguste. Après la mort d'Antoine, Cléopâtre devrait être emmenée à Rome : Octavien a donc intérêt à garder la reine en vie, mais la reine désire mourir pour fuir le déshonneur et l'humiliation de figurer au triomphe. Cet élément peut ainsi contribuer aux malheurs de la reine et hâter sa mort¹, ou bien alimenter le conflit qui l'oppose à l'empereur. Dans les versions de Giraldi et de Benserade, la question du triomphe suscite un effet d'inversion par un (énième) mensonge de la reine : en effet, la reine rassure Octavien en affirmant qu'elle est prête à la suivre à Rome, mais cherche en réalité à se tuer. Ce mensonge amorce la fin de la pièce : la reine révèle son mensonge et se tue². Ainsi, le motif du triomphe ne réalise pas tout à fait une péripétie, mais prépare un effet d'inversion – la possible survie de Cléopâtre – pour ensuite marquer plus fortement son suicide. La pratique de l'inversion à l'acte IV est assez répandue dans la tragédie italienne où le dénouement malheureux est souvent précédé par la possibilité d'une issue non-tragique, écartée pourtant au dernier acte. Une pièce comme la *Cléopâtre* de Montreux, publiée en 1595, progresse ainsi par des tentatives d'inversion non abouties qui ne constituent ni des « péripéties », ni des « obstacles », mais créent un effet d'attente en retardant le dénouement de la pièce³.

1. C'est le cas dans les pièces de Cesare de Cesari, de Jodelle et de Montreux.

2. Giovan Battista Giraldi, *Cleopatra*, *op. cit.*, actes IV et V.

3. Dans le premier acte de la *Cléopâtre* de Montreux, la reine exprime son désir de mourir, mais Octave cherche sa survie pour la mener en triomphe (acte II) et ses suivantes

Les tragédies au dénouement plutôt « simple » et peu marqué progressent donc en accumulant des enjeux problématiques – le triomphe, l’amour des enfants – qui inversent ou précipitent l’action tragique. Ces éléments présentent des affinités avec les « épisodes » : il s’agit de fragments autonomes de la fable qui émaillent facultativement la trame tragique, sans pour autant altérer radicalement sa structure. La péripétie serait alors une version « marquée » de l’épisode : l’emploi qui en est fait dans les adaptations de la mort de Cléopâtre montre bien que son incidence sur la structure de la tragédie est variable. Si Mairet articule renversement de fortune et péripétie, les autres auteurs exploitent différemment le suicide d’Antoine : Giraldi s’en sert pour achever son exposition, Benserade pour lier la fable d’Antoine à celle de la reine. La tragédie moderne semblerait alors constituée de divers « épisodes », plus ou moins reliés et plus ou moins essentiels à la structure de la pièce. La définition très peu aristotélicienne de Mairet qui considère une fable complexe comme celle où l’on peut « adiouster quelque chose en forme de l’Episode de la Tragedie, afin de remedier à la nudité de la piece, pourveu toutesfois que cela ne preiudicie en aucune façon à l’unité de la principale action¹ », semble pourtant bien définir la pratique des dramaturges, pour qui la péripétie est un épisode réussi², afin de susciter la surprise.

6.2.3 Les effets du dénouement : suspens et surprise

La surprise – théorisée par les modernes à partir de la « merveille » – est donc une stratégie poétique qui s’applique à la gestion de l’information. Elle est souvent liée à la « reconnaissance » dramatique et agit dans la pièce au niveau cognitif³. La surprise est mise en place par la préparation d’un leurre. Un événement se produit, alors qu’il n’était pas prévu, parce que ses causes ont été omises ou dissimulées dans la pièce. L’accident surprenant est alors expliqué *a posteriori* ou justifié au nom d’une téléologie qu’il explicite. La « suspension » en revanche est une stratégie poétique fondée sur l’attente : l’enchaînement de l’intrigue annonce qu’un événement malheureux pourrait se produire – Cléopâtre pourrait se tuer – et le dénouement vient combler cette attente – Cléopâtre se tue. L’attente est le principe des pièces plutôt « simples » : le dénouement n’est pas marqué par un renversement

la rappellent à la vie en évoquant ses devoirs de mère (acte III). La pièce s’achève quand Cléopâtre refuse tout argument qui pourrait justifier sa survie et se tue.

1. Jean Mairet, *La Sylvainre*, *op. cit.*, p. 145.

2. On connaît par ailleurs l’importance que connaît l’épisode dans la dramaturgie classique : d’Aubignac y consacre le chapitre V de sa *Pratique du Théâtre* : « Les Modernes entendent maintenant par *Episodes* une seconde histoire jetée comme à la traverse dans le principal sujet du Poème Dramatique, que pour cette raison quelques-uns appellent *Une histoire à deux fils* » (p. 149). D’Aubignac explique ensuite que ces « épisodes » désormais autorisés dans la tragédie, doivent pourtant être bien « incorporés » au sujet tragique (*La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 149-150, et aussi p. 277).

3. Terence Cave, *Recognitions*, *op. cit.*, p. 67-72.

inattendu, mais ne fait que réaliser les promesses du nœud. La surprise est davantage présente dans les pièces « complexes » : le dénouement est marqué par un événement inattendu qui bouleverse les attentes suscitées par le nœud. « Suspension » et « merveille » participent de fait d'une même stratégie dramatique qui fonde la construction de la trame tragique : l'attente suscitée par le nœud peut être comblée ou détournée. Dans le premier cas, la « suspension » est le principal ressort employé et le dénouement vient mettre fin à l'attente. Dans le deuxième cas, l'attente qui suscite la « suspension » est détournée par un événement imprévu. Dans la pièce de Mairet, l'attente concernant la mort de la reine est provisoirement comblée par les mots du messager. Mais ces mots n'étaient qu'un leurre : la reconnaissance qui suit révèle que la reine est en vie. Le nœud est ainsi déplacé du malheur de la reine à sa fidélité : Antoine doit-il rester fidèle à une amante trompeuse au lieu de se réconcilier avec son épouse légitime ? La pièce s'achève par la réconciliation des amants et déplace ainsi les attentes du fil politique – Antoine va-t-il se rendre aux Romains ? – au fil amoureux – Antoine va-t-il choisir Cléopâtre ou Octavie ?

Le dénouement tragique repose ainsi sur une stratégie d'attentes comblées – au profit du pathétique – ou détournées – au profit de la surprise. Ces deux stratégies ne s'excluent pas l'une l'autre mais se composent différemment dans les pièces. Une pièce marquée par une reconnaissance repose d'abord sur un effet d'attente qui concourt toutefois à la construction d'un leurre. Une pièce plutôt « simple » suppose pourtant des effets d'inversion inachevée qui enraient provisoirement l'attente par la possibilité d'un retournement inattendu. Au lieu d'opposer tragédies « simple » et « complexe », il est plus productif d'analyser la gestion de l'attente dans la dramatisation de la fable. Les stratégies mises en œuvre sont souvent complexes : les effets de détournement peuvent être limités – le héros seul reconnaît – ou non aboutis – le dialogue entre Octave et Cléopâtre pourrait détourner les attentes vers une deuxième trame amoureuse qui pourtant ne se réalise pas.

L'étude des différentes adaptations de la fable de Cléopâtre a permis de relever l'importance progressive que prend la surprise dans la composition de la tragédie : si les premiers dramaturges comme Cesare de Cesari et Jodelle laissaient prévoir dès le premier acte l'issue fatale de la pièce, dans les années 1630, chez un dramaturge comme Mairet, la mort de Cléopâtre et d'Antoine est revisitée pour susciter la surprise au moment de la reconnaissance. L'importance accrue de la surprise va de pair avec l'autonomie relative de la péripétie, qui ne sert pas seulement à marquer le renversement de fortune, mais vient agrémenter les « épisodes » de l'intrigue. Ces deux pratiques montrent l'importance accrue des « effets » dans la poétique de la tragédie. La structure de l'intrigue tragique, dès lors, est moins guidée par le respect des normes génériques, que par la recherche d'une configuration efficace. Les stratégies de suspension et de surprise envisagent différemment

l'efficacité de l'intrigue. D'une part, la suspension prépare et annonce la fin de la tragédie par l'accumulation d'épisodes et de renversements provisoires, de l'autre, la surprise rend impossible la fin attendue de la pièce par le surgissement d'un événement imprévu. L'importance accrue de la surprise risque alors de fragiliser la progression logique de la pièce et de contrecarrer les stratégies poétiques qui tendent à faire du dénouement l'expression de l'accomplissement de l'intrigue.

6.3 La tragédie se complique

Le dénouement « marqué » par un effet d'inversion s'impose progressivement dans le genre tragique. La préférence d'Aristote pour ce type de dénouement est la raison principale de son succès, qui va de pair avec la diffusion de la *Poétique*. La trame tragique assume ainsi progressivement des traits qui lui sont propres : l'inversion finale, ou le simulacre d'inversion que l'on a relevé dans les adaptations de la trame de Cléopâtre, marque la fin de la pièce par un effet de rupture plus ou moins grand, qui sert à susciter la « meraviglia ». La rupture de la causalité se justifie ainsi par la recommandation aristotélicienne et par une poétique de l'effet. Mais la « meraviglia » qui traduit *thaumaston*¹ n'a pas immédiatement le sens de « surprise » et n'acquiert que dans la deuxième moitié du XVII^e siècle le sens de merveilleux surnaturel². Il s'agira de retracer ici les étapes de l'avènement progressif de la tragédie complexe, pour confirmer la pertinence de mon analyse des *Cléopâtre* dans le contexte plus général de l'évolution des pratiques poétiques.

6.3.1 En Italie

En Italie les premières productions tragiques ont une trame marquée. La *Sofonisba* de Trissino, célébrée comme première tragédie moderne, présente, d'après ses commentateurs, une trame complexe. Nicolò Rossi, dans ses *Discorsi intorno alla tragedia* de 1590, fait de la *Sofonisba* le modèle d'une tragédie bien constituée : « Questo ottimo grado di tragedia ha la *Sofonisba*, parte perché è la sua favola intrecciata, parte anche perché ha la tramutazione della felice fortuna alla misera³ ». La *Sofonisba* est une bonne tragédie parce qu'elle est complexe (*intrecciata*) avec péripétie et renversement de fortune. Rossi justifie ensuite son affirmation par des analyses poétiques :

1. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 9 et chap. 24 : « La tragédie doit produire l'effet de surprise », p. 125.

2. Pour cette distinction entre une « merveille » proche de la surprise et un merveilleux qui serait l'effet des interventions divines ou des miracles, voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, *op. cit.*, p. 165-181.

3. « Ce degré suprême, la *Sofonisba* le possède, d'une part parce que sa fable est tressée, de l'autre aussi parce qu'elle présente une mutation de la fortune du bonheur à la misère », Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, *op. cit.*, p. 82-83.

Sophonisbe au début de la pièce est belle, saine, jeune et reine d'un royaume très puissant¹ et tombe ensuite dans le malheur et la mort par une « peripezia² » : au moment où elle souhaite célébrer ses noces avec Massinisse, elle reçoit de lui un poison et se tue³. La démonstration de Rossi est critiquable : la reine, bien que belle et en bonne santé, vient d'apprendre la captivité de son mari et la menace des Romains ; la péripétie – si péripétie il y a – commence au v. 500 avec les nouvelles fiançailles entre Massinissa et Sofonisba, et se termine 1000 vers plus tard avec la mort de Sofonisba : péripétie et renversement de fortune semblent ici presque coïncider par leur étendue. Mais, si les affirmations de Rossi sont discutables, elles révèlent l'importance de la fable complexe dans la formation du genre tragique. Une bonne tragédie doit être complexe ou du moins présenter des éléments de complexification qui permettent de la distinguer de la fable « simple » : la fable de *Sofonisba*, nous dit Rossi, ne progresse pas par accumulation, mais par inversion – au lieu de recevoir les vœux d'amour de son fiancé, Sofonisba reçoit le poison de la mort.

Vingt ans plus tard, Giraldi entend faire de son *Orbecche* une tragédie complexe : alors que la princesse pense que son père Sulmone se réjouit de ses noces avec Oronte en lui offrant un présent précieux, elle reçoit de son père les membres meurtris de son amant et de ses enfants (acte V scène 4). Cette « péripétie » n'a pourtant pas une grande efficacité dramatique et se révèle plus épisodique que structurante. Le public a appris à l'acte IV les crimes de Sulmone : la reconnaissance de l'acte V n'a donc de valeur que pour Orbecche et ne suscite aucune surprise. La péripétie ne renverse ni l'action ni l'état d'Orbecche : elle ne fait qu'apprendre enfin un malheur qui l'accable depuis l'acte IV et qui la menace depuis l'acte III, quand Sulmone a appris les amours cachées de sa fille. Reconnaissance et péripétie sont moins ici au service des effets dramatiques, qu'ils ne servent de « marqueurs » du nouveau genre tragique : en reprenant ces éléments au *Thyeste* de Sénèque, Giraldi entend s'inscrire de plein droit dans la tradition de la tragédie. Sa démarche connaît un succès certain : son *Orbecche* fonde le modèle de la tragédie moderne en Italie et fixe la « péripétie » et la « reconnaissance » comme éléments nécessaires de toute tragédie réussie. La trame d'*Orbecche*, en effet, est largement imitée par des tragédies⁴ qui présentent des péripéties et des reconnaissances semblables⁵. Le motif du banquet de Thyeste devient

1. *Ibid.*, p. 83.

2. *Ibid.*

3. « Poiché, sperando Massinissa con celebrar le nozze con Sofonisba liberarla dalla servitù che ella tanto temeva dei Romani e vivere con lei lungo tempo lietamente, e sperando anch'essa in cotal guisa di sottrarsi dal giogo dei Romani e rimanere reina, in quella istessa cosa ove ambedue avevano fondata la loro speranza trovano la cagione della loro sciagura e della morte compassionevole di Sofonisba », *ibid.*, p. 84.

4. J'ai recensé plus de 25 pièces qui reprennent le sujet d'*Orbecche* ou bien le sujet très proche de la nouvelle de Boccace *Tancredi*, voir chapitre 11 de cet ouvrage.

5. Voir *Rodopeia* de Verlato, composée avant 1582, où le roi fait aussi démembrer

progressivement un marqueur typique du dénouement tragique et apparaît dans d'autres sujets dramatiques, comme dans l'*Irene* de Giusti de 1579 ou dans l'*Isifile* de Mondella de 1582, qui mettent en scène un sujet « moderne » de l'histoire vénitienne : la perte de Chypre tombé aux mains des Turcs.

On constate ainsi qu'à partir de l'*Orbecche* se mettent en place des « marqueurs » qui permettent de définir la pertinence générique du dénouement et qui sont à l'origine d'un ensemble d'« agréments » au fonctionnement standardisé, qui se retrouvent dans la majorité des tragédies modernes. Mais ces éléments concourent moins à la construction de la tragédie qu'à son identification générique. La fonction structurante de la péripétie – qui était très importante dans la *Sofonisba* – perd de son importance : péripétie et reconnaissance prennent progressivement de l'autonomie et fonctionnent comme des « agréments », dès les années 1580. Giraldi relève et critique cette évolution à laquelle il a pourtant contribué – comme on l'a vu dans sa *Cléopâtre* qui détache la péripétie du dénouement et s'en sert pour terminer l'exposition de la pièce. Dans l'épître latine de 1558 adressée à Sperone Speroni auteur de la *Canace* (1542) qui est au centre d'une querelle poétique depuis 1550, Giraldi critique la structure même de la pièce en affirmant que la reconnaissance finale a lieu « per accidens ¹ » : le vagissement de l'enfant ne peut pas dévoiler au père de Canace et de Macareo leur amour incestueux, mais seulement la présence d'un enfant dissimulé. Ce sont ensuite les explications des amants qui précipitent l'action et amènent la péripétie ². Giraldi sanctionne alors à double titre le dénouement de la *Canace* : le malheur des amants est amené par une reconnaissance qui n'est pas issue de la structure de la trame, mais qui est la conséquence non nécessaire d'un accident ; la péripétie ne précède pas, mais suit la reconnaissance – le père reconnaît l'inceste de ses enfants et il les tue ³.

L'argument de Giraldi est largement polémique, car lui-même, nous l'avons vu, s'octroie nombre de libertés avec péripétie et reconnaissance. Mais la querelle sur la *Canace* a le mérite de relever un problème qui sera de plus en plus présent dans la tragédie italienne : l'emploi « ornemental » et non motivé de la péripétie et de la reconnaissance. Le dénouement est moins le résultat de la structure de la fable tragique que de diverses stratégies poétiques qui marquent plus ou moins fortement l'issue de la pièce. Dès l'*Orbecche* de Giraldi, il est intéressant de relever l'effet d'inversion provisoire qui précède le dénouement de la pièce : Sulmone feint d'accepter le mariage (acte III scène

Sinibaldo, l'amant secret de sa fille.

1. « Epistola latina di Giovan Battista Giraldi Cinzio » in Sperone Speroni, *Canace e Scritti in sua difesa*, éd. Christina Roaf, Bologne, commissione per i testi di lingua, 1982, p. 284.

2. *Ibid.*

3. « Ego nunquam audivi agnitionem ex se ipso et in se ipso fieri, nisi in insanis et furentibus, vel quod ineptius est, post peripetiam collocatam esse. O novam atque inauditam fabulæ constitutionem ! », *ibid.*

4) alors qu'il se prépare à tuer Oronte. Cette inversion provisoire se généralise dans la tragédie italienne à partir des années 1580¹ et s'étend jusqu'aux années 1650, dans une tragédie comme l'*Aristodemo* de Dottori : à l'acte IV Policare invente un stratagème pour sauver sa bien aimée Merope. Mais à l'acte V la nourrice raconte comment Aristodemo a tué sa fille justement à cause du stratagème, qui, au lieu de sauver Merope, a été cause de sa mort. Cette stratégie poétique n'inverse pas l'action de la pièce, qui progresse vers le malheur annoncé dans le nœud, mais sert à souligner la catastrophe finale par un effet de « suspension » : la pièce aurait pu finir autrement, une inversion de l'action aurait été possible, et pourtant, le malheur annoncé finit par se réaliser.

La tragédie italienne suppose donc, dès son essor, une réflexion sur ses effets et en particulier sur la « suspension » et sur la « merveille » qui découlent de la construction de l'intrigue dramatique, comme l'a relevé Terence Cave². Dans *Recognitions*³, le critique anglais montre que la définition rhétorique de la « suspension », reprise chez les Modernes par Vida dans son *De Arte poetica*⁴, rencontre l'analyse poétique de la « merveille »⁵. La réflexion sur les effets rhétoriques, qui influence la théorie du roman⁶, vient ici rejoindre la réflexion sur les effets tragiques : une tragédie doit être complexe, parce que c'est seulement par une inversion de l'action – signifiée par la péripétie et la reconnaissance – que l'on peut susciter la « meraviglia ». Mais la figure de la « suspension », que Terence Cave relève chez Robortello et Pigna, n'est pas encore, me semble-t-il, une théorie de la « surprise » théâtrale, qui sera en revanche formulée plus tard par Chapelain, comme Terence Cave l'affirme d'ailleurs dans *Recognitions*⁷.

Les commentateurs italiens considèrent les « admirabilia⁸ » comme un troisième effet dramatique après la crainte et la pitié : les passions tragiques,

1. Cette inversion provisoire n'affecte pas seulement les pièces imitées de l'*Orbecche* – comme *La Costanza* de Masucci composée avant 1585 – mais aussi d'autres trames tragiques comme celle de Soliman ou celle de Phèdre : dans la *Fedra* de Bozza (1578), à l'acte IV, Fedra se réjouit de la mort d'Hippolyte avant de sombrer dans le désespoir et la mort.

2. Voir Terence Cave, *Recognitions*, *op. cit.*, p. 57-63 ; « "Suspendere animos" : pour une histoire de la notion de suspens », in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, actes du colloques sur le commentaire, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 211-218 ; « Suspense and the Pre-History of the Novel », *Revue de Littérature Comparée*, n. 4, 2006, p. 507-516.

3. Terence Cave, *Recognitions*, *op. cit.*, p. 61.

4. Terence Cave, « "Suspendere animos" : pour une histoire de la notion de suspens », *art. cit.*, p. 212.

5. *To Thaumaston*, qu'Aristote étudie au chapitre 9 de la *Poétique*.

6. Terence Cave cite à ce sujet la préface d'Amyot à sa traduction des *Éthiopiennes*, et le traité de Giovanni Battista Pigna, *I Romanzi*, « "Suspendere animos" : pour une histoire de la notion de suspens », *art. cit.*, p. 215-216.

7. Terence Cave, *Recognitions*, *op. cit.*, p. 88-91.

8. Francesco Robortello, *De Arte poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 99.

d'après Robortello, sont « merveilleuses » car la « merveille » est ce qui permet de les susciter¹. Mais pour les Italiens la *meraviglia* est moins la surprise face à un renversement inattendu que l'étonnement de constater l'étendue du malheur du héros. Robortello, Denores² et les premiers commentateurs considèrent ainsi que la *meraviglia* est davantage l'effet de la « suspension » de l'action, que de la découverte d'un événement surprenant. C'est seulement plus tard que des théoriciens comme Minturno affirment, à la suite d'Aristote, que la *meraviglia* (*to thaumaston*) est suscitée par le caractère indéfini des causes de l'action³, mais ils ne l'analysent pas comme une « passion » issue de la représentation d'un événement inattendu. Ces différentes conceptions affectent la production tragique italienne qui est peu apte à susciter la surprise, comme je l'ai relevé dans l'analyse des adaptations de la fable de *Cléopâtre*. La crainte, la pitié, la merveille doivent être davantage suscitées par l'excès et par la rapidité de la chute des grands que par son caractère imprévu.

Cette incompréhension de la « surprise » est encore soulignée par la pratique de la reconnaissance, qui est davantage une reconnaissance pour les personnages que pour le public. Piccolomini, un des plus fins interprètes de la *Poétique*, affirme :

Quando si dice fuor d'aspettatione, e di quello che si fusse aspettato, o stimato, non s'ha questo da intendere, come credono alcuni, rispetto agli spettatori ; ma rispetto a quelli stessi, a chi l'infelicità o la felicità causata per quelle mutatione, appartiene⁴.

La surprise ne doit pas concerner le public, mais seulement le personnage. Bien que Terence Cave ait nuancé cette prise de position de Piccolomini⁵, il apparaît évident qu'une telle conception de la « merveille » concerne davantage la construction de la tragédie que les effets de sa représentation. La

1. « Haec *phobesà* et *eleonà*, sunt ea, quæ nobis accidunt praeter opinionem. Quidquid enim huiusmodi est ; necessario est etiam admirabile, idest *thaumaston*. Omnia igitur commiserabilia, et terribilia sunt etiam admirabilia, neque unquam commiseratio, aut terror caret admiratione », *ibid.*

2. « Chi è dunque de' spettatori che non si accenda al desiderio della vita privata, riguardando spessissime volte in queste rappresentazioni che in così breve giro di tempo ogni travaglio dei privati si rivolga in somma letizia che non aborrisca la vita tirannica de' più potenti, vedendo e considerando che ogni loro grandezza quasi in un batter d'occhio si possa rivolger in estrema ruina, in essilio, in morte in uccisioni ? », Jason Denores, *Dialogo*, *op. cit.*, p. 391.

3. « Meraviglianci di quelle cose, che oltre la nostra opinione accadano, massimamente dove elle si attamente sien congiunte, che l'una paia dopo l'altra ragionevolmente seguire ; conciosiacosaché queste sien di meraviglia più degne di quelle, che a caso o per fortuna avvengono », Antonio Minturno, *Della Poetica*, *op. cit.*, p. 40.

4. « Quand on dit "inattendu" ou hors d'attente, il ne faut pas entendre, comme le croient certains, que l'on se réfère aux spectateurs ; car on se réfère à ceux-mêmes à qui appartient le malheur ou le bonheur causé par le renversement de fortune », Alessandro Piccolomini, *Annotationi*, *op. cit.*, p. 167.

5. Terence Cave, *Recognitions*, *op. cit.*, p. 62.

tragédie italienne, par son traitement de la péripétie et de la reconnaissance, semble confirmer l'opinion de Piccolomini : la péripétie et la reconnaissance sont des « ornements » de la fable tragique qui n'ont pas pour visée explicite la surprise du spectateur. La plupart des reconnaissances sont en effet relatées par un récit et affectent davantage le personnage que le public.

La « meraviglia » est donc davantage du côté de la « suspension » que de la « surprise ». Nous l'avons vu, l'effet principal de la péripétie et de la reconnaissance revient à faire pencher brusquement le sort du héros vers le malheur, après une suite d'inversions provisoires. La tragédie italienne adopte ainsi une acception faible de *thaumaston* : il ne s'agit pas tant de l'introduction d'un événement imprévu que de l'avènement d'un événement prévu qui pouvait pourtant être évité. Cléopâtre aurait pu ne pas se donner la mort pour obéir à Octavien – comme dans la version de Cesare de Cesari – ou pour préserver le trésor royal – comme dans la version de Pistorelli – et pourtant elle se suicide au dernier acte. Le destin de la reine est suspendu, mais sa mort n'est pas surprenante. En Italie, la tragédie complexe cherche à rendre le dénouement plus saisissant, et donc plus apte à susciter la frayeur et la pitié, sans pour autant vouloir surprendre le public. Le jeu des inversions provisoires – qui sont en chemin vers la péripétie sans toujours réaliser une réelle *metabasis* – alimente une stratégie de la « suspension ». La « meraviglia » est davantage issue d'une réflexion sur les *causes* de l'action, que sur les *effets* du dénouement, et sert la logique de l'exemplarité. Le malheur de Cléopâtre est source d'étonnement et cet étonnement amorce une réflexion sur les causes qui l'ont suscité. La tragédie italienne fonctionne donc bien dans un jeu d'attentes, mais l'événement qui les comble est moins l'effet de l'inattendu que de l'avènement brutal, excessif et définitif de ce qui a été longuement attendu. Gibaldi définit cette stratégie dans son *Discorso* repris et imité probablement par Pigna dans *I Romanzi*¹ :

Questo far stare sospeso l'auditore, dee però essere condotto talmente dal poeta che egli non stia sempre nelle tenebre, ma dee l'attione di parte in parte andare sciogliendo la favola, di modo che lo spettatore si veda menare al fine, ma stia dubbioso a che egli debba riuscire².

Le public doit connaître la fin de l'histoire, mais douter jusqu'au bout de sa réalisation effective. Le dénouement est censé combler les attentes du

1. Pigna était en effet élève de Gibaldi, avant de se brouiller durablement avec son maître, cf. Carlo Simiani, *La Contesa tra il Gibaldi e il Pigna*, Trévise, Turazza, 1904 ; Stefano Benedetti, « Accusa e smascheramento del "furto" a metà Cinquecento : riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G.B. Pigna e G.B. Gibaldi Cinzio », dans *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, dir. Roberto Gigliucci, *Studi e testi italiani*, 1 (1998), p. 233-261.

2. « Cet art de tenir en suspens l'auditeur doit toutefois être déployé par le poète de sorte que l'auditeur ne soit pas toujours dans l'obscurité. En revanche, l'action doit du début à la fin dénouer progressivement l'intrigue, de sorte que le spectateur se sache conduit vers la fin, mais doute que cette fin se réalise », Giovan Battista Gibaldi Cinzio, *De' Romanzi, delle comedie e delle tragedie, op. cit.*, p. 237.

public, qui a été « *sospeso* » tout au long de la pièce. La suspension est ainsi une stratégie textuelle qui prépare la conclusion de la pièce et qui fait du dénouement le lieu d'une détente émotionnelle et de l'achèvement de l'intrigue.

6.3.2 En France

En France, les premières tragédies modernes ont une trame simple. La *Cléopâtre* d'Étienne Jodelle, qui assume rapidement le statut de première tragédie en langue française¹, présente un dénouement simple, comme on l'a relevé plus haut. La « surprise » et même la « suspension » du public est empêchée par le monologue de l'ombre d'Antoine, qui révèle, dès le premier acte, l'issue de la pièce. Le modèle reconnu de la tragédie française présente donc un dénouement peu marqué. De plus, la réception tardive de la *Poétique* retarde la théorisation de la tragédie complexe, de sorte que les rares pièces qui présentent une péripétie ou une reconnaissance (comme la *Philanire* de Claude Roillet de 1563 ou *Marc-Antoine* de Garnier, de 1575) passent inaperçues et ne permettent pas de systématiser un trait théorique qui fonde en Italie la réflexion générique. La tragédie française, nous l'avons vu, reste jusqu'à la fin du XVI^e siècle le récit de la chute des grands. C'est la fable tragique, bien plus que sa structure, qui définit la tragédie. Si la logique de la « suspension » s'accorde en Italie avec la logique de l'*exemplum* dans les propos de théoriciens comme Giraldi et Pigna qui tiennent le public en suspens pour mieux le moraliser, la « merveille » dans la première tragédie française semble entièrement soumise à une poétique de l'exemplarité².

La tragédie complexe, fondée sur l'inversion inattendue de l'intrigue, apparaît en France en raison d'un concours de circonstances. La *Poétique*, nous l'avons vu au chapitre 5, est reçue en France en même temps que les formes tragi-comiques. Les indications d'Aristote sont interprétées à la lumière d'une nouvelle logique dramatique fondée sur l'effet. Péripétie et reconnaissance ne s'imposent pas seulement en raison de la préférence que leur accorde Aristote – comme en Italie – mais répondent à l'évolution du goût du public qui recherche la « surprise » et le « suspens », comme l'a justement relevé Terence Cave³. C'est donc par l'influence des romans d'abord et de la comédie

1. Jacques Grevin, dès 1561, dans son *Bref Discours pour l'intelligence de ce théâtre*, publié en tête de son *Théâtre*, affirme : « Non que je me veuille dire premier qui a composé [des tragédies] en notre langue. Car je sçay bien qu'Estienne Jodelle (homme qui merite beaucoup pour la promptitude et gentillesse de son esprit) a esté celuy qui les a tirées des Grecs et Latins pour les replanter en France », in *César*, éd. Ellen S. Ginsberg, Genève, Droz, 1971, p. 88-89.

2. « Combien plus est plaisant et aux coeurs désirable / Ce que Dieu merueilleux fait vrai et admirable? / Ici rien ne verrez qui ne soit merueilleux », Louis des Masures, *Tragédies Saintes*, éd. Michel Dassonville, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles X*, première série, vol. 2 (1561-1566) [1582], p. 251.

3. « On pourrait alors émettre l'hypothèse qu'au seizième siècle la théorie d'une intrigue

espagnole ensuite que s'établit en France une poétique fondée sur la rupture et l'inversion de l'action qui ne concerne pas seulement les personnages – comme l'affirmait Piccolomini – mais aussi le public. Cette évolution poétique s'esquisse au début du XVII^e siècle, avec la raréfaction progressive de l'ombre protatique qui explicite l'origine « merveilleuse » de l'intrigue – la merveille se situant alors du côté des causes de la trame tragique plutôt que du côté de ses effets – et la suppression des chœurs¹. La crise que connaît la tragédie au début du XVII^e siècle se manifeste aussi par l'adaptation de sujets tirés de l'épopée² et du roman. Des pièces comme *Tyr et Sidon*, publiée par Jean de Schélandre en 1608, révèlent le goût du public pour la surprise et la nécessité de renouveler le genre tragique. La pièce, tirée des *Fantaisies amoureuses* – un roman anonyme paru en 1601 – et republiée en 1628 sous les traits d'une tragi-comédie, se dénoue par une péripétie et une reconnaissance : Méliane, au début de l'acte V, est arrêtée par le roi son père qui l'a surprise devant le cadavre de sa sœur Cassandre, tenant en main le poignard qui l'a tuée. Le roi la condamne à mort mais reconnaît ensuite que Méliane n'avait pas poignardé sa sœur mais en avait surpris le suicide et comptait se donner la mort de la même manière. Le roi « tue » et « reconnaît » ensuite sa méprise. Le public découvre avec lui l'erreur commise. En adaptant une trame de roman, les auteurs dramatiques en adoptent aussi la poétique : le goût pour la « surprise », que Terence Cave relève chez Amyot, dans sa préface à la traduction des *Etyopiques* de 1547³, passe dans la tragédie et entraîne son évolution poétique. L'influence des romans et de l'épopée, et plus largement la concurrence des formes mixtes qui sont la tragi-comédie et la pastorale⁴, pousse la tragédie française à se renouveler.

Dans les années trente du XVII^e siècle, l'influence de la dramaturgie espagnole⁵ ne fait que souligner et formaliser ce goût pour la « surprise »,

« en suspens » vient suppléer à la théorie traditionnelle de la lecture allégorique », Terence Cave, « Suspendere animos », art. cit., p. 218.

1. Voir Pierre Troterel, dans l'argument de sa *Sainte Agnes*, publiée en 1615, affirme : « ie n'ay point fait de chœurs, non pas que ie ne l'eusse bien peu, mais d'autant que ce m'eust esté un travail inutile, ayant veu représenter plus de mille Tragedies en divers lieux, ausquelles ie n'ay iamais veu declamer ces chœurs », in *Sainte Agnes*, Rouen, David du Petit Val, 1615, p. 5.

2. C'est le cas de tragédies comme : *Clorinde*, d'Aymard de Veins de 1599 ; *Isabelle*, de Jean Thomas (s.d.) ; *La Rodomontade* et *La Mort de Roger*, de Charles Bauter de 1605 ; *Les Amours d'Angélique et de Médor*, attribuée à Bauter et datée par Forsyth de 1614 ; la *Sophonie*, parue anonyme en 1620 ; *La Tragédie des amours de Zerbin et d'Isabelle*, parue anonyme en 1621 ; *La Mort de Roger* et *La Mort de Bradamante*, publiées anonymes en 1624.

3. Terence Cave, « Suspendere animos », art. cit., p. 215 et « Suspense and the pre-history of the novel », art. cit., p. 507.

4. cf. *Dalla Tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca, esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, éd. Elio Mosele, Brindisi, Schena, 1993 ; Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, vol. 1, *Le Premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 93-94.

5. L'influence espagnole sur le théâtre français a été largement relevée par la critique :

qui situe la « merveille » du côté des effets dramatiques. Le renversement de fortune devient un élément important de la structure tragique et sert à dénouer l'intrigue dramatique. Hardy, dans sa *Lucrèce ou l'adultère puni* publiée en 1628 – mais composée bien auparavant – reprend le thème central de l'*Orbecche* – deux amants illicites sont surpris et massacrés – mais il lui donne des couleurs espagnoles. Au lieu d'annoncer le sort des amants par une ombre néfaste, Hardy renverse l'action de la pièce au dernier acte : le mari « connaît » la trahison de sa femme et « tue » les amants pour ensuite être tué à son tour. Dix ans plus tard, Rotrou, dans *Crisante* – joué vraisemblablement vers 1635 – tire de Plutarque un sujet proche : Antioche, roi de Corinthe, ne croit pas à la vertu de sa femme, qui a subi contre sa volonté la violence de Cassie. La pièce se dénoue à l'acte V, quand Crisante présente au roi la tête coupée de son violeur et se transperce d'un poignard. Le roi « reconnaît » son erreur et se « tue » sur le corps de sa femme. Le goût pour la tragédie complexe passe de la *comedia* espagnole à la tragédie sérieuse. Si dans ces deux tragédies la *metabasis* accompagnée de péripétie et de reconnaissance surprend modérément le public – car la reconnaissance ne concerne ici que les personnages –, la dramaturgie cornélienne, fondée sur la pratique de la situation bloquée¹, conjugue admirablement les indications aristotéliennes avec le goût pour la surprise et le suspens.

Les querelles suscitées par la dramaturgie cornélienne font advenir à la théorie l'évolution de la pratique tragique. En effet, le dénouement du *Cid* et, en ce qui concerne la tragédie, le dénouement de *Cinna* reposent entièrement sur un effet de rupture qui inverse le cours de l'action : Chimène épousera bien le meurtrier de son père, après avoir inopinément avoué sa flamme, en raison d'un quiproquo qui participe aussi, comme on l'a relevé plus haut, des stratégies d'inversion dramatique. Auguste, sur le point de punir ses familiers – Cinna, Emilie et Maxime – qui conspiraient pour lui ôter la vie, leur pardonne. Ces ruptures qui sont le ressort d'une fable complexe, où le renversement de fortune est souligné par une péripétie, suscitent la surprise des personnages et du public, qui ignorent l'issue du duel entre Rodrigue et don Sanche à l'acte V scène 6 du *Cid*, et qui assistent à la « conversion » d'Auguste à la scène 3 de l'acte V de *Cinna*. Le théâtre de Corneille se place donc pleinement sous le signe de la surprise, qui sert de puissant effet dramatique.

La querelle du *Cid* permet ainsi l'élaboration théorique d'une nouvelle poétique dramatique qui s'esquissait déjà dans les écrits critiques de Chape-

Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage, du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983 ; Valeria Pompejano, *Seduzioni e follie, Forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, Brindisi, Schena, 1995 ; et en particulier sur l'influence de la dramaturgie espagnole sur l'œuvre de Corneille : Liliane Picciola, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

1. Voir Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 252 et suivantes.

lain. Dès sa préface à l'*Adone* de 1623, Chapelain donne une définition de la « merveille » :

La nature du sujet produit le merveilleux lorsque par un enchaînement de causes non forcées ni appelées du dehors, on voit résulter des événements ou contre l'attente ou contre l'ordinaire¹.

On voit poindre ici – en creux – la distinction entre la vraisemblance extraordinaire, qui permet de peindre des événements rares, et la vraisemblance ordinaire, qui peint les événements conformes aux attentes du public. Plus précisément, Chapelain réunit ici les deux aspects de la merveille : l'ambiguïté de ses causes et la puissance de ses effets, qui contredisent « les attentes » du public. Cette réflexion sur les effets, relativement récente dans la réflexion poétique, se retrouve dans la première version de son *Discours de la poésie représentative* de 1634 : « dans le cinquième [acte] le désespoir continuant, le nœud se démêle par des voies inespérées et produit la merveille² ». La merveille est un effet du dénouement, issue de son caractère « inespéré ». De même, le nœud se construit par « le plaisir exquis [qui] est dans la suspension d'esprit, quand le poète dispose de telle sorte son action, que le spectateur est en peine du moyen par où il en sortira³ ». On retrouve donc chez Chapelain cette « suspension » de l'esprit relevée chez Pigna et chez Giraldi. Mais ici elle s'applique spécifiquement au poème dramatique, et s'articule directement à la merveille : d'après Chapelain, une pièce bien constituée se noue par la « suspension » et se dénoue par la « merveille ». Le « suspens » rhétorique qui habitait les tragédies italiennes prend enfin place ici dans une réflexion poétique et constitue la structure du poème dramatique articulé entre attente et détente finale.

Dans les *Sentiments* de l'Académie Française sur le *Cid*, composés en 1637, Chapelain situe cette nouvelle compréhension de la merveille dans un contexte poétique plus vaste. Le dénouement du *Cid* est critiqué car le merveilleux qu'il suscite est « appelé du dehors », selon les mots de la préface de l'*Adone*, et vient « comme d'un dieu sortant d'une machine⁴ ». Le quiproquo qui suscite l'aveu de Chimène n'est pas une véritable péripétie : l'action dramatique n'est renversée que par l'ordre du roi qui impose le mariage de Chimène et de Rodrigue⁵. La merveille tient ici du « monstre⁶ » parce qu'elle ne respecte pas la « vraisemblance ». L'émergence de la surprise – considérée moins comme le produit de causes indéfinies que comme un ef-

1. Jean Chapelain, préface à l'*Adone*, in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 201.

2. Jean Chapelain, *Discours de la poésie représentative*, in *Opuscules critiques*, op. cit., p. 273.

3. *Ibid.*, p. 301.

4. Jean Chapelain, *Sentiments de l'Académie Française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid*, in *Opuscules critiques*, op. cit., p. 289.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

fet dramatique – va de pair avec l'établissement de la vraisemblance comme règle du théâtre classique. Comme l'a justement relevé Georges Forestier, la théorie de la merveille ne s'oppose pas à la vraisemblance, mais la suppose¹. Pour que le public soit surpris, il faut, certes, que le renversement de fortune soit inattendu, mais aussi que le public adhère au spectacle au point de rester « suspendu », en l'attente d'un renversement « inespéré ».

L'avènement de la surprise sur la scène tragique se fait au prix d'une évolution de la poétique dramatique. Dans les années 1630, la surprise, issue des genres « irréguliers » que sont le roman et la tragi-comédie, entre de plain-pied dans la poétique du Classicisme. Les écrits de Chapelain, et plus tard les *Discours* de Corneille² et la *Poétique* de La Mesnardière³ traitent des problèmes posés par la vraisemblance et par le merveilleux entendu encore au sens de « surprise ». Georges Forestier⁴ montre comment, dans les années 1670, la réflexion sur le merveilleux perd partiellement de vue les effets pour s'intéresser aux ambiguïté des causes : la querelle du merveilleux païen et du merveilleux chrétien analyse moins la surprise que les limites de la « merveille » par l'intrusion fabuleuse de figures divines ou mythologiques sur scène. Causalité trouble et surprise constituent ainsi les deux compréhensions possibles du *Thaumaston* aristotélicien. D'un côté, le poète interroge les causes de l'inversion de l'action : la « merveille » est alors le fruit d'une réflexion sur la chute des grands, qui survient rapidement sans présenter de causes définies. De l'autre, la « merveille » est l'effet immédiat d'une inversion imprévue : le public, « suspendu » à l'action par la vraisemblance qui le pousse à croire véritable une histoire « feinte⁵ », est surpris par un renversement de fortune accompagné de péripétie ou de reconnaissance qui dénoue rapidement l'action tragique. Il faudra par la suite interroger cette évolution poétique, qui déplace les enjeux tragiques de la fable à l'effet, et porte une formalisation plus aboutie de l'articulation entre nœud et dénouement.

Pour l'instant, mon analyse a voulu montrer l'émergence et la formalisation progressive de la fable complexe en France. La péripétie et la reconnaissance constituent, comme en Italie, des « ornements » de la tragédie, voire des « épisodes », selon la formule de Scudéry. Mais la tragédie française porte à son aboutissement l'évolution poétique qui s'esquisse en Italie

1. « Dans la pensée de Chapelain, ce qui compte, ce n'est pas de savoir dans quelle mesure le merveilleux doit être vraisemblable, dans quelle mesure il faut tempérer le merveilleux par le vraisemblable, puisque pour lui le merveilleux n'existe pas en tant que tel s'il n'est pas vraisemblable. Bien plus, son raisonnement est inverse : c'est la vraisemblance qui est la condition même de la production du merveilleux », Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, *op. cit.*, p. 168.

2. Pierre Corneille, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire*, in *Oeuvres Complètes*, vol. 3, *op. cit.*, p. 142-173.

3. Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 35-40.

4. Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, *op. cit.*, p. 172-174.

5. Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in *Opuscules critiques*, *op. cit.*, p. 224.

et qui fait basculer la tragédie de l'allégorie à l'illusion. Dans les deux pays, en tout cas, la tragédie « marquée » s'impose dramatiquement et porte avec elle un questionnement sur la construction de la trame. Si la tragédie doit se dénouer par un effet d'inversion ou de rupture, comment parvient-elle à préserver cette progression « nécessaire » qu'Aristote préconise¹ ? Une poétique de la rupture et de la surprise se conjugue mal avec les exigences d'une fable bien constituée. Que l'on se situe du côté des causes ou du côté des effets, le problème subsiste : une fable aux causes indéfinies et une pièce aux effets imprévus ne sont pas « nécessaires » et risquent de paraître peu « vraisemblables ». La préférence accordée à la fable complexe pose ainsi problème à l'enchaînement causal de la tragédie, comme on le verra après un bref détour par la dramaturgie espagnole.

6.3.3 Un « art nouveau » de faire des tragédies

L'évolution de la pratique du dénouement en Espagne permet de dresser une synthèse efficace des diverses options dramatiques. En effet, l'avènement de la *comedia nuova* marque de déclin d'une production tragique fondée sur l'imitation des Anciens, comme dans les tragédies de Perez de Oliva. Le succès de Lope de Vega met à l'honneur une poétique dramatique fondée sur la surprise. Quand, dans son *Arte nuevo de hacer comedias* de 1613, Lope de Vega affirme de manière polémique qu'il est juste de parler au peuple hors des règles pour susciter son plaisir², il entend justement souligner l'importance d'une poétique fondée sur la recherche des effets. Le Phoenix n'entend pas remettre en cause l'ancienne querelle de l'*utile dulci*, mais montrer l'importance du plaisir pour atteindre l'efficacité dramatique. Cette efficacité se retrouve dans la structure de la fable. Lope préconise une articulation entre suspension et surprise, qui dénoue la pièce de manière inattendue :

En el acto primero ponga el caso,
 en el segundo enlace los sucesos
 de suerte que, hasta el medio del tercero,
 apenas juzgue nadie en lo que para.
 Engañe siempre el gusto, y donde vea
 que se deja entender alguna cosa,
 dé muy lejos de aquello que promete.³

1. Au chapitre 7 et 9 de la *Poétique*.

2. « Porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto », Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Catedra, 2006 [1613], p. 133.

3. « Au premier acte exposez le cas, au second enchaînez les faits, de sorte que jusqu'à la moitié du troisième on puisse à peine juger quelle sera la fin ; trompez toujours le plaisir, et lorsque vous voyez qu'une chose se laisse entrevoir, frappez au plus loin de ce qu'on attendait », Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, *op. cit.*, p. 147, trad. Jean-Jacques Préau, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 87.

L'analyse de Lope considère moins une poétique des « règles » que la réception du public. La pièce doit être construite pour « tromper » les attentes du public : jusqu'à la fin (la fin du troisième acte dans la *comedia*), le dénouement doit être imprévisible. L'intrigue doit pourtant créer des attentes et « laisser comprendre quelque chose » : mais ces pistes prospectives ne doivent pas se réaliser lors du dénouement, qui va toujours « plus loin » que ce qui était attendu. Lope esquisse ici les stratégies herméneutiques qui fondent la lecture – et l'écriture – de l'époque moderne : un « horizon d'attente » à bouleverser, un « code herméneutique » qui conduit la lecture dans un texte résolument « ouvert ». Le dénouement de la tragédie doit désormais surprendre le public, par un effet de rupture ou de dépassement des attentes, qui était étranger à la poétique de la tragédie humaniste.

Lope de Vega préconise une pratique dramatique qui place le dénouement sous le signe de la rupture et du dépassement par rapport au nœud. Le dénouement doit donc être « marqué » par des stratégies d'accumulation et d'inversion, non seulement parce qu'Aristote le préconise, mais parce que seul un tel dénouement saurait susciter le plaisir du public. Le dénouement « complexe », ou du moins « marqué » s'impose progressivement dans le canon tragique. Il implique une formalisation des outils de la complexité que sont la reconnaissance et la péripétie. La tragédie n'est plus seulement la mise en dialogue d'un *exemplum* saisissant, mais se construit comme une mécanique poétique qui produit des passions : la crainte et la pitié, certes, mais aussi la surprise, qui, d'après les théoriciens, est en mesure de les exciter. Péripétie et reconnaissance ne sont plus seulement des éléments facultatifs du renversement tragique, mais deviennent des dispositifs autonomes capables de marquer les moments saillants de la trame.

L'action « marquée » s'inscrit dans une poétique de l'effet qui se manifeste d'abord par la recherche du « suspens », défini par Terence Cave à partir de la compréhension moderne de la *sustentatio*. Le nœud suscite alors des attentes que le dénouement vient combler : l'issue tragique ne présente alors ni péripétie ni reconnaissance, mais peut être « marquée » par l'accumulation d'inversions inachevées qui soulignent, par contraste, le caractère définitif du dénouement – malgré les tentatives d'Octave, Cléopâtre se tue. Sous l'influence des genres mixtes, la suspension vient s'articuler à la surprise pour constituer l'effet principal du dénouement tragique. Les attentes suscitées par le nœud ne sont alors qu'un leurre, qui est rompu par une péripétie ou par une reconnaissance : le dénouement ne vient pas combler les attentes du nœud, mais les bouleverser. Les effets de la tragédie reposent ainsi sur une stratégie d'attente, qui peut être plus ou moins comblée et plus ou moins déplacée. En bouleversant les attentes, le dénouement marque la trame en la réorientant – Cléopâtre découvre Antoine mourant par une reconnaissance qui vient mettre au premier plan le fil amoureux et dénouer le fil politique : la reine se réconcilie avec lui et se tue. En revanche, en comblant

les attentes du nœud, le dénouement marque la trame en la parachevant – alors que les amants hésitent entre la vie et la mort, la ruse de Cléopâtre précipite l'action : Antoine se tue et elle à sa suite. Les adaptations de la trame de Cléopâtre montrent comment les deux stratégies peuvent se combiner et articuler suspens et surprise. La tragédie se termine généralement en mettant fin aux attentes, mais cette issue définitive peut être précédée par un renversement qui les réoriente.

L'articulation entre suspension et surprise ne devient l'effet principal du dénouement tragique qu'au XVII^e siècle. La « meraviglia » est d'abord tributaire d'une poétique de l'*exemplum* : les chutes subites des grands sont censées susciter la stupeur du public qui s'interroge sur les raisons du malheur et en retire une leçon édifiante. L'évolution poétique qui souligne l'importance de la vraisemblance et de la surprise n'est pas pour autant une recherche du plaisir du public au détriment de l'utilité morale, mais suppose une autre forme de moralisation apte à détacher progressivement la fiction de ses implications éthiques, comme on le verra par la suite.

L'importance accrue de la rupture et de la surprise dans la poétique du dénouement pose la question de la « nécessité » de la trame tragique : si l'on suppose, à la suite d'Aristote, qu'une trame bien constituée doit progresser par des liens nécessaires de cause à conséquence, l'introduction d'une rupture imprévue ne peut que nuire à la logique de l'intrigue. La primauté accordée à la fable complexe soulève une contradiction poétique qui apparaît dans la tension entre rupture et nécessité – quant à la construction de la fable – et entre vraisemblance et surprise – quant à l'efficacité de l'illusion dramatique. La tension à l'œuvre dans la « configuration » de l'intrigue tragique – entre nécessité et surprise – implique une difficulté dans la « figuration » du monde que la pièce suppose. Le renversement de fortune, en introduisant une rupture dans l'intrigue, pose le problème de la causalité : si le malheur final des héros s'avère surprenant, inattendu, sans raison, c'est que le réseau de causes qui l'a produit n'est pas apparent. Le malheur est alors injustifié, voire immotivé. La poétique de la tragédie pose ainsi le problème éthique du mal et de ses justifications : une telle question défie toute moralisation, et – pire encore – trouve difficilement une réponse. La tragédie, de par sa nature « marquée », vient ainsi démonter les mailles trop lâches d'une causalité simpliste.

Causalité

Si le renversement de fortune doit briser la logique attendue de l'intrigue afin de susciter la surprise et les passions tragiques, cette rupture inattendue met en péril l'enchaînement nécessaire des événements qui rend l'intrigue vraisemblable et morale. L'efficacité de la tragédie, ainsi, risque de compromettre sa cohérence poétique et sa validité éthique. Le caractère « marqué » de la trame tragique pose le problème de la causalité : comment justifier dans la tragédie le surgissement de l'imprévu et de l'accidentel ? La construction de la trame tragique suppose une prise de position idéologique, par la représentation d'un univers qui manifeste la nécessité ou le désordre. La recherche des effets – qui fonde la poétique du renversement de fortune – met en cause la causalité de l'intrigue.

Après avoir mené, dans un premier temps, une réflexion poétique sur la logique de l'intrigue à partir de la réflexion aristotélicienne, il faudra analyser les interprétations modernes de la causalité dramatique et leurs implications idéologiques : une tragédie qui se dénoue par l'affirmation d'une causalité providentielle explicite rassure les attentes morales du public mais s'avère peu efficace, alors qu'un dénouement qui ne renoue pas les fils de la causalité suscite la surprise, mais renvoie à un monde incompréhensible, en proie au désordre. Il s'agira alors, dans un troisième temps, de présenter les stratégies poétiques qui permettent aux auteurs de préserver à la fois l'efficacité dramatique et l'explication logique de l'enchaînement des événements représentés. Enfin, on analysera en quoi ce débat sur la causalité affecte l'évolution et l'histoire du genre : les critères qui justifient la progression logique de l'intrigue changent avec le temps et manifestent différentes conceptions du pouvoir de représentation de la tragédie.

7.1 Qui a poussé la statue de Mityss ?

La poétique du renversement de fortune repose, en apparence, sur un paradoxe : la fable tragique doit susciter la surprise par une rupture inattendue de sa causalité, tout en progressant de manière nécessaire et vraisemblable.

Or ce paradoxe, comme l'a justement relevé Georges Forestier¹, n'est qu'apparent. Pour que la rupture soit saisissante, il faut que l'enchaînement logique de la pièce soit évident ; pour que la surprise soit réelle, il faut que le public puisse adhérer et croire aux événements représentés. La surprise et l'effet de rupture, ainsi, impliquent et confirment le caractère nécessaire et vraisemblable de l'intrigue dramatique. L'analyse de la causalité de la tragédie suppose donc, d'un côté, l'étude poétique de la « surprise » – que l'on a menée au chapitre dernier – de l'autre, la définition de la conception moderne de la nécessité et de la vraisemblance.

Nous l'avons vu, pour Aristote et pour les théoriciens modernes la tragédie doit progresser « selon le vraisemblable (*eikos*) ou le nécessaire (*anankaion*)² », car une histoire bien constituée ne doit ni commencer ni s'achever au hasard (*etukhe*)³. La critique a analysé largement ces indications⁴. La « vraisemblance » représente une forme atténuée de la « nécessité », car ce qui est « probable » paraît naturel et même nécessaire. La tragédie doit donc progresser vers sa fin par un enchaînement d'actions qui paraisse probable, ou, mieux, qui se révèle nécessaire. L'alternative proposée entre vraisemblable et nécessaire implique une gradation entre un enchaînement d'actions qui serait plausible en raison de son pouvoir de persuasion, ou en raison de sa structure logique.

Le vraisemblable est davantage un critère rhétorique, qui met en avant le caractère « persuasif » de l'action représentée. D'après les théoriciens modernes, donc, une action sera vraisemblable si elle est en mesure de convaincre le public, c'est-à-dire, si elle est conforme à ses attentes sociales et morales. En ce sens, la règle du vraisemblable va de pair avec les bienséances et la justice poétique. La vraisemblance est aussi un critère philosophique : une action est vraisemblable quand elle traite du général, et non du particulier. Dans son acception rhétorique, le vraisemblable s'oppose à l'invraisemblable, voire à l'absurde ; dans son acception philosophique, le vraisemblable s'oppose à l'histoire. Le vraisemblable se situe ainsi au croisement de problématiques essentielles du débat littéraire : il pose la question de la mimésis et du statut de la fiction ; il situe la tragédie dans le débat qui oppose philosophie et histoire. La critique a ainsi largement commenté le problème du vraisemblable dans les poétiques du Classicisme français⁵.

1. Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, *op. cit.*, p. 73-117.

2. *Ibid.*, chap. 7, p. 61, chap 9, p. 65, chap. 10, p. 69, chap. 11, p. 71. Au chapitre 7, Aristote parle de « probabilité » (*epi to polu*) et de « nécessité » (*ibid.*, p. 59).

3. *Ibid.*, chap. 7, p. 59.

4. Voir Pierre Pasquier, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995, chapitres 1 à 3. Dans la *Rhétorique*, Aristote affirme que le « vraisemblable » est ce qui se produit le plus fréquemment (*Rhétorique*, *op. cit.*, livre 1, p. 80), et représente ainsi la « probabilité » objective sous l'angle subjectif de l'attente (*Poétique*, *op. cit.*, chap. 7 note 1, p. 211-212).

5. En particulier, en ce qui concerne les rapports entre vraisemblable et merveilleux : Philippe Sellier, « Une Catégorie-clé de l'esthétique classique : le merveilleux vraisem-

Si le vraisemblable répond à des critères rhétoriques ou philosophiques, le nécessaire est davantage une catégorie logique : un enchaînement nécessaire d'actions suppose un lien de cause à conséquence apparent et explicite qui traverse la tragédie et mène à un dénouement qui découle sans surprise du nœud de l'action. Le critère du « nécessaire » concerne la structure de la tragédie, et invite le poète à fonder sa trame sur une suite logique qui rend manifestes les articulations de l'action. La nécessité et la vraisemblance font de l'intrigue une « imitation » du monde, qui persuade le spectateur de la réalité de ce qu'il regarde et qui permet ainsi l'avènement de la « surprise ». Toutefois, s'il faut que la trame tragique soit nécessaire et vraisemblable pour susciter la « merveille », l'équilibre entre rupture surprenante et continuité persuasive est précaire. D'une part, si la causalité est restaurée après le renversement de fortune, l'efficacité de l'intrigue est faible et son dénouement attendu et double. D'autre part, si le renversement de fortune brise définitivement la progression logique de l'intrigue, le dénouement risque de paraître non nécessaire et non vraisemblable et de décevoir les attentes du public par son caractère inattendu, excessif et inexplicable.

L'exemple de *Mitys* – au chapitre 9 de la *Poétique* – et ses reprises modernes permettent de mieux cerner l'articulation entre nécessité et surprise. Dans ce passage, Aristote pose le problème de la causalité dans la tragédie et donne une solution ambiguë qui alimente le débat moderne sur l'enchaînement de l'action tragique. Aristote explique que la tragédie doit susciter les passions tragiques et que pour ce faire elle doit éveiller la surprise. Or la surprise sera grande quand « un enchaînement causal d'événements (*di' allela*) se produit contre toute attente¹ ». Donc, une bonne tragédie présentera « une suite de faits enchaînés » (Aristote ne parle pas explicitement

bleable », in *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003, p. 97-105 ; Georges Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue : réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, n. 82, 1990, p. 187-202, repris dans *Passions tragiques et règles classiques*, *op. cit.*, p. 73-117 ; ou en ce qui concerne la pratique de la vraisemblance : Gerard Genette, « Vraisemblance et motivation » in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 71-99 ; Aron Kibedi-Varga, « La Vraisemblance – problèmes de terminologie, problèmes de poétique », *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, CNRS, Paris, 1977, p. 325-332 ; Robert Horville, « Les Vraisemblances dans le théâtre du XVII^e siècle : jeu complexe et contradictoire des coïncidences », *Storiografia della critica francese nel Seicento*, Quaderni del seicento francese 7, Bari Paris, Adriatica Nizet, 1986, p. 31-43 ; Marie Odile Sweetser, éd., « La Vraisemblance. Théories et pratiques », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n. 8, hiv. 1977-1978, p. 7-73 ; Anne Duprat, « Morale et fiction en poétique, la combinaison des vraisemblances chez J. Chapelain », *Revue des sciences humaines*, n. 254 (2), 1999, p. 45-61 ; Anne Duprat, « Trois Formes de vraisemblable ; pour une analyse de la notion de *vraisemblance* dans la pensée classique sur l'œuvre de fiction », in *Vraisemblance et représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, dir. Marco Baschera *et al.*, Dijon, Centre de recherche Interactions Culturelles Européennes, 2004, p. 219-234 ; Anne Duprat, *Vraisemblances, Poétique et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, 2009.

1. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 67.

de « causes ») qui a lieu contre les attentes du public et qui n'était donc pas prévue par la suite logique des faits. Aristote décrit ensuite des solutions dramatiques moins abouties : les événements qui inspirent les passions tragiques peuvent se produire d'eux-mêmes (*apo tou automatou*) ou par hasard (*apo tukhès*)¹. Dans le premier cas, les événements sont produits « naturellement » en raison de la spontanéité naturelle ; dans le deuxième cas, ils sont produits par hasard, à partir d'un réseau de causes indéterminées. Enfin, Aristote entend expliquer la primauté de la première solution dramatique : une suite de faits enchaînés qui se produit contre toute attente est plus apte à susciter la surprise car « nous trouvons les coups du hasard (*tukhès*) particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein (*hōsper epitēdēs*)² ». Il apparaît d'emblée qu'il s'agit moins d'une explication que d'un développement supplémentaire qui définit ultérieurement les conditions de la surprise : il faut qu'un enchaînement se produise contre toute attente, certes, mais que cet enchaînement soit à la fois issu du hasard et qu'il arrive à dessein. Par cette « explication », Aristote complexifie les conditions de la surprise tragique.

La *Poétique* fonde ainsi une hiérarchie des trames plus ou moins aptes à susciter les passions. En bas de l'échelle, Aristote pose les événements causés par la spontanéité naturelle et par le hasard. *Tukhè* et *automaton*, d'après Aristote, sont ainsi deux formes possibles de causalité³. Le hasard est une cause qui n'est ni probable ni fréquente⁴. En ce sens, le hasard est peu vraisemblable : il est une cause rare, il est du domaine du particulier et ne peut rendre compte ni de ce qui est ordinaire, ni de l'universel. Le hasard n'est pas une cause en soi, mais une cause indirecte et accidentelle⁵. Le hasard n'a pas de finalité établie : un homme qui va au marché pour faire des achats et qui y rencontre son débiteur, n'est pas allé au marché afin de se faire rembourser sa dette. La rencontre entre créancier et débiteur est donc accidentelle, et n'est pas un effet « nécessaire » de la démarche du créancier. Le hasard est donc une cause indéterminée : il suscite un « enchaînement de faits » dont on ne sait pas établir la cause essentielle. Cette indétermination peut exprimer à la fois l'ignorance des causes véritables⁶, et la cause effective des actions⁷ : Aristote ne tranche pas entre une approche interprétative et

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. Aristote les définit au livre II de la *Physique* (« On dit aussi que la fortune (*tukhè*) et le hasard (*automaton*) sont des causes », *Physique (I-IV)*, éd. Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1990, chap 4, p. 68.) à partir de la théorie des quatre causes (qui occupe le livre II de la *Physique*) et par rapport à la causalité de l'action humaine, qu'il explique au livre I de la *Rhétorique* (*Rhétorique, op. cit.*, livre I, chapitre 10, p. 116)

4. *Ibid.*, livre II, chap. 5, p. 70.

5. *Ibid.*, livre II, chap. 5, p. 70-72.

6. « Le hasard et la fortune sont causes des faits dont l'intelligence ou la nature pourraient être causes », *ibid.*, livre II, chap. 6, p. 74.

7. « Comme modalité de causes, l'un et l'autre sont dans ce d'où vient le commence-

une approche fondamentale. Le hasard apparaît à la fois comme un leurre de l'analyse et comme une réalité physique. Enfin, le hasard est une partie de la spontanéité naturelle : mais l'un concerne davantage l'action de l'homme, tandis que l'autre se rapporte à la causalité de la nature¹. Le hasard, donc, d'après Aristote, est ce qui intervient accidentellement dans les actes libres et parasite ainsi le libre arbitre. Le mouvement spontané, en revanche, est ce qui intervient accidentellement dans la nature et parasite la nécessité naturelle.

On voit ainsi en quoi hasard et spontanéité naturelle peuvent enrayer la progression « vraisemblable et nécessaire » de l'action tragique. Si Aristote juge faible leur pouvoir de surprise, c'est peut-être en raison de leur caractère extrinsèque : leur nature accidentelle et leur caractère indéterminé en font des causes *a priori* peu reliées à la progression de la pièce, qui risquent de présenter l'artificialité suspecte du *deus ex machina*. Il préconise en revanche « un enchaînement d'événements qui se produit contre toute attente ». Cette formule semble définir une suite de causes – qu'Aristote qualifierait de « motrices » – qui se produit sans aucune intentionnalité apparente et qui suscite ainsi la surprise. Le dénouement d'*Œdipe roi* semble bien illustrer ce cas de figure : le roi qui cherche les causes de la peste découvre un enchaînement d'événements qui renverse ses attentes et reporte sur lui la responsabilité de l'épidémie. En revanche, quand Aristote explicite plus bas sa formule², il semble définir davantage un enchaînement d'événements de l'ordre de la finalité – de la cause « finale » – qui suppose une intentionnalité. Il réintroduit ici le hasard, qu'il avait discrédité plus haut, et il en fait la cause motrice de l'« enchaînement d'événements ». La surprise est ici suscitée par une suite d'actions issues du hasard mais trahissant un semblant de finalité, un « dessein » prémédité.

La définition d'Aristote apparaît ainsi fort ambiguë, et l'exemple qui l'illustre ne réduit pas sa complexité : « Ainsi lorsque la statue de Mitys à Argos tua l'homme qui avait causé la mort de Mitys, en tombant sur lui pendant un spectacle : la vraisemblance exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle³ ». Aristote présente ici une « péripétie » : le meurtrier de Mitys tombe subitement dans le malheur par un événement qui renverse son sort, quand le tueur est tué par l'effigie de sa victime. Du côté des causes, la chute de la statue et la mort du meurtrier de Mitys constituent un « enchaînement d'événements qui se produit contre toute attente ». Mais le caractère imprévisible de l'accident est moins dans ses effets que dans la précarité même de sa progression logique. La chute de la statue est à imputer à un enchaînement indéterminé de causes : c'est le caractère hasardeux et accidentel de la progression de l'action qui suscite la surprise. Du côté des

ment du mouvement », *ibid.*

1. *Ibid.*, livre II, chap. 6, p. 72-74.

2. « Nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 9, p. 67.

3. *Ibid.*

effets, la chute de la statue laisse soupçonner une intentionnalité et une finalité : la surprise est alors le fruit de ce semblant d'intentionnalité qui suscite le « merveilleux » au sens classique du terme. L'exemple ne semble donc s'appliquer que partiellement à la première définition d'Aristote : l'enchaînement des actions ne présente pas ici de causalité définie, mais paraît dû au hasard. La surprise ne naît pas de l'avènement imprévu d'une progression logique, mais du semblant de finalité impliqué par le caractère accidentel des actions.

L'intérêt se déplace des causes aux effets, par un mouvement qui contredit ou qui dépasse la première définition d'Aristote. Si la chute de la statue de Mitys suscite la surprise, ce n'est pas parce qu'elle vient d'une suite logique de faits, mais c'est parce que cette suite logique est indéterminée et qu'elle ne présente pas de causes plausibles. Pour expliquer l'accident, il faut donc abandonner la recherche des causes pour s'intéresser aux effets. La chute de la statue s'explique par sa conséquence : la mort du meurtrier de Mitys. Un semblant de finalité et d'intentionnalité vient pallier l'absence patente de causes. La surprise est donc le fruit de cette absence de causalité explicite qui permet au public d'élaborer l'hypothèse d'une intentionnalité « merveilleuse ». Pourtant, « un enchaînement d'événements qui se produit contre toute attente » est la seule solution poétique qui permette de préserver à la fois surprise et nécessité, sans tomber dans l'accidentel ou dans le *deus ex machina*.

Ces ambiguïtés qui surprennent le lecteur et qui alimentent la réflexion des théoriciens modernes s'expliquent partiellement dans le contexte de la pensée aristotélicienne. La première formulation d'Aristote semble expliquer la surprise par une suite de causes définies mais imprévues, alors que la dernière formulation semble l'expliquer par une causalité indéfinie et une finalité apparente. Or la théorie des quatre causes permet de ne pas distinguer radicalement la cause efficiente de la cause finale¹. L'« enchaînement d'événements » peut donc à la fois indiquer les causes de la chute de la statue et ses conséquences. La mort du meurtrier de Mitys – tué par la statue de celui qu'il avait tué – esquisse un enchaînement hypothétique d'actions : le meurtre de Mitys et sa vengeance posthume.

De même, le caractère non intentionnel et nécessaire de l'« enchaînement d'événements » s'oppose à l'intentionnalité d'événements qui semblent arrivés « à dessein ». Or la distinction entre intentionnel et non intentionnel n'apparaît pas explicitement dans le texte d'Aristote, qui s'intéresse davantage aux « actions » et aux « hommes agissants » sans préciser leur degré d'intentionnalité.

1. « Il y a même des choses qui sont causes l'une de l'autre, par exemple la fatigue, du bon état du corps, et celui-ci de la fatigue ; mais non au même sens ; l'une comme fin, l'autre comme principe du mouvement », Aristote, *Physique, op. cit.*, livre II, chap. 3, p. 66.

Enfin, si Aristote considère d'abord comme faiblement efficace un événement issu du hasard, il affirme plus loin que les actions qui suscitent la surprise sont les « coups du hasard » qui semblent arrivés à dessein. Il exclut pourtant ensuite, au nom de la vraisemblance, que ces actions soient issues du hasard aveugle. Ce traitement ambigu du hasard (*tukhè*) – qui revient trois fois dans le même texte – est dû à un changement constant de point de vue. Aristote affirme d'abord que le hasard est une causalité faiblement dramatique¹ : il se situe ainsi du point de vue de l'interprétation. En effet, un événement extrinsèque dont on ne saurait déterminer la cause est peu motivé dans la trame tragique. Une intrigue efficace, en revanche, présente à la fois l'imprévisibilité du hasard et la crédibilité d'une progression logique : un événement qui a lieu sans que l'on puisse déterminer ses causes – comme la chute de la statue de Mitys – se justifie alors par sa finalité – la volonté de tuer le meurtrier de Mitys. Le « hasard » est ici considéré du point de vue de la *Physique* : il s'agit d'une cause rare et indéterminée qui n'acquiert de *télos* que par accident². L'effet imprévu permet de reconstituer une logique hypothétique de l'action. Enfin, Aristote revient du côté de l'interprétation et affirme qu'une action issue du hasard est peu « vraisemblable »³, et nous avons vu pourquoi : le poète doit alors introduire un semblant de finalité pour nuancer le caractère improbable du hasard.

L'exemple de Mitys présente ainsi des ambiguïtés qui fondent la poétique de la tragédie : l'« enchaînement de causes imprévues » – qui suscite la reconnaissance dans *Œdipe roi* – est aussi interprété comme la fiction d'une finalité qui explique par la vengeance la mort inattendue du meurtrier de Mitys. La logique qui amène la découverte de la culpabilité d'Œdipe – la rencontre accidentelle entre le messager de Corinthe et le berger de Laios – peut aussi être comprise comme l'intentionnalité néfaste d'un mort ou d'un dieu. Le hasard qui est à l'origine d'événements rares et indéterminés doit être interprété par le public comme un écran qui dissimule la volonté divine. Aristote, dans ce passage, définit la surprise par une poétique de l'ambiguïté. Chaque auteur dramatique doit, dès lors, se situer dans ce jeu d'ambivalences qui brouille la linéarité prétendue de la causalité « nécessaire et vraisemblable » de la tragédie. Plus simplement, on peut supposer qu'Aristote ne fait qu'envisager l'efficacité de la surprise sur le public, sans poser la question de savoir si le monde est régi par une causalité aveugle ou par une divinité vengeresse⁴. La tragédie est efficace quand un fait issu du hasard peut aussi « sembler »

1. « La surprise sera alors plus forte que si [les événements] s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 9, p. 67.

2. « Puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein », *ibid.*

3. « La vraisemblance exclut que de tels événements [comme la chute de la statue de Mitys] soient dus au hasard aveugle », *ibid.*

4. On reprend ici la thèse de Roselyne Dupont-Roc et de Jean Lallot dans la *Poétique*, *op. cit.*, p. 229.

divin. L'action divine est donc une hypothèse efficace, mais n'est pas une explication effective de l'action tragique. Aristote affirme que le poète doit représenter un événement ayant des causes indéterminées et rares pour que le public puisse l'expliquer par une finalité intentionnelle, mais que cette explication logique doit rester fictive et hypothétique.

L'exemple de Mitys, par ses ambiguïtés, pose problème aux théoriciens modernes qui doivent prendre position entre surprise et nécessité, entre hasard et Providence, entre causalité et finalité. Le texte de la *Poétique* explicite un problème constant dans la construction du dénouement. Pour qu'il y ait surprise, nous l'avons vu, il faut que l'action dramatique présente une inversion ou une rupture qui « marque » le dénouement et suscite les passions. Cette rupture doit avoir lieu « contre toute attente ». Dès lors, comment préserver l'unité et la nécessité de l'intrigue tragique ? Le recours poétique à la « surprise » dans la tragédie révèle l'importance du hasard qui se manifeste comme « chance » dans le choix du héros, comme « bonne ou mauvaise fortune » dans les événements qui le concernent, ou comme « action spontanée » dans les accidents qu'il subit. Diverses interprétations sont alors possibles : on peut affirmer que la fortune n'est qu'un leurre dans une causalité réglée et nécessaire ; on bien qu'elle est une cause accidentelle et indirecte ; qu'elle est l'expression d'une causalité mystérieuse dont on ignore l'identité ; ou encore qu'elle est un agent au service de la Providence divine. En analysant les divers degrés de rupture dans la tragédie, il faudra cerner les explications idéologiques de cet espace ouvert sur l'accidentel et l'indéterminé, et voir comment les auteurs cherchent à relier les fils déchirés de la nécessité.

Dans l'exemple de Mitys, la chute de la statue est un fait du hasard qui semble arriver « à dessein ». Aristote ne tranche pas la question de l'intentionnalité de l'acte, et considère l'interprétation par la finalité comme fictive. Or dans un contexte chrétien, la chute de la statue s'explique facilement par la Providence divine, qui rétablit la justice après le meurtre de Mitys. La chute de la statue « à dessein » devient plus vraisemblable et plus nécessaire que la chute « par hasard ». La priorité des interprétations s'inverse : dans un théâtre pédagogique, il faut reconstituer le « dessein » de Dieu, il faut prouver que son discernement est juste, malgré le hasard apparent des causes.

Aristote ne semble pas ici distinguer clairement cause efficiente et cause finale. Dans le cas de Mitys, les deux apparaissent liées : la cause efficiente est la cause motrice qui a poussé la statue, la cause finale est la volonté de punir le meurtrier de Mitys. Les deux causes peuvent trahir une intentionnalité. Or dans la physique moderne – à partir de Galilée et surtout avec Descartes – la cause efficiente et la cause finale tendent à être séparées. Selon une interprétation moderne, donc, un « enchaînement de faits » est plutôt du côté de la cause, alors qu'un événement qui arrive « à dessein » est plutôt du côté des fins. Si la causalité appartient à la physique, la finalité lui est étrangère.

Cette distinction – qui voit le jour à l’époque de l’essor de la tragédie – ne se généralise pas dans la poétique du genre, qui présente, nous l’avons vu, des traits archaïques. La confusion entre cause efficiente et cause finale est de norme dans la tragédie, qui donne une explication finale à ce qu’elle refuse d’expliquer par la cause efficiente : ce mystère qu’elle crée ou qu’elle révèle dans la suite des événements. Ce refus de « scientificité » est aussi l’expression d’un refus de réalisme et de la volonté de rester dans la logique de l’allégorie : l’intrigue tragique présente un sens spirituel qui l’explique par la finalité divine. La causalité dramatique vient alors coïncider avec la logique providentielle. La tragédie est ainsi le lieu où la cause efficiente est renversée en cause finale, par un aveu d’impuissance face à l’inintelligibilité des causes – dans une pensée marquée par le pessimisme – ou bien par une foi en la cause finale, qui seule est en mesure d’expliquer les causes efficientes – dans un christianisme plus optimiste. Ces tendances sont toutes deux présentes dans la tragédie, qui peut être à la fois l’expression des limites de l’action du héros et le récit de sa possible divinisation.

7.2 Interprétations

La rupture dans la progression de la pièce, qui est le propre des tragédies « marquées », fragilise la nécessité parfaite de l’intrigue. Cette rupture est d’abord d’ordre structural : elle suppose l’analyse des opérateurs d’inversion – que sont la péripétie et la reconnaissance – mais aussi l’élaboration de stratégies de restauration, pour justifier dramatiquement l’effet d’inversion. Cette rupture pose aussi le problème du « sens » de la pièce, car elle vient lacérer la nécessité apparente de la trame qui peut être prise au sens tantôt de « destin » tantôt de « Providence ». Cette rupture porte chez Aristote le nom de *tukhè* et se retrouve chez les modernes sous les traits du hasard et surtout dans l’image de la fortune. Elle ouvre une place plus ou moins grande au particulier, à l’accidentel, à l’indéterminé. L’importance accordée à la fortune est relative au poids accordé au hasard ou à la Providence dans le dénouement de la pièce. Certains théoriciens, en effet, analysent les « coups du hasard¹ » et expliquent la chute de la statue de Mityls par l’action de la fortune ou par la complexité des phénomènes physiques. En revanche, d’autres théoriciens expliquent la chute de la statue par un « dessein » plus ou moins intentionnel qui peut être issu du *fatum* stoïcien ou de la Providence divine. Entre ces deux extrêmes s’ouvre l’espace du doute et de l’ambiguïté : fortune et Providence peuvent-elles coexister ? Comment articuler l’errance de l’une à la cohérence de l’autre ? La tragédie se situe généralement dans cet entre-deux qui fait place à l’émergence soudaine de l’imprévu. Un imprévu qui exprime souvent le malheur accidentel, particulier, immotivé du héros. Le dénouement de la tragédie est ainsi l’endroit du surgissement du mal et

1. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 9, p. 67.

de sa possible justification. La causalité de la pièce est expliquée tantôt en fonction de la fortune, tantôt en raison de la Providence, tantôt à partir d'une solution moyenne qui esquisse une synthèse entre nécessité divine et accident. L'analyse de la conception moderne de la causalité tragique permet de relever les implications idéologiques de ces trois différents choix poétiques.

7.2.1 Sous les coups de la fortune

Les premiers commentateurs d'Aristote ont tendance à imputer la chute de la statue de Mityts au « hasard » ou à la « fortune ». La surprise est alors suscitée par le caractère inattendu de cette chute, et l'hypothèse d'un destin ou d'une Providence qui précipiterait la statue n'est qu'une fiction élaborée par le public¹. Minturno² et Vettori³ expliquent ainsi le texte de la *Poétique*.

Antonio Riccoboni, dans son commentaire de 1585, propose une explication articulée des causes qui peuvent susciter la surprise dans une action tragique : dans le cas de Mityts, il s'agit de « res sensu carentes⁴ ». La chute de la statue de Mityts n'a pas de « sens », ses causes restent indéterminées. La surprise peut aussi être suscitée par « animalia ratione carentia⁵ » : Riccoboni donne alors l'exemple de Bucéphale, le cheval d'Alexandre. Les animaux, et plus largement la nature, ont des actions qui ne sont pas toujours explicables logiquement. Enfin, la surprise peut être suscitée par l'action de l'homme : quand le héros tragique agit « ex proposito⁶ », délibérément, et qu'il contredit les attentes du public – par exemple en tuant celui qu'il ne considèrerait pas comme ennemi, mais comme ami ; ou en agissant en fonction des événements, comme Œdipe qui, à cause de son désir de ne pas tuer son père, fuit Corinthe et tue son véritable père au détour d'un chemin⁷. Riccoboni semble ainsi interpréter la *Poétique* à partir de la *Rhétorique* et de la *Physique* d'Aristote : les événements peuvent se produire par des causes extérieures telles que le hasard (*tukhè*) – comme dans le cas de Mityts – ou la spontanéité naturelle (*automaton*⁸), ou encore par des causes internes à

1. Cette analyse de la fortune doit beaucoup aux conseils et aux avis d'Olivier Guerrier, que je tiens ici à remercier.

2. « In Argo la statua di Mizio cadendo tolse a colui la vita, che a lui già tolta l'avea. Il che, comeché per fortuna avvenisse, non però vanamente, ma per divina disposizione, o studiosamente per punire il nimico par che seguisse », Antonio Minturno, *L'Arte Poetica*, *op. cit.*, p. 40.

3. Pietro Vettori, *Commentarii*, *op. cit.*, p. 100 : il fournit aussi autres exemples, qui seront repris par la tragédie moderne, tels que la mort de César, qui aurait été assassiné au pied de la statue de Pompée.

4. « Choses dépourvues de sens », Antonio Riccoboni, *Poetica*, *op. cit.*, p. 54.

5. « L'absence de raison des êtres animés », *ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 44-45.

8. Aristote compare *automaton* et *tukhè* au livre II de la *Physique*, alors qu'au livre I de la *Rhétorique* il est plutôt question de *tukhè* et de *bia*, la nature ne recouvrant pas

l'agent, dictées par la raison ou irréflechies et suscitées par la colère ou le désir¹. Cette typologie des causes possibles de la surprise dans la tragédie laisse la première place au hasard : la statue de Mitys est tombée sans aucune raison apparente. Le hasard existe donc, comme cause rare, accidentelle, indéterminée, et entre en concurrence avec d'autres causalités possibles, comme la nature et la raison humaine.

Robortello situe, comme Riccoboni, la *Poétique* dans le contexte de la pensée aristotélicienne. Il considère ainsi que le hasard existe et il va jusqu'à affirmer qu'il est le moyen le plus puissant de susciter la surprise, contrairement à ce qu'Aristote affirme au chapitre 9, quand il considère que le hasard et le mouvement spontané sont moins efficaces qu'une suite d'événements contrecarrés². Robortello évacue les ambiguïtés que l'on a relevées plus haut par une lecture partielle et fautive du texte aristotélicien : à la place de *dia allela* il transcrit *meta allela*, et au lieu d'affirmer que la surprise est issue d'un « enchaînement causal d'événements qui se produit contre toute attente », il suppose qu'elle provient d'événements merveilleux qui arrivent « per se ipsa invicem³ », d'eux mêmes, hors de toute chaîne de causes. Robortello tire probablement cette leçon fautive de l'édition de Valla, qui aboutit à une traduction analogue du passage⁴. Cette lecture fautive, pourtant, permet à Robortello d'éviter l'opposition entre une surprise issue d'une suite causale d'événements inattendus et une surprise issue du hasard. Robortello affirme ainsi que la surprise naît de « Fortuna⁵ » : les événements qui se produisent hors de toute causalité sont les seuls en mesure de surprendre le héros et *a fortiori* le public. Robortello justifie ensuite cette prise de position qu'il attribue à Aristote : les péripatéticiens entendent s'opposer ainsi aux stoïciens, qui croient en un « fatum⁶ » nécessaire et nient l'existence du hasard. L'hypothèse d'un « dessein » divin qui viendrait précipiter la statue de Mitys est ainsi discréditée : c'est le peuple superstitieux qui a besoin de ces expédients finalistes, et qui croit ainsi aux thèses des stoïciens. En revanche, Robortello affirme avec Aristote que le hasard existe et qu'il est la cause possible d'événements rares. Robortello souligne pourtant que « Fortuna » est davantage l'expression d'une ignorance provisoire des causes véritables : elle est à la fois une cause possible et un défaut d'interprétation. Robortello encourage donc

exactement la même définition que la spontanéité naturelle.

1. Aristote détaille ainsi dans la *Rhétorique* sept causes de l'action humaine : le hasard, la nature, la contrainte, l'habitude, la réflexion, la colère et le désir, *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 116.

2. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 67.

3. Francesco Robortello, « d'eux mêmes réciproquement », *De Arte poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 98.

4. « Haec fiunt praesertim etiam magis cum per se invicem praeter opinionem gesta fuerint », Giorgio Valla, *Aristotelis Poetica in Collectio*, Venise, Simon Bevilacqua, 1498, p. 98.

5. Francesco Robortello, *De Arte poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 98.

6. *Ibid.*, p. 100.

une interprétation rationaliste de la causalité : il est possible de remonter la suite des causes et il ne faut pas tomber dans des attitudes superstitieuses qui refusent une tâche pourtant accessible à la raison. La fable d'Œdipe, d'après Robortello, peut être expliquée sans recourir au « fatum » mais à partir des causes aristotéliennes : en relevant à la fois les causes liées à la « nature » et celles liées à l'« ethos » des personnages – comme la propension de Laios et de son fils à la colère – Robortello entend donner une explication rationaliste du parricide d'Œdipe¹.

Ces interprétations affirment la présence de *tukhè* – traduit par « hasard » ou plus souvent par « fortune » – dans les actions tragiques. La tragédie montrerait alors comment dans une suite causale nécessaire surgit tout à coup l'inattendu, l'indéterminé, l'accidentel. Cette interprétation de la causalité est issue, chez nos commentateurs, de la *Physique* et de la *Rhétorique* d'Aristote, mais connaît aussi un plus large rayonnement à l'époque moderne par la pensée thomiste. Albert le Grand commente et infléchit la définition aristotélienne de fortune : elle est issue d'une « implexio causarum² ». Au lieu de la définir par l'indétermination aristotélienne, il l'explique par un déterminisme complexe : tout événement est situé dans une suite de causes qui, considérée dans sa totalité, correspond à la destinée. Toutefois, si l'on considère chaque cause spécifique, leur enchaînement n'est pas nécessaire, mais contingent et accidentel : la « fortune » se manifeste alors dans la contingence et laisse subsister la liberté de l'homme qui contribue à complexifier la causalité. Cette thèse – qui cherche à concilier Providence et accident – est assez proche de la réflexion de Robortello dans son commentaire de la *Poétique*³.

7.2.2 D'après le dessein de Dieu

D'autres interprètes se situent à l'extrême opposé et, en refusant d'expliquer par le hasard la chute de la statue de Mityx, ils affirment que si cette chute suscite la merveille, c'est qu'elle arrive « à dessein ». Vincenzo Maggi, dans son commentaire publié en 1550 – deux ans après les *Commentarii* de Robortello – reprend la traduction de son prédécesseur mais garde dans le texte grec la formule *dia allela*. Dans les annotations qui suivent, il critique la traduction de Robortello, et il explique qu'il conviendrait de traduire « haec autem fiunt maxime talia (et magis, quotiescumque praeter opinionem facta

1. *Ibid.*, p. 102.

2. Vincenzo Cioffari relève les diverses occurrences de l'expression dans les commentaires d'Albert le Grand in *Fortune and Fate from Democritus to St. Thomas Aquinas*, New York, 1935, p. 92-103. Il relève aussi comment Albert, à partir d'une position stoïcienne, finit par assimiler *fatum* et fortune par l'influence de la pensée aristotélienne.

3. Pour une analyse de l'importance de la « Fortune » dans la poétique de la Renaissance, cf. Olivier Guerrier, *Le Jeu du hasard et de la vérité*, thèse d'habilitation, sous la direction d'Olivier Millet, Paris XII, 2007, chap. 1.

fuerint) cum nexum invicem habuerint¹ ». Les actions qui suscitent plus de surprise sont celles enchaînées dans une suite causale : si cette suite est inattendue, l'émotion sera plus grande. L'enchaînement nécessaire des actions est primordial, d'après Maggi : l'exemple de Mitys, qu'il analyse par la suite, est d'après lui l'expression d'une suite logique d'événements et non de hasards de fortune². D'après Maggi, donc, la tragédie doit présenter une suite de causes logiques – plus ou moins imprévisibles – pour susciter la surprise. Quelle est la chaîne d'événements qui précipite la statue, Maggi ne le dit pas. Les commentateurs plus tardifs formulent en revanche diverses hypothèses.

Nicolò Rossi affirme, dans ses *Discorsi intorno alla tragedia* de 1590, que la chute de la statue de Mitys est « maravigliosa » car elle semble exprimer la volonté de la statue de venger la mort de celui dont elle porte l'effigie. La statue ne tombe pas « par hasard » et la merveille est suscitée par « quelle cose che paiono impossibili o molto difficili, e pero da occulte e da incognite cagioni derivano³ ». Rossi ne tranche pas en faveur de l'explication surnaturelle, mais refuse d'expliquer la « merveille » par le hasard.

Le Tasse, en revanche, dans le premier de ses *Discorsi dell'arte poetica*, composés vers 1564 et publiés d'abord en 1587, déplace l'opposition entre nécessité et surprise vers l'opposition entre vraisemblance et merveille. Le Tasse ne cite pas l'exemple de Mitys, mais affirme que les événements qui suscitent la « merveille » sont ceux qui « dépassent de très loin le pouvoir des hommes ». Le poète, d'après le Tasse, ne doit pas attribuer ces faits au hasard, mais à Dieu. De tels événements, considérés en eux-mêmes dans les bornes de la nature, paraîtront miraculeux. En revanche, si on les considère en fonction de la cause première, qui est une puissance surnaturelle et divine, ils apparaîtront comme vraisemblables. Le Tasse situe ici la merveille dans la question théologique des miracles. Un miracle n'est indéterminé que du point de vue de la nature, alors que sa causalité est définie par rapport à sa cause première, c'est-à-dire, par rapport à Dieu⁴. La « merveille » donc, s'explique par le « dessein » intentionnel de Dieu qui agit dans la nature. Le Tasse ajoute pourtant un deuxième argument rhétorique à sa démonstration : non seulement la théologie permet d'expliquer les causes de la chute de la statue de Mitys par un « dessein » providentiel, mais, en

1. « En effet des actions de ce genre suscitent grandement la surprise (et davantage, chaque fois qu'elles ont eu lieu contre l'opinion) quand elles ont eu un lien entre elles », Vincenzo Maggi et Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, op. cit., p. 139.

2. « Exemplo autem, quod affert de statua Mityi, misericordiam et terrorem maxime tunc generari, cum ex rebus inter se nexum habentibus, non autem fortuitis et casu factis gignuntur confirmat », *ibid.*, p. 139.

3. « Ces choses qui semblent impossibles ou très difficiles, et qui toutefois sont issues de causes cachées ou inconnues », Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, op. cit., p. 92.

4. On peut trouver une explication analogue dans Thomas d'Aquin, *Summa contra Gentiles*, livre III, chap. 100 et 101.

plus, cette explication est conforme à la croyance du public, qui a été élevé dès le berceau dans la foi chrétienne et qui donc reconstruit facilement la causalité troublée des événements inattendus¹. La chute de la statue de Mitys n'est ni invraisemblable ni accidentelle : elle « semble » vraie en ce qu'elle correspond à l'univers de croyance du public qui la contemple, elle « est » vraie en ce qu'elle est conforme aux préceptes de la foi chrétienne. Dans un milieu christianisé, les ruptures dans la causalité doivent être expliquées par la Providence divine pour être morales et moralisatrices.

Jason Denores, dans son *Dialogo* de 1586 – dont on a déjà relevé l'esprit néo-platonicien – fait de la « merveille » un instrument pédagogique : les chutes inopinées des grands enseignent à mépriser les biens de la Fortune². La fortune, donc, d'après Denores, n'existe pas. Elle n'est qu'un leurre qui détourne l'individu de son véritable bien, c'est-à-dire de Dieu. La « meraviglia » vient ainsi révéler la nullité de la fortune, et montrer au héros qu'il dépend de la volonté de Dieu. C'est elle qui, dans le cas de Mitys, vient enfin venger les torts commis. Mais que se passe-t-il si le malheur accable un héros innocent ? Denores répond à cette possibilité : le malheur de l'innocent n'est pas le fruit du hasard mais constitue une épreuve pour illustrer ses vertus³. Tout est réglé par la Providence divine que la tragédie manifeste poétiquement par le surgissement de la « meraviglia ». La tragédie est ainsi un miroir moralisé du monde et manifeste la volonté de Dieu qui punit les méchants et éprouve les justes. Denores va au delà de l'opposition entre hasard et Providence : si c'est un « dessein » divin qui régit le monde, il faut en expliquer le sens pour justifier les effets néfastes qu'il suscite. Si la présence de la fortune laisse au malheur l'espace indéterminé et non-intentionnel de l'accidentel, la toute puissance de la Providence divine se concilie difficilement avec le surgissement inopiné de l'infortune.

1. « Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate ; perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sovra le forze della natura maravigliose), e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi essempli, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiato esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire. », Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, op. cit., p. 7-8.

2. « La maraviglia della tragedia, a cui abbiamo attribuito la imitazion delle persone illustri tra buone e cattive, per lo contrario, consiste in questo altro, che essendo qualche potente uomo in una somma felicità non pare per la sua grande potenza e signoria che possa mai traboccare in miseria, nondimeno, i poeti, avendo la mira alle cose predette, tessono con le loro prudentissime favole la tragedia in tal guisa che, quantunque nel principio egli sia in una suprema contentezza e prosperità, all'ultimo, nodimeno, cade in molte disavventure. [...] Chi è dunque de' spettatori che non si accenda al desiderio della vita privata, [...] vedendo e considerando che ogni loro grandezza quasi in un batter d'occhio si possa rivolger in estrema ruina, in essilio, in morte in uccisioni ? », Jason Denores, *Dialogo*, op. cit., p. 391.

3. *Ibid.*, p. 393.

Cette réflexion sur la causalité est présente aussi dans le Classicisme français, qui en déplace pourtant les enjeux : l'opposition entre nécessité et surprise est remplacée par la tension entre vraisemblable et merveille, et la question du « sublime » vient infléchir la réflexion sur le « merveilleux ». Pourtant, si la deuxième édition des *Réflexions* du père Rapin est profondément influencée par cette évolution poétique, la première édition de 1674 – qui porte le titre de *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* – analyse de près le problème de la structure de la tragédie. Rapin affirme qu'une tragédie doit être à la fois vraisemblable et merveilleuse et cite un exemple tiré de l'*Énéide* : Enée soulève seul un rocher que dix hommes n'auraient pas pu déplacer. Ce récit est merveilleux : « ce prodige devient vraisemblable par l'assistance des Dieux qui prennent le party d'Enée contre Turnus¹ ». L'intervention divine, comme déjà pour le Tasse, est du côté du vraisemblable. L'accidentel et l'inexpliqué sont en revanche invraisemblables. Rapin prend à contre-pied la formule d'Aristote.

Un dernier exemple de cette compréhension de l'accidentel et de son expression la plus troublante – le mal – par le « dessein » divin se trouve dans les *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* du père Lamy publiées en 1678. L'auteur est un oratorien nettement influencé par l'augustinisme² et nous permet de fonder idéologiquement l'opposition entre hasard et Providence. Le père Lamy ne parle pas de « Fortune », qui relève d'une compréhension médiévale et renaissante du problème de la causalité³. Il parle en revanche d'« inconstance du sort⁴ », d'« accident⁵ » pour caractériser l'art du poète qui met en scène un monde varié, accidentel, et qui « rejette toujours fort loin le dénouement des intrigues qu'il a brouillées⁶ » pour surprendre le lecteur par tout ce qu'il y a « de plus merveilleux, de plus rare⁷ ». La surprise est d'emblée comprise par Lamy comme un effet puissant du « divertissement ». L'accidentel et le hasard, donc, ne sont pas de l'ordre de la réalité, mais de l'apparence : s'ils sont « vraisemblables », c'est que l'homme sans Dieu croit facilement que le monde est soumis au hasard. Lamy pose ainsi la question en termes augustiniens : le hasard n'existe que pour celui qui jouit du monde, la Providence se révèle à celui qui en use (*uti*) et ne jouit (*frui*) que de Dieu.

1. René Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, François Muguet, 1574, p. 53.

2. L'influence de l'augustinisme sur la deuxième moitié du XVII^e siècle a fait l'objet de très nombreuses études. Il suffit de penser à Philippe Sellier, *Pascal et saint Augustin*, Paris, Albin Michel, 1995 ; Jean Lafond, *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature*, Paris, Klincksieck, 1977.

3. Jean Lecointe, « Figures de la Fortune et théorie du récit à la Renaissance », in *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p. 207-216.

4. Bernard Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, éd. Tony Gheeraert, Paris, Champion, 1998 [1668], p. 144.

5. *Ibid.*, p. 182.

6. *Ibid.*, p. 168.

7. *Ibid.*, p. 144.

La Fortune est un fait de perception détournée qui appelle une conversion du regard.

Lamy exprime l'origine de cette illusion :

Lorsqu'une pierre nous a frappé par réflexion, nous ne pouvons savoir d'où elle est venue ; ainsi le mouvement de cette inclination, qui vient de Dieu, comme nous l'allons voir, ne frappant [les hommes détournés de Dieu] pour ainsi dire, qu'en réfléchissant des créatures, ils croient qu'elles en sont le principe, et ils les regardent comme le terme où doit retourner ce mouvement¹.

Une pierre qui – comme la statue de Mityx – nous frappe sans que l'on sache d'où elle vient, car elle tombe « par réflexion » en cachant ainsi la source première de son mouvement, semble tombée par accident. Ainsi lorsque Dieu « frappe » l'homme d'une inclination naturelle par le biais d'un élément de la Création, c'est pour le faire revenir vers Lui, qui est la cause première de cette inclination. Mais l'homme risque alors de se tromper et de prendre la créature pour la cause première, en se détournant ainsi de Dieu. Ce développement, influencé par l'augustinisme, est proche également de la pensée de Malebranche, oratorien et ami de Lamy, qui parle aussi d'« inclinations naturelles » et qui avance une explication augustinienne et cartésienne² de la causalité : d'après Malebranche, le hasard n'est pas une cause, car il n'y a qu'une seule cause véritable, Dieu. Les causes que l'on nomme naturelles et les causes accidentelles sont « occasionnelles », car elles sont l'occasion de la manifestation divine³. Dieu recrée donc perpétuellement le monde et il est cause des inclinations – naturelles et spirituelles – de l'homme⁴. Si ces inclinations dévient du bien suprême qui est leur origine et leur fin, c'est à cause du péché, et non de la volonté de Dieu. Malebranche explique ainsi que toute causalité n'exprime que le « dessein » de Dieu, dévié, éventuel-

1. *Ibid.*, p. 139.

2. Henri Gouhier, *Cartésianisme et Augustinisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1978, p. 98 et suivantes.

3. « Lorsqu'on pense à l'idée de Dieu, c'est-à-dire d'un être infiniment parfait et par conséquent tout-puissant, on connaît qu'il y a une telle liaison entre sa volonté et le mouvement de tous les corps, qu'il est impossible de concevoir qu'il veuille qu'un corps soit mû, et que ce corps ne le soit pas. Nous devons donc dire qu'il n'y a que sa volonté qui puisse remuer les corps, si nous voulons dire les choses comme nous les concevons, et non pas comme nous les sentons. La force mouvante des corps n'est donc point dans les corps qui se remuent, puisque cette force mouvante n'est autre chose que la volonté de Dieu. Ainsi les corps n'ont aucune action, et, lorsqu'une boule qui se remue en rencontre et en meut une autre, elle ne lui communique rien qu'elle ait, car elle n'a pas elle-même la force qu'elle lui communique [...] Une cause naturelle n'est donc point une cause réelle et véritable, mais seulement une cause occasionnelle, et qui détermine l'Auteur de la nature à agir de telle et telle manière, en telle et telle rencontre », Nicolas Malebranche, *De la Recherche de la vérité*, éd Jean-Christophe Bardout, Paris, Vrin, 2006 [1674-1675], livre VI, p. 277-278.

4. *Ibid.*, livre IV.

lement par la perversité de l'homme¹. Cette conception, pourtant, réduit considérablement la liberté du sujet et tend à imputer directement à Dieu ou aux hommes les phénomènes indéfinis et inexplicables qui sont à l'origine du malheur du héros.

La plupart des interprètes modernes christianisent ainsi l'épisode de Mitys et n'attribuent pas la chute inopinée de la statue au hasard, mais à un « enchaînement d'événements » arrivés « à dessein ». La causalité dans la tragédie peut donc être rétablie après un premier effet de surprise : la chute de la statue se comprend à partir d'une intention – divine – et d'une cause finale – rétablir la justice en punissant le coupable. Cette interprétation amène une réponse à la question plus large de la causalité, qui traverse, de Galileo à Malebranche, l'époque de l'essor de la tragédie moderne. Si Maggi ne fait pas référence à la Providence, mais parle généralement d'un enchaînement nécessaire des causes, Rossi explique la chute inopinée de la statue par la vengeance. Denores, Rapin et Lamy font en revanche ouvertement référence à la Providence divine. La fortune n'est alors qu'une illusion que seule une conversion morale – plus qu'une recherche des causes – peut dénoncer.

Cette thèse est présente dès l'Antiquité², dans le contexte de la pensée stoïcienne, comme un thème convenu qui permet d'exalter la vertu du sage, notamment dans les *Moralia* de Plutarque et dans les écrits de Cicéron qui, dans ses *Academica*, affirme que la fortune n'exprime que la méconnaissance humaine des décrets de la destinée³. Augustin christianise cette réflexion sur la causalité, qui marque la conception médiévale de la fortune : la bonne et la mauvaise fortune ne sont qu'illusoires, car la fortune n'est rien et seul le véritable bien (Dieu) peut combler le désir de bonheur de l'homme⁴. Un texte comme *De Remediis utriusque fortune* de Pétrarque est tributaire de cette conception de la Providence et de l'illusion qui pèse sur l'individu soumis à la contingence. Les néo-stoïciens conjuguent Providence et nécessité en bannissant aussi la fortune, illusion qui ne sied pas aux sages. Néo-stoïciens et augustiniens appellent à une conversion qui guérirait l'individu de l'accidentel, du hasard et – plus généralement – du malheur : leur propos est donc au service d'une moralisation qui est de bon aloi dans la tragédie moderne. En revanche, avec Malebranche, le débat sur la causalité se détache progressivement de la morale pour occuper la physique : à la suite de Descartes, Malebranche traite du problème de la causation et l'explique par l'intervention créatrice de Dieu.

1. Voir chapitre 10.

2. Nicole Hecquet-Noti, « Fortuna dans le monde latin : chance ou hasard ? », in *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003 p. 13-29.

3. La fortune, d'après Cicéron, « [efficit] multa improvisa ac nec opinata nobis propter obscuritatem ignoracionemque », *Academica* 1, 29, éd. James S. Reid, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1984, p. 134-135.

4. Jean Wirth, « L'Iconographie médiévale de la roue de fortune », in *La Fortune, thèmes, représentations, discours, op. cit.*, p. 105-118.

À partir de la chute de la statue de Mityss, le débat se déplace progressivement vers le problème plus vaste de la causalité et ouvre des questions qu'il faudra aborder par la suite. Si l'on explique, à la suite d'Aristote, le mal comme « accident », la question du hasard pose indirectement le problème de l'origine du mal et donc des « chutes des grands » qui occupent la tragédie moderne. Si la Providence divine commence la chaîne des causes et que la fortune n'est rien, le malheur qui accable le héros doit trouver une explication logique : se pose ainsi la question de la « justice » de Dieu¹. Enfin, si tout événement est une occasion qui manifeste la volonté de Dieu, la tradition augustinienne pose indirectement la question de la liberté et de la grâce². Ces vastes problèmes seront abordés par la suite : il s'agit pour l'instant de situer les tragédies du début de la modernité entre ces deux extrêmes idéologiques qui font remonter la causalité à la fortune ou à la Providence.

7.2.3 Entre fortune et Providence

En effet, la plupart des tragédies modernes ne se situent pas radicalement du côté du hasard ou de la Providence, mais restent dans un entre-deux ambigu, sans expliciter l'« enchaînement des événements » qui a produit la chute de la statue de Mityss, pour susciter ainsi un effet pathétique plus puissant – au détriment de la clarté idéologique. C'est la position de Castelvetro quand il précise que, par l'exemple de Mityss, Aristote entend simplement affirmer qu'un événement qui semble arriver à dessein suscite plus de « meraviglia » et que si la statue de Mityss avait écrasé un homme qui ne méritait pas cette punition, la trame tragique aurait été moins efficace³. Malgré cette précision – qui restreint les propos d'Aristote au domaine poétique – Castelvetro entend situer le cas de Mityss entre hasard et nécessité et affirme que cet exemple « non intende di dire che gli avvenimenti meravigliosi della favola della tragedia non sieno in certo modo cose delle fortuna, ma, perché sono mischiati con la provvidenza umana, si possono negare essere della fortuna⁴ ». Castelvetro parle ici d'événements « meravigliosi » qui sont issus de la fortune mêlée à la Providence, et que l'on peut donc faire remonter, en dernière analyse, à la Providence. La fortune, dans le commentaire de Castelvetro, est une cause véritable qui intervient dans la contingence avec la Providence.

1. Voir chapitre 11.

2. Voir chapitre 10.

3. « Aristotele, con questo caso fortunoso delle statua di Mizio paruto avvenire a studio, non intende di provare altro che la meraviglia maggiore accompagni lo studio del caso, conciosa cosa che minore spavento e minore compassione sieno generati dalla meraviglia accompagnante il caso della statua di Mizio, uccidendo colui che meritava la morte, che non sarebbero stati generati se avesse uccisa persona che non meritasse la morte », Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, p. 313-314.

4. « [L'exemple de Mityss] n'entend pas dire que les événements merveilleux des fables de la tragédie ne sont pas, dans une certaine mesure, des choses de la fortune, mais, puisqu'ils sont mêlés à la providence humaine, on peut nier qu'ils viennent de la fortune », *ibid.*, p. 313.

Les propos de Castelvetro établissent un lien entre l'action de la fortune et celle de la Providence, sans pour autant définir la nature de ce lien.

Castelvetro fait alors de la tragédie le lieu poétique où se tissent les relations ambiguës et complexes entre la fortune et la Providence, dont Thomas affirme la possibilité : dans la *Summa contra Gentiles* Thomas soutient que la fortune manifeste la volonté divine dans la contingence, comme une cause seconde et accidentelle¹. Chez les êtres inférieurs – tels que les anges et les hommes – le hasard existe, mais il n'existe pas dans l'esprit de Dieu : Dieu connaît toutes les causes qui restent indéterminées dans la contingence. La fortune existe donc dans l'ici-bas comme cause seconde. Or la volonté de Dieu ne peut se manifester dans le monde que par les causes secondes². La fortune est alors l'effet d'une impulsion voulue par Dieu, mais apparaît aux hommes comme indéterminée et non-intentionnelle. Thomas reprend ici l'exemple que donne Aristote dans la *Physique* : en allant au marché un créancier rencontre son débiteur « par hasard », sans avoir envisagé cette rencontre. Cet événement est dû à la diversité des causes, qui peuvent s'opposer ou s'unir pour produire leur effet³. La fortune concourt alors comme cause seconde à la réalisation des desseins de la Providence divine, qui ordonne toute chose à une fin. Thomas affirme que Providence et fortune ne s'opposent pas mais que l'une suppose l'existence de l'autre : c'est seulement dans l'espace accidentel de la fortune – qui traduit ici *tukhè* – que peut s'exercer pleinement le libre arbitre du sujet qui n'est pas déterminé par la Providence.

La tragédie, par son caractère poétique, permet de développer davantage l'image de la fortune et d'en faire à la fois le miroir et l'écran de la causalité. C'est ce traitement de la fortune, que l'on a déjà relevé dans la tradition platonicienne, et tout spécialement dans la *Consolation de Philosophie* de Boèce, qui trouve place dans la plupart des tragédies modernes. La tragédie hérite donc de la tradition médiévale de la Fortune et s'en sert de manière ambiguë, à la suite de Boèce : la Fortune – personnifiée chez Boèce – enseigne à se méfier des biens de ce monde qui passe et à s'attacher au véritable bien ; la Fortune se manifeste aux impies sous la forme d'un *fatum* cruel et aux justes sous les traits de la Providence qui révèle la volonté de Dieu ; la Fortune met à l'épreuve le sage et châtie le méchant⁴, dans un manège

1. « Divina providentia non excludit fortunam et casum », *Summa Contra Gentiles*, éd. Tito Sante Centi o.p., Bologne, Edizioni studio domenicano, 2000, vol. 2, livre III, chapitre 74, p. 268.

2. « Operatio providentiæ qua Deus operatur in rebus, non excludit causas secundas, sed per eas impletur, inquantum agunt virtute Dei », *ibid.*, p. 262.

3. « Multitudo et diversitas causarum ex ordine divinæ providentiæ et dispositionis procedit. Supposta autem causarum diversitate, oportet unam alteri quandoque concurrere per quam impediatur, vel iuvetur, ad suum effectum producendum. Ex concursu autem duarum vel plurimum causarum contingit aliquid casualiter evenire, dum finis non intentus ex concursu alicuius causæ provenit : sicut inventio debitoris ab eo qui ibat ad forum causa emendi aliquid, provenit ex hoc quod debitor etiam ad forum ivit », *ibid.*, p. 270.

4. Emmanuelle Métry, relève dans « Fortuna et Philosophia : une alliance inattendue.

de significations – ou mieux, dans une roue – qu’il faudra analyser dans ses diverses réalisations dramatiques.

Corneille – qui pourtant n’hésite pas dans ses textes à réaffirmer la toute puissance de la Providence divine – parle de la fortune en termes ambigus. En traitant du vrai non vraisemblable dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, il fait indirectement référence au problème de la causalité. Corneille affirme – contre Chapelain – que le vrai est préférable au vraisemblable car :

Ce que la vérité ou l’opinion fait accepter serait rejeté, s’il n’avait point d’autre fondement qu’une ressemblance à cette vérité, ou à cette opinion. C’est pourquoi notre docteur dit que les sujets viennent de la Fortune, qui fait arriver les choses, et non de l’Art qui les imagine. Elle est maîtresse des événements, et le choix qu’elle nous donne de ceux qu’elle nous présente enveloppe une secrète défense d’entreprendre sur elle, et d’en produire sur la scène qui ne soient pas de sa façon¹.

Corneille reprend de manière polémique le chapitre 9 de la *Poétique* – qui traite des fables tirées de l’histoire et de celles issues de la fiction – en adaptant son contenu. En effet, Aristote ne tranche pas en faveur des sujets tirés de l’histoire ou des « histoires traditionnelles² ». Il affirme en revanche que l’art du poète consiste à rendre vraisemblable tout sujet qu’il adapte. Dans le texte de la *Poétique*, donc, il n’est nullement question de la « Fortune ». Corneille l’introduit dans son discours pour servir sa thèse. Il la met d’emblée en mention, comme élément d’un discours emprunté à autrui qui doit avoir une valeur générale : sans prétendre croire en la « Fortune », Corneille la personnifie et en fait la maîtresse et le juge des bons sujets dramatiques. Corneille abandonne la responsabilité du choix du sujet – qui est sienne – à une figure poétique, la « Fortune », ministre des événements et créatrice des fables tragiques.

Cette référence à la Fortune – personnification poétique d’un principe causal – rappelle le rôle ambigu de *tukhè* à la fin de ce même chapitre 9 de la *Poétique*. La chute de la statue de Mitys peut être un fait de « Fortune » à la fois par sa nature « merveilleuse » et par sa possible explication « providentielle ». Attribuer la suite des événements à la « Fortune » – qui en est la maîtresse et qui pourtant ne révèle pas sa « façon » secrète de les articuler – permet au dramaturge de brouiller et de dissimuler l’auteur véritable des événements, que ce soit Dieu ou le hasard – dans le cas de Mitys – ou

Quelques remarques sur le rôle de la fortune dans la consolation de philosophie de Boèce » (*La Fortune, thèmes, représentations, discours, op. cit.*, p. 59-70), les différents « rôles » qu’assume la Fortune dans la *Consolation* pour concilier poétiquement les paradoxes qui séparent fortune et *fatum*, bonne et mauvaise fortune, Providence et libre arbitre.

1. Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, op. cit.*, p. 118.

2. Aristote, *Poétique, op. cit.*, p. 67.

Corneille même – dans le *Discours* cité plus haut. Le recours à la fortune permet donc d'adopter une position intermédiaire entre Dieu et le hasard, pour poser la question du sens de l'accidentel et de l'imprévu, et constitue un écran qui dissimule l'« Art » du poète pour en faire l'expression de la « Vérité » des choses, telles qu'elles arrivent.

7.2.4 Une dernière analyse : Mitys d'après Dacier

Dans sa *Poétique* publiée à la fin du XVII^e siècle, Dacier semble résumer les multiples interprétations du « cas Mitys », et par là même décrire les diverses conceptions de la causalité tragique. Dacier expose les quatre descriptions du renversement de fortune qui, d'après Aristote, est en mesure de susciter la surprise : un enchaînement d'accidents qui se produit contre toute attente, un accident fortuit suscité par le hasard, ou par la spontanéité naturelle, un accident arrivé à dessein¹. Dacier cherche ensuite à définir la position d'Aristote, et il le situe – comme le fait Robortello – en opposition par rapport aux stoïciens :

Les Péripatéticiens ne croyent point de Providence, ni de fatale nécessité, c'est pourquoy Aristote se contente de dire, qu'il semble que cette Statüe ne tomba pas par accident. Il étoit persuadé que c'étoit un pur hasard, mais il se conforme à l'opinion commune des hommes, qui aiment naturellement à rapporter les effets à leurs cause, pour peu qu'ils y trouvent de jour, sur tout dans les événements où la Religion est intéressée².

Aristote donc, d'après Dacier, expliquerait la chute de la statue par le hasard, alors que les stoïciens préfèrent l'expliquer par la Providence. Dacier rappelle en effet que la chute de la statue de Mitys se trouve aussi dans les *Moralia* de Plutarque³ qui « attribuë cette punition à la Providence⁴ ».

Dacier reprend ainsi la thèse de Robortello : il relève l'opacité apparente du texte, et l'explique par la *doxa* péripatéticienne. Mais il analyse aussi, par la suite, la réception moderne du texte aristotélicien :

Les Poètes Tragiques, ont mieux aimé suivre l'opinion des Stoïciens, qui reconnoissoient la fatale nécessité et la Providence, que celle des Péripatéticiens, voyant bien que c'étoit le seul moyen de conserver à leur Theatre ces surprises merveilleuses, qui naissent des accidens, qui paroissent fortuits, et qui ont pourtant leurs causes marquées⁵.

1. André Dacier, *Poétique*, Paris, Barbin, 1692, p. 145-146.

2. *Ibid.*, p. 145.

3. « Et cette histoire aussi de Mitys l'Argien, tué lors d'une sédition, et dont la statue de bronze placée sur l'agora s'abattit un jour de fête sur la tête du meurtrier de Mitys et le tua ? », Plutarque, *Sur les Délais de la justice divine*, in *Œuvres morales*, éd. Robert Klaerr et Yvonne Vernière, vol. 7 (2), Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 141.

4. André Dacier, *Poétique*, *op. cit.*, p. 145.

5. *Ibid.*, p. 145.

Dacier relève ainsi le changement de perspective qui affecte la tragédie moderne : la statue de Mitys, pour les dramaturges modernes, n'est pas tombée par hasard, mais est en revanche tombée « à dessein ». La rupture de la causalité tragique exprime une intention et une finalité : quand les causes efficientes de l'événement imprévu sont indécidables ou indéfinies, les modernes l'expliquent par sa cause finale, et le rendent ainsi « vraisemblable », comme l'affirme le Tasse. L'intervention merveilleuse de la Providence, d'après des théoriciens comme Rossi, Denores, Rapin et Lamy, explique de manière « vraisemblable » un événement fortuit, alors que le hasard constituerait – aux yeux des Modernes – une explication moins crédible. Dacier relève le renversement de point de vue qui affecte la tragédie moderne : la rupture dans la causalité tragique s'explique moins par le hasard et l'accidentel que par l'intention et la finalité providentielles. Dacier note donc les implications idéologiques du renversement de fortune et rattache l'épisode de Mitys au problème de la causalité.

Dacier analyse ensuite l'ambiguïté de la *Poétique* en ce qui concerne la structure du renversement de fortune : d'un côté, Aristote recommande de faire surgir la surprise d'événements enchaînés les uns aux autres (*dia allela*), se produisant contre toute attente ; de l'autre, il affirme que le renversement le plus efficace est celui issu du hasard, qui semble pourtant arriver à dessein¹. Dacier tranche pour la deuxième solution², sans chercher à concilier les deux versants du texte de la *Poétique*. En effet, « l'enchaînement causal des faits » ne correspond pas au « dessein » providentiel – car l'un est non-intentionnel et du côté des causes, alors que l'autre est intentionnel et du côté de la finalité – et un enchaînement qui a lieu « contre toute attente » n'est pas aussi indéterminé qu'un événement issu du « hasard ».

Or on a montré plus haut que pour Aristote la cause efficiente n'est pas toujours distinguée de la cause finale et que le hasard correspond chez lui à une forme – indéterminée et accidentelle, certes – de causalité. Le commentaire de Dacier, qui renonce à concilier les deux modélisations aristotéliennes, témoigne de la réception moderne du texte. À la fin du XVII^e siècle, après les thèses de Galilée et le matérialisme de Hobbes, la cause finale est nettement séparée de la cause efficiente : la première reste à l'œuvre dans les textes poétiques et théologiques, la deuxième seule en revanche s'avère pertinente dans l'analyse scientifique. De même, le hasard – que nous avons vu au XVI^e siècle représenté sous les traits de la Fortune – est discrédité comme cause à l'époque où triomphe l'augustinisme : la Providence seule

1. « On peut former icy un doute qui me paroît fort raisonnable ; c'est de sçavoir si Aristote recommande aux Poëtes de s'attacher à faire naître la surprise par des accidens qui n'ayent rien de fortuit, et qui naissent naturellement les uns des autres, ou s'il les exhorte à tâcher de produire cette surprise par des accidens qui paroissent arriver à dessein, et qu'on puisse pourtant imputer au hazard et à la fortune », *ibid.*, p. 145.

2. « Je me declarerois pour le dernier ; car cette surprise me paroît encore plus merveilleuse que l'autre », *ibid.*

régit la Création – et la tragédie – sans laisser de place à l'accidentel et à l'imprévu. La structure de l'intrigue tragique représente et met en cause différentes conceptions de la causalité qui sont au cœur du débat théorique moderne et qu'il convient de récapituler brièvement.

Les trois explications possibles de la chute de la statue de Mitys renvoient en effet à trois conceptions de la causalité : la statue peut être tombée par la volonté de la Providence, par hasard – représenté poétiquement par la Fortune – ou par une combinaison de ces deux facteurs. Si la statue est tombée à dessein, alors la fortune n'est rien. Cette explication suppose, sur le plan métaphysique, l'action d'une Providence ou d'un *fatum*. Cette solution est issue d'une interprétation augustinienne ou stoïcienne de la causalité : la figure de Sénèque – à la fois philosophe stoïcien et dramaturge pessimiste – a profondément marqué la tragédie moderne qui adopte souvent cette conception de la causalité. La fortune n'est qu'une illusion, qui, d'après saint Augustin, appelle à la conversion et cache le mystère de la Providence divine. Sur le plan épistémologique, en effet, cette conception de la causalité suppose l'impossibilité radicale de remonter la suite des causes, en raison de l'aveuglement qui affecte l'homme sans le secours de la grâce divine. Cette conception à la fois métaphysique et épistémologique du problème de la causalité est théorisée de saint Augustin à Malebranche et elle est rangée par Kenneth Clatterbaugh sous le nom d'occasionalisme¹ : Dieu est la cause première de tout événement, sans l'intermédiation d'aucune cause seconde – comme la fortune. Cette interprétation exclut l'homme comme cause possible dans la Création et oriente tout événement vers une fin précise, quoique mystérieuse : la volonté de la Providence divine. Le mal et l'accidentel s'expliquent comme produit du péché ou comme erreur de perception : l'homme s'aveugle en accusant la fortune de ses malheurs parce qu'il ne sait pas reconnaître le dessein providentiel.

Si en revanche, la statue de Mitys est tombée par hasard, alors la Fortune – comme personnification poétique du hasard – existe. Cette explication suppose, sur le plan métaphysique, l'existence de causes secondes ou accidentelles qui agissent indépendamment de la causalité divine. Il s'agit d'une thèse matérialiste qui exclut la Providence comme cause seconde, et qui suppose que Dieu s'est retiré de la Création. C'est la thèse de Leibniz, qui affirme que Dieu, par l'« harmonie préétablie », a fixé l'ordre du monde qui procède spontanément sans que Dieu intervienne par des « réglages » ultérieurs. Cette thèse valorise l'action de l'homme – qui agit comme cause seconde – et fait de l'indéterminé et du fortuit une cause possible, qui manifeste indirectement la volonté divine. Cette conception – que Kenneth Clatterbaugh nomme déiste² – est davantage reçue dans une forme atténuée, et comprise

1. Kenneth Clatterbaugh, *The Causation Debate in Modern Philosophy 1637-1739*, New-York Londres, Routledge, 1999, p. 13.

2. *Ibid.*

sur le plan épistémologique : Dieu est sans doute la cause première, mais il est difficile, impossible ou inutile de justifier le lien qui permet de remonter des causes secondes à la cause première. Donc, dans les explications physiques, il convient d'exclure Dieu de la causalité pour adopter une vue mécaniste des phénomènes. C'est la thèse de Gassendi et de Hobbes, qui marque la lente conquête de l'autonomie de l'investigation scientifique par rapport à la théologie. C'est la position de Robortello qui reprend Aristote et qui entend expliquer la chute de la statue de Mityx par un « enchaînement de causes », sans recourir au dessein providentiel. Cette démarche est assez rare dans la tragédie, mais signe la progressive laïcisation du genre.

Une troisième explication de la causalité – que Kenneth Clatterbaugh nomme concurrentiste¹ – affirme que la fortune existe, et qu'elle agit comme une cause seconde. L'homme aussi est une cause seconde et participe ainsi à la Création divine de même que l'instrument participe et contribue au travail de l'artisan. Il s'agit de la position de saint Thomas, qui reprend à Aristote sa conception métaphysique de la fortune : le hasard et la fortune sont des causes secondes qui agissent indirectement et par accident. S'il n'y avait pas de choses qui surviennent par hasard, tout arriverait par nécessité. Mais il serait contre la définition de la Providence – qui suppose le libre arbitre de l'homme – que tout arrivât par nécessité : donc le hasard existe². La Providence divine agit par les causes secondes, qui manifestent indirectement la volonté de Dieu³. Sur le plan épistémologique, donc, la fortune n'existe que dans la contingence, où la volonté divine ne peut se manifester que par les causes secondes. Par la grâce divine, l'homme peut remonter la chaîne des causes secondes et reconnaître en Dieu la véritable cause de toute action⁴. Cette compréhension concurrentiste de la causalité se prête à des interprétations diverses et complexes qui suscitent des tragédies à la causalité ambiguë et fragile. La *Consolation de Philosophie* – à partir d'une inspiration néoplatonicienne et stoïcienne – aboutit à des thèses similaires, mais Boèce dramatise l'ambiguïté foncière de la Fortune, qui cache et révèle à la fois le dessein divin⁵.

Ces trois interprétations de la causalité⁶, que Kenneth Clatterbaugh relève à l'époque moderne, sont déjà présentes chez les scolastiques : Suárez, dans la XXXI^e de ses *Disputes Métaphysiques*, publiées en 1597, présente ces trois interprétations possibles de l'action de Dieu dans la Création, et les rattache à différents interprètes de Thomas d'Aquin : il donne sa préférence à

1. *Ibid.*

2. Thomas d'Aquin, *Summa contra gentiles*, *op. cit.*, III, 74, vol. 2, p. 269.

3. *Ibid.*, III, 77, p. 283.

4. *Ibid.*, III, 58, 59, 60, p. 205-212.

5. Voir L'analyse d'Emmanuelle Métry, « Fortuna et Philosophia : une alliance inattendue. Quelques remarques sur le rôle de la fortune dans la *Consolation de Philosophie* de Boèce », *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, *op. cit.*, p. 59-70.

6. Pour une approche plus historique du problème, voir aussi *Causation in Early Modern Philosophy*, éd. Steven Nadler, Pennsylvania, Pennsylvania UP, 1993 [1958].

la thèse concurrentiste qui attribue aux causes secondes une efficence propre sur l'existence¹. L'évolution des emplois et des attributs de la Fortune² permet de parcourir ces diverses conceptions de la causalité et de relever enfin le sens qu'elle assume dans la tragédie moderne³.

La tragédie, en effet, aborde le thème de la causalité par l'évocation de la « Fortune », figure opaque et riche, héritée de l'Antiquité⁴. La Fortune révèle et cache à la fois le mystère de la causalité, en mettant l'accent sur la précarité des biens contingents, et le trouble – apparent ou essentiel – qui affecte l'ordre du monde. La référence à la « Fortune » sous la plume de Corneille dans ses *Discours*, montre bien la convention poétique attachée à cette figure, et l'ambiguïté foncière de sa valeur véritable. Toutefois, la fortune de Fortune est destinée à sombrer avec l'essor de la révolution scientifique, à partir du XVI^e siècle. L'énorme succès de cette représentation au Moyen Âge et à la Renaissance s'étiolé après Pontano⁵, le Pogge⁶, Pétrarque⁷, Boccace⁸ et Ficcin⁹, pour ne resurgir que sporadiquement¹⁰. La présence récurrente de la fortune dans la tragédie moderne montre que la tragédie est un genre archaïsant, qui se construit en référence à des modèles poétiques et idéologiques

1. Francisco Suárez, *La Distinction de l'étant fini et de son être, Dispute métaphysique* XXXI, section IX, éd. Jean-Paul Coujou, Paris, Vrin, 1999 [1597], p. 133-153.

2. Voir Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, Munich, W. Fink, 1973 ; Nicole Hecquet-noti, « Fortuna dans le monde latin : chance ou hasard ? », art. cit. ; Jean-Yves Tilliette, « Eclipse de la fortune dans le haut moyen âge ? », *ibid.*, p. 93-104 ; Catherine Attwood, *Fortune la contrefaite, l'envers de l'écriture médiévale*, Paris, Champion, 2007 ; Vincenzo Cioffari, *Fortune and Fate from Democritus to St. Thomas Aquinas*, New York, 1935 ; Mario Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Naples, Liguori, 1996 ; Howard Rollin Patch, « The Tradition of the Goddess Fortuna in the Roman Literature and in the Transitional Period », in *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. III, n°3, April 1922, p. 131-177 ; Howard Rollin Patch, « The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and literature », *ibid.*, vol. III, n°4, July 1922, p. 179-235 ; Patch, Howard Rollin, « Fortuna in old French Literature », *ibid.*, vol. IV, n°4 July 1923, p. 1-45 ; *Il Tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento, Studi in memoria di Enzo Giudici*, éd. Enea Balmas, Florence, Olschki, 1990.

3. Pour une analyse de la tragédie élisabéthaine voir aussi Frederick Riefer, *Fortune and Elizabethan Tragedy*, USA, The Huntington Library, 1983.

4. Voir Jean Delumeau, *Le Péché et la peur, la culpabilisation en Occident (XIII-XVIII siècles)*, Paris, Fayard, 1983, p. 172-189.

5. Voir Giovanni Pontano, *De Fortuna*, Naples, Sigismundum Mayr, 1512.

6. Voir Poggio Bracciolini, *Les Ruines de Rome, de Varietate Fortunæ*, livre I, éd. Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999. Composé en 1448.

7. *De Remediis utriusque fortuna*, éd. Christophe Carraud, Grenoble, J. Millon, 2002.

8. *De Casibus virorum illustrium*, éd. Pier Giorgio Ricci et Vittorio Zaccaria, *Opere*, vol. 9, Milan, Mondadori, 1983.

9. Marsilio Ficino, *Epistola de Fortuna vulgaris, in Supplementum ficinianum*, éd. Oscar Kristeller, Florence, Olschki, 1937-1935, p. 169-173.

10. Voir Daniel Drouyn, *Le Revers de la Fortune traitant de l'instabilité des choses mondaines*, Paris, Cl. de Montre, 1587 ; Urbain Chevreau, *Le Tableau de la Fortune divisé en trois livres*, Paris, Jean Baptiste Loyson, 1659 [1636].

antérieurs. La tragédie, en effet, tend à ignorer le débat sur la causalité, qui est contemporain de son essor, pour mener une réflexion sur la chute des grands, en cherchant à l'expliquer par la cause finale. Dans la tragédie, donc, l'évocation de la fortune renvoie généralement à la voie moyenne tracée par Thomas d'Aquin entre augustinisme et réalisme, sans présenter pour autant des explications claires de la causalité.

En effet, la tragédie entend à la fois susciter le pathos, par l'évocation d'une finalité ambiguë et incertaine – comme dans la chute « à dessein » de la statue de Mitys – mais risque ainsi de ne pas articuler clairement la causalité de la pièce. Pour susciter la surprise, la tragédie cherche à rompre la causalité de manière inattendue et soudaine ; mais, pour que la pièce puisse révéler un ordre moral, il faut que cette rupture soit explicable par un « dessein ». Pour que la tragédie se termine par l'expression d'un excès, il faut que son dénouement soit imprévisible et inattendu ; mais, pour que la pièce présente un effet de clôture, il faut qu'elle s'achève par un retour à l'équilibre qui restaure la causalité et satisfait les attentes du public. Les dramaturges cherchent alors à définir des modèles qui permettent de préserver pathos et morale, surprise et causalité.

7.3 Solutions poétiques

Pour réconcilier rupture et continuité dans la tragédie, les théoriciens proposent deux stratégies, qui se rattachent indirectement à des conceptions différentes de la causalité. D'une part, ils proposent de rompre la nécessité de la pièce par le surgissement d'un « enchaînement imprévu de causes ». La découverte de cette rupture entraîne alors le renversement de fortune et fait surgir la surprise. Mais le fil logique de la pièce est enfin renoué au nom d'une causalité plus complexe : le renversement de fortune révèle que la suite logique exposée dans le nœud n'est qu'apparente et fait apparaître la complexité des causes naturelles qui expliquent le sort du héros. D'autre part, la rupture de la causalité peut être produite par un changement inattendu de l'attitude du héros. Le renversement de fortune n'est pas alors amené par le surgissement de causes externes, mais par une péripétie interne au personnage, qui arrête ou change son avis. Ce bouleversement inattendu de la volonté du héros doit pourtant satisfaire à la vraisemblance et la rupture qu'il entraîne doit être expliquée par un lien nécessaire. Le changement du héros est alors justifié par un « dessein » individuel ou providentiel qui révèle la logique cachée de ses actions.

7.3.1 Nécessité et « incidents »

À la suite de Robortello, des théoriciens comme Riccoboni et d'Aubignac expliquent par la complexité des causes la rupture provoquée par le renversement de fortune. Il s'agit donc d'une explication rationaliste, qui – après la

confusion suscitée par la péripétie – révèle le réseau dissimulé des causes qui produit le renversement. Le surgissement du hasard n'est alors qu'un moment de la pièce et l'invocation de la fortune révèle l'indétermination ou l'ignorance des causes véritables. C'est ainsi que Riccoboni, à partir de l'exemple d'*Œdipe roi*, fonde un modèle possible de renversement de fortune¹. Œdipe entend fuir le mal, et croit, par sa seule volonté, pouvoir prendre les précautions nécessaires pour éviter l'inceste et le parricide. Mais c'est justement sa volonté qui est à l'origine de ce réseau de causes inattendues qui produisent effectivement ce qu'il redoute. C'est en quittant Corinthe qu'Œdipe rencontre son père et le tue, c'est à cause de la mort du roi de Thèbes qu'Œdipe épouse sa mère. On analysera par la suite l'ambiguïté entre responsabilité individuelle et causalité qui fonde l'intérêt de cette trame² : pour l'instant, il me suffit de relever une première stratégie pour expliquer l'accident. La reconnaissance, qui amorce le dénouement de la trame d'Œdipe, brise la causalité apparente de la pièce, en suscitant la surprise, et permet en même temps de restaurer un réseau de causes plus complexe, qui était dissimulé par les efforts volontaristes d'Œdipe pour dominer sa destinée.

Riccoboni reprend ainsi la structure de la tragédie complexe et fait de la reconnaissance le moment qui brise et redéfinit la causalité de la pièce. La rupture de la causalité est due à une « erreur » du personnage qui se trompe dans son analyse des causes. Cette erreur d'interprétation peut aussi affecter le public, qui sera alors surpris et touché par la reconnaissance. Mais cette « erreur » est moins liée à l'aveuglement moral du personnage qu'à une difficulté épistémologique : ce qui paraît arriver par hasard, est en fait le fruit d'une causalité complexe, qui s'impose enfin en expliquant par une suite logique ce qui paraissait dû à la fortune. La thèse rationaliste de Riccoboni reprend ainsi le point de vue de Robortello. Toutefois, dans les adaptations de la trame d'Œdipe, et plus largement dans la tragédie moderne, cette interprétation est souvent nuancée et mise en doute par une vision plus ambiguë de la causalité. Cette stratégie poétique entraîne avec elle une difficulté évidente, car il faut que la reconnaissance soit justifiée dans la pièce pour que la surprise ne descende pas sur scène comme un *deus ex machina*. Riccoboni se limite ici à reprendre le texte d'Aristote, sans chercher à résoudre ce problème central : comment se peut-il que cet « enchaînement causal » suscite à la fois la surprise et explique par des liens nécessaires la

1. « Ubi consilium adhibent fugiendi mali, et tamen in illud incurrunt, in rebus ita inter se nexis, ut altera alterius causa esse videatur, quemadmodum cum Oedipus putans se fugere cædem patris, et congressum matris Corintho discessit, et tamen ob talem discessum Laium patrem occidit, atque ob talem cædem Iocastam matrem uxorem duxit, qui modus admirabilior est, et minus esse a casu, ac fortuna existimatur », Antonio Riccoboni, *Poetica*, *op. cit.*, p. 54.

2. L'explication donnée par Riccoboni de la suite des causes qui porte à l'inceste et au parricide me paraît en effet discutable : rien ne déterminait Œdipe à tuer le voyageur qui s'avère être son père, ni à ignorer si longtemps l'histoire de la mort de Laios, comme le dira plus tard Dacier. Voir chapitre 10.3 de cet ouvrage.

progression de la trame ? Le renversement de fortune doit alors paraître à la fois inattendu et évident, surprenant et nécessaire.

D'Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre*, reprend implicitement les vues rationalistes de Robortello et cherche à donner une justification poétique à la surprise amenée par le dénouement complexe. Il théorise ainsi la « préparation des incidents ». L'« incident » dramatique, pour les classiques, est cette rupture de la causalité dramatique qui suscite les passions tragiques et qui peut coïncider avec le renversement de fortune dénouant la pièce. Pour que cet « incident » – après avoir fait surgir dans l'univers réglé de la tragédie la surprise et le hasard – trouve une justification logique, il doit être préparé :

La Préparation d'un Incident n'est pas de dire ou de faire des choses qui le puissent découvrir, mais bien qui puissent raisonnablement y donner lieu, sans pourtant les découvrir ; et tout l'art du Poète consiste à trouver des apparences si bien prétextées pour établir ces préparations, que le Spectateur soit persuadé que cela n'est point jeté dans le corps de la pièce à autre dessein que ce qui lui en paraît¹.

La préparation des incidents est donc un problème rhétorique : il faut que le dramaturge persuade le public de la nature nécessaire et logique de l'incident qui suscite la surprise. Cet effet s'obtient par des stratégies sémiotiques : le dramaturge doit disséminer dans sa pièce des indices dissimulés qui ne trouvent de sens qu'au moment du renversement de fortune, où l'« incident » s'explique par ces indices qui viennent constituer une totalité nécessaire.

D'Aubignac fait remonter à Scaliger et à Vettori l'idée de préparer les incidents par des « semences » qui viennent annoncer la « moisson future » sans révéler pour autant la « beauté des fleurs et la douceur des fruits² ». Scaliger, en effet, cite à ce sujet Virgile, qui a préparé l'accueil favorable que Didon fait à Enée en posant dans le temple de Carthage un tableau de la guerre de Troie afin de susciter l'admiration de la reine pour Enée³. En revanche, Vettori reprend à Aristote la critique du dénouement de la *Médée* d'Euripide, dont la fuite n'est point préparée⁴. D'Aubignac entend ici fonder une poétique de la surprise et du suspens, dont Terence Cave a indiqué l'origine et l'aboutissement⁵.

D'Aubignac donne des exemples de « préparation d'incident » sans pour autant fonder une taxinomie des diverses stratégies. Dans son analyse de *Rodogune*, il affirme que la mort de Cléopâtre est bien préparée : la reine est

1. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 194.

2. *Ibid.*, p. 184-195.

3. Jules César Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, 1561, chap. 3, 26, repris par d'Aubignac dans la *Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 194-195.

4. *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 196.

5. Terence Cave, « "Suspendere animos" : pour une histoire de la notion de suspens », art. cit. La définition de Quintilien de la « suspension » connaît un succès croissant dans la tragi-comédie et dans le roman, jusqu'à fonder, d'après Terence Cave, la poétique du roman policier.

« assez enragée pour s’empoisonner elle-même afin d’empoisonner son fils et Rhodogune, cela est assez préparé dans tous les actes précédents¹ ». Cette mort s’explique donc par le « caractère » de Cléopâtre – par sa haine et son ambition excessives. Toutefois, cette mort suscite la surprise, car elle arrive par une péripétie : alors que Cléopâtre entendait empoisonner son fils et la princesse, elle s’empoisonne elle-même et meurt. De plus, si Cléopâtre boit à la coupe d’Antiochus pour l’encourager à y boire à son tour, ce geste, au lieu de convaincre le prince, le détourne et le sauve : Antiochus voit les effets néfastes du poison sur sa mère, il éloigne la coupe et il la secourt. Le lien logique qui explique la mort de la reine par son tempérament est provisoirement offusqué et ne se révèle qu’à la péripétie. Cette stratégie de « préparation » des accidents suppose un « déguisement² » de l’indice : la coupe empoisonnée ne permet pas de prévoir la mort de Cléopâtre, car elle est explicitement destinée par la reine à son fils Antiochus. Elle ne devient la cause de la mort de Cléopâtre que par un renversement imprévu, justifié après coup par le caractère de la reine, qui n’hésite pas à s’empoisonner volontairement dans l’espoir de perdre aussi son fils. La suite des causes est donc rétablie : la reine se tue pour tuer son fils, mais sa mort subite l’accuse et dévoile sa ruse. Le « caractère » de la reine sert moins à rétablir la « nécessité » de son décès que sa « vraisemblance » : la haine et l’ambition de Cléopâtre rendent crédible son désir d’assassiner son propre fils. Si d’Aubignac ne détaille pas les stratégies de « préparation », c’est peut-être justement parce qu’il est moins intéressé à la « nécessité » des incidents qu’à leur « vraisemblance ». Or la vraisemblance est d’abord présentée dans la *Poétique* comme un trait du bon personnage dramatique, qui doit se comporter en accord avec son sexe et son rang³. Tout se passe donc comme si d’Aubignac remplaçait la nécessité – qui est une catégorie logique – par la vraisemblance – qui est une catégorie rhétorique. Il s’agira par la suite d’analyser ce glissement.

D’Aubignac, ailleurs dans le texte, propose une stratégie plus spécifiquement dramatique pour préparer les incidents. Il s’agit de la théorie des deux fils, qui connaît un succès certain auprès des dramaturges et des théoriciens classiques⁴. La valorisation progressive de l’épisode vient justifier cette théo-

1. *La Pratique du Théâtre*, op. cit., p. 197.

2. Je reprends ce terme à Pierre Bayard, qui l’applique à la construction du récit et notamment du roman policier (*Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998, p. 39). Pierre Bayard présente aussi deux autres stratégies de « préparation » : le détournement et l’exhibition. La première au moins semble s’appliquer aussi à la trame tragique : l’indice est dissimulé car l’attention du public est détournée vers autre chose qui en minimise la portée. Quand Créon transmet à Œdipe le message de l’oracle qui l’accuse, cette révélation est détournée par Œdipe qui l’explique par l’ambition de Créon, désireux de l’accuser pour accéder au trône. La construction des attentes, dans le roman policier, me semble assez proche des stratégies mises en œuvre pour susciter la surprise ou le suspens dans la tragédie.

3. Aristote, *Poétique*, op. cit., chap. 15, p. 85.

4. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 94-98.

rie dramatique. D'Aubignac insiste sur le fait que l'épisode est toléré dans la tragédie à condition qu'il soit incorporé au sujet principal de sorte qu'on ne puisse pas l'en séparer sans porter dommage à l'intrigue¹. L'épisode, relié à l'intrigue principale, vient constituer un deuxième « fil » de la tragédie et servir le dénouement de la pièce. L'épisode doit en effet être subordonné au fil principal, de sorte que « les événements du principal Sujet fassent naître les passions de l'Episode, et que la Catastrophe du premier, produise naturellement et de soi-même celle du second² ». Le renversement de fortune de la pièce peut donc être issu d'un deuxième « enchaînement causal d'événements » qui évolue parallèlement à l'intrigue principale et la dénoue enfin. D'Aubignac cite en exemple une tragi-comédie qui se dénoue par un double mariage³.

Ce modèle de trame à deux fils est en effet largement répandu dans les formes tragi-comiques et influence la tragédie à partir de 1620 : les tragédies de Corneille, à partir de *Rodogune*, publiée en 1647, suivent ce modèle, ainsi que certaines tragédies de Guérin du Bouscal et de la Calprenède. Dans *Rodogune*, en effet, le fil politique se noue au fil sentimental et le premier sert à dénouer le second : la reine, en tuant son fils Séleucus pour l'empêcher d'accéder au trône, rend possible et légitime le mariage de Rodogune et d'Antiochus. Dans les tragédies à deux fils, ainsi, le deuxième fil sert d'« enchaînement causal d'événements » qui vient rompre la causalité linéaire du premier fil. Cette rupture se manifeste souvent sous l'aspect de ce que les théoriciens classiques appellent « obstacle » : si les deux princes sont prêts à se céder mutuellement le royaume, ils découvrent qu'ils aiment la même femme⁴, et qu'ils ne sont pas disposés à renoncer à leur amour. Le fil amoureux vient rompre l'harmonie entre les deux frères : la promesse du royaume n'est pas suffisante pour les faire renoncer à l'amour de Rodogune. Le fil politique vient enfin délier le nœud sentimental par la mort inopinée d'un des rivaux.

Des théoriciens comme Riccoboni ou d'Aubignac cherchent ainsi à expliquer la rupture de la nécessité apparente de la pièce par l'évocation d'une causalité plus complexe, qui éclaire et justifie le renversement de fortune. Ils proposent diverses stratégies poétiques pour briser et renouer les liens de la causalité dramatique : par la reconnaissance, Riccoboni explique comment redéfinir après coup la suite originaire des causes que le héros, par une « erreur » d'interprétation, n'a pas su identifier. Par la préparation des incidents, d'Aubignac explique comment dissimuler dans l'intrigue un fil dramatique susceptible de servir d'obstacle et de résolution au fil principal. Ces diverses stratégies poétiques cherchent à dénouer la tragédie par l'évocation d'une

1. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 149-150, et aussi p. 277.

2. *Ibid.*, p. 152.

3. *Palène* de Boisrobert représentée en 1639 et publiée en 1640.

4. Pierre Corneille, *Rodogune*, acte I, scène III.

causalité complexe, qui est pourtant connaissable et déterminée : la « fortune » n'est ici que l'expression temporaire d'un doute épistémologique, vite éclairci par le dénouement de la pièce qui situe l'action du héros dans le contexte rationaliste d'une causalité plus vaste.

7.3.2 Aveuglement et conversion

D'autres dramaturges cherchent à la fois à délier et à renouer la causalité de la pièce en faisant évoluer le héros tragique de l'aveuglement à la conversion. Cette stratégie poétique ne suppose pas seulement des accidents extérieurs qui tomberaient inopinément sur le héros – comme dans la théorie des deux fils et dans la préparation des incidents – mais implique une rupture qui s'opère à l'intérieur du personnage. Si le héros explique d'abord son malheur par le hasard ou par la fortune, il comprend enfin le sens du mal qui l'accable. Ce schéma s'applique surtout aux tragédies sacrées, et notamment aux pièces à martyre : Pauline, dans *Polyeucte*, vit d'abord la mort de son mari comme une injustice et comme une trahison¹, mais par une péripétie elle se convertit, comprend la mort de Polyeucte et désire le suivre².

Ce schéma rencontre pourtant deux difficultés majeures : d'une part, la conversion du héros doit être motivée, pour ne pas sembler gratuite et rendre le personnage incohérent. Elle doit, d'autre part, susciter la surprise, et ne pas être prévisible, voire attendue, dès le début. La deuxième difficulté tend un piège aux moralisateurs et constitue le défaut principal des pièces à martyre : dans nombre d'entre elles, en effet, le héros est déjà converti et sa mort n'est nullement pathétique. Le martyr ne doute pas, il connaît d'emblée le dessein de la Providence et sa mort ne constitue pas une rupture, mais davantage une conséquence escomptée du dessein divin, que le héros envisage et explique tranquillement au public pour l'édifier. C'est ce défaut que l'on retrouve dans les différentes dramatisations du martyre de sainte Justine³ et de la mort de Marie Stuart⁴. Ces pièces évacuent la surprise au profit de la moralisation et paraissent non « marquées » par une inversion dans leur progression.

En revanche, les pièces qui dramatisent la conversion du héros sont en mesure de susciter la surprise du public, mais leur renversement de fortune risque de paraître immotivé et aléatoire. La conversion de Pauline, par exemple, trouble par sa rapidité la cohérence du personnage. Il faut alors que cette rupture dans la conduite des héros soit justifiée au nom d'une autre causalité : Pauline se convertit car Polyeucte intercède pour elle depuis les

1. « Va, cruel, va mourir, tu ne m'aimas jamais », Pierre Corneille, *Polyeucte*, *op. cit.*, p. 1032.

2. Pierre Corneille, *Polyeucte*, acte V scène 5.

3. *Giustina, reina di Padua* de Cortese Cortesi, 1610; *La Giustina* de Bonaventura Morone, 1634.

4. *La reina di Scotia* de Ruggeri, 1604; *La reina di Scotia* de Della Valle, 1628; *La Reine d'Ecosse* de Antoine Montchrétien, 1601.

cieux. La conversion de l'héroïne s'explique par l'intercession de son mari et constitue en même temps la preuve de la sainteté de Polyeucte¹. L'« enchaînement causal d'événements » qui porte Pauline à la conversion n'apparaît pas, mais la rupture de la causalité est justifiée au nom d'un « dessein », qui attire Polyeucte, Pauline et Félix vers la sainteté et suscite la bienveillance de Rome envers les Chrétiens d'Arménie : Sévère promet à Félix d'arrêter les persécutions².

Corneille applique cette stratégie aussi dans ses pièces profanes, et notamment dans *Cinna*. La critique a cherché à donner une justification politique au pardon d'Auguste³ : l'empereur pardonne à Cinna pour mieux le subjuguier par la reconnaissance. C'est en effet cette stratégie politique que défend le *De Clementia* de Sénèque, et qui inspire donc la dramatisation de Corneille. C'est ce conseil tactique que donne Livie à son mari⁴, et qu'Auguste suit dans le texte de Sénèque⁵. Mais, chez Corneille, Auguste refuse cette solution en affirmant : « Le Ciel m'inspirera ce qu'ici je dois faire⁶ ». Le pardon d'Auguste prend ainsi la forme d'une conversion inattendue : il ne s'agit pas seulement d'un geste politique, mais d'une véritable péripétie, qui change profondément le héros. La conversion du héros rompt ainsi la suite nécessaire des causes : la chaîne des vengeances, qui constituait le moteur de la pièce – Emilie voulant venger la proscription de son père – s'interrompt par le pardon magnanime d'Auguste. Comme dans *Polyeucte*, la conversion du héros entraîne les autres personnages : Emilie, sur le point d'être découverte, goûte une profonde joie qui l'étonne⁷, et avoue son « aveuglement » après le pardon⁸. Le pardon d'Auguste s'explique ainsi moins par un « enchaînement d'événements » qui le poussent à poser un geste politique, que par un « dessein » l'appelant à fonder l'Empire. La vision « prophétique » de Livie qui clôt la pièce voit en Auguste le père de « l'Empire du Monde⁹ » et

1. Voir chapitre 5.2.3.

2. Pierre Corneille, *Polyeucte*, *op. cit.*, acte V, 4, p. 1049.

3. Serge Doubrovsky, *Corneille où la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 212-221.

4. « Essayez sur Cinna ce que peut la clémence, / Faites son châtiment de sa confusion, / Cherchez le plus utile en cette occasion. / Sa peine peut aigrir une ville animée, / Son pardon peut servir à votre Renommée, / Et ceux que vos rigueurs ne font qu'effaroucher / Peut-être à vos bontés se laisseront toucher », Pierre Corneille, *Cinna*, *op. cit.*, acte IV, scène III, p. 950.

5. « Livia uxor et : « Admittis, inquit, muliebre consilium ? Fac quod medici solent ; ubi usitata remedia non procedunt, tentant contraria [...] Ignosce L. Cinnæ ; deprehensus est ; iam nocere tibi non potest, prodesse famæ tuæ potest », cité dans *Cinna*, *op. cit.*, p. 907.

6. *Ibid.*, p. 952.

7. « D'où me vient cette joie, et que mal à propos / Mon esprit malgré moi goûte un entier repos ! / César mande Cinna sans me donner d'alarmes ! », Pierre Corneille, *Cinna*, *op. cit.*, acte IV, scène 4, p. 953.

8. « Et je me rends, Seigneur, à ces hautes bontés, / Je recouvre la vue auprès de leurs clartés », *ibid.*, acte V, scène 3, p. 967.

9. « Ce n'est pas tout, Seigneur, une céleste flamme / D'un rayon Prophétique illumine

l'auteur de la *Pax Augusta*. Le pardon d'Auguste se comprend ainsi comme une conversion qui sert l'avènement de l'Empire romain – avant de donner des leçons de clémence au jeune Louis XIV ou de tisser les louanges de la politique de Richelieu¹.

Le retournement du héros est ainsi une stratégie poétique qui permet de dramatiser les pièces à martyre et qui explique la rupture de la causalité par un « dessein » providentiel, par une finalité qui oriente et ordonne la série des causes. Cette stratégie se présente aussi sous une forme plus atténuée, qui n'envisage pas la conversion, mais le repentir du héros. Cette variante s'applique aux pièces profanes, qui mettent en scène des héros plutôt « mauvais ». Leur « aveuglement » est alors manifesté par leur repentir final, qui les fait tomber dans le malheur par une ultime péripétie. C'est ce schéma que l'on retrouve dans les adaptations de l'histoire de Méléagre, où Altea, sa mère, regrette enfin d'avoir causé la mort de son fils², et que l'on peut analyser rapidement dans quelques-unes des adaptations de l'histoire de Phèdre.

Les dramatisations de Phèdre ont depuis longtemps fait l'objet d'importants travaux critiques³, qui analysent notamment les précurseurs modernes du chef d'œuvre de Racine. On se limitera ici à relever un aspect du dénouement de ces tragédies sans les situer d'emblée dans une généalogie racinienne, mais en contribuant à l'étude du spectre très riche de la tradition des *Phèdre* et des *Hippolyte* par l'évocation de quelques adaptations qui ont échappé pour l'instant à la critique⁴. Dans la plupart des tragédies, Phèdre, aveuglée par sa passion, ment à Thésée, regrette ensuite son crime et se tue. Par sa mort, Phèdre rend justice à Hippolyte et rétablit l'équilibre moral. Mais le

mon âme ; / Oyez ce que les Dieux vous font savoir par moi, / De votre heureux Destin c'est l'immuable loi », etc., *ibid.*, p. 968.

1. Voir Georges Couton, « Notice » de *Cinna*, dans *Oeuvres complètes, op. cit.*, vol. I, p. 1585.

2. Par exemple : *Altea* de Gratarolo, 1556 ; *La Regina Teano* de Gambaruti, 1609 (une adaptation proche de la trame de Méléagre) ; *Altea* de Cerati, 1638 ; *Méléagre* de Pierre de Bousy, 1582 ; *La Fatalle ou la conquête du sanglier de Calidor* de Boissin, 1618 ; *Méléagre* de Hardy, 1624 ; *Méléagre* de Benserade, 1641.

3. Je fais référence notamment aux recherches de Daniela Dalla Valle, qui a largement étudié et édité ces adaptations – notamment dans *Gli « Hippolytes » seneciani del teatro francese*, éd. Daniela Dalla Valle, Turin, Albert Meynier, 1986 ; et plus récemment dans *Il mito cristianizzato, Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Berne, Peter Lang, 2006 ; et au recueil de Allen G. Wood, *Le Mythe de Phèdre, les Hippolytes français du dix-septième siècle*, Paris, Champion, 1996.

4. Je fais notamment référence à quelques pièces qui adaptent le sujet ancien en changeant le personnel dramatique : la *Tragédie de Radegonde* du sieur de du Souhait (Paris, Jacques Rezé, 1599) et, en italien, l'*Euthéria* de Paolo Bozi (Venise, Ricciardo Amadino, 1588), *Flaminio* de Giuseppe Baroncini (Lucca, Busdrago, 1952), et surtout *Il Conte di Modona* d'Antonio Cavallerino (Modène, Paolo Gadaldino, 1582) et *Béral* de Vincent Borée (in *Les Princes victorieux*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1627, p. 124 et suivantes), qui situent l'action à Modène et introduisent le personnage de la femme du conte (Hippolyte).

suicide de Phèdre est aussi l'ultime conséquence de son crime : après avoir désiré la mort de son amant, elle change de sentiment et regrette son crime. La mort de Phèdre, donc, rentre dans le « dessein » de la justice qui organise la pièce, mais suscite également de la « pitié » pour l'héroïne qui revient trop tard de son aveuglement fatal. La trame de Phèdre révèle ainsi l'ambiguïté attachée à l'aveuglement, qui suppose à la fois la passivité et la volonté pécheresse du héros tragique. Les versions de Phèdre présentent ainsi à la fois une héroïne qui consent volontairement au péché et une héroïne qui le subit passivement.

Dans la *Thesida* de Trapolini¹ ou dans l'*Hippolito* de Zara², l'héroïne subit passivement l'influence de Venus et la passion qui la domine. Inversement, d'autres pièces tendent à faire de Phèdre une héroïne qui consent volontairement au péché et qui est entièrement responsable de son sort : Phèdre est « méchante » dans l'*Ippolito* d'Iacobilli³, dans l'*Ismeno* de Trapolini⁴, dans la *Fedra* de Bozza⁵, dans l'*Eutheria* de Bozi⁶, dans *Flaminio* de Baroncini⁷, dans les versions de Cavallerino⁸, de Santamaria⁹, de Stefonio¹⁰ et généralement dans les adaptations françaises de la pièce¹¹. Dans le dialogue entre Phèdre et la nourrice, qui ouvre traditionnellement la pièce depuis Sénèque, la nourrice dénonce chez Garnier l'« aveuglement » de Phèdre :

PHÈDRE : O puissante Vénus !

NOUR. : Vénus n'invoquez point.

PHÈDRE : Las ! Nourrice, pourquoi ? C'est son fils qui me point.

NOUR. : Un Dieu n'est pas auteur d'un vilain inceste.

PHÈDRE : Il embrase mon coeur.

NOUR. : Plutôt il le déteste¹².

1. Giovanni Paolo Trapolini, *Thesida*, Padoue, Lorenzo Pasquati, 1576.

2. Ottaviano Zara, *Hippolito*, Padoue, Gratoso Perchacino, 1558.

3. Vincenzo Iacobilli, *Hippolito*, Rome, Guglielmo Facciotto, 1601.

4. Giovanni Paolo Trapolini, *Ismeno*, Padoue, Lorenzo Pasquati, 1575.

5. Francesco Bozza, *Fedra*, éd. Cristiano Luciani, Rome, Vecchiarelli editore, 1996.

6. Paolo Bozi, *Eutheria*, Venise, Ricciardo Amadino, 1588. Il s'agit d'une adaptation qui reprend et situe à Corinthe la trame de Phèdre.

7. Giuseppe Baroncini, *Flaminio*, Lucca, Busdrago, 1952. Dans cette version, Flaminio (Hippolyte) doit épouser Panfila, fille de la reine (Phèdre).

8. Antonio Cavallerino, *Il Conte di Modona*, Modène, Paolo Gadaldino, 1582.

9. Andrea Santamaria, *Ippolito*, Naples, Domenico Roncagliolo, 1619.

10. Bernardino Stefonio, *Crispus*, éd. Luciana Strappini, Bulzoni, 1998.

11. L'*Hippolyte* de Garnier (1573) ; l'*Hippolyte* de Yeuwan (1591) ; la *Tragédie de Rade-gonde, duchesse de Bourgogne* de du Souhait (1599) et dans *Béral* de Vincent Borée (1627) qui reprennent dans un autre cadre et avec une autre issue l'histoire de Phèdre ; l'*Hippolyte* de la Pinelière (1635) ; l'*Innocent malheureux ou la mort de Crispe* de Grenaille (1639) ; *La Mort de Crispe* de Tristan l'Hermite (1645) ; l'*Hypolite* de Gabriel Gilbert (1647) ; *Hippolyte* de Mathieu Bidar (1675) ; *Phèdre et Hippolyte* de Jacques Pradon (1677) ; et évidemment *Phèdre et Hippolyte* de Jean Racine (1677).

12. Robert Garnier, *Hippolyte*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 5 (1573-1575), Florence Paris, Olschki PUF, 1993, p. 124.

La nourrice montre bien que l'aveuglement suppose chez la victime une part de consentement volontaire, et que Phèdre est à la fois victime et coupable de la passion qui l'« embrase », alors qu'elle l'attribue aux dieux pour soulager sa conscience.

La version de Garnier christianise le sujet ancien, en montrant l'importance du « péché » dans l'aveuglement du héros. Dans *Il Conte di Modona* d'Antonio Cavallerino, l'ambiguïté de la passion de la reine est expliquée en termes augustiniens. L'auteur met en garde l'impératrice adultère (« Phèdre ») en dressant, par les mots du choeur, le portrait de la femme vertueuse qui mérite le salut :

Quella che sol di fede e di speranza
 Armata, il primo Amore
 Mette nel Rè degli alti Poli, e ama
 L'altre cose per lui, che sol s'avanza
 In ben 'oprare, e a Dio, che la richiama,
 Sempre tien fisso il cuore,
 E quel che piace a lui sol vuole, e brama¹.

Pour se sauver, l'impératrice doit apprendre à aimer Dieu d'un amour exclusif (« primo Amore ») et ne doit pas aimer les créatures par elles-mêmes, mais « par Dieu ». Si son amour pour le comte ne lui sert pas de moyen pour « jouir » de l'amour de Dieu, elle risque de tomber dans l'aveuglement du péché et dans la damnation². La distinction que saint Augustin fait entre *uti* et *frui*³ est ici appliquée à la passion de la reine : au lieu de se servir de sa passion à l'adresse du comte pour atteindre l'amour divin, elle se détourne de Dieu pour aimer le comte d'un amour excessif et cruel. Phèdre ne peut guérir de son aveuglement que par une « conversion » qui va détourner son regard de la créature pour le tourner vers le Créateur. La tension entre aveuglement et conversion, donc, se présente parfois dans la version affaiblie qui oppose péché et regret, sans parvenir à une réelle conversion du héros : les adaptations de Phèdre, en effet, présentent généralement une trame plutôt « simple », non marquée par la périπέtie.

En revanche, il *Crisanto* d'Ortensio Scammacca présente un dernier renversement de fortune, qui fait aboutir la conversion et le salut de la reine. Godelinda – fille du roi Theoderico et épouse du roi des Goths – meurt

1. Il s'agit de « La femme qui, armée seulement de la foi et de l'espérance, adresse son premier amour au Roi des hautes sphères, et qui aime les autres choses par lui (dont l'action dépasse tout en bonté) et qui tient le cœur toujours fixé en Dieu qui l'appelle, et qui veut et désire seulement ce qui plaît à Dieu », Antonio Cavallerino, *Il Conte di Modona*, *op. cit.*, p. 14.

2. « Ma quella, che superba erge pensiero [...] / Od accecar si lascia ad un mortale / Sdegno, ne con fervore ama e adora / Il sommo Padre, e le virtù superne [...] / Quella il mortal sino al gran giorno in terra / Lasciando si sommerge nell'inferno », *ibid.* p. 14-15.

3. Saint Augustin, *De Doctrina christiana*, livre I, 3, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, p. 78.

après avoir accusé Crisantho de viol. Mais accompagnée par l'ange en enfer, elle regrette son crime. Il lui est alors donné de revivre un instant pour se dénoncer, sauver Christanto et demander le pardon :

GODELINDA : Sol tornai per pentirmi, e far bugiarda
 Quella carta, onde altrui cieca, a me stessa
 Macchiai d'infamia¹.

Scammacca entend probablement souligner pédagogiquement la puissance du pardon divin qui agit jusqu'après la mort du pécheur. Si le nœud posait la question de l'amour de la reine – Godelinda cèdera-t-elle à sa passion ? – le dénouement vient à la fois combler et déplacer les attentes : Godelinda cède à la passion en causant le malheur de Chrisanto et le sien. Mais cette issue malheureuse est détournée par la conversion de la reine qui sauve son beau-fils et son âme. La conversion de Godelinda fait aboutir le renversement de fortune qui est « marqué » par une péripétie et suscite la surprise, alors que le désespoir et le regret de Phèdre ne font qu'esquisser une évolution non aboutie du personnage : Phèdre cède à sa passion et comble ainsi les attentes par l'excès d'un malheur qui suscite le pathétique.

Théoriciens et dramaturges mettent ainsi en place diverses stratégies pour briser et renouer le fil de la causalité dans la pièce, et préserver à la fois surprise et moralité. La reconnaissance, la préparation des incidents et la théorie des deux fils brisent l'action principale par l'intrusion d'un enchaînement d'événements externes ou parallèles. Ce deuxième réseau de causes permet enfin de situer le drame dans une causalité plus vaste. Ces stratégies – théorisées notamment par d'Aubignac et Riccoboni – supposent un *a priori* rationaliste : l'origine des événements est connaissable et la fortune n'est que l'expression de l'égarement temporaire du héros qui finit par comprendre l'origine logique des « incidents ». En revanche, la conversion ou le repentir du héros brise la causalité par un renversement interne au personnage qui révèle la nature complexe du héros tragique, à la fois acteur volontaire et victime passive de ses actions : le malheur qui l'accable s'explique alors à la fois comme conséquence du péché et de l'aveuglement. La « conversion » ou, inversement, le « repentir » rompent l'action tragique par une évolution plus ou moins aboutie du personnage. Cette rupture dans la causalité – achevée dans le *Crisantho* de Scammacca, à peine esquissée dans la *Radegonde* de du Souhait² – se comprend ensuite en référence à un « dessein » providentiel, qui justifie l'évolution du personnage : le repentir manifeste la

1. « Je suis revenue seulement pour me repentir et révéler le mensonge de cette lettre, par laquelle, dans mon aveuglement, j'ai taché d'infamie un autre [Crisantho] et moi-même », Ortensio Scammacca, *Il Crisantho*, Palermo, Maringo, 1632, p. 217.

2. Dans cette tragédie de 1599, Floran – qui représente Hippolyte – risque sa vie, mais ne meurt pas à la fin de la pièce. Radegonde, en revanche, est condamnée à mort par son mari le duc. « Phèdre » ne se suicide pas ici, ni ne regrette son crime, mais subit une juste punition qui rétablit l'ordre moral.

justice divine en ce qu'il punit le héros et lui révèle enfin l'ampleur de son péché. Inversement, la conversion permet au personnage de comprendre le sens providentiel du malheur qui l'accable. Cette stratégie dramatique est symptomatique d'une vision chrétienne, ou plus précisément augustinienne, de la causalité : la fortune, le destin, la colère de Vénus ne sont que des illusions qui cachent et défigurent, aux yeux des impies, le dessein divin.

Ces deux interprétations de la causalité sont de fait assez proches et apparaissent généralement ensemble dans la tragédie : la reconnaissance qui amorce le renversement de fortune peut démasquer une erreur cognitive du sujet – qui n'a pas su expliquer la suite des causes – ou bien révéler son erreur métaphysique – le péché originel qui l'aveugle et le détourne du dessein de Dieu¹. Ces deux solutions anticipent le surgissement de la surprise – et le renversement de l'action – pour renouer la causalité de l'intrigue à la fin de la pièce – et achever ainsi la tragédie par l'expression d'un retour à l'équilibre. Ces deux stratégies poétiques sont à l'horizon des réalisations des dramaturges qui présentent pourtant un dénouement plus complexe. L'évocation de la fortune et l'ambiguïté foncière du fil secondaire et du « regret » du héros créent un entre-deux poétique qui met en cause les explications rationaliste et augustinienne par une configuration de l'intrigue qui dénonce la fragilité de toute causalité explicite.

Avant d'approfondir le propos par l'analyse détaillée de pièces, il faut faire un sort à une ultime difficulté poétique. J'ai relevé comment, chez d'Aubignac, la réflexion sur la « nécessité » de la trame dramatique laisse la place à l'analyse de sa « vraisemblance ». Cette évolution est massive et largement relevée par la critique : avec l'avènement du Classicisme – et notamment à partir de la préface de l'*Adone* par Chapelain – l'enchaînement causal de l'action tragique est moins apprécié pour sa consistance logique que pour son efficacité rhétorique. La conception de la causalité tragique change avec le temps : elle n'est plus un trait de la structure intérieure à la pièce, mais le signe de sa conformité aux conventions et aux attentes du public. Le débat sur la vraisemblance rend compte de cette évolution poétique, qui n'affecte pas seulement les effets de la tragédie – comme la surprise – mais aussi son pouvoir de représentation et d'imitation de la réalité.

7.4 Morale et vraisemblance

En lisant la *Pratique du théâtre*, j'ai relevé que, des deux critères aristotéliens pour la construction de l'intrigue – le « vraisemblable » et le « nécessaire » – d'Aubignac privilégie le premier et ne cite que sporadiquement le second. La fable, dans les traités poétiques des années 1630, doit surtout satisfaire au « vraisemblable ». Ce critère rhétorique – une fable est vraisemblable quand elle persuade le public de sa vérité – prend la place d'un critère

1. Voir chapitre 10 de cet ouvrage.

logique – une fable est nécessaire quand ses parties s'enchaînent dans une suite causale. Cette préférence classique pour un seul des critères aristotéliens affecte ainsi la construction de la trame et la pratique du renversement de fortune : il ne s'agit plus seulement de rompre et de renouer les fils de la causalité, mais surtout de satisfaire les attentes du public qui doit être en mesure d'adhérer à la « vérité » de l'intrigue. L'importance accrue de la surprise va de pair avec la constitution d'une poétique du « vraisemblable », concevant la trame tragique comme une « fiction » qui doit « sembler vraie » pour plaire au public. La critique a montré comment la réflexion sur la « fiction » et ses enjeux s'applique aux textes modernes¹ : les écrits de Chapelain et d'autres classiques envisagent le théâtre comme une « fiction » qui doit être « vraisemblable »². Il s'agira ici de relever en quoi l'importance accrue de la vraisemblance affecte non seulement la structure de la trame tragique, mais aussi les enjeux éthiques qu'elle implique³.

7.4.1 Du côté du nécessaire

Les commentaires de la *Poétique*, nous l'avons vu, soulignent le lien entre « vraisemblable et nécessaire » et causalité dramatique, en préservant la continuité de la réflexion aristotélicienne qui consacre à la construction de la fable et à son rapport à l'histoire les chapitres 9 et 10 de la *Poétique*. La chute de la statue de Mityls n'est pas « vraisemblable », mais c'est justement cette invraisemblance qui pousse le public à rechercher la « nécessité » logique de l'intrigue. La péripétie est efficace en ce qu'elle brise la vraisemblance et pousse à la recherche d'une causalité dissimulée et secrète. La mort du meurtrier de Mityls sera alors expliquée par une causalité imprévue ou par une finalité cachée, car c'est justement « la vraisemblance » qui « exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle⁴ ». Une tragédie réussie serait alors une tragédie qui, par son invraisemblance, susciterait une recherche des causes pour faire advenir une nouvelle « nécessité » logique. C'est du moins l'avis de Corneille, qui, dans son *Discours de la tragédie*, définit la relation entre vraisemblable et nécessaire : en ce qui concerne l'unité de lieu, de temps et d'action, il faut rechercher le vraisemblable avant le nécessaire, mais quand il s'agit de la « liaison⁵ » des actions, le nécessaire est à privilégier

1. Voir Thomas Pavel, « Comment poser la question du réalisme », in *Réalisme et réalité en question au XVII^e siècle*, dir. Didier Souiller, Interaction culturelles européennes, 2002, p. 261-270 ; et *Usages et théorie de la fiction, le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*, éd. Françoise Lavocat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

2. Anne Duprat, « Fiction et définition du littéraire au XVI^e siècle », in *Usages et théorie de la fiction, op. cit.*, p. 65-86.

3. Ces développements sur la vraisemblance doivent beaucoup aux conseils d'Anne Duprat, que je tiens à remercier.

4. Aristote, *Poétique, op. cit.*, p. 67.

5. « Pour éclaircir cette préférence mutuelle du vraisemblable au nécessaire, et du nécessaire au vraisemblable il faut distinguer deux choses dans les actions qui composent

sur le vraisemblable, car c'est seulement ainsi que l'enchaînement des actions constitue la structure et alimente la progression de la pièce¹.

Pour construire une tragédie, Corneille dit privilégier une histoire qui repose sur un enchaînement logique, plutôt qu'une histoire qui « semble » vraie. L'opposition entre vraisemblable et nécessaire révèle ainsi une prise de position dans le débat qui oppose histoire et fiction². Si Corneille affirme privilégier une trame « nécessaire » à une trame qui ne serait que « vraisemblable », c'est que pour lui le « vrai » se trouve du côté de l'histoire et non de la fiction. Une trame historique est sans doute nécessaire – puisqu'elle a eu lieu – mais n'est pas forcément vraisemblable. En articulant le problème poétique de la construction de la trame avec la question du choix du sujet dramatique³, Corneille donne une définition structurelle du nécessaire, qui s'approprie la conception « référentielle » du vraisemblable. Pour Corneille, est nécessaire tout ce qui est construit logiquement, ainsi que tout ce qui imite un événement historiquement ou philosophiquement « vrai ». Corneille valorise ainsi le critère de la nécessité : une bonne trame tragique doit avoir une structure poétique nécessaire qui révèle une nécessité historique, voire métaphysique. Or un sujet « vraisemblable » suppose aussi une imitation de ce qui est « vrai ». Mais Corneille réduit la « vraisemblance » à sa valeur doxale⁴ : est vraisemblable tout texte qui « semble vrai » à son public – c'est-à-dire qui respecte les unités et les bienséances.

Cette prise de position de Corneille – pour l'histoire et contre la vraisemblance – sert la défense de ses pièces accusées d'invraisemblance depuis la querelle du *Cid*⁵. Plus profondément, Corneille dénonce ici l'émergence de la poétique de la vraisemblance au nom d'une conception plus archaïque de la

la tragédie. La première consiste en ces actions mêmes, accompagnées des inséparables circonstances du temps et du lieu, et l'autre en la liaison qu'elles sont ensemble, qui les fait naître l'une et l'autre. En la première, le vraisemblable est à préférer au nécessaire, et le nécessaire au vraisemblable en la seconde », Pierre Corneille, *Discours de la tragédie*, *op. cit.*, p. 163.

1. « Lorsque [la liaison] n'est que vraisemblable sans être nécessaire, le poème s'en peut passer, et elle n'y est pas de grande importance ; mais quand elle est vraisemblable et nécessaire, elle devient une partie essentielle du poème, qui ne peut subsister sans elle », *ibid.*, p. 165.

2. « Lorsque [les histoires] sont vraies, il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de son secours », *ibid.*, p. 166.

3. Ricœur parlerait de *mimésis* II pour le problème de la « configuration » de l'intrigue et de *mimésis* I pour le problème du choix d'un sujet qui soit conforme à la vérité de l'Histoire, cf. *Temps et récit I*, *op. cit.*.

4. Je reprends cette tripartition entre une conception structurelle, référentielle et doxale de la vraisemblance à Anne Duprat, « Trois Formes de vraisemblable ; pour une analyse de la notion de *vraisemblance* dans la pensée classique sur l'œuvre de fiction », in *Vraisemblance et Représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, dir. Marco Baschera et al., Dijon, Centre de recherche interactions culturelles européennes, 2004, p. 219-234.

5. Voir Georges Scudéry, *Observations sur le Cid*, in *La Querelle du Cid*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2004, p. 375-378.

trame tragique, défendue par des théoriciens plus anciens, tels que Rossi¹ en Italie ou Carvallo en Espagne. Corneille ne revendique pas un dessein poétique différent de celui de Chapelain et des classiques : il veut, tout comme eux, composer une tragédie qui soit la plus proche possible du « vrai ». Mais il n'entend pas atteindre le « vrai » par la représentation d'une action fictive qui « semble » vraie, mais par la recherche des conditions logiques de la vérité. La tragédie, ainsi, vient relater un événement particulier de l'histoire pour en déduire une règle universelle.

Corneille, dans son *Discours de l'utilité des parties*, cite des exemples de bon sujets dramatiques :

Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère : mais l'histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules. Il n'est ni vrai, ni vraisemblable, qu'Andromède exposée à un monstre marin ait été garantie de ce péril par un cavalier volant, qui avait des ailes aux pieds ; mais c'est une fiction que l'antiquité a reçue, et comme elle l'a transmise jusqu'à nous, personne ne s'en offense, quand on la voit sur le théâtre. Il ne serait toutefois pas permis d'inventer ces exemples².

Corneille établit ici une hiérarchie et classe les sujets en fonction de leur plus ou moins grande « vérité » : les sujets « historiques » sont à préférer aux sujets fictifs mais transmis par l'opinion ou par la tradition ; les sujets d'invention sont à éviter. Corneille n'établit donc pas de clivage net entre des sujets historiques et des sujets qui seraient « de fiction », mais il les regroupe en fonction de catégories qui peuvent surprendre le lecteur contemporain : un sujet fictif, mais transmis par la tradition, est plus « crédible » qu'un sujet d'invention. Une fable antique, dramatisée par les Anciens, acquiert une valeur « historique ». La plus ou moins grande proximité d'une histoire au « vrai » n'est pas établie en fonction de l'opposition entre réel et fictif, mais en raison d'une gradation qui s'éloigne progressivement du « vrai ». C'est que la « fiction » ne constitue pas, pour Corneille, un monde séparé et distinct du « réel » qu'elle ne peut atteindre que par imitation. Le « réel » et les « fictions » expriment tous deux la « Vérité » qui se manifeste de manière plus ou moins dissimulée dans le monde – la Création n'étant qu'un vaste récit de la gloire de Dieu.

Les récits historiques sont donc proches du vrai, en ce qu'ils relatent un événement de la Création. Les récits reçus de l'Antiquité, par leur histoire et par le témoignages des Anciens, expriment, dans un moindre degré, la vérité. La tragédie, en reprenant ces sujets, ne doit pas « imiter le vrai », mais

1. Rossi affirme qu'un bon sujet tragique doit être tiré de l'histoire et non de la fiction, cf. *Discorsi intorno alla tragedia*, op. cit., chap. 2, p. 68-72.

2. Pierre Corneille, *Discours de l'utilité des parties du poème dramatique*, op. cit., p. 118.

« faire signe » vers une vérité qui reste dissimulée et transcendante. Les propos de Corneille semblent ainsi proches des positions néo-platoniciennes de Proclus¹. Les « mythes » qui inspirent les intrigues tragiques participent à la progression des êtres. Ils n'expriment pas la vérité directement en « semblant vrais », mais indirectement, par des récits explicitement invraisemblables qui révèlent la distance qui sépare le mythe des vérités transcendantes. Dès lors, la tragédie est l'objet d'un *exemplum* ambigu : c'est parce qu'elle est littéralement fautive qu'elle peut faire signe vers la vérité.

Le traité de Carvallo, publié en 1602, dans une Espagne qui résiste à l'influence d'Aristote et à une conception plus rationaliste de la poésie, évoque cette conception des fictions : « Está averiguado, no ser mentira las ficciones de los Poetas, como en ellas se guarde la forma poetica, sino ciertas señales con que se significan las verdades² ». La thèse de Carvallo s'inscrit dans une conception néo-platonicienne de la poésie, que l'on retrouve aussi – cent ans plus tôt – chez Trissino. Les poètes, par des mensonges, expriment la vérité. Carvallo justifie plus loin sa thèse par l'allégorie : si le sens littéral des fables est mensonger, leur sens allégorique fait signe vers la vérité³. La tragédie exprime donc la vérité par analogie. C'est cette conception de la poésie qui anime les premiers théoriciens du genre et qui influence leur compréhension des passions tragiques et du pouvoir moralisateur de la tragédie. Les passions tragiques ne sont pas issues de la surprise – qui n'a pas de raison d'être dans ce type de fables – mais de la réflexion suscitée par la pièce : la vue des misères des grands m'invite à plaindre leur sort et à craindre un châtement semblable – selon la morale de l'*exemplum* – et en même temps m'incite à rechercher les causes de ce malheur excessif, sans parvenir, le plus souvent, à une réponse univoque. Cette poétique archaïque fonde la tragédie moderne : le renversement de fortune est ainsi le moment privilégié de la recherche de la vérité ou du constat pessimiste de l'impossibilité de comprendre dans l'ici-bas les principes qui régissent la causalité, si ce n'est de manière négative et ambiguë.

1. Notamment la 6^e dissertation, « sur les objections de Platon dans la République contre Homère et l'art poétique » : « Les pères de la mythologie [...] conséquemment à la Nature et à la procession des Etres dans leur apparition sous forme visible et figurative, imitent la qualité suréminente des modèles en façonnant des copies du Divin produites au moyen des expressions les plus opposées au Divin et qui s'en éloignent le plus, ils montrent par la contre-Nature ce qui, dans les Dieux, dépasse la nature, par le contre-raison ce qui est plus divin que toute raison, par les objets présentés à nos yeux comme laids ce qui transcende en simplicité toute beauté partielle : et ainsi, en toute probabilité, ils nous font ressouvenir de la suréminence transcendante des Dieux », Proclus, *Commentaire sur la République*, éd. A. J. Festugière, vol. 1, Paris, Vrin, 1970, p. 95.

2. « On a démontré que les fictions des poètes ne sont pas des mensonges, bien qu'en elles se garde la forme poétique, mais des sortes de signes par lesquels on exprime les vérités », Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo, op. cit.*, p. 103.

3. *Ibid.*, p. 84-104.

7.4.2 Du côté de la vraisemblance

Dès la fin des années 1620, Chapelain relève l'importance de la vraisemblance au théâtre et plus largement dans le récit et pose les bases des réflexions ultérieures de d'Aubignac et de La Mesnardière qui font de la vraisemblance le critère fondamental de toute bonne tragédie. La critique de la toute puissance de la vraisemblance que Corneille formule en 1660 dans ses *Discours* apparaît donc intempestive et à contre-courant.

Le Tasse, dans ses *Discorsi dell'arte poetica*, souligne l'importance de la vraisemblance dans la composition de la fable. S'il affirme – comme Corneille – que le sujet doit être issu de l'histoire, il précise ensuite qu'il doit être vraisemblable :

Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità¹.

La vraisemblance est ici au service de l'illusion : la fable ne doit plus faire signe vers le vrai, mais elle doit « sembler vraie », pour que le public puisse croire que ce qu'il lit ou ce qu'il voit est « réel ».

Chapelain va plus loin dans l'analyse de la vraisemblance : dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, il ne se limite pas à en souligner l'importance dans la composition de la fable², mais il va jusqu'à inviter le poète à rechercher l'imitation parfaite³. Le poème dramatique doit donc « sembler vrai » : il ne doit pas révéler la vérité logique cachée dans le texte, mais se conformer autant que possible à l'objet qu'il imite. La vraisemblance fait de la fable un objet « feint » : la poésie ne se situe pas à une distance plus ou moins grande de la vérité, mais elle en est séparée à jamais. La fable n'est pas « fausse » – tel un mensonge contraire au vrai – mais elle est « feinte » – tel un artifice opposé à la réalité naturelle. Dès lors, il importe peu que la tragédie adapte un sujet historique ou d'invention : dans les deux cas, il s'agira de fictions, car tout texte – et *a fortiori* tout texte dramatique – est un objet mimétique qui imite la réalité sans jamais pouvoir coïncider

1. « Puisqu'il s'agit pour le poète de maintenir le lecteur dans l'illusion par la semblance de la vérité, et ne pas le persuader seulement que les choses dont il parle sont vraies, mais les lui mettre si bien sous le sens qu'il croie non pas être en train de lire, mais se trouver présent », Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, *op. cit.*, p. 5, traduction par Françoise Graziani, *Discours de l'art poétique*, Paris, Aubier, 1997, p. 75.

2. « Cette vraisemblance si recommandée et si nécessaire en tout poème, dans la seule intention d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité », Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in *Opuscules critiques*, *op. cit.*, p. 224.

3. « Pour rendre la feinte pareille à la vérité même et faire la même impression sur l'esprit des assistants par l'expression qu'aurait faite la chose exprimée sur ceux qui en auraient vu le véritable succès », *ibid.*, p. 224.

avec elle. Chapelain fixe ainsi l'autonomie de la fiction dramatique, qui se sépare définitivement du « vrai » pour devenir « vraisemblable » : si Hensius, dans son *De Constitutione tragædiæ*, propose une approche technique de la tragédie, Chapelain poursuit cette « laïcisation » de la tragédie, et fonde la valeur du poème dramatique moins sur son aptitude à dire le vrai qu'à donner l'illusion du réel¹.

Si la tragédie est une œuvre feinte, elle n'en doit pas moins être morale : mais le poète devra emprunter de nouvelles formes de moralisation. Il ne s'agit plus de moraliser par la réflexion que suscite la représentation d'une fable exemplaire, mais d'édifier le public par les effets issus de l'illusion dramatique. La « vraisemblance » devient alors le critère essentiel de la moralisation : c'est seulement si le spectateur est en mesure de croire véritable et actuelle la fable représentée, qu'il ressentira de la surprise, de la peur et de la pitié, comme les personnages sur scène. Il faut que le public regarde la tragédie « comme une chose feinte mais véritable » et qu'il puisse « entrer dans tous les sentiments des acteurs comme réellement arrivants ». À cette seule condition, il saura « recevoir le bien que la poésie se propose de lui faire² », et la tragédie sera en mesure de « persuader et d'émouvoir par la vive représentation des choses et d'obliger l'œil surpris à se tromper lui-même pour son profit³ ». Cette célèbre formule de Chapelain est au fondement d'une nouvelle esthétique de la représentation : la tragédie doit, certes, être utile, mais elle ne peut l'être que par la tromperie. Il ne s'agit plus de montrer une fable obscure pour susciter la recherche de la vérité, mais de représenter une fable feinte pour que le public la croie véritable. Le bénéfice moral du public n'est pas dans la « vérité » de la représentation, mais dans les effets que cette « vérité » – entendue au sens de « crédibilité » rhétorique et non de vérité logique ou métaphysique – saura susciter en lui : la surprise, la crainte et la pitié. La valeur éthique de la fable est moins dans sa morale intrinsèque que dans sa capacité à susciter des passions. À une approche réflexive de la catharsis suit une conception plus physiologique de ses bénéfices.

Cette nouvelle conception du pouvoir moralisateur de la tragédie implique des *a priori* idéologiques qui la légitiment, tels que la croyance partagée dans la possibilité de l'imitation parfaite. La « vraisemblance » classique est issue d'un optimisme rationaliste qui suppose que la raison puisse envisager et comprendre la réalité au point d'en construire une représentation parfaite – c'est l'« illusion » de Chapelain – voire même une image plus

1. Voir Anne Duprat, « Morale et fiction en poétique, La combinaison des vraisemblances chez J. Chapelain », *Revue des Sciences Humaines*, n. 254, 1999, 2, p. 45-61.

2. Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in *Opuscules critiques*, *op. cit.*, p. 228.

3. *Ibid.*, p. 225.

claire – comme le supposent, entre autres, Zinano¹, d'Aubignac², La Mesnardière³ : la fiction est à préférer à l'histoire, car, en envisageant des cas généraux, la fiction est toujours vraisemblable alors que l'histoire est parfois invraisemblable. Par le choix de la fiction contre l'histoire et de la vraisemblance contre le « vrai », les théoriciens classiques parviennent à écarter l'accidentel, la fortune et le particulier de la tragédie : sur scène triomphe le général et le crédible, car le crédible et le général manifestent une imitation parfaite du monde que la raison humaine peut comprendre et connaître, sans qu'aucun « malin génie » ne vienne troubler la perception du sujet, puisque Dieu se porte garant de la vérité de l'expérience. La tragédie, par la représentation du général, en explique la règle et en explicite le sens. Cette conception cartésienne de la perception tranche avec la poétique de la tragédie humaniste : un monde « clair et distinct » prend la place d'une représentation confuse et énigmatique de la Création, qu'il était impossible d'expliquer directement par la simple raison – l'allégorie, la métaphore, l'antiphrase étaient alors les moyens indirects de la recherche de la vérité, dont l'histoire et l'accidentel étaient le lieu d'élection⁴. Pour les classiques, en revanche, l'accidentel n'est qu'une parenthèse éphémère et négligeable qui n'invalide pas les règles de raison. C'est à partir de ce *credo* rationaliste que la vraisemblance s'impose comme critère principal de la tragédie.

La critique a largement envisagé et commenté l'avènement de la vraisemblance⁵. Il s'agit ici d'en voir les conséquences, en ce qui concerne le dénouement et son pouvoir de moralisation. Si l'on cherche à appliquer les propos de Chapelain, on construit une tragédie où le public adhère parfaitement à la représentation et en retient un enseignement moral. Par exemple, si le public entre « dans tous les sentiments » de la *Didon* de Scudéry, jouée en 1635, il est surpris par la violence de la passion de la reine, il a pitié d'elle et craint d'encourir en une fin semblable. Il apprendra ainsi à résister à la passion, comme le fait Enée, dont Scudéry dresse un portrait très valorisant pour l'opposer à l'excès passionnel de Didon⁶. Mais si le postulat implicite de la pièce – que la tragédie « feint » parfaitement une réalité possible et vraisemblable – est mis en cause, l'efficacité de la pièce devient incertaine.

1. Zinano, s'opposant à Rossi, affirme que le vraisemblable est le vrai en puissance, et qu'il généralise les lois de possibilité de l'histoire, cf. Gabriele Zinano, *Discorso della tragedia*, 1590 in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1974, vol. 4, p. 130.

2. D'Aubignac affirme que le « Vrai n'est pas le sujet du théâtre » et qu'il n'y a que « le Vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème dramatique », *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 123-126.

3. « Le faux qui est vraisemblable doit être plus estimé que le véritable étrange, prodigieux et incroyable », Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 34.

4. Voir Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, *Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Corti, 1976, p. 56-76.

5. Voir Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.

6. Georges de Scudéry, *Didon*, Paris, Augustin Courbé, 1637.

Pour que la tragédie puisse dire la vérité, pour qu'elle puisse moraliser le public, il faut que la fiction représente parfaitement la réalité. Si cette croyance cesse d'être la chose au monde la plus partagée, la tragédie perd sa légitimité morale et son efficacité réaliste.

7.4.3 Une vraisemblance inutile et incertaine ?

Avec le regain de l'augustinisme, la légitimité de la « fiction » semble discutée. Pour Chapelain, c'était justement par la fiction que la fable tragique pouvait ressembler parfaitement à la réalité et par là exprimer le vrai – car la vérité est accessible à l'expérience dans un univers rationaliste. En revanche, pour le père Rapin, la vérité n'est pas accessible dans le monde. La fiction ne peut donc plus tisser le lien entre l'expérience et la vérité, mais doit choisir entre la voie réaliste et la tentation idéaliste :

La vray-semblance sert [...] à donner aux choses que dit le poète un plus grand air de perfection que ne pourroit faire la vérité mesme, quoique le vray-semblable n'en soit que la copie. Car la vérité ne fait les choses que comme elles sont ; et la vray-semblance les fait comme elles doivent estre. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent. Il ne naist rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles, dans la vray-semblance et dans les principes universels des choses : où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe. C'est par là que les portraits de l'histoire sont moins parfaits que les portraits de la poésie¹.

Gérard Genette², montre comment ce passage se situe dans le débat qui oppose vérité et vraisemblance. Le père Rapin adopte – via l'augustinisme – un point de vue néo-platonicien et pose à son tour la question du choix de la trame tragique, entre fiction et histoire. Mais, si Carvallo, à partir des mêmes positions néo-platoniciennes, privilégie l'histoire au détriment de la fiction, le père Rapin fait le choix opposé. Pour Carvallo, l'histoire, bien que confuse, permettait d'atteindre la vérité. Pour le père Rapin, l'histoire est « défectueuse », « singulière » et marquée par la « corruption ». Le monde, taché par le péché, n'est pas le lieu où se manifeste la vérité. Cette thèse reprend le motif du *contemptus mundi* pour aboutir à une position idéaliste : la fiction est à préférer à l'histoire car, par la vraisemblance, elle peut représenter les choses telles qu'elles doivent être, d'après des principes universels. La vraisemblance, en produisant une copie générale d'une vérité particulière, permet d'échapper à la fortune, à la corruption et à l'accidentel. L'illusion parfaite ne sert pas à représenter un monde imparfait, mais à atteindre cette

1. René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, op. cit., p. 41.

2. Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation » in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 71-99.

perfection que le monde ne possède pas. Si, avec Chapelain, la fiction se définit comme une imitation « feinte » et ne doit plus sa « vérité » à l'histoire qu'elle représente, le père Rapin pousse l'autonomie de la fiction jusqu'au divorce du réel. La tragédie ne doit ni rechercher la logique d'une causalité troublée, ni convaincre le public de sa réalité : elle doit représenter un monde réglé par des lois universelles et qui ne tombe guère sous l'expérience des sens.

La rupture de la causalité, signifiée par le renversement de fortune, ne fait pas surgir une recherche des causes sensibles et métaphysiques, mais entraîne l'exploration d'un monde séparé de la réalité. La fiction tragique cherche plus à persuader du bien fondé d'un univers moral qu'à l'évoquer indirectement par les contradictions éthiques qu'elle expose. Les propos du père Rapin révèlent l'ambiguïté foncière de la fable poétique, une fois qu'elle acquiert le statut autonome de « fiction ». D'un côté, le critère de la vraisemblance entraîne une démarche rationaliste : si le récit peut atteindre l'illusion parfaite, il est possible de représenter la réalité dans toute sa complexité et de déduire les lois qui la régissent. C'est la thèse de Chapelain, qui reprend les propos d'Aristote sur l'imitation, et qui annonce l'avènement du réalisme dans la représentation poétique. De l'autre côté, l'autonomie de la fiction peut entraîner une démarche pessimiste, teintée d'idéalisme : si la fiction est un récit qui « semble vrai » par la mise en place de stratégies rhétoriques, elle peut persuader le public du bien fondé d'un monde idéal, qui serait régi par une causalité sûre et explicite, et d'où la fortune et l'accidentel seraient bannis. Aron Kibedi-Varga évoque cette deuxième acception de la vraisemblance¹. Mais l'efficacité morale d'une telle tragédie est discutable, car elle implique une séparation nette entre l'expérience du public – marquée par le hasard, l'accidentel et par l'histoire – et l'exigence de la moralité – qui suppose un monde juste régi par les décrets transparents de la Providence,

1. Je cite la conclusion de son article : « La vraisemblance est postulée comme un remède contre la non-identité de la nature et de l'art, contre le divorce entre le réel et l'idéal. Elle naît d'une vision pessimiste dans la mesure où elle n'admet ni l'histoire ni, plus tard, la nature « telles qu'elles sont ». Mais la solution qu'elle propose est illusoire. Puisqu'elle indique la manière dont le poète doit imiter la nature, elle pose le problème des rapports entre l'art et la réalité. Dans son ambiguïté même, elle cherche à donner à ce problème une réponse à la fois réaliste et idéaliste. Cependant, en fait, les contradictions éclatent : la vraisemblance sociale et la vraisemblance philosophique assignent à la poétique deux voies opposées. La première conduit de Malherbe à Condillac et à tous ceux pour qui la poésie est un ornement, contraire à la philosophie, la seconde mène de Ronsard aux romantiques et à tous ceux pour qui la poésie est un savoir. Ainsi, selon la première acception, la vraisemblance aura contribué à cette « conspiration contre la poésie » au XVIII^e siècle dont parle La Harpe, tandis que, selon la deuxième acception, elle en aura permis la réhabilitation, voire la résurrection. Finalement, la grandeur du classicisme réside peut-être précisément dans le fait qu'il a refusé d'admettre cette contradiction, qu'il s'est délibérément installé dans l'illusion et l'ambiguïté de la vraisemblance » Aron Kibedi-Varga, « La Vraisemblance – problèmes de terminologie, problèmes de poétique », in *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, CNRS, Paris, 1977, p. 332.

signifiés par des conventions « vraisemblables ». La stratégie de moralisation que proposait Chapelain, où les passions tragiques venaient expliquer et moraliser l'expérience du public, s'avère impossible si l'on sépare nettement la fiction de la réalité de l'expérience.

La vraisemblance classique, en revendiquant le caractère « feint » de la fable tragique, se prête aux critiques rituelles contre le théâtre :

Car si toutes les choses temporelles ne sont que des figures et des ombres sans solidité, on peut dire que les Comédies sont les ombres des ombres et les figures des figures, puisque ce ne sont que de vaines images des choses temporelles, et souvent de choses fausses¹.

Pierre Nicole, dans son *Traité de la comédie* de 1667, reprend les arguments platoniciens hérités des Pères : si le monde est une ombre de la vérité divine, la « fiction » dramatique est une ombre au deuxième degré. Elle ne peut pas représenter la vérité, non seulement car elle en est séparée (elle est « feinte »), mais aussi parce qu'elle fait signe vers une autre ombre – le monde sensible – et fonctionne ainsi comme un écran qui sépare l'homme de Dieu (elle peut ainsi se révéler « fausse »). La fable vraisemblable, en tant qu'artefact autonome, n'existe pas seulement en fonction du vrai qu'elle doit imiter, mais constitue aussi une « fiction » à part entière, avec un poids et une opacité qui détournent son « utilité » (*uti*) et en font un objet de jouissance (*frui*). Le système représentatif qui se met en place avec Chapelain se prête ainsi aux critiques jansénistes qui relèvent la menace morale – mais aussi l'artifice possible – des fictions dramatiques, comme l'a montré Louis Marin².

La critique exacerbée de Pierre Nicole permet de relever deux éléments intéressants de la vraisemblance classique : son autonomie par rapport au vrai et son caractère artificiel. D'une part, si la vraisemblance accorde à la tragédie le pouvoir de construire une représentation réaliste du monde, elle risque d'en faire un objet trompeur et vain là où le monde est lui-même considéré comme une représentation détournée du vrai. Le pouvoir référentiel de la vraisemblance est ainsi mis en question. Si le théâtre classique est,

1. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Champion, 1998 [1667], p. 108.

2. « C'est précisément sur ce point que nous rencontrons la critique janséniste de la représentation théâtrale : les articulations internes du modèle théorique du signe-représentation et son fonctionnement complexe que nous venons d'esquisser, rendent raison de la condamnation de la représentation théâtrale entre présentation et représentation, entre opacité réflexive et transparence transitive, entre effet d'objet et effet de sujet, entre visibilité et invisibilité, présence et absence, aliénation et identification. [...] La critique du moraliste de Port-Royal porte précisément sur l'adéquation de la loi de mimesis et de la loi de la moralité, du dispositif spectaculaire de théâtralité et de la finalité morale du spectacle de théâtre. Il s'agit en bref pour lui de trouver dans le fonctionnement du dispositif tous les éléments de "l'accomplissement du désir", du *frui* augustinien divertissant dans les signes-représentation », Louis Marin, « La Critique de la représentation théâtrale classique à Port-Royal : Commentaire sur le *Traité de la Comédie* de Nicole », in *Continuum*, vol. 2, 1999, p. 83 et 93.

d'après Nicole, « l'ombre d'une ombre », cette même critique s'applique moins à la tragédie humaniste. En effet, la première tragédie va jusqu'à revendiquer et à exhiber le caractère obscur et vain de la représentation théâtrale et du monde représenté pour esquisser par l'allégorie des pistes d'interprétations de la logique mondaine. D'autre part, si la tragédie est le produit d'une stratégie rhétorique qui repose sur la vraisemblance, elle ne risque pas seulement de représenter un monde « feint » mais aussi un monde « faux », dont la fausseté est dissimulée par l'illusion dramatique qui « rend la feinte pareille à la vérité¹ ». Nicole dénonce avec la virulence du moraliste les limites de la vraisemblance doxale, qui fonde sa légitimité sur l'opinion du public :

Il n'y a rien de plus pernicieux que la morale poétique et romanesque, parce que ce n'est qu'un amas de fausses opinions qui naissent de ces trois sources [concupiscence, orgueil, estime de la générosité humaine], et qui ne sont agréables qu'en ce qu'elles flattent les inclinations corrompues des lecteurs ou des spectateurs².

Le propos de Nicole, en dépit de sa verve janséniste, relève une des limites de la vraisemblance : les bienséances sont critiquables parce qu'elles rassurent l'opinion du public sans forcément remplir leur tâche « mimétique » et représenter la vérité de l'expérience. L'identité posée par Chapelain entre vraisemblance référentielle – la fable imite la réalité – et vraisemblance doxale – la fable imite ce qui semble vrai au public raisonnable – est mise en cause là où la toute puissance de la raison est discutée. Que reste-t-il alors de la tragédie si son pouvoir référentiel et son efficacité idéologique sont mises à mal ? Un objet conventionnel, qui présente le monde tel qu'il devrait être, dont la fable et les personnages répondent à des « bienséances » et dont la morale est « poétique ».

7.4.4 Pour une surprise sans accidents

La critique a relevé comment, au cours du XVII^e siècle, la « fiction » se constitue en « objet littéraire » et acquiert progressivement de l'autonomie par rapport à la morale et à l'histoire³. La définition des fables dramatiques – comme objets de fiction qui entretiennent un rapport de vraisemblance avec le réel – légitime et codifie leur pouvoir mimétique. L'importance accrue de la vraisemblance et de l'illusion dramatique ouvre la voie du réalisme, au moment même où naît la méthode scientifique et où la théorie de la causalité connaît une laïcisation qui sépare définitivement cause efficiente et cause finale pour écarter la deuxième du domaine de l'expérience. Inversement, la

1. Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, op. cit., p. 224.

2. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, op. cit., p. 68.

3. Voir en ce qui concerne l'autonomie croissante du « champ » littéraire, Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 13-176

fiction devient autonome par la définition de codes poétiques et de stratégies rhétoriques qui en font un artefact qui n'est pas « vrai » mais qui doit « sembler vrai ». La fable devient alors un objet conventionnel. La tragédie – qui se définissait dès sa renaissance moderne par le pouvoir généralisant et idéaliste de représenter les « chutes des grands » – risque ainsi de développer sa tendance à la généralisation et à l'artifice si elle minimise l'aspect pathétique du renversement de fortune. Le caractère complexe et ambigu – voire injuste – du dénouement, permet de préserver l'excès pathétique de la tragédie, et de briser l'allure mécanique des bienséances morales qui rendent conventionnelle et attendue l'issue de la pièce¹.

En faisant de stratégies de moralisations des règles constitutives du genre, toutefois, des théoriciens – tels d'Aubignac et La Mesnardière – cherchent à minimiser l'excès pathétique et à favoriser le dénouement exemplaire. Il est ainsi frappant de constater comment la formalisation progressive de la « justice poétique », qui définit et explore l'efficacité éthique de la tragédie, est inversement proportionnelle à l'efficacité idéologique des pièces. Plus la tragédie se constitue comme un objet « feint », moins la morale qu'elle exprime s'applique à l'expérience du public. La tragédie devient davantage un objet idéal, séparé du monde réel, exprimant une morale parfaite qui ne permet pas au public d'interpréter le réel confus et accidentel.

Le débat renaissant sur l'*utile dulci* prend chez les classiques la forme des « bienséances ». Les théoriciens platonisants du XVI^e siècle italien – tels Trissino, Vellutello, Campanella – défendaient une théorie de l'utilité qui permettait au lecteur de rechercher le « vrai » dans la tragédie par l'allégorie². Les théoriciens du XVII^e siècle, en revanche, fondent le pouvoir de moralisation sur les « bienséances » qui « semblent vraies » car elle coïncident avec les convictions morales du public. Tout le problème est donc de savoir si le « vrai » de l'opinion correspond effectivement au « vrai » de la suite causale qui se manifeste dans le monde. C'est cette ambiguïté qui fonde la polémique de La Mesnardière contre la *Poetica* de Castelvetro. Ce dernier affirme en effet que la représentation d'un héros innocent qui tombe dans le malheur est sans doute plus pathétique et plus efficace que la vue d'un héros moyen qui rencontre le même sort³. D'après lui, un renversement de fortune qui manifeste l'injustice – et donc le mal comme accident inexplicable

1. La poétique des passions manifeste en revanche une tentative pour contrecarrer la tentation conventionnelle de la tragédie classique. Voir *La Poétique des passions à la Renaissance*, éd. François Lecercle et Simone Perrier, Paris Champion, 2001, p. 239-256 ; Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, *op. cit.*

2. Vellutello, dans sa préface aux *Tre Tiranni*, de 1533, considère la fable tragique comme « una allegoria o vero senso mistico » et explique ensuite la tragédie d'Agostino Ricchi comme une allégorie, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, *op. cit.*, vol. 1, p. 225.

3. « Io dico che non seguita, posto che sia vero che simile trapassamento di simile persona generi sdegno contra Dio, che non generi ancora spavento e compassione », Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, p. 362.

– émeut et moralise le public. La rupture de la causalité pousse en effet le spectateur à rechercher les causes et à découvrir les véritables desseins de la Providence. La tragédie, d'après Castelvetro, représente l'expérience mondaine de l'homme, marquée par l'injustice, la fortune et le mystère, et l'édifie en l'invitant à une analyse plus approfondie des causes¹.

Soixante-dix ans plus tard, La Mesnardière critique durement Castelvetro et sa « grande erreur où il exclut absolument la justice du Theatre, soit en voulant qu'il expose les Disgraces des innocens, soit en l'obligeant de traiter la Prosperité des coupables² ». L'injustice, l'accidentel et la fortune n'ont plus de place sur la scène, qui se coupe de l'expérience ordinaire des spectateurs de peur de les troubler « quand le hasard leur fait voir la Vertu dans l'infamie et le vice sur le trône³ ». La pédagogie des classiques est donc bien différente de celle des humanistes. Elle entend édifier le public par la représentation d'une morale abstraite et inactuelle :

Sans mentir ne vaut-il pas mieux pour l'utilité de l'exemple, que les ames vertueuses voyent chastier leurs contraires, et les vicieux leurs semblables, que si les gens de probité avoient sujet de vaciller dans leurs saintes résolutions, voyans mal-traitter la Vertu ?⁴

La Mesnardière ne comprend pas que les affirmations de Castelvetro sont « morales », car il considère que seul un dénouement exemplaire qui suit la règle de la justice poétique est en mesure de moraliser la tragédie. Si l'intrigue qu'il préconise est « morale », elle ne rend pas compte de l'enchaînement complexe et ambigu de la causalité et risque de ne pas être « utile », car faiblement efficace. La rupture de la causalité dramatique, en revanche, est un moyen bien plus puissant pour susciter la surprise, la crainte et la pitié, et nous faire reconnaître, dans le malheur qui accable le personnage, la possibilité toujours actuelle du surgissement de l'imprévu, de l'accidentel et du hasard. La justice poétique peut produire des récits idéalistes qui délassent par leur progression épisodique – comme le roman grec ou les feuilletons romantiques – ou des tragédies mécaniques qui imitent par leur élégance formelle un monde impossible et froid. Le déclin de la tragédie classique a lieu peut-être au moment où la tragédie se réduit à un exercice conventionnel qui perd son aspiration à imiter par la vraisemblance la réalité référentielle ou idéale.

Thomas Rymer, vers 1677, parachève la réflexion de La Mesnardière et de Rapin, qu'il connaît de première main⁵, en donnant une définition de la « poetic justice⁶ ». La justice tragique ne doit pas être à l'exemple de

1. *Ibid.*, p. 362-363.

2. Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 177.

3. *Ibid.*, p. 171.

4. *Ibid.*, p. 170.

5. Voir John Dale Ebbs, *The Principle of Poetic Justice Illustrated in Restoration Tragedy*, Salisbourg, Salisbourg Studies in English Literature, 1973.

6. Thomas Rymer, *The Tragedies of the Last Age*, Londres, Richard Tonson, 1678,

la justice humaine, mais doit être plus sévère et plus claire pour servir la moralisation. La moralité n'est pas issue de l'objet imité, mais de l'imitation de l'objet. La morale n'est pas de l'ordre de l'histoire, que la tragédie incarne et explique, mais il s'agit d'une règle poétique de composition dramatique. Rymer explique pourquoi les tragiques appliquent la justice poétique :

Finding in History, the same *end* happen to the *righteous* and to the *unjust*, *vertue* often opprest and *wickedness* on the Throne : they saw these particular *yesterday-truths* were imperfect and unproper to illustrate the *universal* and *eternal truths* by them intended. Finding also that this *unequal* distribution of rewards and punishments did perplex the *wisest* and by the *Atheist* was made a scandal to the *Divine Providence*. They concluded that a *Poet* must of necessity see *justice* exactly administred, if he intended to please. For, said they, if the World can scarce be satisfied with God Almighty, whose holy will and purposes are not to be *comprehended* ; a *Poet* (in these matters) shall never be pardon'd, who (they are sure) is not *incomprehensible* ; whose *ways* and *walks* may, without *impiety*, be penetrated and examined¹.

Rimer reprend les arguments de Rapin, dont il a traduit *Les Réflexions sur la Poétique* : la tragédie doit représenter le monde tel qu'il doit être. Mais il va plus loin. Il formule les lois de cette imitation : le poète ne peut pas représenter le monde tel qu'il est, sans représenter l'injustice et l'accident. Or ceci ne plaît pas et n'est pas moral. Il faut donc que le poète campe dans sa tragédie un univers aux lois morales compréhensibles, en mesure d'être « pénétrées » et « examinées », sans « impiété ». La tragédie n'imité pas le réel, mais se construit contre l'évidence de l'histoire, à partir de lois poétiques qui séparent l'univers de la fiction de l'habitude de l'expérience.

Lors de son essor, au début du XVI^e siècle, la tragédie – comme partie de la poésie – avait pour but de découvrir les lois universelles de la Providence, mais indirectement, en imitant la complexité du réel et en faisant seulement signe vers le « vrai ». Avec Chapelain, la tragédie, par l'imitation parfaite de la réalité, énonce directement les lois de la Providence : le juste est naturellement sauvé et le méchant puni. Les critiques de La Mesnardière

p. 26.

1. « En trouvant dans l'histoire, que la même fin arrive aux justes et aux injustes, que la vertu est souvent opprimée et que la cruauté triomphe, [les poètes] ont vu que ces vérités particulières de jadis étaient imparfaites et inadaptées pour illustrer – comme ils l'entendaient – les vérités universelles et éternelles. Ils trouvèrent aussi que cette distribution inéquitable de récompenses et de châtements troublaient les plus sages et était utilisée par les athées pour dénoncer la divine Providence. Ils conclurent que le poète doit nécessairement voir la justice administrée exactement, s'il souhaite plaire. Car, dirent-ils, si le monde peut difficilement être satisfait de Dieu tout puissant, dont le vouloir et le dessein sacrés ne peuvent pas être compris, on ne pardonnera jamais au poète de faire de même, car il est certain qu'il n'est pas incompréhensible et que ses chemins et ses voies peuvent, sans impiété, être pénétrées et examinées », *ibid.*, p. 14.

à Castelvetro révèlent cette évolution poétique qui fonde la vraisemblance et la justice poétique en « règles » dramatiques¹. Mais à partir des années 1670, la vraisemblance tragique est mise en question : elle ne dit plus la réalité, mais représente le monde tel qu'il devrait être, selon l'opinion et la morale. La tragédie est ainsi un artifice, qui trompe le public pour son plus grand bien : elle représente la fiction d'une norme morale qui n'est pas du domaine de l'expérience. La fiction dramatique, avec Chapelain, n'est plus simplement un moyen parmi d'autres d'atteindre la vérité, mais reçoit des lois et des finalités propres, qui la séparent de la philosophie et de l'histoire. Toutefois, en gagnant de l'autonomie, elle risque de perdre son pouvoir et son aspiration à dire le « vrai », car le « vrai » de la tragédie classique se construit aussi comme un artefact poétique, où la morale est réduite à une norme, aussi figée et conventionnelle que la règle des trois unités. La moralisation dramatique se sépare ainsi de la morale et la tragédie perd le caractère « engagé » qu'elle héritait de la tradition médiévale, de Boèce et de Sénèque. En formalisant la morale tragique comme norme générique, la tragédie risque de se couper du monde qu'elle entend pourtant imiter, si elle ne préserve pas les traits qui la constituent depuis le Moyen Âge : sa fin malheureuse, c'est-à-dire le pathétique issu de son instabilité logique et de son ambiguïté idéologique et morale.

Wolfgang Zach relève les faiblesses de la doctrine classique – et de la justice poétique qu'elle suppose – à partir des arguments de ses détracteurs au XVIII^e siècle. Un dénouement qui châtie inévitablement les méchants et qui récompense obligatoirement les vertueux est peu « réaliste », car l'expérience permet de démentir ce postulat idéologique². Sur le plan pédagogique, un tel dénouement moralise par « intérêt », en ce qu'il invite le public à chérir la vertu en vue d'une récompense, et non par l'amour de la vertu en soi³. Enfin, sur le plan esthétique, un tel dénouement s'avère attendu et limite l'effet de « surprise »⁴. Ces critiques sont révélatrices des soucis esthétiques qui pointent à la fin du XVIII^e siècle : l'importance accrue du « réalisme » et de la « surprise », au moment où la prééminence du *docere* faiblit au profit du *placere*, et où la fiction s'affranchit progressivement de l'*exemplum*.

1. Wolfgang Zach relève justement « es ist nicht uninteressant, dass Castelvetro (wie übrigens auch Torquato Tasso) dies [poetic justice] nur tentativ diskutiert, also nicht als Regel wersteht, wie dies nach Thomas Rymer in England mit gleicher Argumentation üblich werden solten. Dies hängt wohl damit zusammen, dass durch die Dominanz des irrationalistischen Fortuna-Denkens in der italienischen Renaissance und die Aufwertung des Glaubens gegenüber der Vernunft in der protestantischen Theologie Englands die rationalistische Providentia-Idee noch keine zentrale Rolle spielen konnte », *Poetic Justice, Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin Begriff – Idee – Komödienkonzeption*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986 p. 59.

2. W. Zach cite à ce propos Addison qui écrit en 1711 dans le *Spectator* : « we find that good and evil happen alike to all men on this side of the grave », in *Poetic Justice, op. cit.*, p. 387.

3. *Ibid.*, p. 395-412.

4. *Ibid.*, p. 412-421.

Ces soucis esthétiques sont évidemment anachroniques au XVI^e siècle, au moment de l'essor de la tragédie. Il me semble toutefois que les premières tragédies modernes proposent une poétique alternative qui vient critiquer « en amont » les préceptes classiques. Le « réalisme » et la « surprise » sont – bien sûr – absents de cette conception de la tragédie issue de la réflexion médiévale et renaissante. La vraisemblance est pourtant exclue au nom de la complexité insoluble du réel ; la pédagogie de l'« intérêt » est refusée au nom de la liberté du récepteur appelé à reconnaître seul le mérite de la vertu ; l'excès pathétique est préféré à la logique de la surprise.

L'analyse d'exemples problématiques permettra de comprendre s'il existe une « poétique » de la tragédie pré-classique et quels seraient les traits idéologiques et stylistiques qui en définiraient les enjeux. Le problème soulevé par Castelvetro sera mon point de départ : comment représenter un innocent injustement accablé ? Le sort d'Iphigénie est difficile à justifier par une causalité cachée ou par un dessein providentiel qui sauraient restaurer la « nécessité » dramatique.

Expliquer le malheur des innocents

Le sort de l'innocent injustement persécuté et le malheur de la victime d'une catastrophe constituent autant de « cas » problématiques qui renversent l'intrigue tragique et qui, dans le dénouement, trouvent une explication ou suscitent la déploration des personnages ou du chœur.

Après avoir mené un recensement rapide des tragédies qui traitent ces sujets, il s'agira de relever les solutions qu'elles proposent pour renouer la causalité brisée par le malheur inexplicable du héros, en préservant à la fois pathétique et exemplarité. Ce recensement ne prétend pas à l'exhaustivité et pourra facilement être accusé de partialité. Mais son enjeu est moins descriptif que critique : il s'agit d'analyser les tragédies qui dramatisent ces « cas » de manière originale. Ces pièces sont moins comparées en fonction de critères thématiques qu'en raison des liens de parenté plus ou moins explicites qu'elles nouent avec deux tragédies héritées des Anciens : l'*Iphigénie* et *Les Troyennes*.

L'analyse de ces « cas » problématiques permettra de tester nos réflexions sur le renversement de fortune. Il s'agira de relever dans les pièces les « marques » du dénouement, pour vérifier si la rupture qu'elles apportent coïncide avec la *metabasis* qui dénoue la trame. Une fois distinguées les « marques » de la fin, on analysera leurs effets sur la causalité dramatique : est-ce que la « rupture » de l'intrigue donne toujours lieu à un tissage poétique qui renoue les fils de la causalité ?

Cette analyse de la structure poétique entraîne une analyse de sa signification idéologique et morale. Si des pièces plus classiques se dénouent par la rupture de la logique providentielle qui est ensuite renouée et justifiée – par la théorie des deux fils, par la reconnaissance, par la conversion du héros – les tragédies humanistes tendent à souligner moins la continuité des causes que leur rupture – qui ne coïncide pas toujours avec la *métabasis* résolutive. L'étude des exemples permet de pousser plus loin l'analyse des modalités du dénouement en parcourant la distance qui sépare une tragédie peu « marquée », fondée sur le suspense et le pathétique, et une pièce « marquée » par la péripétie et la surprise, pour dessiner la ligne incertaine de l'horizon tragique.

8.1 Le sacrifice de l'innocent

Le sort d'un personnage innocent qui tombe inopinément dans le malheur paraît à la fois inexplicable et injuste. Les tragédies qui l'exposent mettent ainsi en question la causalité du dénouement – pourquoi l'innocent souffre-t-il ? – et sa justice – la souffrance d'un innocent est-elle légitime ? Causalité et justice paraissent étroitement liées dans la tragédie : l'enchaînement des causes pose le problème de la finalité de l'action, et quand la statue de Mitys en écrase le meurtrier, la rupture de la causalité logique est expliquée par un « dessein » qui rétablit la justice. La justice poétique n'est pas seulement une convention morale mais aussi une forme de causalité dramatique : la mort du meurtrier de Mitys s'explique moins par des causes logiques que par la nécessité de punir un crime¹.

Si la justice poétique est aussi une causalité dramatique, le malheur d'un innocent est un renversement de fortune plus inattendu et plus apte à susciter la surprise, en ce qu'il brise les conventions poétiques et les attentes morales. Le débat entre *Castelvetro* et *La Mesnardière* à partir du chapitre 13 de la *Poétique* montre bien les problèmes que soulève ce type de trame. « Voir des justes passer du bonheur au malheur² », choque les conventions morales de la tragédie, c'est-à-dire les « bienséances » et plus largement la « vraisemblance », d'après *La Mesnardière*, mais suscite par là même une très grande surprise, comme l'affirme *Castelvetro*. Aussi, le malheur de l'innocent enrayer-il le mécanisme pédagogique à l'œuvre dans la tragédie classique que défend *La Mesnardière* : s'il faut chercher la vertu pour en tirer une récompense et détester le vice par peur d'une punition, l'infortune du juste nie cette rétribution, sans pour autant encourager le vice et le mépris de la Providence, comme l'indique *Castelvetro*. Le malheur de l'innocent, si critiqué et pourtant si présent dans la tragédie, pose dans un contexte chrétien le problème du mal : si le monde est régi par une Providence bienfaisante, pourquoi le juste est-il accablé par le malheur ? Les modernes ne font que reprendre ce constat séculaire, que Boèce le premier a associé à la tragédie. Le sort de l'innocent injustement persécuté rompt la logique de la causalité providentielle et appelle un dénouement qui explique ou qui justifie cette rupture. Il s'agira de voir comment les analyses de la trame « marquée » permettent de rendre compte à la fois de cette rupture proprement « tragique » et de ses possibles interprétations.

La représentation du malheur de l'innocent peut recevoir deux sortes d'explications, l'une, par les desseins de la Providence, l'autre, par les accidents du hasard. D'un côté, en effet, le Christ est l'innocent par excellence. Sa mort injuste est expliquée par un « dessein » providentiel plus vaste : sa souffrance est un don gratuit pour le salut de l'humanité. Les pièces à

1. Pour l'instant, l'analyse envisage davantage le problème de la causalité, et n'abordera qu'au chapitre 11 le problème de la justice dans la tragédie.

2. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 13, p. 77.

martyre, nous l'avons vu, adaptent cette trame ou font de la mort du héros innocent une figure de la mort du Christ. On n'analysera pas ces tragédies qui reposent, généralement, sur un schéma de rétribution : le sacrifice du héros est fait au nom d'un bonheur plus grand, le salut, la gloire éternelle¹. D'un autre côté, en revanche, le malheur de l'innocent ouvre le gouffre du hasard, de la fortune, ou, dirait-on, de l'absurde : sa souffrance n'a pas de sens et dévoile un monde insensé et illogique à la causalité trouble et inexplicable. Les pièces qui révèlent la Providence seront plutôt complexes : la causalité brisée par le mal est enfin expliquée et comprise ; les tragédies qui dévoilent l'empire de la fortune seront plutôt simples : le fil de la causalité est impossible à renouer par un dénouement réparateur. La scène de la tragédie moderne se situe entre ces deux extrêmes et campe des héros qui, à l'instar de Job ou d'Iphigénie, subissent un malheur qu'ils ne savent pas expliquer.

Parmi les formulations diverses de ce cas moral et poétique, les pièces qui évoquent le sort d'un jeune innocent sacrifié par la main des pères, au nom d'une injonction divine, s'avèrent particulièrement intéressantes². Ces tragédies ont le mérite de ne pas s'interroger sur l'innocence du héros – que prouvent sa jeunesse et sa pureté – et de mettre en cause, en revanche, la relation entre les hommes et les dieux : si la Providence est une loi « divine », qui administre sagement le sort des hommes, comment est-il possible qu'elle exige le sacrifice d'une créature innocente ? Des fables diverses répondent différemment à ce questionnement. Le modèle fondateur de cette intrigue est la fable d'Iphigénie, imitée de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide et plus largement connue par le récit des *Métamorphoses* – notamment par l'*Ovide moralisé en prose*³ – et par les compilations de Dictys de Crète.

Si la tragédie moderne a pour but la moralisation du public, l'adaptation du sujet d'Iphigénie pose des problèmes d'interprétation. Non seulement la trame ancienne expose un sacrifice qui va contre l'idée même de rétribution, mais elle représente des rites et des cultes païens, qui imposent aux dramaturges une prise de position idéologique. Pour que l'adaptation du sujet soit « moralisée », il faut que l'auteur christianise ou rejette explicitement les rites antiques. La première démarche est celle qui est adoptée par les auteurs de la Renaissance et par les commentateurs des *Métamorphoses* qui considèrent – par la théorie de la « révélation parallèle » – que les mythes des Anciens sont des figures des vérités de la foi. Dans l'*Ovide moralisé en*

1. Comme dans *La Pucelle d'Orléans* de l'Abbé d'Aubignac (1642) ; ou dans *Regulus* de Jean de Braubreuil (1582) ; ou dans le *Baptiste* de Brisset (1590), imité de Buchanan.

2. Je laisserais donc pour l'instant de côté des sujets qui abordent aussi le thème de l'innocent persécuté, notamment les pièces qui évoquent le sort des femmes illustres – telles Lucrèce, Panthée, Mariane, et Octavie – ou de princes infortunés – comme Cléomène, Alcippe, Régulus – ou encore les pièces qui expliquent le sacrifice par la folie du héros – comme l'*Hercule furieux* de L'Héritier de Nouvelon (Paris, Quinet, 1639).

3. *Ovide moralisé en prose*, éd. C. de Boer, Amsterdam, North-Holland publishing company, 1954, livre 12, chap. 7-8, p. 306-308.

prose le sacrifice d'Iphigénie est considéré comme une allégorie du sacrifice du Christ. Agamemnon, tel Dieu le Père, immole sa fille pour le salut de son peuple¹. Cette explication par l'allégorie est reprise par des commentateurs espagnols² et plus tardivement par Pierre du Ryer, qui tire une morale politique de l'allégorie : le bon roi est celui qui sacrifie ses intérêts privés pour le salut de son État, car le général prime sur le privé, comme l'affirme aussi, de fait, la pièce d'Euripide³. Le père Thomassin pousse plus loin la christianisation de la trame ancienne et associe Iphigénie à la fille de Jephté, comme deux préfigurations du sacrifice du Christ. Il affirme en effet que l'« on void icy les traces du sacrifice d'Isaac et de celui de la fille de Jephté⁴ ».

Inversement, d'autres auteurs refusent les assimilations renaissantes et gardent une compréhension critique de la fable : les mythes anciens n'expriment que le vice des païens. L'allégorie ne permet pas de les moraliser. Pour en tirer une leçon, il faut les considérer comme des exemples *a contrario* des vérités de la foi. Le sacrifice d'Iphigénie est un acte injuste, qui dénonce la fausseté des dieux païens et la faiblesse morale et politique des Anciens. Ce sont là les positions de l'abbé de Villiers⁵ et de Saint-Évremond :

Notre siècle a du moins cet avantage, qu'il y est permis de haïr les vices, et d'avoir de l'amour pour les vertus. Comme les dieux causaient les plus grands crimes sur le théâtre des anciens, les crimes captivaient les respects des spectateurs, et on n'osait pas trouver mauvais ce qui était abominable. Quand Agamemnon sacrifia sa propre fille, et une fille tendrement aimée, pour apaiser la colère des dieux, ce sacrifice barbare fut regardé comme une pieuse obéissance, comme le dernier effet d'une religieuse soumission. Que si l'on conservait en ce temps-là les vrais sentiments de l'humanité, il fallait murmurer contre la cruauté des dieux en impie, et si l'on voulait être dévot envers les dieux, il fallait être cruel et barbare envers les hommes⁶.

Ce texte annonce la querelle des Anciens et des Modernes : les sujets grecs ne peuvent pas servir à moraliser les Français, si ce n'est qu'en négatif, en montrant le vice d'un roi qui commet un sacrifice inhumain.

Toute adaptation du sujet d'Iphigénie hésite entre ces deux positions, al-

1. *Ovide moralisé en prose, op. cit.*, p. 307-308.

2. Voir Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie, de la Grèce antique à l'Europe des lumières*, Paris, PUF, 1985, p. 59-60.

3. Pierre du Ryer, *Le Métamorphoses d'Ovide*, Amsterdam, Janssons et Waesberge, Boom et Goethals, 1702 [1660], p. 376.

4. Louis Thomassin, *La Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines*, Paris, François Muguet, 1681, vol. 1, p. 150.

5. L'Abbé de Villiers, *Entretien sur les tragédies de ce temps*, in *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, éd. François Granet, Gisse et Bordelet, Paris, 1739, p. 5.

6. Saint-Évremond, *De La Tragédie ancienne et moderne* in *Œuvres mêlées*, éd. Luigi de Nardis, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 292-293.

légorique ou critique, ou préfère, plus souvent, s'écarter du débat idéologique sous le couvert de la convention et de l'opacité de la poésie : la dramatisation du sujet n'est au fond qu'un exercice poétique avant d'être un acte « engagé ».

La causalité dramatique est donc l'enjeu principal de ces analyses : il s'agira d'en dégager le fil dans les tragédies qui présentent des dénouements plus ou moins « marqués », pour relever ensuite les ruptures et l'enchaînement de la suite des causes qui explique le sort de l'innocent par un « dessein » ou par la fortune. Les versions modernes du sacrifice d'Iphigénie – et plus largement des sacrifices d'enfants dans le contexte de la guerre de Troie – met en scène des innocents injustement châtiés et pose indirectement le problème du mal : Dieu peut-il vouloir le malheur d'un innocent ? Les tragédies pré-modernes répondent par la négative – Dieu ne peut pas vouloir le mal – et déplacent le problème de la morale à l'interprétation : si l'innocent est accablé, ce n'est pas en raison d'un dessein divin qui s'exprime par une causalité injuste, mais en raison d'une interprétation fautive d'une causalité bienfaisante. Le renversement de fortune, en mettant en cause l'enchaînement causal de la pièce, déplace l'enjeu tragique de l'action à l'interprétation, par la mise en scène de motifs récurrents. D'une part, le motif de l'oracle permet de dramatiser l'interprétation difficile de la volonté divine dans un monde corrompu et chaotique. D'autre part, le motif du vœu met en cause le rapport complexe qui lie désir humain et volonté divine : les deux causalités se croisent pour rendre ambiguë la réalisation du vœu qui peut à la fois être issu de l'ambition humaine ou de la Providence divine. Les adaptations du sacrifice d'Ino, d'un côté, et de la fille de Jephté, de l'autre, permettent de mieux comprendre la structure poétique de la tragédie et la causalité logique qu'elle suppose.

8.1.1 Les enfants de Troie

L'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide est traduite en latin par Érasme en 1506 et en italien par Ludovico Dolce vers 1545, mais elle ne devient un sujet courant sur les scènes françaises et italiennes que vers les années 1640, quand Gilbert Gaumin la fait représenter et quand Rotrou, et plus tard Racine, en adaptent le sujet¹. Rotrou reprend le dénouement d'Euripide. La rupture de la causalité constitue le nœud de la pièce : dès le premier acte, Agamemnon apprend qu'il doit sacrifier sa fille afin que les navires des Grecs puissent partir pour Troie. La pièce progresse ensuite vers cette issue funeste – comme les pièces simples – avec une tentative d'inversion avortée à l'acte IV : Achille cherche à sauver Iphigénie mais en vain, elle est enfin conduite à l'autel du

1. Un aperçu de la réception de l'*Iphigénie à Aulis* en France se trouve dans Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie, op. cit.*, p. 56-88. La liste bibliographique des adaptations successives clôt le même ouvrage, p. 228-232.

sacrifice. La causalité brisée par l'oracle est renouée par le renversement de fortune, à l'acte V : Iphigénie est enlevée par Diane, qui en fait sa prêtresse en Tauride, et les Grecs peuvent enfin s'embarquer. L'adaptation de Rotrou – comme la tragédie d'Euripide – est complexe : l'héroïne passe du malheur au bonheur par un renversement de fortune « marqué » par la péripétie. Le lieu du sacrifice devient le lieu de la consécration d'Iphigénie à la déesse. L'ambiguïté du sacrifice – qu'Agamemnon déguise en mariage – donne lieu à des reconnaissances – quand Clytemnestre¹ et Iphigénie² découvrent que ce prétendu mariage n'est de fait qu'un sacrifice – qui ne constituent pourtant pas le moteur du renversement de fortune.

La tragédie de Rotrou présente ainsi un dénouement complexe, marqué par une péripétie et par l'apparition d'un *deus ex machina*. La tragédie a une fin heureuse : Iphigénie ne sera pas sacrifiée, la rupture de la causalité est enfin réparée et expliquée par le surgissement inattendu d'une chaîne de causes et par un dessein providentiel qui se révèle lors du dénouement. D'une part, en effet, Rotrou entend expliciter les causes de l'injonction de Diane, pour ne représenter ni un Dieu maître cruel du destin ni un monde soumis au hasard. Si Diane demande le sacrifice d'Iphigénie, c'est que Clytemnestre avait jadis voué sa fille « aux autels de Diane³ ». Le vœu de Clytemnestre explique la colère de la déesse et prépare le revirement final : Iphigénie va effectivement devenir prêtresse de Diane. L'attente du sacrifice est détournée par l'apparition de Diane, qui suscite ainsi la surprise, mais le revirement final est amorcé par la révélation du vœu. D'autre part, Rotrou justifie l'injonction du sacrifice par un « dessein » qui laisse percer, sous le décor antique, une moralité chrétienne. Iphigénie représente à la fois une « femme illustre » qui domine sa destinée néfaste par sa vertu – selon la morale néo-stoïcienne – et une martyre qui trouve dans son sacrifice sa plus grande joie : si Rotrou réduit l'importance de l'ambiguïté entre mort et mariage, il souligne l'ambivalence du sacrifice. La mort de la princesse est mise sous le signe du don : Iphigénie donne sa vie « à la Grèce⁴ » pour acquérir un « renon immortel⁵ ». Sa vertu transforme son sacrifice en sanctification, car la déesse l'accueille comme sa « prêtresse⁶ ». Par une lecture allégorique, le nœud de la pièce se comprend comme l'accomplissement d'un dessein providentiel : la mort d'Iphigénie est l'annonce de sa béatitude, qui appelle Agamemnon à la conversion. Le sort cruel qui lui arrachait sa fille est la piste qui lui permet de servir « le Créateur contre sa créature⁷ ». Calchas reprend les termes d'Augustin pour inviter

1. Jean Rotrou, *Iphigénie*, III, 6, éd. Alain Riffaud, Paris, Société française des textes modernes, 1999, p. 459.

2. *Ibid.*, IV, 1, p. 465.

3. *Ibid.*, IV, 4, p. 477.

4. *Ibid.*, IV, 6, p. 485.

5. *Ibid.*, IV, 6, p. 485.

6. *Ibid.*, V, 3, p. 510.

7. *Ibid.* V, 1, p. 488.

Agamemnon à préférer l'amour de Dieu à l'amour des créatures : l'enlèvement final d'Iphigénie est alors une assumption profane qui transforme le sacrifice en béatitude et l'infanticide en offrande.

Le hasard n'a pas de place dans la tragédie de Rotrou, qui se dénoue sans ambiguïté : la déesse n'impose pas à Iphigénie un destin cruel, mais réalise un dessein motivé par le vœu de la reine. Dans la version de Racine non plus, la fortune n'apparaît pas. L'inconséquence apparente de Diane se résout par un dénouement double : Iphigénie est sauvée et Eriphile, sa rivale, est sacrifiée à la déesse¹. Les adaptations « classiques » de la trame ancienne, dénouent, donc, sans ambiguïté le sort d'Iphigénie². Ni la fortune, ni le destin cruel ne régissent le sort des hommes, qui est réglé par la Providence et administré par la justice poétique. D'autres versions, antérieures, pourtant, soulignent davantage la déchirure que l'injonction des dieux ouvre dans la trame providentielle.

Les pièces qui adaptent la mort de Polyxène et d'Astyanax à partir des *Troyennes* d'Euripide et de la *Troade* de Sénèque mettent en scène un épisode symétrique au sacrifice d'Iphigénie : la mort du fils d'Hector ou de la fille de Priam permet aux Grecs de reprendre la mer après la destruction de Troie. Le scénario qui marquait le début des hostilités sert à clore le récit de Troie par deux morts qui paraissent venger – ou en tout cas répéter – le sacrifice inaugural, en posant une dernière fois la question du malheur de l'innocent. L'*Astianatte* et la *Polissena* de Gratarolo, publiés à Venise en 1589, dramatisent ces deux sujets proches.

L'*Astianatte* est une pièce « simple » : la rupture de la causalité constitue le nœud qui lance l'action. Junon demande qu'Astyanax soit sacrifié. Après une tentative non aboutie d'inversion à l'acte III – Andromaque entend faire fuir son fils avec Enée – la pièce s'achève par un dénouement attendu : si le nœud annonçait le danger qui menaçait Astyanax, le dénouement le réalise. Les attentes sont comblées, la surprise est moindre : Astyanax est sacrifié.

1. Dans l'*Iphigénie* de Racine, le fil politique – Iphigénie doit-elle être sacrifiée pour laisser partir la flotte ? – dénoue le fil amoureux : Eriphile se sacrifie pour les Grecs, et renonce en même temps à son amour pour Achille. Le mécanisme parfait de la justice poétique est ici nuancé par la complexité des personnages : Eriphile n'est pas seulement une « autre Iphigénie » (Jean Racine, préface d'*Iphigénie*, *Œuvres complètes*, éd Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 698) cruelle et jalouse, qui sert à éviter le meurtre de l'innocente (« Quelle apparence que j'eusse souillé la Scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? », *ibid.*) et l'expédient invraisemblable du *deus ex machina* (« Et quelle apparence encore de dénouer ma Tragédie par le secours d'une Déesse et d'une machine, et par une métamorphose qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ? », *ibid.*). Son personnage est assez développé pour qu'elle ne soit pas « tout à fait indigne de compassion » (*ibid.*).

2. Voir Enrica Zanin, « Image et vraisemblance dans la tragédie du XVI^e et XVII^e siècles : le cas d'Iphigénie », dans les actes du colloque L'imaginaire théâtral, 15-16 oct. 2009, Mulhouse, à paraître.

Gratarolo avance des hypothèses pour expliquer le meurtre de l'innocent. D'une part, il fait paraître une causalité néfaste, la vengeance de Junon, qui s'exprime dès la première scène, dans son dialogue avec Iris. La déesse, par la mort d'Astyanax, veut exterminer la race des Troyens et ainsi se venger de Pâris et de son jugement : Iris relève l'extrême cruauté de la déesse qui accable injustement un innocent¹. Si l'innocent tombe dans le malheur, c'est que les dieux sont cruels. Mais cette première explication se double parfois d'un sens allégorique. Dans le même dialogue qui ouvre la pièce, Junon et Iris déplorent le sort de Troie, tout comme, dans l'*Apocalypse*, une voix du ciel se lamente sur Babylone en feu. Iris apostrophe Troie : « O superba Città, tu ti pensavi Esser unica al mondo » et en déplore la misère : « E pur di te non resta altra memoria, Che i vanti di color, ch ti hanno distrutta² ». De même, Babylone est apostrophée de la sorte : « Guai guai a quella citta grande babylon quella citta forte : conciosia che una hora viene el iudicio tuo³ ». Troie, telle Babylone, telle Babel, a été détruite pour punir son péché : ce n'est pas Dieu qui est cruel, mais c'est l'homme qui est impie. Astyanax n'est pas innocent, car il hérite du péché de ses pères. La doctrine du péché originel trouve son application dans la généalogie des Troyens, que Junon déroule de Laomédon à Pâris : le premier – tel un nouvel Caïn – a tué son frère, le dernier a enlevé Hélène. Astyanax est certes innocent, mais il ne peut que devenir criminel. Le péché originel, qui a une grande importance dans la prédication de l'époque, comme on le verra par la suite, vient justifier le sort de l'innocent : Astyanax doit mourir, car il est marqué par le péché de sa famille.

Gratarolo ne renoue pas la causalité brisée de la pièce, mais propose deux pistes d'interprétation : l'une, poétique, met en scène une déesse jalouse et cruelle qui veut le malheur de l'innocent. L'autre, allégorique, renvoie à une vision pessimiste de l'homme, marqué par le péché originel. Gratarolo ne tranche pas entre cruauté des dieux et culpabilité des hommes, et dénoue sa pièce de manière ambiguë et incertaine. L'allégorie n'est pas ici, comme dans l'*Iphigénie* de Rotrou, une stratégie poétique pour évoquer dans la pièce un « dessein » qui l'explique. Il s'agit davantage d'un outil herméneutique pour chercher à relever dans la fable antique un « dessein » qui révèle l'action d'un Dieu bienfaisant. Gratarolo cherche moins à moraliser la pièce par la Bible qu'à comprendre la Bible par la pièce : sa tragédie s'avère tragédie difficile, ambiguë, sans réponse.

Dans *Polissena*, Gratarolo pousse plus loin le pessimisme de l'*Astianatte* : la volonté d'Achille, le péché de Troie ne semblent pas suffire à justifier le malheur de l'innocent. En imitant l'*Hécube* d'Euripide, Gratarolo représente

1. « In che t'ha questo picciol figlio offesa? / Com'ha potuto incontro a te peccare? », Bongianini Gratarolo, *Astianatte* in *Teatro italiano*, éd. Scipione Maffei, Verona, 1723, Tomo II, p. 154.

2. *Ibid.*, p. 150-151.

3. Ap. 18, 10, traduction de Niccolò Malermi, *Biblia vulgata istoriata*, 1490.

un monde souffrant, réglé par la vengeance, qui ne révèle pas le dessein rassurant de la Providence¹.

Ces ambiguïtés sont en partie résolues par deux autres adaptations du sujet ancien : la *Famine* de Jean de la Taille publiée en 1573 et la *Polyxène* de Billard de Courgenay de 1607. Jean de la Taille reprend et christianise le sujet de la *Troade* de Sénèque. La rupture surgit dès le nœud : une famine ravage Israël, et l'oracle explique au roi David que seul le sacrifice des fils de Saul pourra permettre le retour à la prospérité. Rezèfe – ancienne concubine de Saul – cherche à sauver ses enfants en les cachant dans le tombeau de leur père, mais en vain. Joad – qui reprend le rôle d'Ulysse chez Sénèque – découvre sa ruse. Ses fils enfin choisissent librement de mourir pour le salut de leur peuple. Le sacrifice de deux innocents est justifié ici par le surgissement d'une causalité imprévue : Saul a massacré les Gabéonites, un peuple allié à Israël, et il a mérité ainsi le châtement divin. La mort des enfants est à la fois l'exécution de cette vengeance et le sacrifice qui préfigure celui du Christ, mort pour le salut des siens. Le dessein divin justifie la mort des innocents et conjugue le courroux cruel de Junon et le stoïcisme d'Astyanax : Dieu a un devoir de vengeance mais garantit aussi le salut éternel des deux enfants. Dieu n'est pas séparé des hommes – comme dans l'*Astianatte* de Gratarolo – ni absent de la Création – comme dans la *Polissena* – mais dialogue avec ses créatures : la tragédie s'ouvre par une prière de David qui dénonce le malheur qui accable son peuple. La famine apparaît ainsi comme un mal sans cause et sans raison. Mais l'issue de la prière esquisse les pistes qui permettront de renouer les liens de la causalité : Dieu ne peut que vouloir le bonheur des hommes et la famine est alors l'effet du péché des créatures².

Billard de Courgenay révèle aussi, à l'acte I de sa *Polyxène*, un monde dominé par l'inconstance de la fortune³, mais indique des pistes pour renouer le fil emmêlé de la causalité. Pour ce faire, il dramatise l'ambivalence de la mort de l'héroïne : le sacrifice de Polyxène est présentée comme un mariage. Si Agamemnon avait prétendu donner sa fille en épouse à Achille, ici Po-

1. La causalité de la pièce s'explique par la faute des Dardaniens, qui retombe sur la fille d'Hécube, et par la volonté néfaste d'Achille, qui entraîne Pyrrhus à demander la mort de sa fiancée. L'ombre d'Achille n'apparaît pas, et Polyxène envisage la mort par l'image du sommeil (Bongianni Gratarolo, *Polissena*, Venise, Altobello Salicato, 1589, fol. 31v.). Aucune ombre amoureuse, aucun Dieu bienveillant ne semble prêt à l'accueillir sur le rivage des morts. Polyxène s'apprête à la mort sans l'espoir rassurant de la résurrection.

2. « Mais las, que dis-je ? où suis-je ? ha, je te prie, ô Sire, / Pardonner à ton oint, si la faim lui fait dire / Chose qui t'ait déplu. Je sais bien qu'il convient / Souffrir (soit bien ou mal) tout ce qui de toi vient. / Et possible qu'aussi ta gent tu ne tourmentes / Par haine ou par courroux, mais afin que tu tentes / S'ell' t'aime, honore, et craint en son adversité / Ainsi qu'elle faisait en sa félicité. [...] Doncques ne murmurons de ce qu'il nous afflige, / Mais pensons que ce mal de nos péchés procède », Jean de la Taille, *La Famine*, éd. Laure Kreyder, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 5, (1573-1575), Florence Paris, Olschki PUF, 1993 [1573], p. 293.

3. Le chœur de l'acte I de la pièce déplore l'influence de la fortune.

lyxène était effectivement sur le point d'épouser le Péléide quand une flèche empoisonnée l'a atteint au talon. L'ombre d'Achille, alors, vient réclamer sur scène (I, 1) que son épouse le suive dans la mort. Le fil de la vengeance est ici nuancé par le fil amoureux : Polyxène n'est pas sacrifiée sur le tombeau d'Achille pour en venger la mort, mais pour rejoindre son époux dans le royaume des morts. À la tragédie de la vengeance – dont on connaît le succès à l'époque¹ – se superpose la trame des amants malheureux : Achille et Polyxène s'aiment malgré le conflit qui les sépare. La mort seule peut enfin les réunir. Ces deux modèles tragiques se conjuguent chez Billard pour renouer la causalité de la pièce, et justifier le sacrifice de Polyxène, qui consent volontairement à rejoindre son époux. Billard aussi tire de l'*Hécube* les propos de Polyxène, mais les moralise pour innocenter les Dieux de toute cruauté : Polyxène réplique à sa mère que les dieux ne désirent pas sa souffrance, mais bien son bonheur car, par la mort, Polyxène accède à une gloire plus grande qui la libère des malheurs présents². Dans *Polyxène*, donc, la fortune existe, et constitue une puissance opaque qui brouille le dessein providentiel. Mais l'innocent peut la vaincre par une constance stoïque qui le met au dessus de ses hasards :

Polyxène assurée et d'un cœur invincible,
Portoit de majesté tout ce qu'il est possible
En ces assaus cruels : ce courage si fort
Sembloit braver le fer, les destins, et la mort,
" Gouspiller la fortune, et la rouë mouvante,
trop foible à la vertu d'une ame si constante³.

Ces propos d'Hélenin, qui rapporte au dernier acte le sacrifice de Polyxène à sa mère éplorée, reprennent le topos de la roue de la Fortune et en soulignent la portée gnomique par les guillemets, selon une pratique commune dans les éditions de l'époque. Si le dénouement par la justice poétique entend fixer et expliquer exhaustivement les causes qui déterminent l'issue de la pièce, l'évocation de la fortune au dernier chœur ou – c'est le cas ici – au dernier acte de la tragédie, entend laisser l'explication des causes partiellement inachevée et non aboutie. La « vertu » de la jeune fille, la faute de Troie et le désir amoureux d'Achille peuvent en partie justifier le sacrifice de l'innocent, mais le dessein providentiel n'est pas parfaitement intelligible, comme c'est

1. Non seulement en Angleterre, mais aussi en France (Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1994 [1962]).

2. « Ces grans Dieux n'ont jamais envoyé le supplice, / Mérité des mortels, qu'ainsi qu'en sacrifice, / Pour expier l'offence, et nous rendre purgés / Des horribles effaits où nous sommes plongés / Ils font tout pour le mieux, ils m'honorent de gloire : / Je meurs chaste, pudique, emportant la victoire / D'un siècle corrompu : moi qui ne mourant pas / Sous les chastes lauriers de cet heureux trépas, / Eusse servi de prie aux tyrans de la Grece », Claude Billard de Courgenay, *Polyxène in Tragédies françaises*, Paris, François Huby, 1613, fol. 18r.

3. *Ibid.*, fol. 11v.

en revanche le cas dans l'*Iphigénie* de Rotrou et dans celle de Racine. La tragédie moderne, avant 1630, représente un monde qui échappe partiellement à l'explication ou, mieux, qui invite le spectateur à un travail d'analyse pour dénouer le fil emmêlé de la causalité.

Ces diverses dramatisations de la mort de l'innocent, dans le contexte poétique de la guerre de Troie, présentent une trame plutôt simple : la « rupture » sert à lancer l'action et non à la dénouer. Le dénouement n'est « marqué » que par des tentatives d'inversion qui n'aboutissent pas et qui prolongent l'attente du public pour enfin réaliser le malheur annoncé dans le nœud : Polyxène et Astyanax sont sacrifiés. L'issue de ces pièces est donc malheureuse, alors que Rotrou et Racine, par le choix d'un dénouement plus « marqué », aboutissaient à une issue heureuse ou double. Ces choix poétiques reflètent des choix idéologiques : les pièces de Rotrou et de Racine appliquent la justice poétique et renouent parfaitement le fil de la causalité emmêlé par le nœud. Les tragédies de Gratarolo, de la Taille et de Billard présentent en revanche un dénouement plus ambigu : Gratarolo en particulier fait seulement entrevoir des causalités possibles.

8.1.2 Oracles ambigus

Le malheur de l'innocent donne lieu, à l'époque moderne, à des dénouements complexes, qui dramatisent et détournent le motif de l'oracle. Dans nombre de pièces, un oracle affirme que Dieu demande le sacrifice d'un innocent. Or Dieu ne peut pas vouloir le malheur du juste : l'oracle doit alors être faux et servir de prétexte à la cruauté des hommes, ou être mal interprété. La dramatisation de l'oracle dénonce les ambiguïtés attachées à la manifestation de la volonté providentielle dans la logique de la contingence. Les mots de l'oracle renversent l'action dramatique par le surgissement, au cœur de la pièce, d'une causalité inattendue. Les paroles divines, pourtant, n'explicitent pas la logique de la causalité providentielle et demandent un travail d'interprétation qui vise à reconstituer la suite des causes ou à forcer la logique providentielle au nom d'un intérêt individuel.

Les adaptations modernes de la fable d'Ino présentent un dénouement « marqué » par le motif de l'oracle. Leur dénouement complexe met en cause le recours à la divination, car ce procédé poétique se heurte à la morale moderne qui taxe les oracles antiques d'impiété. Les ministres du culte ne peuvent s'arroger le privilège de connaître la volonté divine et servir ainsi leur ambition ou leurs désirs, en défigurant le dessein divin qui reste mystérieux et caché. C'est ainsi que Cavallerino interprète le sujet ancien tiré des *Fables* d'Hygin. L'oracle apprend au roi Athamante que, pour conjurer la famine qui accable son peuple, il est nécessaire de sacrifier Friso, le fils qu'il a eu de sa première femme. Or la fausseté de cet oracle cruel est révélée dès le premier acte : Ino, la deuxième femme d'Athamante, désire la mort du fils aîné du

roi pour faire régner ses enfants. Pour ce faire, elle a persuadé les femmes de Thèbes de griller les graines destinées aux semailles et elle a suscité ainsi la famine. Elle a ensuite incité le messager à falsifier les propos de l'oracle. L'injonction divine ne vient donc pas briser le cours logique de la Providence mais sert à légitimer les désirs cruels d'une femme qui permettent de renouer la causalité dramatique : le sacrifice ne s'explique ni par la fortune, ni par la cruauté des dieux, mais simplement par la jalousie de la reine, comme le déplore le messager à l'acte II. Pourtant, à la fin, le sacrifice est suspendu par l'aveu du messager qui suscite une reconnaissance et une péripétie : Athamante apprend que ce n'est pas Dieu, mais Ino qui a causé famine et sacrifice. Le roi, sur le point de tuer, reconnaît et ne tue pas. Le revirement du messager est, quant à lui, attribué à la grâce divine : c'est après une prière¹ qu'il dénonce la reine, en affirmant ainsi que Dieu ne désire pas la mort de l'innocent, qu'il ne parle pas par les oracles mais qu'il touche les cœurs par la grâce.

L'oracle est donc faux : il n'est qu'un prétexte dont se sert le personnage pour réaliser ses désirs. Dieu n'est donc pas méchant, mais il est manipulé pour justifier la cruauté humaine. Ce premier renversement « marque » la tragédie et entend dénoncer la fausseté des cultes païens. La vengeance – qui se manifeste par le sacrifice de la reine jalouse – permet alors de renouer la causalité. Mais Cavallerino nuance la rétribution attendue par un deuxième renversement de fortune : Ino, sur le point d'être immolée, est enlevée au ciel (acte V, scène 1) et promet de sauver Thèbes de la famine qu'elle a suscitée, en amenant à son rivage un navire chargé de blé. Ce deuxième renversement permet de mieux renouer la causalité de la pièce : non seulement l'injonction des dieux se justifiait par une « causalité » humaine – la haine de la reine – mais elle s'explique enfin par un « dessein » divin. Ino, condamnée par son crime, oublie sa rage et connaît une véritable conversion : son sacrifice servira au salut des siens, par la réparation de la famine qu'elle a causée. La famine de Thèbes s'explique téléologiquement par la conversion d'Ino et par le salut de la ville².

La version de Girolamo Zoppio, qui publie en 1579 son *Athamante* à Macerata, refuse en revanche toute conciliation facile et présente une issue tragique excessivement complexe. Comme dans la version de Cavallerino, un messager rapporte au roi les propos de l'oracle : pour que la famine prenne fin, il faut que les enfants qu'il a eus de sa première femme – Helle et Phrisso – soient sacrifiés. Le messager explique ensuite que la famine est due à la

1. « [...] O Dio, / Tu che vedi il mio chuur, tu quella strada / Che si deve seguir, m'apri e consiglia », Antonio Cavallerino, *Ino*, Modène, Paolo Gadaldino, 1583, fol. 31v.

2. Cavallerino, dans cette issue qui dépasse les stratégies habituelles de dénouement – la fortune, la vengeance, la justice poétique – par le recours au pardon, exprime une poétique personnelle que l'on retrouve aussi dans ses autres tragédies – notamment dans le *Conte de Modona* et dans sa *Rosimonda regina*, que l'on étudiera au chapitre 11.

rage d'Ino, qui s'en prend aux fils de la première femme du roi pour assurer l'avenir des siens. C'est donc Ino qui a demandé au messager de falsifier les propos de l'oracle. Mais, dans la version de Zoppio, le messager constate ensuite que l'oracle a réellement prononcé l'arrêt qu'il a rapporté au roi¹ : Jupiter demande effectivement le sacrifice des fils du roi. Zoppio n'entend pas, comme Cavallerino, dénoncer l'impiété de la divination, ni accuser ses ministres de manipulation et de mensonge. Les agissements malhonnêtes d'Ino semblent validés par Jupiter. Mais lors du sacrifice, un deuxième oracle se fait entendre : « non chiede Giove un sacrificio tale² ». Cette première péripétie fait passer Helle et Phrisso du malheur au bonheur et suscite un effet de surprise. L'inconséquence de Jupiter n'est qu'apparente, car l'oracle a été mal compris. Jupiter ne demandait pas de sacrifice mais annonçait l'avenir funeste : Athamante ne va pas sacrifier Helle et Phrisso (III), mais il va tuer, dans un excès de folie, les enfants qu'il a eus d'Ino (V), par volonté de Junon, qui entend le punir de son infidélité à sa première femme³. La causalité dramatique semble ainsi rétablie : Dieu – préfiguré en Junon – venge les crimes du méchant ; Dieu – sous les traits de Jupiter – sauve l'innocent injustement persécuté⁴. Le recours à l'oracle ne vient pas accuser la divination et ses ministres d'impiété, mais sert de ressort poétique pour rompre et renouer la causalité dramatique : c'est parce qu'il a mal interprété l'oracle qu'Athamante prépare le sacrifice de ses enfants ; c'est en réalisant l'oracle qu'il ne sacrifie pas Helle et Phrisso, mais qu'il tue ses autres enfants.

Toutefois, si Helle et Phrisso échappent au sacrifice à l'acte III, ils meurent noyés à l'acte IV. Après la suspension du sacrifice, Helle et Phrisso quittent Thèbes sur le bélier à la toison d'or, mais ils sombrent dans la mer agitée par la tempête (IV, 1). Ce deuxième rebondissement – que Zoppio tire d'Hygin et d'Apollodore – semble contredire la prétendue bienfaisance de Jupiter – qui aurait ainsi sauvé l'innocent du sacrifice pour qu'il sombre ensuite dans les flots. Cette rupture inattendue ne reçoit pas d'explication, et semble brouiller le tableau rassurant et logique qu'expose la suite de la tragédie, où le mensonge d'Ino est puni par sa mort à l'acte V. Le roi et le chœur cherchent une justification qui renouerait la causalité de la pièce en expliquant la mort de Helle et de Phrisso. Athamante s'en accuse : le sacrifice qu'il avait préparé s'est enfin réalisé contre sa volonté, pour le punir⁵. Le chœur déplore en revanche la vanité de fortune : Dieu seul est heureux dans son séjour immortel, mais l'homme est soumis à l'instabilité de la roue de la Fortune. Plus elle élève l'homme, plus elle prépare sa chute⁶. Athamante, élevé à la royauté,

1. *Ibid.*, p. 34-35.

2. « Jupiter ne demande pas un tel sacrifice », *ibid.*, p. 57.

3. *Ibid.*, p. 85.

4. Le chœur affirme : « Giove ha degli innocenti cura, e Giove / Servato ha gli innocenti : e'l Sacerdote / Ne farà fede a quei che fur presenti / Al sacrificio », *ibid.*, p. 60.

5. *Ibid.*, p. 73.

6. « Non è stabile mai la vita humana, / Perche eterna non è, non è immortale. / Iddio

tombe ainsi dans un très grand malheur. Le chœur explique la mort d'Helle et de Phrisso par la fortune. La référence à cette force aveugle vient ici dénoncer l'impossibilité de découvrir et d'affirmer ce lien causal qui pourrait expliquer la mort d'Helle et de Phrisso par un décret providentiel. Derrière la fortune se dissimule peut-être la Providence, peut-être le hasard : Zoppio ne tranche pas et laisse le malheur d'Athamante sans réponse.

La noyade tragique d'Helle et de Phrisso fait affleurer d'autres inconséquences dissimulées sous la rétribution apparente qui structure la pièce : le chœur affirme que Jupiter sauve l'innocent, mais si Helle et Phrisso survivent au sacrifice, ils meurent peu après emportés par les flots ; c'est Ino qui cause la famine et ment à son mari, mais l'oracle confirme ses propos menteurs et demande le sacrifice de deux enfants ; la famine est enfin conjurée par l'arrivée d'un bateau chargé de blé, mais cela après l'échec du sacrifice, sans que les propos de l'oracle se soient avérés. Zoppio, sous l'apparence d'une juste rétribution, présente ainsi un Dieu inconséquent qui prononce un oracle inefficace. Ces contradictions peuvent être imputées à une faible maîtrise du genre, ou plus profondément à une poétique du doute et de l'hésitation qui est largement partagée par les premiers auteurs tragiques. Zoppio, par son *Athamante*, semble relever, derrière l'apparence rassurante d'une causalité parfaite, la possibilité de l'accident, de l'inconséquence, de la contradiction, qui ne dénonce pas la Providence, mais qui relève la difficulté ou l'impossibilité de saisir le fil de son « dessein »¹.

8.1.3 Vœux terrestres et logique celeste

Les adaptations sacrées de la fable d'Iphigénie explicitent les ambiguïtés du motif de l'oracle. Buchanan, dans son *Jephtes sive votum* de 1554 qui reprend explicitement l'*Iphigénie* d'Euripide², Théodore de Bèze, dans son *Abraham sacrificant*, ainsi que les diverses versions de la lutte entre saint

solo è felice, anzi l'istessa / Felicitate, e il fin solo dell'huomo. / Fortuna gira la sua istabil rota / Più sollecita sempre : hor basso, hor'alto / Loco dona à mortali : e quanto altero / Più leva l'huom, tanto maggior prepara / Il precipitio suo. Creda pur certo / Il Re che sotto alle vivande dolci / Veneno asconde », *ibid.*, p. 76-77.

1. Si l'oracle, dans *Athamante*, paraît inconséquent et inefficace, dans l'*Aristodemo* de Dottori, il s'avère inutile (Pour le résumé de cette tragédie, voir chapitre 6.3.1). Si, chez Zoppio, la famine s'arrêtait sans que le sacrifice ait eu lieu, ici le sacrifice que les dieux demandent est sans effet : la mort de deux vierges n'apaise pas la colère divine mais la renforce (Carlo de' Dottori, *Aristodemo*, in *Teatro del Seicento*, éd. Luigi Fassò, Milan Naples, Riccardo Ricciardi, 1954 [1657], p. 846-847). La colère renouvelée des dieux peut s'expliquer par leur condamnation de l'excès de cruauté dont a fait preuve Aristodemo en tuant sa propre fille, ou par une prise de position critique : l'impiété des personnages qui croient et exécutent l'oracle des dieux païens explique la colère d'un Dieu qui condamne le sacrifice de l'innocent. Le dénouement de la pièce ne donne pas d'explication providentielle et univoque à l'inconséquence des dieux, et compose ainsi une fin pathétique qui expose mais n'explique pas le malheur de l'innocent.

2. Il reprend ainsi la première version latine de la pièce d'Euripide, traduite par Érasme en 1506.

Georges et le dragon dramatisent la tension entre la logique humaine – qui constitue le fil principal de l'intrigue – et la logique divine – qui renverse la fable tragique. Le motif du vœu rend compte de ce conflit : il exprime le désir du héros d'infléchir la volonté divine, il révèle non seulement la complexité de la causalité providentielle, mais aussi l'ignorance foncière du héros, qui ne sait maîtriser ni son action ni de ses conséquences.

La légende de saint Georges est issue d'un culte complexe¹ et connaît une mise en forme définitive dans le récit de la *Légende dorée*². Elle dénonce l'ambiguïté attachée à l'interprétation de la volonté divine : les désirs des personnages cherchent à orienter la logique providentielle par un usage biaisé de la divination et du vœu. Pour libérer la ville d'un dragon pestifère qui exige le sacrifice de ses enfants, le roi de Libye décrète un tirage au sort des victimes. Mais le sort désigne sa fille unique. Le roi veut révoquer la loi qu'il a édictée, mais le peuple menace de se révolter s'il ne se soumet pas à la loi qu'il a lui-même établie. Le problème de l'interprétation de l'oracle se noue ici à l'inconséquence de l'action humaine. La loi générale voulue par le roi s'oppose à ses vues particulières, ce qui rend le dénouement de la pièce difficile. La fille est sur le point d'être sacrifiée, quand saint Georges surgit, tue le dragon, libère la princesse et convertit la ville. Giambattista della Porta et plus tard Bartolommei adaptent ce sujet, pour imiter et christianiser la trame d'Iphigénie³.

Par l'imitation du sujet ancien, della Porta retarde l'explication allégorique de la trame et accroît le pathétique du nœud : un tirage au sort condamne à mort la fille du roi, pour le bien de sa ville. Les personnages de la pièce proposent diverses explications de cet accident malheureux : le roi accuse « l'instabil fortuna » qui a été cause de ce tirage au sort funeste⁴, un sénateur accuse en revanche son ambition : c'est le roi qui, pour garder son royaume, a refusé d'aller ailleurs et a promulgué cette loi qui prescrit le sacrifice des premiers nés⁵. Enfin, la princesse Alcinoe reprend les propos

1. Voir Yvonne de Sike, « Saint Georges, un et multiple : une figure étonnante du christianisme », in *Cahiers internationaux de symbolisme*, n. 95-96-97, 2000, p. 255-300 ; Pierre Somville, « Un Ancêtre mythique de saint Georges : Héraklès », *ibid.*, p. 301-305 ; Pol-Pierre Gossiaux, « Quels dragons pour nos saints Georges ? », *ibid.*, p. 307-319.

2. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. Alain Boureau *et al.*, Paris, Gallimard, 2004, p. 312-318.

3. Della Porta, dans son *Georgio* publié à Naples en 1611, introduit la figure de la mère et du fiancé de la princesse, qui reprennent les rôles de Clytemenstre et d'Achille dans la trame antique : le roi Mammolino du Maroc cherche en vain à empêcher le sacrifice, mais, malgré ces tentatives d'inversion, la princesse Alcinoe est amenée au dragon. Le dénouement grâce à une péripétie qui renoue le fil de la causalité : Georgio tue le dragon, sauve la princesse et convertit les rois de Libye et du Maroc.

4. Giambattista della Porta, *Il Georgio*, in *Teatro*, vol. 1, éd. Raffaele Sirri, Naples, Istituto universitario orientale, 1978, p. 191.

5. « Ricordatevi, o re, che tutti noi / eravamo disposti altrove gire, / per non esser costretti a sbramar sempre / del vorace dragon l'avide canne. / Ma voi, da ambizion

d'Iphigénie et affirme que le sort n'est autre que l'expression de la volonté de Dieu : elle est prête à mourir pour réaliser les décrets de la Providence¹. Ces trois réponses cherchent à dessiner trois possibles réseaux de causalité pour expliquer le sort inique promis à la princesse. Mais c'est l'issue qui renoue la causalité providentielle avec l'intervention de Georgio, qui tel un *deus ex machina* – faiblement préparé par une prophétie à l'acte I – permet d'expliquer téléologiquement la fable.

Georgio – comme Artémis chez Euripide – sauve la princesse. Mais le héros chrétien permet aussi d'expliquer le sacrifice par le « dessein » de Dieu : le dragon qui tourmentait la ville et le tirage au sort inique des victimes étaient à la fois le signe de l'impiété de ses habitants et la promesse de leur rédemption. Le malheur qui les accablait leur a permis de discerner la vraie foi et de se faire baptiser par Georgio à la fin de la pièce. Della Porta applique une lecture critique de la fable antique : le malheur d'Iphigénie est dû à l'aveuglement des Anciens qui ignoraient la vraie foi. L'allégorie ne fait que confirmer cette interprétation et explicite le sens providentiel de la fable, qui évoque et préfigure la lutte entre la femme et le dragon de l'*Apocalypse*. La princesse est cette femme qui représente l'Église, accablée par le péché d'Ève et attendant la rédemption. Le dragon représente le malin, qui accable et défigure la Création. Saint Georges représente le Christ qui détruit le mal et sauve – en Marie – l'Église universelle.

La pièce se dénoue ainsi par une péripétie qui évoque allégoriquement l'incarnation du Christ, véritable *deus ex machina* qui inverse le cours de l'histoire du salut en détruisant le mal. Sur le plan littéral, en revanche, le dénouement est marqué par une reconnaissance : le roi de Libye reconnaît le sens de son malheur par une conversion qui révèle la logique de l'intrigue. Alors que le préfet demande de pardonner au peuple sa révolte, le roi affirme :

Le vostre ribellion felici chiamo,
 fedel la infedeltà, dolce la rabbia,
 l'error felice, le querele care,
 piacevol l'ira, e chiamo il furor mite
 di condur la mia figlia al mostro'n cibo.
 Se ciò non fusse strato, ora dal cielo
 Disceso non sarebbe uom così santo,
 Com'altro tanto valoroso e forte,
 A pugnar di sì orrenda peste il mondo².

fastosa spinto / e di regnar dall'esecrabil voglia, / voi, la moglie, la figlia, il regno e casa / al vostro editto sopponeste il tutto », *ibid.*, p. 194.

1. « Che altro è 'l fato che 'l voler di Dio? / E Idio, quanto opra in noi, l'opra per meglio, / e quel che piace a lui vo' che a me piaccia », *ibid.*, p. 244.

2. « J'appelle heureuses vos rébellions, fidèle votre infidélité, douce la rage, la faute heureuse, les plaintes chéries, agréable la colère, et j'appelle douce la folie d'amener ma fille en nourriture au monstre. Si cela n'avait pas été, maintenant cet homme saint, valeureux et fort ne serait pas descendu du ciel, pour chasser une si horrible peste du monde », *ibid.*, p. 299.

Le roi expose le renversement amené par sa conversion dans un jeu d'oxymores. Son « error felice » n'est pas sans rappeler la « felix culpa » que l'Église chante dans l'*Exultet*¹ : la faute de l'homme est cause de l'incarnation et en ce sens elle est « heureuse », car elle permet la manifestation de la grâce divine. Par la conversion, le roi de Libye reconnaît ce renversement. Le malheur qui constituait le nœud de l'action n'est pas justifié par une théodicée facile – ce n'est pas à cause de la rédemption que l'homme a péché – mais par l'évocation d'une téléologie enfin manifeste – c'est à cause du péché que la rédemption est possible. Les causes de la rupture de la logique providentielle – le dragon, la loi néfaste du roi – ne sont pas éclaircies, et les hypothèses formulées par le roi, par le sénateur et par la princesse restent incertaines. Mais le dénouement heureux – qui représente allégoriquement l'incarnation et anagogiquement la rédemption de l'humanité² – permet de résorber le malheur par l'évocation d'un bien plus grand qui en découle.

Les quatre sens de l'allégorie, ainsi, s'appliquent à un sujet profane – *Iphigénie à Aulis* – pour y relever un dessein providentiel. Della Porta participe ainsi au rêve renaissant qui entendait récapituler lettres profanes et lettres divines sous l'unique autorité du Christ. En revanche, Bartolommei, quarante ans plus tard, préfère gommer toute ambiguïté dans son *Giorgio* et résout la tragédie par la justice poétique : le sacrifice funeste de la princesse n'est pas l'effet d'une causalité trouble qu'il est impossible de reconstituer – comme chez Della Porta – mais le résultat néfaste des manigances d'un magicien qui trompe le roi³. L'ambiguïté des causes et la stratégie allégorique cèdent progressivement la place à la justice poétique, qui distribue équitablement fautes et châtiments pour un dénouement plus clair, mais plus mécanique. L'allégorie, en revanche, permet de préserver pathétique et causalité, car elle ne propose pas une synthèse explicite et équitable des causes, mais propose une possible explication de la rupture apparente de la causalité. La fortune semble bien une envoyée de la Providence – comme le suppose saint Thomas – mais si la finalité de son action est manifeste, les causes du malheur qu'elle suscite ne le sont pas. La synthèse qui permettrait d'expliquer la fortune

1. Saint Thomas explique ce paradoxe dans sa *Somme*, en reprenant saint Paul, qui affirme que si l'homme n'avait pas péché, Dieu ne se serait pas incarné : « Conventius dicitur incarnationis opus ordinatum esse a Deo in remedium peccati, ita quod, peccato non existente, incarnatio non fuisset », Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, III, 1a, 3æ, éd. Jean-Pierre Torrell o.p., Paris, Cerf, 2002, p. 38.

2. Je me fonde pour l'analyse de l'allégorie sur la synthèse des différentes interprétations qui a été faite par Henri de Lubac, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Paris, Cerf, 1993 [1959]. De Lubac y définit le sens littéral, le sens allégorique, le sens tropologique ou moral, et le sens anagogique ou eschatologique à partir de la tradition des Pères.

3. La pièce se termine ainsi par l'apothéose de Georges, par la conversion des païens et par la mort du magicien. Bartolommei justifie dans sa dédicace ce dénouement double, en affirmant sa supériorité par rapport au dénouement de l'*Iphigénie à Aulis* : une telle issue porte « maggior avvantaggio d'utilidade, e diletto » grâce à la présence d'un saint martyr qui témoigne de « la cristiana pietà col cavalleresco valore » (Girolamo Bartolommei, *Giorgio*, in *Tragedie*, vol. 2, Florence, Pietro Nesti, 1655, p. 476).

comme manifestation de la Providence est possible, mais toujours à venir : le dénouement représente une possible réconciliation entre contingence et prédestination, entre voile poétique et dévoilement providentiel, sans que jamais ne soit parfaitement renoué le tissu causal de la trame.

Les adaptations de la légende de saint Georges révèlent le lien problématique entre désirs des personnages et volonté divine. Le motif du vœu permet de mieux souligner ces ambiguïtés en mettant en scène un héros qui cherche à orienter la volonté divine, mais reçoit en contrepartie un malheur excessif qui paraît être la conséquence directe de son vœu téméraire. C'est ainsi que les adaptations de l'histoire biblique de Jephthé abordent de manière originale les enjeux présentés par le sacrifice d'Iphigénie. La fille innocente de Jephthé va être sacrifiée, mais son malheur injuste semble à la fois déterminé par l'ambition de son père – qui fait à Dieu une promesse qu'il ne veut pas maintenir – et par la volonté cruelle de la Providence – qui renverse contre le père et contre la fille innocente la requête de Jephthé.

Buchanan, par son *Jephtes sive votum*, entend concilier héritage classique et poésie sacrée. Il adapte en effet le sujet biblique à partir de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide et appelle la fille de Jephthé Iphis, pour rappeler ce parallélisme. Cette version de la fable antique présente pourtant quelques variations importantes : le père n'est pas contraint de sacrifier sa fille par un oracle extérieur à l'action, mais par son propre vœu. L'exécution du vœu n'est pas un enjeu politique, mais reste dans la sphère privée de la foi : Jephthé est tiraillé entre fidélité à Dieu – qu'il a engagée par son vœu – et respect de la loi – qui interdit le sacrifice de l'innocent. Le nœud de la pièce pose davantage la question du vœu que celle du sacrifice : Jephthé respectera-t-il le vœu inique qu'il a formulé avant de gagner la bataille ? Après la rupture suscitée par la révélation du vœu, lors de l'apparition néfaste d'Iphis qui, la première, va à la rencontre de son père et se destine ainsi au sacrifice, la pièce se dénoue sans péripétie, mais avec quelques tentatives non abouties d'inversion : le prêtre d'abord, la mère ensuite cherchent à dissuader Jephthé, mais en vain. Iphis sera sacrifiée et accepte volontairement de mourir pour respecter le vœu de son père. Cette pièce connaît un très large succès et de nombreuses traductions¹, qui reprennent les thèmes et la structure de la pièce de Buchanan.

La rupture de la causalité qui surgit au début de la pièce ne semble pas

1. Les adaptations françaises sont principalement l'œuvre d'auteurs protestants qui dramatisent la critique de Calvin à l'encontre de la pratique des vœux. On peut citer par exemple : Claude de Vesel, *La Tragédie de Jephthé*, 1566 ; Florent Chrestien, *Jephthé ou Le Vœu*, Orléans, 1567 ; André Mage de Fiefmelin, *Jephthé or Vœu*, 1580 ; François le Fort, *Jephthé*, Aix, 1595 Pierre de Brinon, *Jephthé ou le Vœu*, Rouen, Osmont, 1614 ; Claude Boyer, *Jephthé*, Pars, 1692. Parmi les traductions italiennes on peut signaler : Gironimo Giustiniano, *Jefte*, Parme, 1583 ; Scipione Bargagli, *Jefte ovver voto*, Venise, 1600. Pour une liste exhaustive des traductions et adaptations, cf. Wilbur Owen Sypherd, *Jephthah and his Daughter, a Study in Comparative Literature*, Delaware, Delaware UP, 1948.

recevoir d'explication définitive. L'auteur propose diverses pistes d'interprétation, sans avancer pourtant une position idéologique forte, susceptible de déterminer la légitimité du vœu. L'ange qui fait le prologue, et qui, par conséquent, délivre un discours qui se veut général et véritable, affirme que la réalisation néfaste du vœu répond à la volonté du ciel, qui ne veut pas que Jephté s'enorgueillisse après sa victoire sur les Ammonites¹. Ces mots de l'ange expliquent le sort d'Iphis par le dessein divin : pour que le père ne s'enorgueillisse pas, il faut lui imposer le sacrifice – accompli par ses propres mains – de sa fille bien aimée. L'excès de cette peine, qui accable le père non seulement d'un meurtre, mais aussi de la responsabilité du meurtre, rend cette explication incertaine : Dieu peut-il demander l'exécution d'un tel vœu ? C'est la question que pose le prêtre à Jephté : le sacrifice ne révèle pas la volonté de Dieu, mais la faute de l'homme qui par son vœu va contre la loi de Moïse². Les auteurs réformés qui ont traduit le texte de Buchanan – Claude de Vesel, Florent Chrestien, André Mage de Fiefmelin – ont peut-être interprété ce dialogue comme une critique de la pratique des vœux, que formule Calvin et qui est l'objet de la querelle entre Bucer et Latomus³. L'interprétation du vœu de Jephté n'est pas seulement l'enjeu des querelles entre catholiques et protestants, mais elle a été traitée par les Pères sans qu'un accord définitif soit trouvé : si Jérôme et Augustin font l'éloge de Jephté, qui réalise son vœu au nom de la fidélité à Dieu, Thomas d'Aquin en critique l'issue néfaste⁴.

Une troisième voix vient souligner le trouble de l'interprétation : le chœur déplore l'inconstance du sort⁵, et l'explique par l'« ignorance ténébreuse⁶ » ou par « l'erreur noire et profonde⁷ » des humains. Le jugement de l'homme est plongé dans l'obscurité et l'empêche de suivre ce qui est juste. Ainsi le vœu de Jephté est-il d'abord une parole prononcée dans la nuit : Jephté ne cherche plus à connaître la volonté de Dieu après avoir condamné sa fille. Il prépare le sacrifice sans savoir si son vœu est légitime ou injuste. Les chœurs soulignent ainsi l'ambiguïté du sacrifice – à la fois geste pieux et sacrilège – pour accroître le pathétique de la pièce. Le *Jephtes sive votum* et

1. « Porro e Iephtes quoque / Se metiatur exitu huius proelii / Et intumescat insolens rebus bonis, / Damno obruetur protinus domestico, / Cedentque fracti contumaces spiritus », *Jephtes sive votum* in George Buchanan, *Tragedies*, éd. P. Sharratt et P.G. Walsh, Edinburgh, Schottish Academic Press, 1983, p. 28.

2. *Ibid.*, p. 51.

3. Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929, p. 230-234.

4. Voir Ian Dalrymple McFarlane, *Buchanan*, Londres, Duckworth, 1981, p. 195-199.

5. George Buchanan, *Jephtes sive votum*, *op. cit.*, p. 47.

6. Dans la traduction de Claude de Vesel, *Jephte*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, 1990, p. 391.

7. Dans la traduction de Florent Chrestien, *Jephte ou le vœu*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, p. 474.

ses traductions brouillent la causalité dramatique sans présenter de dénouement univoque : les mots de l'ange – qui fait du sacrifice un geste de foi – contredisent les mots du prêtre – qui critique le vœu au nom de la loi. Cette ambivalence n'est pas résolue par le chœur, qui dans sa plainte conventionnelle n'entend pas banaliser les contradictions de la pièce, mais cherche en revanche à les mettre en valeur : Buchanan représente un monde ambigu, qui brouille et mystifie la logique providentielle. Son *Jephtes sive votum* est plus sombre que l'*Iphigénie à Aulis* : le sacrifice de la fille d'Agamemnon s'explique par un dessein clair – permettre aux navires de partir – et un nœud politique – Agamemnon doit choisir entre liens particuliers et devoir public. En acceptant de sacrifier sa fille, Agamemnon cherche le bien de son État. En revanche, le dilemme de Jephté est privé : la guerre est gagnée et le meurtre de sa fille ne peut que paraître barbare et contre la loi. Une fois le sacrifice accompli, Jephté n'est pas récompensé de sa piété : il reste plongé dans une solitude extrême, sans savoir si son offrande a été agréable à Dieu, ou si son acte n'est que barbare et vain.

Le motif du vœu révèle une ultérieure difficulté dans l'interprétation de la causalité divine. Non seulement la logique divine est difficile à comprendre – comme le révélait le motif de l'oracle – mais les désirs de l'interprète peuvent altérer ou biaiser sa compréhension du « dessein » providentiel. Ces incompréhensions ne dénoncent pas l'injustice du ciel, mais viennent redoubler le malheur du héros. L'infortune qui l'accable, en effet, s'avère immotivée et inconséquente et révèle au personnage la vanité apparente du monde et de son action. Le héros, confronté au silence du ciel, ressent une angoisse profonde, que Théodore de Bèze décrit dans son *Abraham sacrificant*. La tragédie de Bèze est une adaptation marquée de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide : Abraham, sur le point de tuer son fils, entend la voix de l'ange, comprend le dessein de Dieu et ne le tue pas. La pièce a ainsi une fin heureuse ou double : le diable – qui apparaît dans la tragédie comme jadis dans les mystères – est vaincu par le courage et par la foi d'Isaac¹. La causalité est rompue par l'injonction contradictoire de l'ange, qui invite Abraham à sacrifier le fils même que Dieu lui a accordé pour susciter le peuple d'Israël². Le dénouement, par la péripétie de l'ange qui arrête la main d'Abraham, renoue le fil brisé de la logique providentielle : Dieu n'est pas contradictoire, mais il entend mettre à l'épreuve son élu³. L'allégorie, enfin, permet d'expliquer le geste d'Abraham par le sacrifice du Christ : Abraham préfigure Dieu le Père, prêt à sacrifier son fils unique pour le salut du monde. À la place d'Isaac, en effet,

1. Théodore de Bèze, *Abraham sacrificant*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 1 (1550-1561), Paris Florence, PUF Olschki, 1989, p. 50.

2. Abraham s'adresse ainsi à Dieu, alors qu'il s'apprête à tuer son fils : « Ne m'as-tu pas tant de foi assuré / Que cette terre aux miens était donnée ? / Ne m'as-tu pas donné cette lignée, / En m'assurant que d'Isaac sortirait / Un peuple tien qui la terre emplirait ? / Si donc tu veux mon Isac emprunter, / que me faut-il contre toi disputer ? », *ibid.*, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 52.

sera immolé un bélier pris dans les ronces, qui représente le Christ couronné d'épines. Cette lecture allégorique du sacrifice d'Isaac, traditionnelle dans l'Église depuis saint Augustin¹, met en valeur la foi d'Abraham, alors que le renversement de fortune met fin à l'angoisse du père explicitée dans le nœud.

Pourtant, c'est justement l'issue heureuse de la tragédie qui laisse l'auteur libre de mieux développer la contradiction apparente qui accable Abraham. Le nœud de la pièce ne pose pas seulement la question qui fondait l'intrigue d'*Iphigénie à Aulis* : le fils innocent va-t-il périr ? Le contexte biblique – et calviniste – de la pièce, déplace le nœud dramatique et noue la fable autour de la question que se pose le héros : Dieu peut-il vouloir le sacrifice de l'innocent ? Le sacrifice d'Isaac n'est pas simplement injuste – en ce qu'il accable un innocent – mais il est absurde, parce qu'il vient contredire la promesse que Dieu a faite à Abraham : faire naître de lui un peuple aussi nombreux que les étoiles. Cette contradiction permet à Théodore de Bèze de traiter une question chère aux protestants, qui apparaît déjà dans les adaptations du récit de Jephthé : le salut par la foi ou par les œuvres. C'est pour dénoncer la position catholique que Satan apparaît en habit de moine : si le salut est possible par les œuvres, le meurtre d'Abraham viole la loi et s'avère donc punissable. En revanche, si la foi seule suffit au salut, c'est en obéissant à l'injonction de l'ange qu'Abraham accomplit la volonté de Dieu par un acte de foi qui s'oppose à ses désirs naturels et à la loi. L'enjeu de la pièce se déplace donc de la légitimité du sacrifice – est-il juste de sacrifier ce qui est privé pour le bien public ? – au mystère de la foi – comment se fier à un Dieu contradictoire ?

Théodore de Bèze creuse ainsi la question en dramatisant l'angoisse d'Abraham s'apprêtant à sacrifier Isaac :

Comment ? Comment ? Se pourrait-il bien faire,
 Que dit l'un, et puis fit du contraire ?
 Est-il trompeur ? Si est-ce qu'il a mis
 En vrai effet, ce qu'il m'avait promis.
 Pourrait-il bien maintenant se dédire ?
 Si faut-il bien ainsi conclure et dire,
 S'il veut ravoïr le fils qu'il m'a donné.
 Que dis-je ? O Dieu ! Puisque l'as ordonné,
 Je le ferai. Las ! est-il raisonnable
 Que moi qui suis pécheur tant misérable,
 Vienne à juger les secrets jugements
 De tes parfaits et très saints mandements ?²

1. John R. Elliott, « The Sacrifice of Isaac as Comedy and Tragedy », *Studies in Philology*, n. 66, 1969, p. 36-59. L'auteur relève la tradition de cette lecture, et fait remonter son origine à un passage de *La Cité de Dieu*, XVI, 32, éd. Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, 2000, p. 693-695.

2. Théodore de Bèze, *Abraham sacrificiant*, *op. cit.*, p. 45.

« Les secrets jugements » de Dieu suscitent l'angoisse du fidèle, qui n'est pas contraint à renoncer à ses affections privées pour accéder à la généralité de la loi morale, mais qui est appelé à aller contre la loi morale par l'appel privé et secret de sa foi. C'est ainsi que Kierkegaard commente le « silence » d'Abraham confronté à l'injonction divine. Mais, chez Théodore de Bèze, Abraham parle, et explicite son combat intérieur : si Agamemnon et Jephthé sacrifient leur enfant, c'est pour le bien de leur nation. Chez Abraham, en revanche, il n'y a ni de bateau en rade, ni de bataille à gagner. Son geste, sur le plan de la morale, apparaît absurde et inhumain. Abraham, dans sa tirade, formule radicalement la question de l'innocent injustement persécuté : la tragédie devient alors le lieu qui pose la possibilité de l'absurde et du hasard, et l'expression d'une loi divine qui s'oppose à la loi générale¹.

En ce sens, le « tragique » chrétien² exprime – plus radicalement peut-être – la question du mal, sur le mode de l'angoisse. La souffrance du héros n'est pas due à la volonté néfaste des « dieux » ou du « destin », elle est l'effet d'une contradiction qui le traverse : si la volonté de Dieu ne peut qu'être bonne, pourquoi le mal accable-t-il l'innocent ? Cette question, que nous avons déjà posée avec Boèce, se repose ici avec Abraham. Le « tragique » chrétien, comme l'affirme Giorgio Barberi Squarotti, repose sur l'opposition entre la logique raisonnable des personnages et le mystère inexplicable de la volonté divine, qui marque l'action du fidèle par le doute, le désordre et l'angoisse³.

La solution de cette contradiction n'est pas possible dans l'ici-bas, si ce n'est par l'intervention « merveilleuse » d'un ange ou d'une voix du ciel. Il faut en effet que le mystère de la volonté divine soit percé et que le fil de

1. « La différence entre le héros tragique et Abraham saute aux yeux. Le héros tragique demeure encore dans l'éthique. Pour lui, toute expression de l'éthique a son télos dans une expression éthique supérieure ; il réduit le rapport éthique entre le père et le fils, ou entre le père et la fille, à un sentiment qui possède sa dialectique dans son rapport à l'idée de moralité. Il ne saurait être question ici d'une suspension téléologique de l'éthique proprement dite. Avec Abraham, la situation était différente. Par son action, il a franchi l'éthique entière en obtenant au-delà un telos supérieur, en raison duquel il a suspendu l'éthique », Søren Kierkegaard, *Crainte et Tremblement (Frygt og Bæven)*, éd. Charles Leblanc, Paris, Rivages, 2000, p. 114-115.

2. Sur la question du « tragique » et sur son rapport à la tragédie, voir plus haut 4.3, ainsi que les conclusions de 10.2.2, de 11.3.3 et l'introduction de 11.1.

3. « Il tragico cristiano è fondamentalmente questo : l'incomprensibilità del procedimento divino e soprattutto negli eventi decisivi e più terribili come la morte, i flagelli, le rovine, le colpe come anche l'innocenza tuttavia messa alla prova da Dio. È quindi imperscrutabile, perché ogni azione o situazione o evento non è razionalmente giudicabile secondo il metro umano, e neppure è esplicabile il premio della beatitudine ; l'uomo, di conseguenza, si trova in uno stato di dubbio perpetuo, e la tragedia cristiana è fondamentalmente costruita sull'assoluta contrapposizione fra il mistero di Dio e la comprensibilità delle azioni umane, anche dell'ira o dello scatenamento della mente fino alla follia », Giorgio Barberi Squarotti, *Il tragico cristiano, da Dante ai moderni*, Florence, Olschki, 2003, p. 184.

la Providence soit explicitement exhibé pour que l'angoisse qui noue le sujet et qui accable le héros disparaisse. C'est le cas dans *Abraham sacrificiant* où l'ange arrête la main du meurtrier. Mais des pièces plus « vraisemblables » préfèrent d'autres solutions. Le recours à la justice poétique permet de dénouer la contradiction de la pièce par une rétribution significative : si le juste est récompensé et le méchant puni, c'est que la justice providentielle est à l'œuvre dans le monde, et que donc le mal répond à un dessein et présente une fin. C'est cette solution qu'adopte massivement la tragédie à partir de 1630 – comme l'ont montré les adaptations de Rotrou et de Racine – et qui apparaît déjà dans des pièces antérieures – comme dans *Il Georgio* de Della Porta. Cette issue double soumet la trame dramatique aux exigences morales des « bienséances », mais risque d'être invraisemblable par excès de « vraisemblance », en gommant la possibilité de la fortune, de l'accident et de l'absurde. Les motifs de l'oracle et du vœu esquissent une autre voie d'explication en fondant la progression de l'intrigue moins sur l'action du héros que sur son interprétation. Les propos de l'oracle, ainsi que la réalisation du vœu, renversent la fortune du héros en révélant les ambiguïtés qui opposent sa volonté à la logique providentielle. Ce renversement de fortune déplace l'enjeu de la tragédie de l'action à l'interprétation : le héros doit interpréter les propos de l'oracle ainsi que la règle de conduite qu'il s'est imposée en formulant un vœu.

Abraham sacrificiant – mais aussi l'*Astianatte* de Gratarolo et les adaptations de la fable de saint Georges et de Jephté – se dénouent donc en proposant une interprétation qui explique l'action du héros et ses conséquences, sur le mode de l'allégorie. Cette stratégie archaïsante, qui dévoile un sens univoque et pluriel, est souvent accusée d'artifice : il est vrai que dans les moralités comme dans les tragédies dressant l'éloge d'un grand¹, l'allégorie sert à justifier, par une téléologie facile, le succès d'un parti. Mais, dans d'autres pièces, l'allégorie permet de creuser et de questionner davantage l'action tragique. L'allégorie ne répond pas aux contradictions du nœud – à l'instar de la justice poétique – par un renversement de l'action. L'allégorie n'est pas une action, mais une stratégie d'interprétation. Elle ne supprime pas les contradictions, mais en propose une herméneutique. Au lieu d'avancer une solution, elle appelle une conversion du regard, qui s'apparente à une « reconnaissance ». Cette reconnaissance peut prendre une forme dramatique, et révéler à la princesse libyenne le sens anagogique de son sauvetage : allégorie et justice poétique fonctionnent alors ensemble, pour dénouer la pièce par une juste rétribution et pour révéler au public le sens caché de l'intrigue. Mais l'allégorie peut aussi passer du plan de l'action au plan de l'interprétation et appeler le spectateur seul à une « conversion » du regard,

1. Comme les *Princes victorieux* de Vincent Borée (quatre tragédies à la gloire des ducs de Savoie) ou les pièces justifiant par une téléologie facile la victoire d'un parti (*La Bataille des empereurs et des bohèmes* de Coppée, *La Peste de la peste* de du Monin).

qui ne se réalise pas dans la pièce : la mort d'Astianatte, dans la pièce de Gratarolo, peut s'expliquer par le juste châtement que Dieu envoie sur Troie, figure de Babyone. Les mots de Junon peuvent être ainsi interprétés par l'allégorie, mais d'autres explications restent possibles : la jalousie de la déesse, par exemple, explique poétiquement son courroux.

La « crise de l'interprétation à la Renaissance » dont parle Michel Jeanneret¹ semble résister plus longtemps dans la tragédie et en fonder la poétique. Si l'allégorie est souvent utilisée dans le théâtre médiéval et scolaire comme un moyen puissant de moralisation², elle est présente dans la tragédie humaniste comme un outil herméneutique qui n'interprète pas les fables profanes à la lumière de la Révélation, mais qui semble en revanche interpréter la Révélation à la lumière des fables profanes. Le geste d'Abraham peut n'être expliqué que par son sens figural : comme le Père est prêt à sacrifier son fils unique, ainsi Abraham est prêt à tuer Isaac. La figure d'Abraham est alors exaltée comme exemple de foi et modèle divin. Théodore de Bèze choisit pourtant de donner un sens plus complexe à l'épisode biblique, en creusant le personnage d'Abraham et en faisant émerger son angoisse. Au lieu d'expliquer Abraham par la figure du Père, il cherche à comprendre le Père par l'humanité d'Abraham : la douleur du patriarche permet ainsi de toucher au mystère de la paternité divine. C'est cette tension herméneutique qui parcourt nombre de tragédies humanistes : au lieu de moraliser les fables profanes en y appliquant un sens allégorique, il s'agit d'analyser les fables profanes pour chercher à interpréter les vérités de la foi. Le sens allégorique ne sert pas alors à expliquer le sens littéral, mais inversement, le sens littéral vient éclairer le sens allégorique. La tragédie peut ainsi poser radicalement le problème du mal, et questionner ouvertement le mystère de la Providence divine à partir des fables profanes qui en font état. Au lieu de fonder la vraisemblance d'une fiction dramatique, la tragédie humaniste cherche d'abord à expliquer les fables et les histoires de l'Antiquité comme expression cachée et détournée des vérités de la foi. Ce travail de « christianisation » qui anime la Renaissance se reflète dans la tragédie par des couleurs plus sombres : l'allégorie ne donne pas d'interprétation univoque, mais laisse ouverte la polysémie – et l'ambiguïté – des fables tragiques, en appelant le spectateur à un travail d'analyse. Cette stratégie de réception s'apparente à la pratique renaissante du commentaire. L'allégorie est alors un outil herméneutique qui ne résout pas le nœud du drame, mais qui en révèle la complexité.

L'allégorie est largement pratiquée au Moyen Âge et jusqu'à la fin du XV^e siècle dans les cercles néo-platonisants comme une pratique d'interprétation : elle consiste à expliquer un texte par une vérité connue d'avance, c'est-à-dire

1. Michel Jeanneret, *Le Défi des signes, Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.

2. Voir Werner Helmich, *Die Allegorie im Französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts, 1. das religiöse Theater*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1976.

par la Révélation. C'est ainsi que dans l'*Ovide moralisé* le sujet d'Iphigénie est d'emblée moralisé et expliqué comme une figure du sacrifice du Christ. Pourtant, les traductions ultérieures des *Métamorphoses* commentent autrement la légende ancienne. L'essor de la philologie vient critiquer l'usage de l'allégorie et proposer une nouvelle pratique de lecture. Dans son édition de 1556 des *Métamorphoses*, Barthelemy Aneau décrit la lecture comme un processus infini qui ne permet ni de définir ni de systématiser le sens du texte¹. Dès lors, le commentaire ne peut plus prétendre en résoudre les contradictions. Aneau reprend ici une explication appliquée par Augustin et plus tard par Érasme à l'exégèse biblique : le texte recèle un mystère que l'interprétation ne peut qu'explorer, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité, sous peine d'en affadir ou d'en limiter la vérité. Le parcours herméneutique est un chemin de « conversion » qui seul peut permettre la « reconnaissance » des vérités cachées dans le texte.

Cette évolution dans la pratique du commentaire² permet de mieux comprendre la poétique de la tragédie moderne. Les adaptations d'*Iphigénie à Aulis* en effet, fonctionnent comme un commentaire dramatisé de la fable ancienne – tout comme l'*Ovide moralisé* transcrit et glose à la fois le texte latin. Le spectateur est appelé – tout comme le lecteur des fables – à un travail de conversion qui prend effectivement la forme d'une « reconnaissance », comme le relève Marie-Madelaine Fragonard³ : le renversement qui amène le dénouement en renouant le fil providentiel manifeste cette conversion du regard qui affecte l'ethos du personnage et du spectateur. Mais dans la plupart des tragédies humanistes cette reconnaissance reste latente, lacunaire, à venir. La scène n'est alors guère le lieu qui récapitule enfin le sens de la fable, mais davantage le lieu qui représente et qui expose les problèmes et les contradictions de l'interprétation. Terence Cave a justement relevé comment les textes d'Érasme, de Rabelais et de Montaigne ne se limitent pas à exhiber la multiplicité infinie du sens d'un texte, mais qu'ils représentent la problématique même de sa lecture⁴. Si la tragédie humaniste ne dramatise pas

1. Voir Traité liminaire aux *Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, Lyon, Roville, 1556, cité dans l'article de Michel Jeanneret, « Préfaces, commentaires et programmation de la lecture. L'exemple des Métamorphoses », in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 37.

2. Voir Michel Jeanneret, *Le Défi des signes, Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, op. cit., p. 33-52; et Jean Céard, « Les Transformations du genre du commentaire », in *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981, p. 101-115.

3. Marie-Madelaine Fragonard explicite le problème qui dirige l'interprétation allégorique : « celui de la **reconnaissance**, parmi les *facta* de tout genre, de la trame qui est *allegoria in factis* », « L'*Allegoria in factis* et le déchiffrement du présent », in *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Champion, 2004, p. 549.

4. Au sujet du *Convivium religiosum* d'Érasme, que Terence Cave analyse aussi dans *The Cornucopian Text* : « The mimetic function of the dialogue in this case is not the production of glosses said to represent the true sens of an authoritative text; it is rather the representation of reading itself as an activity that can be dramatized, assigned a life of its own beyond the confines of the text or texts being read. These examples seem to me

les problèmes de la lecture, elle pose en revanche la question de l'interprétation¹. Si le drame d'Agamemnon, d'Athamante, d'Aristodème et d'Abraham suscite le pathétique, c'est qu'il expose la difficulté – voire l'impossibilité – de déchiffrer le mystère de la volonté divine, représenté dramatiquement par l'injonction cruelle de l'oracle et par la mort inexplicable des enfants innocents.

À la suite de Terence Cave, il est ainsi possible de définir trois pistes herméneutiques : la solution néo-platonicienne, qui consiste à appliquer l'allégorie à un contenu profane, pour en définir le sens et juger de sa moralité – comme c'est le cas, par exemple, dans le *Giorgio* de Bartolommei – la solution « générative² » qui consiste à exposer les contradictions de l'interprétation et appeler le public à poursuivre la tâche explicative – comme c'est le cas dans les dénouements polysémiques de Gratarolo, de Zoppio, de Dottori et de Buchanan – et la solution classique, qui dissimule les contradictions au nom de l'illusion parfaite – comme dans les *Iphigénie* de Rotrou et de Racine : la représentation d'un monde « vraisemblant » doit « tromper » le lecteur pour qu'il ressente plus fortement l'évolution de l'action dramatique. La définition du « sens » de la pièce n'est plus l'enjeu de la tragédie, traversée de discours contradictoires qui relatent ambiguëment une action absente : le sens « classique » est désormais défini dans et par l'action dramatique qui dissimule le jeu des interprétations pour que le public puisse adhérer à la fiction. La solution classique parvient sans doute à convaincre très puissamment le public de sa « réalité » et de sa cohérence idéologique que révèlent l'action et les passions. Mais l'enjeu de la tragédie humaniste n'était probablement pas là.

La poétique de la tragédie humaniste repose sur la contradiction qu'elle expose pour susciter le questionnement et l'analyse du public. Les critiques de La Mesnardière à Castelvetro révèlent la rupture entre deux conceptions poétiques divergentes : pour La Mesnardière, la tragédie doit se dénouer par la justice poétique, pour que l'« oeil surpris » du spectateur adhère à la morale de la fable comme il a adhéré à l'illusion dramatique. Pour Castelvetro, en revanche, la tragédie ne moralise pas par osmose, mais par réflexion : le dramaturge doit expliciter dans la pièce les pistes interprétatives qui peuvent conduire le spectateur à une herméneutique personnelle, applicable à la tragédie aussi bien qu'au monde. La fable tragique ne livre pas un message moral, mais un mode d'emploi pour décrypter le sens caché de la Providence, dans la fiction comme dans la Création. Les motifs du vœu et de l'oracle, en particulier, thématisent la tâche du spectateur en introdui-

to embody a totally different conception of "represented reading" from what one finds, for example, in the *Ovide moralisé* », « The Mimesis of Reading in the Renaissance », in *Mimesis, from Mirror to Method, Augustine to Descartes*, Hannover et Londres, New England UP, 1982, p. 152-153. Suivent des analyses de Rabelais et de Montaigne.

1. *Ibid.*, p. 162.

2. *Ibid.*, p. 164.

sant dans la tragédie une parole hautement « dialogique » qui fait l'objet d'interprétations diverses et d'appropriations plus ou moins autorisées. Le spectateur est ainsi appelé à un travail libre et actif d'interprétation que la tragédie ne fait qu'esquisser : d'où le sentiment d'irrésolution, de confusion et de fatigue qui émane des pièces modernes et qui a souvent été imputé aux « tâtonnements » d'un genre en voie de « formalisation ». Il est vrai, sans doute, que la tragédie moderne connaît une progressive systématisation, et que la « clarté » fait souvent défaut aux textes « non réglés ». Cette absence de clarté, toutefois, n'est pas à interpréter seulement au nom d'une téléologie du genre, mais aussi en raison d'un choix poétique délibéré. Le fait que Carlo de' Dottori se réfère explicitement à une poétique de l'ambiguïté et de l'irrésolution pour écrire une tragédie « à l'ancienne », à l'heure du triomphe de la justice poétique dans le mélodrame, montre bien que le jeu des contradictions interprétatives est perçu à l'époque comme un trait de la poétique tragique.

La fable de l'innocent injustement persécuté permet ainsi d'explorer quelques traits de cette poétique de l'irrésolution, qui clôt la tragédie par un dénouement achevé – le sort de tous les personnages est fixé – mais par un questionnement idéologique ouvert. Diverses stratégies permettent d'aboutir à cette issue ambivalente. L'ambiguïté du personnage qui représente la volonté providentielle – comme Junon dans l'*Astianatte* de Gratarolo – permet d'évoquer diverses interprétations possibles de la destinée – à la fois héritage poétique et allégorie providentielle. L'introduction dans la trame principale d'un deuxième fil qui reste irrésolu – comme chez Zoppio et Dottori – fragilise et met en cause la logique apparente du dénouement. La stratégie la plus commune consiste toutefois à évoquer la fortune, cette figure ambiguë qui dissimule derrière sa roue tantôt le hasard, tantôt le destin, tantôt la Providence. Elle surgit à la fin de la pièce – chez della Porta, Cavallerino et Billard – pour souligner l'irrésolution de l'intrigue au nom d'un topos archaïsant. Mais la synthèse qui permettrait d'expliquer le lien qui unit la Fortune à la Providence – et que Thomas postule dans la *Somme contre les gentils* – est toujours à venir : si Della Porta dans son *Georgio* laisse entendre que la fortune n'est que l'expression de la Providence, dans les autres pièces ce lien causal est mis en cause et vient problématiser le nœud de la pièce.

Le contexte idéologique des pièces modernes au lieu de marquer la « mort » du tragique, semble en revanche creuser celui-ci davantage ou du moins en déplacer les enjeux. Le nœud dramatique est moins centré sur le conflit entre privé et général – que Kierkegaard relève dans *Iphigénie à Aulis* – que sur l'angoisse du héros tragique confronté à une contradiction indépassable : si Dieu existe, d'où vient le mal ? L'interrogation de Boèce résonne dans les *Iphigénie* modernes, dans la fable d'Abraham, et jusque dans le drame d'Antigone, revu par Kirkegaard¹.

1. Pour cette analyse de la possibilité d'un tragique moderne, je renvoie aux analyses

8.2 Défaites et catastrophes

Le malheur de l'innocent n'est qu'un cas particulier d'un sujet plus vaste : les épidémies, les guerres, les catastrophes, accablent le héros d'un mal sans nom et sans finalité apparente. Ces « accidents » sont dramatisés dans la tragédie et présentent deux sortes de problèmes. D'une part, ils opposent le particulier au général en posant la question de la responsabilité de l'individu dans un malheur général. De l'autre, ils mettent en cause le sens de l'histoire : pourquoi une telle catastrophe a-t-elle eu lieu ? Ces questions revêtent une acuité particulière à l'heure des guerres de religion et des épidémies de peste. Après coup, les dramaturges cherchent, par la « mise en intrigue », à expliquer la logique impénétrable l'Histoire. Par le renversement de fortune, la tragédie explicite la tension qui oppose la causalité historique et l'action individuelle : l'enchaînement des faits qui constitue le *muthos* tragique vient mettre en cause l'identité du personnage (*ethos*) et son aspiration « éthique » au bonheur¹. Si l'adaptation tragique de la fable d'Iphigénie demandait pourquoi Dieu peut vouloir le mal, les pièces qui mettent en scène une catastrophe vont plus loin, et posent le problème du silence de Dieu et de son absence dans la souffrance qui accable les personnages. Si les défaites et les épidémies, dans la tradition des *exempla*, sont généralement considérés comme l'expression d'un châtement collectif², dans la tragédie moderne elles semblent davantage exprimer un malheur général, non intentionnel et anonyme, fruit du hasard. La catastrophe semble exclure d'emblée toute intentionnalité providentielle et tout finalisme : l'individu est écrasé par la débâcle générale qui semble n'avoir aucun sens, et même nier la possibilité d'un sens.

Les tragédies exposent ces cas problématiques et cherchent à renouer la causalité dramatique par des solutions qui vont du hasard à la théodicée : d'un côté, l'accident est le fruit d'un hasard – ou d'un *fatum* – sans nom, de l'autre, il concourt à l'harmonie du vaste dessein providentiel. Entre ces deux extrêmes règne la Fortune, maîtresse opaque des destinées humaines.

Le thème de la « catastrophe » acquiert de l'importance dans les lettres avec la réflexion sur le sublime et après le tremblement de terre de Lisbonne de 1755³. La tragédie, à ses débuts, dramatise moins des cataclysmes na-

de Paul Vanden Berghe, dans « Le tragique restera-t-il toujours le tragique ? Les Antigone modernes de Kierkegaard et Lacan », *Edipe contemporain ?*, dir. Christian Biet *et al.*, Vic La Gardiole, l'Entretemps éditions, 2007, p. 29-44.

1. Voir chapitre 3 de cet étude et Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, sixième étude, « Le soi et l'identité narrative », p. 167-198.

2. Voir le mythe du déluge et l'interprétation du texte biblique, J. David Pleins, *When the Great Abyss Opened, Classic and Contemporary Readings of Noah's Flood*, Oxford, Oxford UP, 2003.

3. Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe, essai sur l'art et la catastrophe*, Paris Kimé, 1999.

turels¹ que des traumatismes collectifs : les défaites, les sièges, les guerres. Nombre de pièces assument alors une tonalité politique ou religieuse qui était moins affirmée dans les tragédies de l'innocent persécuté : après la bataille, il s'agit de faire l'éloge du roi, de dénigrer l'ennemi, de justifier le carnage au nom d'une idée politique ou d'un idéal religieux². Les tragédies de la défaite sont souvent « engagées », régies par une dichotomie simpliste, destinées à l'apologétique ou à l'épidictique : il est intéressant alors de relever les arguments et les stratégies dramatiques qui entendent justifier le sang versé.

De telles tragédies reprennent les modèles anciens de la chute de Troie – qui connut un grand succès au Moyen Âge par le *Roman de Troie* – des guerres de Thèbes – vulgarisées par la *Thébaïde* de Stace et par le *Roman de Thèbes* – et de la prise de Jérusalem, qui préfigure et justifie le sac de Rome. Les tragédies inspirées de tels modèles sont généralement non « marquées » : la rupture de la causalité en constitue le nœud. La défaite a déjà eu lieu, le sort des victimes est inéluctable : Hécube, Andromaque et Cassandre seront déportées et Troie incendiée. Ce modèle antique ne se préoccupe pas de la responsabilité des individus dans la défaite, et présente ainsi la ruine de Troie comme un fait accompli, irréversible, qui suscite le pathétique. Les adaptations modernes des pièces de Sénèque et d'Euripide dénoncent l'inutilité de l'action individuelle dans le contexte général de la guerre. En revanche, les pièces qui adoptent des sujets d'actualité, utilisent la tragédie comme un outil formel d'interprétation. La configuration tragique sert alors à donner une justification éthique ou politique de la défaite, à partir de ressorts poétiques propres au genre, ou en fonction de stratégies poétiques issues de l'allégorie ou de l'*exemplum*.

8.2.1 Hécube, ou la réparation impossible

Les principaux modèles anciens dont s'inspirent les tragédies de la défaite sont les *Perses* d'Eschyle, les *Troyennes* et l'*Hécube* d'Euripide, la *Troade* de Sénèque et les *Phœniciennes* d'Euripide. Ces tragédies mettent en scène la plainte des victimes face à la défaite des Perses, à la prise de Troie et à la guerre fratricide qui déchire Thèbes³. Cette plainte déplore l'issue néfaste de

1. Pour une analyse de la catastrophe au XVII^e siècle et de son explication, cf. Françoise Lavocat, « Fortune et catastrophes naturelles dans la première moitié du XVII^e siècle », communication prononcée au colloque « Revers de fortune : les jeux de l'accident et du hasard au XVIII^e siècle », organisé par Florence Ferran et Delia Gambelli à Rome les 29 et 30 septembre 2006.

2. Comme l'affirme François Walter : « Une lecture providentialiste de la catastrophe est consubstantielle à la modernité. Tout événement, en effet, qu'il soit individuel ou collectif, favorable ou néfaste, s'inscrit dans une logique de l'interventionnisme divin », *Catastrophes, une histoire culturelle XVI^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008, p. 32, et plus largement p. 31-107.

3. Les adaptations de la *Thébaïde* mettent en scène les tentatives avortées de Jocaste et d'Antigone pour arrêter la lutte fratricide. Voir Ludovico Dolce, *Giocasta*, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 ; Jean Robelin, *Thébaïde*, éd. Daniela Boccassini, in *La*

la guerre – à Troie et à Suse – ou les malheurs du combat – à Thèbes. Dans les trois cas il s'agit de souligner l'impuissance et la douleur des victimes ou des femmes, qui n'ont pas de rôle actif dans la bataille, mais subissent leur sort comme inéluctable. La représentation de cette impuissance sert le pathétique, et questionne le sens et la finalité du malheur, avant d'accuser la faute d'un camp ou de l'autre. La lutte entre deux factions adverses et la passivité pathétique des héroïnes sont les traits qui reviennent aussi dans les pièces modernes qui représentent un défaite.

Le sujet de la prise de Troie¹ donne lieu à des manipulations complexes : la *Troade* de Sénèque est souvent reprise et enrichie à partir du texte d'Euripide. C'est ce qui a lieu dans *La Troade* de Garnier de 1579 et dans celle de Sallebray, de 1640. Les deux versions adaptent à la fois le sort funeste de Polyxène et d'Astyanax – à la suite de Sénèque – et la mort de Polydore – tirée de l'*Hécube*. Il en résulte deux pièces épisodiques, dont le dénouement est pourtant marqué par une péripétie : pour venger Polydore, Hécube aveugle Polymnestor, sans être condamnée par Agamemnon.

La version de Garnier s'articule autour d'un nœud faiblement problématique : les femmes troyennes – Hécube, Andromaque, Cassandre – vont-elles quitter Troie comme esclaves ? La réponse est évidemment affirmative, et cette question sert davantage à fixer le cadre de l'action et à susciter une attente qui sera enfin comblée : oui, les trois femmes quittent leur ville en captives. La péripétie, amenée par l'acte désespérée d'Hécube qui attire Polymnestor, tue ses fils et l'aveugle, sert à marquer le dénouement de la pièce sans réussir pour autant à renverser l'action, ni à renouer la logique providentielle que le malheur des captives dénonce. Agamemnon reconnaît la légitimité de l'acte d'Hécube, qui entend venger la mort de son fils, mais n'empêche pas la déportation des Troyennes : la pièce se clôt par le départ malheureux des trois femmes. L'efficacité partielle de la péripétie montre l'impossibilité de définir un « dessein » qui expliquerait le sort des captives. Le crime d'Hécube exprime la volonté de réaliser un simulacre de justice poétique par un geste individuel : la reine de Troie châtie le meurtrier de son fils. Mais son acte ne reçoit pas une explication providentielle, comme c'est en revanche le cas dans l'exemple de Mityls. Son geste n'est pas en mesure de rétablir une juste rétribution et la pièce s'achève par un aveu d'injustice. La reine évoque la mort de ses fils et de ses filles en affirmant :

Et vous, dieux, le savez et vous n'en faites cas !

Et vous, dieux, le voyez et ne nous vengez pas !²

Tragédie à l'époque d'Henri III, deuxième série, vol. 3 (1582-1584), Paris Florence, Olschki PUF, 2002 [1584], p. 455.

1. Traduit par Ludovico Dolce, *Hecuba in Tragedie, op. cit.*, non paginé ; Fernán Perez de Oliva, *Ecuba triste in Teatro*, C. George Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1976, p. 77 ; Bochetel, *La tragédie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, Estienne, 1550 [1544].

2. Robert Garnier, *La Troade*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 1 (1574-1579), Paris Florence, PUF Olschki, 1999, p. 435.

La pièce, donc, procède selon une logique cohérente : les captives sont attribuées aux Grecs et déportées. Mais son dénouement dénonce une rupture dans la causalité en amont de la tragédie : la chute de Troie et le malheur des femmes troyennes. L'adaptation de Garnier montre bien en quoi le geste d'Hécube est inutile : la ruine de Polymnestor ne peut ni expliquer, ni venger la mort de Polyxène, d'Astyanax, et en amont celle d'Hector et de tous ses enfants.

Hécube cherche par un « enchaînement causal d'événements » à rétablir une justice poétique que la pièce dénonce comme illusoire ou du moins comme précaire. Garnier reprend Euripide pour poser le problème qui traverse la pièce :

O grand dieu Jupiter ! Les affaires mondains
Gouvernes-tu, conduits par tes puissantes mains,
Ou s'ils vont compassés d'un ordre de nature,
Ou si l'instable sort les pousse à l'aventure ?¹

Les personnages ne cessent de se demander si la défaite de Troie est due à la volonté d'un dieu, à la nature ou au sort instable qui prend parfois le visage de la « Fortune² ». La tragédie de Garnier ne donne pas de réponse univoque mais se présente davantage comme une lente et pathétique exposition du problème. Les personnages et le chœur fournissent toutefois des éléments de réponse : le sort des Troyennes est l'héritage malheureux de la faute de Pâris³, de la cruauté du « destin⁴ », des « Dieux⁵ », de « fortune⁶ ». Ces paroles d'Hécube, d'Andromaque et du chœur évoquent un imaginaire synchrétique et conventionnel qui sert à exprimer le mystère du malheur. Garnier d'ailleurs, dans son épître dédicatoire, affirme que la pièce ne fixe pas un sens univoque à la chute de Troie : les Troyennes ont souffert « par l'ire de Dieu ou par l'inévitable malignité d'une secrète influence des astres⁷ ». Garnier ne tranche pas : la chute de Troie s'explique peut-être par la vengeance divine, peut-être par l'effet des astres – qui renvoient à la fois aux croyances astrologiques des humanistes et aux conventions poétiques du genre. Garnier n'entend pas expliquer le sort des Troyennes, mais veut l'exposer pour « servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombrés⁸ ». Il n'y a pas de « dessein » providentiel qui motive la chute de Troie et Dieu paraît absent de la pièce. Garnier, dans son épître, esquisse une explication du sens

1. *Ibid.*, p. 414.

2. C'est l'évocation de la Fortune qui ouvre la pièce, par les mots d'Hécube : « Qui crédule se donne à la Fortune feinte, / Qui des volages dieux, des dieux légers n'a crainte, / Me vienne voir chétive, ô Troie ! », *ibid.*, p. 343.

3. Le chœur affirme en effet : « Ainsi, par la faute d'un seul, / Nous sommes en pleurs continues », *ibid.*, p. 384.

4. *Ibid.*, p. 352.

5. *Ibid.*, p. 411.

6. *Ibid.*, p. 414.

7. *Ibid.*, p. 337.

8. *Ibid.*, p. 337.

de l'histoire : « toutefois du reste de si misérables et dernières ruines s'est pu bâtir, après le décès de l'orgueilleux empire romain, cette très florissante monarchie¹ ». La ruine de Troie pourrait-elle se justifier par l'établissement de la monarchie française ? Garnier ne l'affirme pourtant pas en ces termes : non seulement son propos sent l'éloge du prince – il s'agit en effet d'une épître dédicatoire – mais ne va pas jusqu'à motiver la ruine de Troie par un « bien » qui en est découlé : la monarchie française, héritée de Francion. Garnier constate une suite chronologique et laisse inférer au lecteur le possible lien causal entre ces deux réalités.

Garnier ne justifie pas le malheur des Troyennes et n'entend pas expliciter le sens d'une histoire qui permettrait l'établissement de la monarchie française. Le malheur d'Hécube reste sans explications, et sa vengeance insuffisante. Pourtant, le chœur laisse luire un espoir de salut : la douleur de Troie est sans explication, mais elle n'est pas éternelle, car, lors de la mort, l'âme se sépare du corps et cesse de souffrir pour connaître un « repos délicieux² » auprès des dieux. Garnier reprend ici un chœur de Sénèque³ mais en inverse le sens : si ce dernier affirme que l'âme meurt avec le corps car le temps et le chaos nous dévorent⁴, Garnier affirme en revanche qu'une vie bienheureuse attend les Troyennes après la mort, et que les dieux qui paraissent absents, retirés de la Création, les attendent dans un au-delà de bonheur. La *Troade* représente ainsi un monde soumis au désordre et au mal, dont l'histoire ne révèle pas de sens providentiel, mais progresse par la rotation cyclique de la roue de Fortune, qui brûle Troie, lève Rome, abat Rome et établit en France la monarchie. Le sens, la paix, la justice appartiennent au monde des dieux, qui accueille les Troyennes après la mort. Toute tentative de rétablir l'ordre et la justice dans ce monde est illusoire : le geste violent d'Hécube venge son fils mais ne soulage pas son malheur.

La version de Sallebray, tout en reprenant la même trame que Garnier, traite autrement le sujet des captives. En supprimant les chœurs et en adoptant davantage le point de vue des Grecs – la pièce commence par un dialogue entre Agamemnon et les siens, non par la déploration d'Hécube – Sallebray rend le malheur des Troyennes moins absolu et impersonnel. La pièce ne fait pas référence à la Fortune, mais chaque épisode dramatique est justifié par un « enchaînement d'événements » précis : si Astyanax est livré, c'est par les manigances d'Ulysse et par la faiblesse d'Agamemnon ; si Polyxène est égorgée, c'est par la volonté d'Achille. Le malheur des femmes de Troie n'est ni général ni fatal, mais lié à des épisodes précis et motivés par une

1. *Ibid.*, p. 337.

2. *Ibid.*, p. 390.

3. Sénèque, *Troade*, v. 371-407.

4. « Post mortem nihil est ipsaque mors nihil, / Velocis spatii meta novissima ; / Spem ponant avidi, solliciti metum : / Tempus nos avidum devorat et chaos », Sénèque, *Troade* in *Tragédie*, t. 1, éd. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 86.

intentionnalité claire : l'absence des chœurs contribue à préciser et à distinguer l'enchaînement de chaque action dramatique. Cette stratégie risque de rendre la tragédie encore plus fragmentaire : pour éviter ce danger, Sallebray introduit un fil secondaire qui répond aux attentes de l'époque. Agamemnon prend les traits d'un « galant » et sert le fil amoureux qui fédère la pièce autour de son personnage et de Cassandre. Ce deuxième fil dramatique permet aussi d'introduire la possibilité d'un « dessein » providentiel qui justifierait la souffrance des Troyennes. En effet, Agamemnon amoureux entend faire de Cassandre son épouse légitime, mais Cassandre prophétise que cette union précipitera le sort du prince grec, assassiné par sa femme et par l'amant de celle-ci. Dès l'acte I, le sort fatal d'Agamemnon est évoqué par la prophétesse qui acquiert un rôle de premier plan :

Je chéris cet Hymen dont le flambeau funeste
 Causera plus de maux que la guerre et la peste,
 Par luy ce lâche époux me donne les moyens
 De vanger mes parens, ma ville, et les Troyens¹

Le dialogue amoureux entre le prince et sa captive ne fait que révéler davantage le sort d'Agamemnon².

Ce deuxième fil dramatique permet ainsi de donner un nouveau sens au geste meurtrier d'Hécube qui clôt la pièce : l'aveuglement de Polymnestor ne fait qu'annoncer la vengeance à venir qui va s'abattre sur les Grecs. C'est ce qu'espère Hécube et ce qu'annonce Cassandre³. La péripétie qui cause la perte de Polymnestor amorce ainsi un renversement de fortune qui restaure le sens de l'histoire : les souffrances des Troyennes sont fonction d'un « dessein » plus vaste qui punira par une juste rétribution les méfaits des Grecs. La pièce se dénoue ainsi par l'évocation de la justice poétique qui châtiara les méchants et sauvera les justes dans un au-delà du texte. Les Troyennes représentent moins l'impuissance face à un malheur anonyme et funeste qu'elles n'expriment le sort de l'innocence injustement opprimée par des vainqueurs cruels. La justice poétique viendra rétablir la logique providentielle, conduite par un Dieu qui paraît indirectement dans la pièce : Agamemnon l'invoque⁴, Andromaque affirme qu'il soutient les Troyennes dans leur faiblesse⁵.

Le dénouement de Sallebray est ainsi plus marqué que celui de Garnier : Hécube est déportée, certes, mais son geste contre Polymnestor amorce la suite des châtiments qui vont accabler les Grecs à leur retour. Si le sens de

1. Sallebray, *La Troade*, éd. Susanna Phillippo et James J. Supple, Exeter, Exeter UP, 1995 [1640], p. 18.

2. *Ibid.*, p. 22-26.

3. « Cassandre : Ce sont des chans de Cygne, et malgré ses lauriers, / On verra foudroyer quelqu'un de ces Guerriers. Agamemnon : O Ciel! si tu conois ce discours veritable, / Conserve l'innocent, et puni le coupable », *ibid.*, p. 94.

4. *Ibid.*, p. 68.

5. « Ce Dieu dont le charme est un puissant remede / Contre le rude effort du mal qui nous possede », *ibid.*, p. 28.

l'histoire apparaît impossible à reconstituer dans la pièce de Garnier, chez Sallebray, en revanche, le fil de la causalité est renoué par l'évocation de la justice poétique, qui règle la pièce par une loi rétributive. L'expression d'un malheur général et non intentionnel écrasant l'individu est donc plus forte dans la tragédie de Garnier. Sallebray précise les responsabilités particulières des torts et des griefs qui ne sont plus dès lors l'expression d'un vaste malheur sans nom. Dans les deux pièces, toutefois, l'individu n'est jamais réduit à néant par la puissance anonyme d'une calamité universelle : l'opposition entre l'individuel et le général est à peine esquissée dans ces pièces et plus largement dans la tragédie, dont les personnages sont des caractères « nobles », qui servent à représenter et à condenser le malheur du commun. Hécube – notamment chez Garnier – est moins une femme éprouvée que la représentation métonymique du malheur de toute une ville : la mort de ses fils représente la mort des enfants de Troie et sa déportation coïncide avec l'incendie de la ville. D'autres tragédies, pourtant, chercheront à représenter le malheur de la foule, sans confiner ses héros dans l'allégorie ou dans l'exception.

8.2.2 Chypre, ou la tragédie dans l'histoire

Les *Troyennes* et les récits de la chute de Troie ont été un modèle pour chercher à interpréter d'autres chutes qui touchent directement les modernes¹. Notamment, les longs affrontements qui opposèrent les Vénitiens aux Turcs ont été repris par la tragédie et adaptés à partir du modèle de Troie. En appliquant à des sujets actuels les ornements tragiques, les auteurs entendent esquisser des pistes d'interprétation et se servir du mythe ancien pour comprendre les malheurs présents : pourquoi Dieu – qui protège Venise – a-t-il permis le massacre de Famagouste ? La réponse implicite, pour un auteur qui écrit après 1571, revient à évoquer la victoire de Lépante : les Vénitiens ont perdu Chypre, mais ils ont arrêté les Turcs à la bataille de Lépante. Ce constat rassurant de l'histoire permet aux dramaturges de traiter de la prise de Famagouste sans mettre ouvertement en cause le dessein de la Providence divine.

La *Tragedia* de Daniele Barbaro, au lieu d'expliquer et de justifier la défaite des Chrétiens, cherche à dénoncer l'inconséquence apparente de leur malheur pour les inciter à l'action. Sa pièce, qui déplore la prise de Bude par les Turcs, a été vraisemblablement écrite vers 1548 et retrace les événements de 1541. Bude tombe dans les mains de l'Empire Ottoman malgré la défense

1. La dramatisation des plaintes impuissantes des femmes confrontées à l'échec de leur parti se retrouve dans *La reine d'Ecosse*, d'Antoine Montchrétien (1601), dans *Marie Stuart* de Charles Regnault (1639), dans *La Reina di Scotia* de Federico della Valle (1628). Ces pièces ont tendance à dénouer le sort de la reine sur le mode des pièces à martyre. La fin de Mithridate est aussi représentée généralement du point de vue des femmes, comme dans *Monime* de Margarit Pageau (1600), dans *Hyppocratie* de Jean Behourt (1604), dans la *Mort de Mithridate* de La Calprenède (1637).

des impériaux. Par cette pièce, Barbaro évoque indirectement la menace qui pèse sur Venise : les Turcs cherchent à imposer leur pouvoir en Europe au détriment des vues et des possessions de la Sérénissime¹. Le faible nœud de la pièce pose la question d'une possible alliance avec les Turcs : est-ce que la reine impuissante doit s'allier au vainqueur ou s'exiler ? La pièce s'achève par l'exil de la reine, qui a dû confier son jeune fils aux Turcs. Le sujet de la tragédie est donc éminemment politique : le baron et le courtisan discutent du bien fondé d'une alliance avec les ennemis qui pourrait limiter les souffrances de la reine². Le choix politique juste – refuser toute alliance – suscite un dénouement malheureux : la reine s'exile et renonce à son fils. Le dénouement de la tragédie est donc faiblement marqué par cette décision qui rend irréversible le malheur de la reine.

Le sort de Bude n'est pas justifié par un dessein providentiel : c'est « Fortuna » qui, encore une fois, détermine la chute de la reine³. Mais la Fortune n'appelle pas le public à une résignation plaintive : les malheurs de Bude l'exhortent à prendre les armes contre « l'iniquo Scita⁴ », car les dieux qui contemplant les malheurs de la ville sont prêts à assister les chrétiens dans leurs combats⁵. Si Barbaro souligne l'iniquité du mal de la reine, c'est pour laisser entendre qu'une réparation est possible, mais que cette réparation doit s'exprimer par l'engagement de Venise dans la lutte contre l'ennemi turc. En exhibant l'injuste malheur de la reine, Barbaro ne craint pas de corrompre le public – comme pourrait le craindre La Mesnardière – mais entend susciter une juste indignation – selon l'avis de Castelvetro – qui pousse les Vénitiens à réaliser ce « dessein » que la tragédie présente comme brisé et confus. La logique providentielle – dans la tragédie humaniste – est moins une donnée de la pièce qu'un *a priori* de la réception : le public désire et croit en l'existence d'un « dessein » et la vue de l'injustice ne peut que réveiller en lui ce désir et cette foi, pour qu'il reconnaisse la constance ou l'innocence du héros, ou pour qu'il cherche à réaliser ce dessein que la tragédie défigure. La « morale » des pièces qui représentent l'innocent souffrant ou le malheur de la défaite n'est pas cette catharsis classique, qui par les passions entend apprendre à châtier le vice et à respecter la vertu, mais plutôt un appel aux sentiments moraux du spectateur qui doit seul récompenser la vertu de l'innocent persécuté et reconstituer la logique providentielle.

1. Voir Corinne Lucas, « Jeux de miroirs entre Bude et Venise dans la *Tragedia* de Daniele Barbaro (1548) » in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Paris, Sorbonne, 1987, p. 73.

2. Daniele Barbaro, *Tragedia*, in *Discours littéraires et pratiques politiques*, op. cit., p. 118-131.

3. Avant de quitter Bude, la reine prononce ces mots : « fortuna e 'l cielo / Or muta il nostra stato », *ibid.*, p. 157.

4. « L'inique Scythe », *ibid.*, p. 131 : appellation conventionnelle de l'ennemi turc.

5. « E voi, spirti celesti, / Ch'alle cose mortali / Siete presente, e tali / Che non si move nostra voglia un poco / Che non vi trovi loco / Il bel vostro consiglio, omai ponete / In quei che ponno il foco / Del giusto sdegno e dell'onesta sete », *ibid.*, p. 132.

D'autres tragédies, en revanche, adaptent des sujets contemporains pour en chercher une explication. La « mise en intrigue » qui fonde la poétique du genre est utilisée comme une forme apte à construire une interprétation logique de l'enchaînement historique des faits. Les dramatisations du siège de Famagouste sont un exemple de cette tentative poétique de reconstituer une causalité inconsistante. En 1570, les Turcs attaquent Chypre et font le siège de la ville. En août 1571, Marcantonio Bragadin ouvre les négociations avec les Turcs et parvient à un accord raisonnable. Mais convoqué chez son ennemi il est torturé et massacré, ainsi que son équipage, son armée et le gouverneur de la ville. En octobre, la sainte ligue défait la flotte turque à Lépante. La barbarie des Turcs et la vaillance de Bragadin deviennent emblématiques du conflit qui déchire la Méditerranée. Francesco Mondella, dans son *Isifile* de 1582, entend immortaliser le récit du siège en le figeant sur le modèle de la prise de Troie – Chypre, patrie de Vénus, et le lieu du conflit qui l'oppose à Junon – et il le représente sans prétendre l'expliquer, comme il l'affirme lui-même à la fin de la pièce : il entend suivre la coutume des poètes anciens, sans vouloir pour autant se conformer à leurs croyances¹. Le caractère conventionnel de la pièce se fonde sur une lecture critique du mythe : les dieux des Anciens sont faux, mais permettent de représenter et de magnifier les événements présents par la grandeur antique.

La version de Vincenzo Giusti – *Irene* de 1579 – cherche aussi à illustrer le siège de Famagouste en lepliant aux normes de la tragédie², mais entend aussi esquisser des pistes pour justifier les malheurs des assiégés. Sa pièce présente un véritable renversement de fortune : à la première scène, le serviteur se réjouit de la fin du siège et des accords qui ont été négociés. Le renversement qui marque la tragédie a lieu à l'acte III : le roi est fait prisonnier par l'ennemi et un messager vient s'emparer du fils d'Irene – comme Ulysse ailleurs exigeait Astyanax. Le dénouement suit ce renversement : la reine reçoit un pot qui contient les membres de son fils et de son mari et se tue par l'épée. La pièce reprend ainsi des lieux habituels de la tragédie, mais présente un renversement marqué qui brise la causalité dramatique et appelle une justification : pourquoi le méchant Zalamosso au lieu de signer la paix massacre-t-il le roi Calasiri ? Giusti esquisse des « enchaînements d'évé-

1. « Se sono state introdotte da me, nella presente Tragedia, deità profane, e ombre, che vanno vagando, lo fece per appressarmi al costume de' Poeti antichi, ma non già perché l'intention mia sia, che così fatte cose siano vere; essendo io in tutto, e per tutto contrario a quello, che non sente la certa, e indubitata fede nostra, e la sacrosanta cattolica chiesa romana », Francesco Mondella, *Isifile*, Vérone, Sebastiano e Giovanni delle Donne, 1582, p. 83.

2. Il reprend ainsi l'histoire de Chypre sous le voile de la fiction : « Il soggetto della presente Tragedia è tratto da avvenimenti parte veri e parte finti, presi così quelli come questi, da miserabil successo della perdita del Regno di Cipri et della città di Nicosia, seguita l'anno 1671 », « Argomento » de *Irene*, Venise, eredi di Francesco Rampazetto, 1579.

nements » qui cherchent à motiver le renversement. Iti, qui accompagne le roi Calasiri dans son ambassade, a voulu agresser Zalamosso, en raison d'un oracle mal interprété¹. Le roi a cherché en vain à le dissuader. Quand Iti a effectivement tenté d'assassiner Zalamosso, ce dernier s'est emporté et a fait massacrer Calasiri et les siens, en réalisant ainsi l'oracle qui prophétisait, de fait, cette vengeance sanglante. La cruauté des ennemis est ainsi en partie motivée par une suite de causes issue du geste malencontreux d'un mauvais conseiller. Le malheur de la reine, privée de son mari et de son fils, reçoit aussi une esquisse de justification : la nourrice nous apprend à l'acte V qu'Irene a jadis refusé un Romain, en causant son suicide désespéré. Si elle ne l'avait pas repoussé, elle n'aurait pas succombé à la barbarie des Turcs. Le malheur de la reine pourrait alors s'expliquer par un châtement divin qui punit son inconstance. La mort du roi, enfin, est expliquée par le grand prêtre comme une épreuve qui le rapproche des dieux².

Ces explications conventionnelles – le motif du mauvais conseiller, de l'inconstance de la femme, de la gloire du juste – servent à modérer l'excès pathétique de la pièce et à annoncer l'efficacité de la justice divine qui punit les méchants : le dernier chœur évoque le châtement des Turcs et remplace le faible enchaînement des causes par la logique de la justice divine, sans pour autant expliquer la raison des souffrances des uns et des autres.

Il Bragadino de Valerio Fuligni, de 1589, en revanche, explicite le contexte historique du drame sans l'orner de fictions antiquisantes et fonde sa pièce sur le modèle de la tragédie à martyre. Fuligni n'adopte pas le point de vue pathétique des femmes captives, mais représente les faits à partir de leurs acteurs réels : Marcantonio Bragadino est le héros véritable du drame et la pièce vise à faire son éloge et à commémorer sa geste. Fuligni donne au sujet une interprétation chrétienne : ce ne sont ni les dieux méchants des païens, ni la fortune servant ambigument une justice à venir qui permettent d'expliquer la causalité du drame. Le sujet de la prise de Troie est traité comme une pièce à martyre. Bragadino raconte le rêve qu'il a fait à la première scène de la pièce : un ange descendu du ciel est venu le couronner en lui annonçant que bientôt ils se reverraient. La dernière scène de la pièce évoque en revanche la mort du Vénitien et la certitude de son bonheur céleste³. Le malheur inopiné de Bragadino et des siens est ainsi cause de leur plus grand bonheur : le salut éternel. Fuligni ne justifie pas explicitement les souffrances de Famagouste par une téléologie rassurante : la mort du Bragadino n'était pas nécessaire pour que la menace des Turcs fût vaincue. Le sacrifice du Vénitien sert

1. *Ibid.*, acte II, scène 4, fol. 17v.

2. « Il formidabil fato, i casi avversi / Sono all'uom come alla fornace l'or : / Perché lo purgan dai terreni affetti / E lo rendono a prova illustre e puro », Vincenzo Giusti, *Irene*, Venise, eredi di Francesco Rampazetto, 1579, p. 1.

3. Giorgio, le messenger, commente ainsi la mort du Bragadino : « Oimè ch'è gito in più felice loco, / Ov'è più lieta, e nobil compagnia, / fatto lontan per sempre da gli affanni », Valerio Fuligni, *Il Bragadino*, Pesaro, Girolamo Concordia, 1589, V, 5, fol. 64r.

sa gloire à venir et son propre salut, signifié par la promesse de l'ange. La rupture suscitée par la barbarie déloyale des Turcs est réparée par la mort du héros qui fait preuve de fermeté et de bravoure jusqu'au bout. Le dénouement malheureux est nuancé par le bonheur promis aux chrétiens sacrifiés que chante le chœur¹.

Fuligni entend faire ainsi l'éloge du héros vénitien et choisit délibérément de camper sa pièce dans un décor moderne, comme il affirme dans sa dédicace : il refuse d'adapter une fable ancienne ou encore de déguiser une trame moderne pour ne pas tomber dans l'inconvenance et dans l'impiété². La fortune est ainsi bannie de sa pièce, car elle exprime – par les mots d'une poétique archaïque – la possibilité du hasard et du destin. Fuligni ne dénoue pas pour autant le sens complexe du fil providentiel : sa pièce n'évoque pas la victoire de Lépante, et ne décrit pas le châtement des méchants. Bragadino et Famagouste sont injustement persécutés, mais leur malheur les divinise en conformant leurs souffrances à celle du Christ. Campanella, dans sa *Poetica*, fait l'éloge d'un tel choix poétique³, parce qu'il est plus apte, d'après lui, à moraliser le public. La structure dichotomique de la pièce, qui sépare radicalement les chrétiens de « l'iniquo Scita » et qui exalte la vertu d'un héros mort pour défendre son pays, compose un *exemplum* édifiant⁴. Le juste persécuté – pour Campanella et pour les modernes – ne constitue pas un sujet immoral, tant qu'il suit le modèle christique⁵.

1. « Chi poi si pente, e al mondo dà le spalle, / Con occhio di pietà Clemente [Dio] mira, / Et trahe dal cieco, e periglioso calle », *ibid.*, fol. 64v.

2. « Avvedutomi con assai mio dispiacere, come nella Tragedia (che fra tutti i poemi tiene il primo e più degno luogo, per sentenza d'Aristotele di tal facultà maestro) molti belli ingegni si danno à rinovar l'antiche favole gentilitie piene di superstitioni, non senza pericolo d'introdur ne' veditori costumi più tosto à' Pagani, ch'à' Christiani convenienti : e ch'altri lasciate l'histoire, e l'attioni veramente avvenute, s'infingono nomi di Persone reali, loro fatti non mai accaduti, non n'essendo né per historia, né per fama notitia al mondo ; pregiudicando i primi alla pietà della nostra religione, e i secondi à' precetti de' più intendenti di quest'arte : e che fra tanti Eccellenti Poeti niuno poneva mano à trar, quasi delle tenebre d'une compendiosa historia, alla chiara luce d'un nobil poema tragico, quel, non meno spaventevole, che compassionevol caso, accaduto à i di nostri nell'infelice Isola di Cipro », Vittorio Fuligni, dédicace de *Il Bragadino*, Pesaro, Girolamo Concordia, 1589.

3. « Dunque è bene lasciare addietro gli Ercoli, gli Agamennoni, gli Edipi, le Sofonisbe, e trattare i soggetti de' nostri tempi, come fece colui che compose la tragedia del Bragadino, duca di Cipro, per il senato veneziano », Tommaso Campanella, *Poetica, op. cit.*, p. 181-182.

4. *Les Portugais infortunés* de Chrétien des Croix (1608), en revanche, semble mettre en cause l'opposition simpliste entre chrétiens et sauvages et esquisser une critique indirecte de la colonisation, à partir des arguments de la controverse de Valladolid, cf. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Christian Biet, Paris, Laffont, 2006, p. 707.

5. Une dernière pièce évoque les affrontements entre Chrétiens et Turcs : *Il Trionfo della Lega* de Cesare Tomeo (Naples, Giuseppe dell'Aquila, 1575). Il s'agit d'une pièce allégorique qui fait l'éloge de la victoire de Lepante et radicalise encore davantage la dichotomie entre Turcs et Chrétiens, pour la plus grande gloire de la Ligue sainte.

Les tragédies modernes qui s'inspirent plus ou moins directement des *Troyennes* et de la chute de Troie cherchent à expliquer les malheurs présents par les ressorts propres au genre tragique : la cruauté des dieux, la duplicité du mauvais conseiller, ou enfin le bonheur à venir du martyr esquissent autant d'explication au malheur général qui ravage une ville. D'autres tragédies, en revanche, cherchent à généraliser la lutte inutile de l'individu contre le malheur par le recours à l'allégorie et à l'*exemplum*. Toutefois, ces stratégies poétiques qui visent à reconstituer, après le renversement de fortune, le fil brisé de la causalité, risquent de limiter le pathétique de la pièce par l'explicitation d'une morale claire ou de la justice poétique. Il s'agira de relever comment les mises en intrigue des malheurs d'une ville parvient en revanche à poser plus radicalement encore la question du sens de l'histoire.

8.2.3 Sièges, pestes, incendies : la représentation du chaos

La tragédie ne cherche pas seulement à illustrer ou à interpréter le malheur du renversement de fortune par le recours à des formes propres au genre – tel que le motif du mauvais conseiller ou la structure de la pièce à martyre – mais applique aussi, dans la « mise en intrigue » des catastrophes historiques, les formes poétiques de l'*exemplum* et de l'allégorie. C'est ce qui a lieu notamment dans les pièces qui traitent du siège, de l'incendie ou d'une épidémie qui ravage une ville, sur le modèle du sac de Troie ou de la ruine de Babylone. C'est notamment le cas de *Pryam roi de Troie* de François Berthrand (1605)¹, des pièces qui dramatisent l'épisode biblique de la prise de Jérusalem², ou de la prise de Constantinople par les Turcs³. Ces tragédies affichent souvent une visée pédagogique ou édifiante. La généralisation nécessaire dans le récit d'une défaite collective, l'évocation d'un épisode mythique ou historique permet facilement de passer du drame à l'*exemplum* ou à l'allégorie. Toutefois, la présence de plusieurs personnages, qui envisagent la catastrophe de manière individuelle et particulière, nuance l'exemplarité de l'intrigue pour évoquer un réseau de causes plus complexe.

1. La pièce entend expliquer le malheur de Troie par un enchaînement explicite de causes : si Iphigénie, Priam et les autres ont été tués, c'est que Pâris a choisi de s'abandonner à Vénus et de ravir Hélène. La pièce expose le jugement de Pâris et l'enlèvement de la femme de Ménélas aux premiers actes : la suite en découle, pour décourager le vice et l'adultère.

2. Notamment les pièces scolaires, comme *Sedecias* du jésuite Charles Malapert, ou comme la *Gerusalemme Cattiva* de Bernardino Campelli (1623). Dans cette pièce, la prise de Jérusalem (qui reprend *2Roi*, 25) est expliquée par le dessein providentiel qui entend punir l'impiété des Juifs

3. Voir Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la Destruycion de Costantinopla* (1587). La tragédie explique la défaite de la ville par le péché des chrétiens qui se sont détournés du vrai Dieu, mais annonce le salut des chrétiens vaincus : leur lutte contre les infidèles annonce – et par là même justifie – le conflit que va opposer Turcs et Espagnols pour le contrôle de la Méditerranée (Voir *Tragedia de la Destruycion de Costantinopla*, éd. Alfredo Hermenegildo, Reichenberg, Kassel edition, 1983, p. 130).

Garnier, dans *Les Juifves*, adapte le sujet biblique en gardant le cadre classique qu'il avait fixé pour la *Troade* – c'est le chœur des Juives, ce sont la reine et Amital qui déplorent la perte de Sédécie devant Nabuchodonosor¹ – et en faisant probablement allusion aux conflits de royauté des guerres de religion². Garnier explicite la visée pédagogique de son écrit dès l'épître dédicatoire³ et justifie la perte cruelle de Jérusalem par le dessein providentiel. L'infidélité du roi est châtiée, et le malheur infligé à Sédécie est bénéfique car il suscite en lui le repentir et la conversion⁴, alors que les succès de Nabuchodonosor causeront sa perte. Garnier souligne, dans le dénouement de sa pièce, le caractère réversible du malheur et du bonheur : il ne s'agit pas de déplorer l'instabilité du sort, mais d'appliquer aux Juifs le paradoxe chrétien. Leur malheur est le lieu qui manifeste la Providence divine, alors que le bonheur du méchant ne fait que révéler sa morgue et son outrecuidance⁵ qui vont ensuite provoquer sa chute. La fin malheureuse des *Juifves* n'est que l'annonce – au négatif – d'une fin double à venir.

Ce souci didactique se double d'un enjeu politique dans les tragédies qui dramatisent des sacs et des sièges modernes. La volonté d'édification par l'affirmation d'un dessein providentiel se croise avec l'intention d'expliquer et de justifier des événements sanglants pour en tirer l'éloge d'un parti ou de l'autre : il s'agit, d'un côté, de louer la clémence des vainqueurs, comme dans *La Rocheloise* de 1626⁶ ; de l'autre, d'affirmer la vertu et la constance des perdants, comme dans la *Tragédie du sac de Cabrières*⁷. La majorité des pièces qui représentent le siège d'une ville servent l'apologie politique ou religieuse.

1. Voir Sabine Lardon, « Tragédie païenne, tragédie chrétienne : *Les Juifves* et *La Troade* de Robert Garnier » in *Il Tragico e il Sacro dal Cinquecento a Racine*, Florence, Olschki, 2001, p. 55-77.

2. Voir Patrizia De Capitani, « La storia, luogo privilegiato della tragedia : l'esempio di Robert Garnier », in *Studi di Letteratura Francese*, n. 18, 1990, p. 275-290 ; Jean-Raymond Fanlo, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier : *Hippolyte* et *les Juifves* », dans *Littératures*, n. 43, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, automne 2000, p. 59-70.

3. « Or vous ay-je icy représenté les souspirables calamitez d'un peuple, qui a comme nous abandonné son Dieu. C'est un sujet delectable, et de bonne et sainte edification. Vous y voyez le chastiment d'un prince issu de l'ancienne race de David, pour son infidélité et rébellion contre son supérieur : Et voyez aussi l'horrible cruauté d'un Roy barbare vers celuy qui, battu de la fortune, est tombé en ses mains par un severe jugement de Dieu », Robert Garnier, *Les Juifves*, éd. Sabine Lardon, Paris, Champion, 2004 [1583], p. 35-36.

4. *Ibid.*, p. 125.

5. Voir La célèbre tirade de Nabuchodonosor qui ouvre l'acte II, *ibid.*, p. 47.

6. Cette tragédie compare la ville huguenote à Jéricho et Louis XIII à un dieu clément qui renonce à la raser.

7. Cette tragédie anonyme retrace le carnage dans la ville vaudoise de Cabrières en 1545. La constance et la foi des Vaudois sont posées comme preuves de leur salut par le chœur des prisonniers (*Tragédie du sac de Cabrières*, éd. Daniela Boccassini, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 3 (1566-1567), Paris Florence, Olschki PUF, 1990, p. 278).

El Cerco de Numancia de Cervantes entend aussi mettre en valeur la vertu des Numantins mais présente un contexte beaucoup plus sombre. Cervantes reprend à la poétique médiévale la représentation de figures allégoriques – l'Espagne, le Duoro, la Guerre – et le mélange des styles – les scènes qui représentent Scipion et les grands alternent avec d'autres où jouent des Numantins. Mais la variété des personnages – nobles et moyens – n'empêche pas leurs caractérisations et permet de poser le problème que les autres dramatisations avaient tendance à éluder : le rapport de l'individu singulier à l'histoire¹. En campant sa pièce dans un décor néo-stoïcien, Cervantes oppose les victimes du siège – considérées dans leurs désirs et soucis individuels – à un destin qui les dépasse et les écrase. Le dialogue entre l'Espagne et le Duoro à la première journée et les propos de la Guerre à la dernière situent la défaite de Numance dans la suite de l'histoire : la prise de Numance est inévitable, mais le jour viendra où l'Espagne aura pour roi « un Carlos, y un Filipo y un Fernando² ». La Guerre évoque la suite de l'histoire, mais ne l'explique pas : la défaite de Numance n'est pas justifiée au nom du péché de ses habitants ou d'un bonheur plus grand qui les attend. C'est le « hado » qui détermine l'histoire sans lui donner un sens. La Guerre déclare ainsi l'inéluctabilité et l'instabilité du sort :

La fuerza incontrastable de los hados,
 Cuyos efectos nunca salen vanos,
 Me fuerza a que de mí sean ayudados
 Estos sagaces milites romanos.
 Ellos serán un tiempo levantados,
 Y abatidos también estos hispanos.
 Pero también vendrá en que yo me mude,
 Y dañe al alto, y al pequeño ayude³.

Dans ce contexte très sombre, dominé par l'inconstance incompréhensible du destin, les personnages du drame se meuvent et cherchent à donner du sens à un sort inexorable qui n'en a pas. Marquino entend connaître le sens du destin par la magie et ressuscite un mort : mais la réponse ambiguë qu'il reçoit le met au désespoir et le pousse à se jeter à son tour dans la tombe qu'il venait d'ouvrir⁴. Marandro se sacrifie pour sa bien aimée Lira : il va cher-

1. *La Rocheloise* représentait des personnages historiques sans les situer dans la progression de l'histoire. Lobo Lasso de la Vega esquissait une réflexion historique, ainsi que Garnier, mais campait des héros nobles, responsables et non simples victimes de la défaite de Constantinople.

2. Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia*, éd. Robert Marrast, Madrid, Cátedra, 1990, p. 112.

3. « La force irrésistible des lois du destin, dont toujours les effets s'accomplissent, m'oblige à donner mon aide à ces habiles soldats romains. Pendant un temps ils seront les plus forts, tandis que les Espagnols seront abattus. Mais l'époque viendra où je changerai de camp, je frapperai le grand et j'aiderai le petit », *ibid.*, p. 111-112, traduction par Robert Marrast, *El cerco de Numancia*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 129.

4. *Ibid.*, p. 79.

cher du pain chez les Romains pour la nourrir, mais revient blessé et meurt entre les bras de sa fiancée¹. Téoogenes, tue sa femme et ses fils, pour sauver leur honneur², puis il cherche la mort en se battant vaillamment avec un autre Numantin³. Ces démonstrations d'honneur et de courage permettent au jeune Bariato de surmonter sa peur : au moment où Scipion entre dans la ville en flammes, il se jette d'une tour pour égaler la bravoure de ses concitoyens. Chaque personnage du drame cherche à donner un sens au malheur qui l'attend : le renversement qui détermine la perte de la ville a lieu en effet dès la première journée, quand Scipion décide de lancer contre Numance une attaque décisive.

La pièce progresse ainsi par une lente réalisation des attentes créées par le nœud : Numance va être prise. Mais les gestes des Numantins – qui décident de sacrifier leur vie pour les autres ou de mourir avec honneur – viennent renverser le sort de la bataille. Scipion avoue son admiration et son impuissance devant le geste de Bariato :

Con tu viva virtud y heroica, estraña,
 queda muerto e perdido mi derecho
 Tu con esta caída levantaste
 tu fama, y mis vitorias derribaste⁴.

Cervantes dénoue ainsi sa tragédie par l'éloge de la vertu du sage – qui donne un sens à un destin aveugle et inéluctable – et par l'exaltation de l'honneur espagnol, qui renverse la victoire escomptée des Romains. La pièce met en scène une multiplicité de personnages confrontés à un malheur inéluctable et dénoue la tension qui oppose individu et histoire par la morale néo-stoïcienne : la vertu seule peut élever le sujet au-dessus de sa destinée et faire accéder l'individu à l'universel de la gloire. La causalité est ainsi renouée dans l'histoire : le hasard qui a été cause de la « caída » de la ville n'est rien par rapport à la grandeur de la vertu.

Le malheur de la peste est traité dans la tragédie de manière analogue aux souffrances du siège : la peste accable une ville ou un peuple sans que l'on puisse en définir les causes singulières. La maladie est traitée comme une peine extrinsèque, qui pourrait pourtant être justifiée et expliquée par le péché ou le méfait d'un individu. Le souvenir historique des épidémies exprime un souci d'explication téléologique et une volonté politique de justification. *La Peste de la Peste* de 1584, par exemple, entend édifier son public par une représentation allégorique de la peste qui frappa Paris en 1580 : la

1. *Ibid.*, p. 107.

2. *Ibid.*, p. 117.

3. *Ibid.*, p. 118.

4. « Ta vie, ton extraordinaire et héroïque vertu ont anéanti et détruit mon droit. Tu as élevé, par ta chute, ta renommée, et jeté bas mes victoires », *ibid.*, p. 126, trad. Robert Marrast, *El cerco de Numancia*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 151.

rupture apparente introduite par la maladie est renouée par l'intervention de « Jugement divin » qui punit la Peste et rétablit la Santé¹.

La Peste di Milano del 1630 de Benedetto Cinquanta, présente apparemment la même structure allégorique : l'allégorie de Milan ouvre la tragédie et explique le malheur qui l'accable comme le juste châtement de Dieu qui punit son infidélité², alors que l'allégorie de la santé conclut la pièce, et décrit son retour dans la ville guérie³. L'auteur, frère mineur observantin, précise l'horizon idéologique conventionnel de sa tragédie dans la dédicace : il s'agit d'une « *picciola scrittura fatta solo per memoria del castigo che hanno meritato i nostri peccati perché si astengono i viventi di provocare la Divina Clemenza a farsi severa*⁴ ». La peste qui accabla la ville est expliquée comme un châtement divin, et l'auteur écrit cette pièce pour en faire mémoire. Mais la volonté de commémorer un événement si proche de l'auteur qui – semble-t-il – était directement engagé dans le secours des malades⁵, oriente autrement le déroulement de la pièce qui représente une multitude de personnages moyens aux prises avec la peste près d'une porte de Milan. Les malades, les médecins, les prêtres et les *monatti*⁶ représentés incarnent une réalité bien complexe et ne se limitent pas à expliciter le « péché » de Milan. La justice poétique ne vient que rarement faire signe vers un dessein providentiel : la pièce s'ouvre par la mort de Clizia, une prostituée qui avoue son péché et perd la vie sur scène, entre les *monatti* qui s'emparent de son bien. La dernière à mourir est en revanche Quirina, qui sort de chez elle pour s'emparer du trésor de Clizia et en est ainsi infectée : elle confesse au père Fortunato sa cupidité qui a été cause de sa mort. Mais ces deux épisodes qui fonctionnent sur le mode de l'*exemplum*⁷ participent d'une structure beaucoup plus vaste qui révèle la complexité des causes et le désordre à l'œuvre dans l'épidémie.

Si l'avidité de Quirina semble être punie par la maladie et ainsi expliquer

1. Voir Jean-Edouard du Monin, « Avis au lecteur de la tragédie », *La Peste de la Peste*, éd. Gilles Barderier, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 4 (1584-1585), Paris Florence, PUF Olschki, p. 17-18.

2. « O fossi pur'io fossi Stato fedel al ciel », Benedetto Cinquanta, *La Peste di Milano del 1630*, in *Il teatro tragico italiano*, éd. Federico Doglio, Bologne Guanda, 1960, p. 534.

3. *Ibid.*, p. 687-691.

4. « Ecrit bref rédigé seulement pour faire mémoire du châtement qui ont mérité nos péchés et pour que les survivants s'abstiennent de provoquer la sévérité de la divine clémence », l'édition moderne ne mentionne pas ce texte liminaire qui est en revanche présent dans l'édition originale, Benedetto Cinquanta, *La Peste del 1630*, Milan, 1632, p. 16-17.

5. D'après B. Burocchio, *Descrizione chronologica de Principij, Progressi, Santità e Dottrina della Provincia di Milano*, 1717, cité par Annamaria Cascetta, « La Spiritual Tragedia », *La scena della gloria, drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milan, Vita e Pensiero, 1995, p. 131.

6. Personnes qui, pendant les épidémies de peste, transportaient les malades et les morts.

7. Voir L'article très riche d'Annamaria Cascetta, « La "Spiritual tragedia" e l'"azione divota". Gli ambienti e le forme », art. cit., p. 115-218, en particulier, p. 131-147.

par un « dessein » sa mort, la cruauté et les vols des *monatti* restent impunis. De même, la jeune Ginepra est poussée par la faim à se prostituer¹, mais au lieu d'être « punie » pour son intention « sensuale [...] troppo ardita² », elle est guérie de la peste, alors qu'elle oublie de remercier le ciel de sa guérison, comme le rappelle plus loin le père Fortunato³. La pièce procède par une suite accablante de décès – comprenant la mort du jeune enfant Fabrizio⁴, du père de Quirina⁵, de Prasillo, l'ami de Casimiro⁶, du mari et des fils de Demerita⁷, de quatre moines qui s'occupaient de secourir les malades⁸ – que ni la justice poétique, ni un « dessein providentiel » ne semblent pouvoir expliquer : pourquoi Trasillo meurt-il alors que son ami Casimiro survit ? Pourquoi le père Fortunato est-il en vie, alors que ses frères sont morts ? La pièce de Benedetto Cinquanta expose le désordre porté par la peste, qui échappe à la logique moralisante de la juste rétribution.

La tragédie semble régie par le hasard. L'allégorie campe un décor providentiel, la justice poétique indique une explication possible, mais l'enchaînement général de la pièce évoque une causalité complexe, qui résulte de l'enchevêtrement de nombreux fils – la trame de Casimiro, des *monatti*, de Demerita, de Quirina, du père Fortunato, d'Erasmus ... – et du jeu hasardeux de la peste qui accable certains et fait grâce à d'autres. L'épidémie, donc, est l'accident qui manifeste la complexité de la vie contingente, image d'une Création marquée par le péché qui offusque le plan providentiel. En effet, le renversement de fortune qui a lieu à l'acte V n'est pas issu d'un enchaînement de causes explicables, ni de la révélation d'un « dessein » : l'épidémie prend fin, les survivants en font le constat sans pouvoir expliquer les raisons de ce renversement qui dénoue la tragédie par une issue heureuse. De même, les rencontres entre les personnages se font sur le mode du hasard : Demerita va chez l'apothicaire Anastasio pour demander un remède contre la peste, elle y rencontre par hasard Ginepra et accepte de l'adopter. Sa rencontre avec Ginepra est le fruit d'une cause seconde – Demerita n'est pas allée chez l'apothicaire afin de la rencontrer – mais permet de nouer deux fils de l'histoire : le malheur de Demerita qui a perdu tous ses enfants et le sort de Ginepra rescapée de la maladie mais mourant de faim. Ce schéma causal reprend exactement l'exemple traité par Aristote et par Thomas d'Aquin pour expliquer le hasard par les causes secondes qui manifestent la Providence⁹.

1. Benedetto Cinquanta, *La Peste di Milano del 1630*, *op. cit.*, p. 609.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 636.

4. *Ibid.*, p. 538.

5. *Ibid.*, p. 547.

6. *Ibid.*, p. 577.

7. La femme trace un émouvant récit de leur décès, *ibid.*, p. 573.

8. D'après le récit du père Fortunato, *ibid.*, p. 567.

9. Un homme se rend au marché pour acheter, y rencontre son débiteur et se fait rembourser sa dette. Cet homme n'est pas allé au marché pour rencontrer son débiteur : cet effet inattendu est le fruit du hasard, *cf.* Aristote, *Physique*, *op. cit.*, livre II, chap. 5,

La rencontre entre Ginepra et Demerita a ainsi l'apparence du hasard mais peut traduire un dessein providentiel.

Le monde décrit par Benedetto Cinquanta est donc complexe, issu de l'enchevêtrement de différents réseaux de causes. Le hasard est l'expression de cette complexité. Les personnages cherchent à donner une interprétation des raisons de la peste, sans parvenir pourtant ni à la soigner ni à l'expliquer : le médecin Diomede affirme que la peste est due à des « onctions » de deux sortes : l'une est issue de la volonté nuisible de Satan, qui vient répandre la mort dans la ville, l'autre est le fruit de la méchanceté des *monatti* qui diffusent le pus infect des bubons des mourants¹. Cinquanta exprime ici les thèses courantes qui entendaient expliquer la peste par l'œuvre des *untori*. Mais il ne justifie le renversement de fortune et la fin de l'épidémie ni par la capture des *untori*, ni par l'éviction de Satan : la peste quitte la ville, sans que soit sacrifié aucun bouc émissaire – comme c'est en revanche le cas dans *Edipe roi* – sans qu'un saint combattant vienne purger la ville d'un dragon maléfique – comme il arrivait dans l'histoire de saint Georges. Diomede expose les causalités possibles qui diffusent le mal – la punition divine, l'action du malin, le mauvais usage de la liberté qui pousse l'homme au péché – mais ne cherche pas à reconstruire la chaîne des causes qui motivent l'épidémie : l'enchaînement contingent des événements est trop complexe pour recevoir une claire illustration. Diomede – et Benedetto Cinquanta avec lui – se limite à contempler le désordre et à postuler des principes généraux de causalité : la Providence, l'action du malin, la liberté humaine.

La pièce parvient ainsi à conjuguer dessein providentiel et représentation réaliste, par l'introduction – dans un décor moralisant – de personnages individualisés, dont les aventures se croisent accidentellement et représentent la causalité complexe des événements contingents. Alessandro Manzoni, dans ses *Promessi Sposi*, suit une démarche analogue, tout en démultipliant à l'échelle du roman les hasards et les coïncidences². Le caractère universel de l'épidémie qui s'abat sur toute une ville rend inexplicable et injuste le sort de l'individu, accablé par un malheur qui dépasse sa vie particulière. Sur le plan du général, Cinquanta explique la raison de l'épidémie – c'est-à-dire, punir le péché de la ville, comme l'affirme l'allégorie de Milan – mais met ensuite en scène le malheur des individus particuliers sans départager les « bons » et les « mauvais ». Ce contraste entre « dessein » général et histoires particulières n'est pas résolu dans la tragédie par l'évocation du *fatum* ou de la destinée – comme dans *El Cerco de Numancia* – ni par l'identification du particulier au dessein général – comme dans les pièces à martyre. Cinquanta ne représente ni un monde réglé par une nécessité divine, ni un univers en proie au hasard aveugle, mais met en scène les jeux complexes de la liberté

6 ; et Thomas d'Aquin, *Summa contra gentiles*, op. cit., vol. 2, p. 270.

1. Benedetto Cinquanta, *La Peste di Milano del 1630*, op. cit., p. 583.

2. Pour l'influence éventuelle de Benedetto Cinquanta sur Manzoni, cf. Angelo Maria Pizzagalli, « Fra Benedetto Cinquanta e il Manzoni », *Convivium*, n. 15, 1937, p. 158-170.

humaine dans une Création marquée par le péché et orientée vers le salut. La peste accable tous les personnages, mais chacun est appelé à réagir librement au mal dont il souffre pour en faire une occasion de salut ou de perdition. Le prologue explique le sens de ces histoires particulières par l'évocation de la parabole du grain, qui doit mourir dans la terre pour renaître au jour¹. Les personnages particuliers sont tous menacés par la mort, mais doivent y répondre individuellement et ainsi donner un sens – particulier et précaire – au mal général qui les écrase.

C'est ainsi que la peste pousse le père Fortunato à soigner les malades et entraîne Erasmo à fuir la contagion. C'est ainsi que Casimiro, voulant fuir la persécution des *monatti* se déguise en pauvre et décide enfin de faire de son habit une vocation, et de devenir frère mendiant². C'est ainsi enfin que Ginepra, en trouvant par hasard l'or de Clizia que les *monatti* avaient volé, le confie à Demerita qui le partage entre les survivants³. La justice poétique – qui fait de la rétribution un principe de causalité – n'est que le cadre moral où se jouent des histoires plus complexes qui cherchent une autre forme de moralisation. Le vice n'est pas toujours châtié et la vertu n'est pas toujours récompensée, mais cette injustice apparente n'entend susciter ni le désespoir ni la rébellion, mais inviter le public à réaliser par son libre arbitre une forme de justice contingente, à l'instar de Demerita et du père Fortunato. Si c'est la Grâce qui sauve – et qui arrête l'épidémie de peste – la volonté libre des personnages concourt à leur salut ou à leur perte. Benedetto Cinqunta semble appliquer à la ville de Charles Borromée la doctrine de la Réforme catholique. Au lieu de moraliser par la représentation d'une rétribution – faire le bien garantit une récompense – *La Peste di Milano del 1630* entend moraliser en affirmant que la vertu est bonne en soi, et qu'il faut la suivre en dépit des circonstances. La tragédie de Benedetto Cinqunta est une tragédie complexe, qui annonce la poétique du drame : la rupture de la causalité a lieu dans le nœud de la pièce, par l'apparition de la peste. La pièce est ensuite marquée par un renversement à l'acte V : la peste n'est plus, la ville recouvre la santé. Ce renversement, toutefois, n'est pas accompagné par une explication des causes de la peste et du dessein qu'elle réalise pour chaque personnage : la tragédie ne s'achève ni par la conversion massive des Milanais, ni par la condamnation des *monatti* avides et voleurs. Si le cadre allégorique situe la peste dans le dessein providentiel, l'enchevêtrement des actions des personnages se dénoue fil après fil, en laissant intacte la complexité de l'enchaînement contingent des causes.

1. « Insegnatemi il modo / Di mantenere il seme / Che a poco a poco cade, e si nasconde », Benedetto Cinqunta, *La Peste di Milano del 1630*, *op. cit.*, p. 535.

2. *Ibid.*, p. 650.

3. *Ibid.*, p. 684.

8.2.4 Pour conclure : Amata et le sort des vaincus

La défaite collective peut aussi être évoquée par un cas particulier qui la résume : l'échec d'un capitaine victime des circonstances, qui meurt dans la débâcle générale. De telles tragédies cherchent généralement à tisser l'éloge d'un personnage historique ou biblique¹ et présentent alors un dénouement attendu. Toutefois, elles peuvent aussi retracer la noble défaite d'un héros, condamné malgré sa bravoure et sa vaillance². La tragédie doit alors chercher à expliquer les raisons d'un échec qui semble échapper à la loi conventionnelle de la juste rétribution. Les dramatisations de la défaite de Turnus face à Enée sont un exemple intéressant de cette stratégie dramatique : si Jean Prévost, dans son *Turne* de 1614, traite le malheur du héros comme le juste châtement de son orgueil et de sa morgue, Baldassarre Bonifacio, dans son *Amata* de 1622, porte un regard plus nuancé sur le sort des vaincus. Il adopte le point de vue de la femme du roi Latino, qui perd à la fois son mari, son fils et sa fille Lavinia, appelée à renoncer à Turno pour être l'épouse d'Enea. Amata reprend ainsi le rôle pathétique d'Hécube et de Jocaste et déplore la perte des siens, dans un dénouement complexe : au deuil de Turno et de Latino s'ajoute la nouvelle de la mort de son fils Evandro, qu'elle reconnaît en Idaspe, ennemi de Latino son père qu'il blesse mortellement avant de recevoir à son tour la mort. Ce dénouement – imité de la fable d'*Edipe* – creuse davantage le malheur de la reine, qui déplore les hasard de fortune :

Hor chi dirà che de le cose humane
Là su nel Ciel sia providenza, ò cura ?
Il Caso cieco, e la Fortuna stolta
Senza norma, e senz'ordine governa
Le cose humane³.

La reine affirme que c'est le hasard et la Fortune qui déterminent le sort des humains et qu'aucune Providence bienfaisante n'est garante de la logique des événements dans le monde.

Or la tirade de Junon qui ouvre la pièce explicite la volonté de cette Providence dont Amata nie l'existence : « Giove⁴ » ou « Il Fato⁵ » ont fixé qu'Enée s'établira en Italie pour fonder Rome. Le malheur d'Amata s'explique par le sens de l'histoire : pour que l'empire romain puisse voir le jour,

1. Voir Denis Petau, *Sifaras*, 1634 ; Leone Santi, *Il David*, 1637 ; Girolamo Bartolommei, *Clodoveo trionfante*, 1655 ; Jean Godard, *la Franciade*, 1594.

2. Voir Jacques de la Taille, *Daire* 1573 ; Francesco Bernaudo, *Il Gostavo re di Svezia*, 1633.

3. « Or qui pourrait-il dire que là haut dans le Ciel il y ait une Providence, ou un souci pour les choses humaines ? Le hasard aveugle et la Fortune sottise sans norme et sans ordre gouvernent les choses humaines », Baldassarre Bonifacio, *Amata*, Venise, Antonio Pinelli, 1622, p. 88.

4. *Ibid.*, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 13.

il faut qu'Amata et les siens soient vaincus par Enée. Une « harmonie pré-établie » expliquer par une téléologie didactique – ainsi que dans l'*Énéide* – la souffrance des Latins. Mais en traitant le sujet du point de vue des perdants, Bonifacio esquisse une critique de cette théodicée facile : Amata met en cause l'existence d'un « dessein » providentiel, et dénonce une causalité brisée et accidentelle, fruit du hasard et de la fortune.

La défaite des vaincus concourt probablement à un bien plus grand, mais suscite un malheur excessif qui fait douter du bien fondé de la Providence. C'est ainsi que l'on pourrait formuler la thèse de l'*Amata*, et plus largement la thèse des tragédies modernes : la Providence sans doute existe, mais le monde semble régi par la fortune. Comment est-il possible d'expliquer la causalité mondaine – brisée, ambiguë, accidentelle – par la causalité divine – logique, aimante et juste ? Bonifacio, dans ses lettres poétiques, commente les mots d'Amata pour expliquer ce paradoxe. Il expose d'abord « la prima CAUSA¹ » en termes thomistes : la première cause contient en elle toutes les autres causes, les causes secondes descendent de la première et manifestent la Providence². Amata – dit-il – a toujours cru en cette « universal providenza³ », mais elle a douté de la Providence « che si dice haver cura degli huomini⁴ ». Bonifacio distingue ainsi deux « Providences » ou, mieux, deux définitions de la Providence : la Providence peut bien être l'expression de la cause première et déterminer la causalité naturelle, mais en ce qui concerne les hommes, il est plus difficile de croire qu'elle en prenne souci. En effet, on constate dans les affaires humaines « gran confusione, e divario⁵ ». Bonifacio expose cette contradiction, et entreprend ensuite de démontrer que la Providence ne peut qu'être bienfaisante et se soucier du bonheur des hommes⁶. Cette démonstration, pourtant, n'invalide pas le constat d'Amata : le monde semble soumis à la fortune, bien qu'il soit possible d'affirmer par la théologie ou par la foi que ce désordre n'est qu'apparence et que l'univers est régi par un dessein providentiel.

Bonifacio exprime ici la tension qui – me semble-t-il – fonde la tragédie moderne, dans ses efforts pour concilier la fortune et la Providence, ou plus simplement dans son art d'exposer les accidents du hasard pour dénoncer toute théodicée facile. Bonifacio, dans sa lettre, entend donner une justification poétique aux emportements de son héroïne :

Vuolsi condonare questo trabocco al suo dolore. E non mica restringer
donna Pagana dentro l'angusto delle leggi Christiane; ma consentire

1. Baldassare Bonifacio, *Lettere Poetiche*, lettre 31, à Giovanni Segà, Venise, Antonio Pinelli, 1622, p. 109.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. « Qui – dit-on – se soucie des humains », *ibid.*

5. « De grandes confusions et diversités », *ibid.*

6. *Ibid.*, p. 109-110.

qu'ella dica, trasportata dalla propria disperatione, ciò che molti filosofi dalla loro empietà confortati ardirono di affermare. E per qual cagione sarà manco lecito ad una Regina, che ad Epicuro? ¹

La reine se trompe, sans doute, mais son erreur est compréhensible, car elle est accablée par le malheur, et légitime dans une tragédie, car Sénèque fait ainsi, et les Anciens confirment cette pratique : « Anzi è da sapersi che, se ben [Fortuna e Caso] fossero esclusi da tutti gli altri poemi, nella tragedia conserverebbero sempre l'antico lor grado ² ». La tragédie est ainsi le lieu où il est poétiquement correct de convoquer – au nom de l'imitation des Anciens – la fortune et le hasard, comme causes des malheurs des grands.

Les affirmations de Bonifacio rendent compte de la poétique d'un genre. La tragédie humaniste, par le renversement de fortune, rompt la logique de la pièce et suscite l'effet pathétique sans renouer le fil de la causalité par un retour à l'équilibre qui expliquerait la suite des causes et la rétribution exemplaire des personnages. Les propos de Castelvetro, qui loue les tragédies se dénouant par le malheur de l'innocent, explicitent la poétique de la tragédie moderne : le renversement de fortune révèle la fragilité de l'enchaînement des faits représentés et déplace l'intérêt de l'action dramatique à l'interprétation du drame. Le malheur de l'innocent suscite moins l'indignation, comme le craint La Mesnardière, que la réflexion du public. Si les classiques prônent un dénouement par la justice poétique, qui satisfait les attentes morales du public, les dramaturges pré-modernes défendent un dénouement par l'excès pathétique qui cherche une autre forme de moralisation : le mystère de la causalité et le malheur de l'innocent servent à montrer que la vertu est bonne en soi, quand même elle serait persécutée et bafouée. Cette morale idéaliste, qui d'après Zach s'affirme à la fin du XVIII^e siècle ³, semble pointer dans la tragédie humaniste sous un jour néo-stoïcien ⁴.

Le dénouement qui représente le malheur de l'innocent exprime donc une morale qui n'est ni explicitée par la logique de l'intrigue – car la pièce se dénoue sans justice poétique – ni par le discours du porte-parole de l'auteur – car la référence à l'Antiquité et la multiplication des personnages font que la pièce n'expose pas de morale univoque. Le lecteur est ainsi invité à rechercher

1. « Il faut pardonner ce discours au trop plein de sa douleur. Et il ne faut pas contraindre une femme païenne dans l'étroitesse des lois chrétiennes, mais plutôt permettre qu'elle dise, emportée par son désespoir, ce que nombre de philosophes en raison de leur impiété ont osé affirmer. Et pour quelle raison cela serait-il interdit chez une reine et autorisé chez Épicure? », *ibid.*, p. 110.

2. « Et même il faut savoir que, bien que la Fortune et le hasard aient été exclus de tous les autres formes de poésie, dans la tragédie ils ont conservé leurs rang ancien », *ibid.*, p. 111.

3. Wolfgang Zach, *Poetic Justice, Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin Begriff – Idee – Komödienkonzeption*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986, p. 247 et suivantes.

4. Voir Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia*, *op. cit.*

le sens moral de la tragédie par l'interprétation : la synthèse entre logique de l'intrigue et morale de la fable n'est pas donnée, mais reste à l'horizon du texte et demande un travail de « refiguration ».

En ce sens, la tragédie pré-moderne est tributaire d'une « épistémè » analogique¹. Elle cherche moins à créer une « image feinte » qu'à établir une analogie en mesure d'expliquer la Création. La tragédie pré-moderne est ainsi influencée par le néo-platonisme des humanistes florentins du XV^e siècle comme Landino, Poliziano et Ficino qui ne considèrent pas la poésie comme une « copie vraisemblable » – condamnée par Platon² – mais comme une similitude, une image analogique qui fait signe vers l'idée – d'après les commentaires de Proclus³. Ainsi, la poésie et notamment la fable dramatique participent à la procession des êtres qui va de l'Un au particulier et permettent de remonter vers l'Un sur le mode de l'analogie. Dès lors, une intrigue est « vraisemblable » non pas quand elle imite fidèlement le vrai, mais quand elle dénonce sa nature fictive, fabuleuse, fausse. Le renversement de fortune, en brisant la logique de l'intrigue, met en cause sa « vraisemblance » et inaugure ainsi un parcours herméneutique qui dévoile des chemins plus utiles pour atteindre le vrai sur le mode de la théologie négative ou de l'allégorie. Dès lors, la configuration tragique n'a pas d'autonomie poétique : elle n'est pas séparée par nature de l'objet qu'elle imite, mais seulement par degré. Elle n'entretient pas une relation spéculaire avec le réel, mais participe de la procession qui va de l'universel au particulier accidentel et multiple. Elle est ainsi impliquée dans un processus de généralisation, voire dans une pédagogie qui entend révéler le « vrai » par son analogie avec la multiplicité du réel. En ce sens, la tragédie peut avoir une valeur exemplaire, car elle cherche par l'exemple et l'allégorie à expliquer le sens de l'expérience.

La tragédie pré-moderne est donc influencée par la poétique médiévale, en ce qu'elle cherche à tirer d'une intrigue fictive un sens moral ou allégorique, afin de servir l'éducation et la foi du spectateur⁴. Mais si la poétique médiévale était à la recherche d'un sens univoque, pour tirer de l'intrigue un sens net et une morale certaine, la poétique pré-moderne suppose une pluralité d'interprétations. La crise nominaliste met en question le pouvoir du langage et la possibilité d'une connaissance de Dieu et du monde par le discours. La tragédie pré-moderne met en scène ce questionnement sur le pouvoir de la parole par la représentation de discours qui ne convergent pas vers un sens univoque mais se servent de l'allégorie pour exprimer des significations plurielles⁵. Ce « pluralisme », qui affecte le discours tragique

1. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. 2.

2. Platon, *La République*, livre X, 595c et suivants.

3. Proclus, *Commentaire sur la République*, éd. A. J. Festugière, vol. 1, Paris, Vrin, 1970, p. 95.

4. Erich Auerbach, « Figura », *Archivum Romanicum*, n. 22, 1938, p. 436-489 ; « Typological Symbolism in Medieval Literature », *Yale French Studies*, n. 9, 1952, p. 3-10.

5. Michel Jeanneret, *Le Défi des signes, Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 9-74 ; et Blandine Perona, *Faire signe, La mise*

et qui fait l'objet des analyses éclairantes de Joachim Küpper¹, est pourtant à l'origine de l'extrême richesse de significations des textes pré-modernes, comme l'a relevé Terence Cave². Si la tragédie pré-moderne suit la poétique de l'analogie, elle ne fixe pas l'interprétation de son dénouement, mais laisse coexister plusieurs interprétations possibles de la rupture qui enraye le sort du héros et qui inverse la logique de l'intrigue.

Or la poétique de l'analogie ne concerne pas seulement les premiers textes tragiques, mais persiste en filigrane dans les pièces modernes. D'une part, la tragédie italienne du XVII^e siècle semble retrouver l'univocité pédagogique de l'analogie médiévale. Les « *tragedie spirituali* », qui dominent la production dramatique à partir de 1630, représentent la souffrance de l'innocent sur le mode des tragédies à martyre : si elles ne se dénouent pas par la justice poétique, elles fixent explicitement le sens allégorique de la pièce. Le héros est image du Christ, sa souffrance est signe de salut. Küpper analyse ce retour au modèle médiéval dans la *comedia* espagnole, et l'explique à partir du mouvement réformateur qui vise à « rénover » la foi catholique après le concile de Trente³. D'autre part, si la défense du « nécessaire » et la liberté poétique de Corneille semblent marquer, chez lui, la survivance du pluralisme humaniste, le succès des règles classiques après la querelle du *Cid* marque l'avènement d'une autre univocité interprétative. Le « vraisemblable » impose aux tragédies un dénouement univoque, qui conforte le public dans sa conception du monde régi par la logique providentielle.

La poétique de l'analogie résiste dans la pratique de la tragédie jusqu'au milieu du XVII^e siècle. La représentation scénique, ainsi que la configuration narrative des pièces, révèle la richesse et la pluralité de sens à l'œuvre dans la tragédie moderne. En ce qui concerne la représentation scénique, Frances Yates⁴ et plus récemment Anne Surgers ont montré que l'aspect discordant et bigarré des scénographies modernes est la condition de la production d'une

en scène du sens pour bien disposer le lecteur à la Renaissance, thèse sous la direction de Claude Blum, Paris IV, 2008, chapitre 1.

1. « Die Pluralität des Renaissance-Diskurses ist eine andere als die gewollte und reflektierte Pluralität des modernen Denkens. Sie bedeutet oftmals Koexistenz des gedanklich Unvereinbaren [...], sie bedeutet a-systematische Offenheit », Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen, G. Narr, 1990, p. 271.

2. Terence Cave, *The Cornucopian Text, Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon press, 1979, p. 3-34 et 171-182.

3. Joachim Küpper, *op. cit.*, p. 287.

4. Frances Yates, *Theatre of the World*, Londres, Routledge and K. Paul, 1969, notamment p. 162-168.

image polysémique, c'est-à-dire d'une allégorie¹. Les arts de la mémoire², ainsi que la poétique de l'emblème³ influencent durablement la représentation dramatique : le théâtre est moins le lieu d'une illusion parfaite que d'un défi d'interprétation.

En ce qui concerne la mise en intrigue, si la rupture de la causalité par le renversement de fortune déplace l'enjeu du texte de l'action à l'interprétation, la nature polyphonique du texte dramatique exprime diverses positions idéologiques qui ne trouvent pas nécessairement de conciliation dans le dénouement de la tragédie. En ce sens, il est vrai que la tragédie pré-moderne est davantage l'imitation d'une joute rhétorique que d'une action dramatique, comme la critique l'a justement relevé⁴. La tragédie s'apparente ainsi à la poétique du dialogue, qui connaît une large diffusion à la Renaissance. Tout comme le dialogue, elle paraît davantage « consacré[e] à la discussion d'un problème, et non à l'exposition d'une action⁵ ». Nombreux sont d'ailleurs les dramaturges pré-modernes qui ont aussi pratiqué et théorisé le dialogue⁶. Le Tasse explicite cette proximité entre les deux genres, quand il affirme qu'un dialogue qui imite des actions peut s'appeler « tragédie⁷ ». La tragédie pré-moderne reprend au genre du dialogue sa polyphonie et son caractère rhétorique : elle est le lieu d'un débat qui a pour enjeu la recherche du sens véritable de la fable représentée. Toutefois, si les différents personnages exposent des thèses divergentes, le dénouement de la tragédie ne présente pas forcément de synthèse persuasive⁸, mais laisse au récepteur la tâche de reconstituer et d'interpréter le sens de l'intrigue⁹.

1. Anne Surgers, « *Het [tooneel] bootst de weereld na*. La bigarrure et le discontinu : conditions scénographiques d'un théâtre-emblème, à l'âge baroque », actes du colloque *Concordia Discors*, 20-23 mai 2009, New York University, à paraître. Voir aussi : *Le Noyau et l'écorce, les arts de l'allégorie, XV^e-XVII^e siècles*, dir. Colette Nativel, Paris, Somogy, 2008.

2. Voir Lina Bolzoni, *La cultura della memoria*, Bologne, Il Mulino, 1992.

3. Voir Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996.

4. Notamment à la suite des travaux de Marc Fumaroli (*Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990).

5. Anne Godard, *Le Dialogue à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001, p. 5.

6. Sperone Speroni écrit en 1574 *L'apologia dei dialoghi* ; Le Tasse composé en 1585 son célèbre discours *Dell'arte del dialogo*.

7. Torquato Tasso, *Dell'Arte del dialogo*, éd. Guido Baldassarri, Naples, Liguori, 1998, p. 38-40. Anne Godard reprend ces analyses in *Le Dialogue à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 7.

8. Anne Godard affirme au sujet du dialogue : « ce qui le caractérise en propre, c'est la pluralité de points de vue qu'il permet de mettre en présence autour d'une même question. Il peut jouer sur l'orientation de ces différents points de vue, convergents ou divergents ; ainsi que sur leurs rapports hiérarchiques, symétrie ou dissymétrie des forces respectives des interlocuteurs », *Le Dialogue à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 6.

9. « Les dialogues mimétiques, qui ne sont pas présentés par un narrateur, demandent au lecteur d'interpréter lui-même le sens des paroles échangées. La place accordée ainsi au récepteur est une des fonctions les plus intéressantes du dialogue, qui en fait un genre « ouvert », au-delà de la possibilité de présenter des thèses différentes en les donnant à défendre à des personnages différents », *ibid.*, p. 7-8.

La tragédie pré-moderne est ainsi un genre éminemment « dialogique ». Non seulement le dialogue qui la constitue permet d'exprimer des interprétations divergentes, mais la nature même des voix qu'elle met en scène est le lieu d'un « dialogisme¹ » latent qui met en cause le bien fondé de chaque position idéologique. Le discours des dieux, dans l'*Astianatte* de Gratarolo ou dans l'*Athamante* de Zoppio par exemple, reprend les propos conventionnels des divinités païennes pour les mettre à distance : dans le contexte chrétien, la cruauté des dieux ne peut pas être prise à la lettre, mais doit être comprise comme une référence à un modèle ancien, ou bien comme la dénonciation de l'« impiété » antique, ou encore comme l'impossibilité de comprendre, dans l'ici-bas, le lien qui unit les causes secondes à la volonté providentielle. La référence à la fortune est aussi l'expression de cette difficulté d'interprétation qui fonde la richesse et la complexité de la tragédie pré-moderne. Elle révèle le pessimisme latent d'un genre qui adopte la poétique de l'exemplarité pour en dénoncer l'univocité apparente sur le mode de la discontinuité narrative, de l'ambiguïté dialogique et du pluralisme idéologique.

L'analyse des tragédies « simples » et « complexes » a permis de relever les effets du renversement de fortune et l'idéologie qu'il implique. Or cette analyse suppose que la *metabasis* qui renverse le destin des personnages coïncide à la fois avec l'amorce du dénouement tragique et avec la rupture de la logique des causes. C'est ce que laisse entendre la *Poétique* et ce qui a lieu dans l'*Œdipe roi* : la reconnaissance des origines d'Œdipe fait périlcliter le sort du roi, amorce le dénouement et brise la causalité apparente de la pièce par le surgissement de l'inexplicable : pourquoi Œdipe a-t-il tué son père et épousé sa mère ? Quel « dessein » providentiel explique le hasard apparent de ces actes ? Si, dans *Œdipe roi*, la *metabasis* amorce effectivement le renversement qui dénoue la pièce, dans d'autres pièces le renversement de fortune affecte autrement la configuration tragique. Dans l'*Iphigénie à Aulis*, par exemple, la *metabasis* amorce le dénouement, mais renoue la logique des causes au lieu de la briser : l'enlèvement d'Iphigénie explique le dessein de la pièce et annonce une fin heureuse. Dans les *Troyennes*, *metabasis* et rupture coïncident, mais ne marquent pas l'issue de la pièce : le renversement de fortune qui accable les femmes troyennes a lieu avant le début de la pièce, lors de la chute de Troie.

On constate ainsi que, d'un côté, toutes les tragédies présentent une issue plus ou moins marquée pour susciter la surprise ou le pathétique. Dans *Hécube*, la reine de Troie se venge de Polymnestor : cet épisode qui marque la fin de la tragédie ne parvient pourtant pas à inverser le sort de la captive, qui est déportée à la fin de la pièce. D'un autre côté, la *metabasis* qui inverse

1. Je reprends ici le terme que Bakhtine utilise pour définir l'écriture de Dostoïevski (*La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 155) mais aussi pour analyser l'écriture de Rabelais et de Cervantes (*Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 130-136). Le « dialogisme » peut ainsi aider à définir la poétique renaissante et pré-moderne.

le sort du héros ne coïncide pas toujours avec les « marques » qui amorcent le dénouement. L'autonomie relative des « marqueurs » de la fin va de pair au caractère plus ou moins étendu du renversement de fortune, qui peut se condenser à l'issue de la pièce – dans le cas d'*Œdipe roi* – ou s'amorcer dès le début de la pièce – dans le cas des *Troyennes*. La question se pose alors de savoir comment le dénouement s'articule avec le nœud, pour fonder un modèle poétique apte à décrire à la fois *metabasis* et *lusis*.

L'étude des exemples a relevé une deuxième difficulté théorique : la logique rétributive paraît parfois prendre la place de la causalité. Or la première relève de la morale, la deuxième de la logique de l'intrigue. Par l'importance accordée au « dessein » qui tue Mityls et qui dénoue la tragédie, la « nécessité » de l'enchaînement dramatique se superpose souvent aux attentes de rétribution morale. La « justice poétique » participe alors à la construction de la trame tragique, car elle est « vraisemblable » – c'est-à-dire qu'elle est conforme aux attentes d'un public qui désire, naturellement, voir le méchant puni et le juste récompensé. La « faute » du héros est alors un élément important de la structure tragique, car elle vient « motiver » le dénouement de la pièce. Il faudra alors inclure dans mes analyses un élément que j'avais provisoirement mis entre parenthèses : la faute tragique, qui contribue à la construction dramatique et à l'effort moralisateur du genre. Le dénouement tragique, pour réaliser ses visées pédagogiques, exploite des conventions morales qui sont encore à l'œuvre dans les fictions policières et dans les feuilletons sentimentaux : l'évocation d'un « dessein » – qui garantit à la fois la causalité et la justice à l'issue de la fable – est source de plaisir pour le public. Il s'agira d'analyser la « justice », non pas sous son jour juridique, mais en tant que mécanisme poétique puissant à l'œuvre dans la tragédie moderne.

QUATRIÈME PARTIE

Dénouement

The "ending" of a novel is, for many persons, like that of a good dinner, a course of dessert and ices, [...] a distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks.

The Art of Fiction
HENRI JAMES¹

Le renversement de fortune n'est pas seulement l'élément de l'intrigue qui amorce le dénouement tragique, mais il est aussi l'articulation qui lie le nœud de la pièce à son dénouement. L'étude du dénouement suppose ainsi l'analyse de son articulation avec le nœud. L'analyse de la péripétie et de la reconnaissance, au chapitre 6, a bien montré que ces deux « marqueurs » du dénouement peuvent en réalité s'appliquer à des épisodes, et que la tragédie peut commencer par le renversement de fortune, sans que le nœud de l'intrigue soit représenté.

L'étude du dénouement implique ainsi, plus largement, l'analyse de la structure de la tragédie pré-moderne, qui s'écarte souvent du modèle aristotélicien. Le chapitre 9 cherchera à définir un modèle général de dénouement qui puisse rendre compte de la configuration complexe de la tragédie pré-moderne.

Si la causalité dramatique permettait de rendre compte des effets du renversement de fortune, l'articulation entre nœud et dénouement fait apparaître un deuxième fil qui structure la tragédie. La logique de la rétribution renforce ou invalide la progression causale de la pièce : si le nœud représente une « faute » du héros, le dénouement dramatise sa rétribution. La disproportion entre la faute du héros et son malheur met en cause la justice de la rétribution et la responsabilité effective de la faute. Les chapitres 10 et 11 analyseront la nature de la faute et de la rétribution qui échoit au personnage : la disproportion entre crime et châtement est au service de la surprise et du pathétique, mais elle met en cause la logique de l'exemplarité. La justice poétique – où la vertu est récompensée et le vice puni – est mise à mal par la poétique de l'excès qui affirme la culpabilité de personnages innocents et punit à l'excès des fautes qu'ils n'ont pas commises. Théoriciens et dramaturges cherchent à concilier faute tragique et justice poétique en esquissant une réflexion sur la fragilité de l'action humaine, confrontée à l'erreur et à l'échec.

1. « Bien des gens assimilent la fin d'un roman à celle d'un bon dîner : c'est la phase des desserts et de glaces, [...] une distribution finale de prix, pensions, mariages, bébés, millions, paragraphes annexes et remarques reconfortantes », Henri James, *The Art of Fiction*, in *Literary Criticism*, New York, The Library of America, 1984 [1884], p. 48, trad. M. Sibon et M. Zérafra, Paris, Klincksieck, 1978, p. 21.

La poétique du dénouement

Après avoir analysé l'orientation du dénouement – heureux ou malheureux – et ses modalités – les marques du renversement de fortune –, il est nécessaire d'en analyser la structure, déterminée par son articulation au nœud. Or il est impossible d'analyser la structure du dénouement sans considérer l'architecture globale de l'intrigue tragique. En effet, le dénouement n'est pas seulement la « fin » de la tragédie, mais il est la partie de la fable qui va du renversement de fortune à la fin de la pièce. Il a donc la double fonction d'inverser l'action principale – en suscitant la surprise et les passions – et d'achever la pièce – par l'expression d'un excès de malheur ou par le bonheur issu de la justice poétique. L'analyse de la structure du dénouement, ainsi, suppose l'étude de son orientation¹, qui fonde sa clôture, et de sa *metabasis*², qui est à l'origine du renversement qui dénoue l'intrigue. L'analyse de la structure permet de donner une définition unitaire du dénouement et de fonder un modèle théorique apte à rendre compte de la variété et de la diversité extrêmes des dénouements pré-modernes, et, plus largement, de la configuration de l'intrigue tragique qui échappe souvent à la définition binaire qu'en donne Aristote.

Pour donner une description unitaire du dénouement pré-moderne, il est nécessaire d'abord de confronter nos analyses de la *metabasis*³ à l'articulation entre nœud et dénouement que définit Aristote. En effet, toute inversion ne dénoue pas la tragédie, et les divergences entre renversement et achèvement mettent en valeur les formes atypiques de dénouement qui aident à trouver une définition plus large de la structure de la tragédie. Il s'agira ensuite de relever et de confronter les différents modèles qui permettent de définir la fable tragique : le modèle structural – qui décrit la tragédie à partir de l'articulation entre nœud et dénouement et entre bonheur et malheur – est à superposer au modèle éthique – qui oppose faute et châtement – et au modèle pragmatique – qui décrit l'action et la reconnaissance du héros. Ces trois modèles fondent la conception moderne de la tragédie et permettent

1. Voir chapitre 4.
2. Voir chapitre 6.
3. Voir chapitre 6.

de chercher, une fois relevées leurs ambiguïtés et contradictions, un modèle unifié de dénouement tragique.

9.1 Dénoement et renversement de fortune

Le dénoement reçoit une première définition par Aristote, au chapitre 18 de la *Poétique*¹. *Lusis* s'oppose à *desis*, dans une modélisation binaire de la structure tragique, articulée par la *metabasis* : le nœud est ce qui précède le renversement de fortune et le dénoement s'étend du renversement de fortune à la fin de la pièce. Cette définition structurale révèle l'ambiguïté attachée à la définition de la *metabasis* : le renversement de fortune servait à « marquer² » la fin de la tragédie alors que l'articulation entre nœud et dénoement amorce plutôt le début du renversement qui mène à cette fin. Ce renversement n'a pas forcément lieu à la fin de la tragédie mais peut s'amorcer dès son début : si le nœud est en amont de l'action³ dramatique, le dénoement occupe toute l'étendue de la pièce.

C'est le cas notamment de la *Troade*, que j'ai analysée plus haut. Les Troyens ont perdu la guerre, le renversement de fortune est déjà amorcé : les Troyennes ont déjà basculé vers le malheur, qui se creuse tout au long de la pièce. Mais la vengeance d'Hécube sur Polymnestor prend aussi la forme d'une *metabasis* : le tyran avide passe du bonheur au malheur, alors qu'Hécube connaît une joie cruelle et éphémère. Le renversement de fortune, qui est censé articuler nœud et dénoement est ici à la fois absent et multiple : absent, si l'on considère que la chute des Troyens précède l'action ; multiple, si l'on considère la mort de Polydore et la vengeance d'Hécube comme deux formes de *metabasis*.

La *metabasis* définit donc à la fois le renversement du nœud – qui amorce le dénoement – et les effets de surprise et d'inversion qui marquent la fin de la pièce par des péripéties et des reconnaissances⁴. Si le modèle aristotélicien permet de décrire les pièces où renversement de fortune et péripétie coïncident – comme *Œdipe roi* ou comme les adaptations de la fable de Mérope – il n'est pas pertinent pour la plupart des tragédies modernes, qui présentent un « renversement » diffus et non marqué, ou qui accumulent les péripéties comme des ornements épisodiques. Les pièces plutôt « simples », comme les *Troyennes*, présentent en effet une *metabasis* faible et une issue

1. Voir chapitre 2.

2. « Marquer », c'est-à-dire rendre le renversement de fortune plus saisissant par les opérateurs d'inversion que sont notamment la péripétie et la reconnaissance, cf. chapitre 6.1.

3. « Le nouement comprend les événements extérieurs à l'histoire et souvent une partie des événements intérieurs », Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 97.

4. J'ai déjà analysé au chapitre 6 les ambiguïtés attachées à la *metabasis* qui définit à la fois le renversement de fortune – comme un élément qui structure la pièce – et la péripétie – comme un ornement qui marque son l'achèvement.

« marquée ». Les pièces plutôt complexes, comme *Cammate*¹, présentent en revanche plusieurs *metabasis* dont seule la dernière « marque » la fin de la pièce.

Il est donc nécessaire de définir un modèle tragique plus vaste, qui puisse concilier la définition ancienne du dénouement et sa pratique moderne. À cet effet, il est nécessaire de considérer la nature spécifique du *muthos* tragique. Si le « récit » suppose une « mise en intrigue » qui oriente et enchaîne les données de l'expérience², la trame tragique entraîne un travail ultérieur de configuration. Le *muthos* qui fonde la tragédie est en effet transformé en *praxis* pour rendre possible sa représentation. L'histoire – issue de la nouvelle, du roman, du mythe – est reconfigurée en action pour pouvoir être représentée sur scène. Ce travail de mise en forme suppose un « découpage » et une « articulation » spécifique : le texte source doit être resserré et articulé autour du renversement de fortune qui marque l'inversion et l'achèvement du poème dramatique. Le *muthos* qui constitue l'hypotexte réel ou implicite de l'intrigue tragique reste donc à l'horizon de la tragédie. Intrigue narrative et action dramatique entrent en tension et sont à l'origine de deux problèmes principaux dans la construction de la fable tragique. D'une part, l'extension du nœud paraît tributaire des deux configurations de l'intrigue. Si le nœud peut être à la fois « intérieur » et « extérieur » au texte de la tragédie, c'est qu'il appartient à deux régimes narratifs, l'un fondé sur l'action dramatisée et l'autre sur l'hypotexte qu'elle suppose et qui s'avère nécessaire à la compréhension de la tragédie. D'autre part, l'articulation entre nœud et dénouement est l'œuvre d'un travail de mise en forme qui répond à deux exigences de la configuration tragique : renverser l'intrigue – par la surprise ou l'excès pathétique – et conclure la tragédie – par l'expression d'un apaisement ou d'un équilibre. Cette double tâche peut être plus ou moins aboutie en fonction de la relation que la fable tragique entretient avec le récit qu'elle adapte : une action dramatique doit présenter, comme un récit narratif, « un début, un milieu et une fin », mais elle doit aussi s'articuler autour d'un renversement puissant qui marque l'échec de l'action des personnages.

9.1.1 L'extension du nœud

La définition de l'étendue du nœud entraîne donc deux visions possibles du dénouement : si le nœud est davantage en amont de l'action dramatique, le renversement de fortune laisse une place importante à la plainte du héros. De telles pièces sont plutôt simples, et la *metabasis* sert davantage à lancer

1. Voir *Cammate*, de Jean Hays (1598), mais aussi *Camma* de Michel Hoyer (1631) et *Cammame* de La Caze (1641). Sujet tiré de Plutarque : Camma passe du bonheur au malheur quand son mari est tué par son beau-frère Sinoris qui désire l'épouser. Camma accepte alors d'épouser le frère de son mari, mais ce n'est que pour se venger et passer du bonheur au malheur par le meurtre de Sinoris.

2. Voir chapitre 2 et Paul Ricoeur, *Temps et récit*, *op. cit.*, vol. 1, chap. 2.

leur action qu'à marquer leur issue. Si le nœud est en revanche intérieur à la pièce, le dénouement est repoussé vers la fin, et le renversement de fortune sert davantage à marquer l'issue de la tragédie. Les premiers théoriciens et dramaturges ont tendance à préférer la première définition du nœud. Castelvetro affirme que le nœud peut être « simple », quand il est intérieur à l'action, ou « double », quand il est en partie antérieur à l'action dramatisée¹. Castelvetro comprend *exôthen* comme « antérieur » à l'action dramatique. Il se situe du point de vue du « récit » et il constate que la pièce peut n'adapter que la partie finale du *muthos*. C'est ainsi que les nœuds doubles sont « mixtes », car ils sont à la fois constitués par le « récit » en amont de la pièce – c'est-à-dire par l'hypotexte de l'intrigue tragique – et par l'« action » de la tragédie – c'est-à-dire par l'hypertexte qui reconfigure le récit narratif en action dramatique.

Les commentateurs italiens ont tendance à reprendre la bipartition de Castelvetro entre nœuds simples et doubles, mais se situent davantage du point de vue de l'action. Riccoboni considère que le nœud peut présenter des éléments qui sont « dans la fable² » ou « hors de la fable³ », mais il reprend ces formules pour condamner le *deus ex machina*⁴ : ce qui est hors de la fable est davantage pour lui de l'ordre de l'extrinsèque que de l'antérieur. Cette tendance est confirmée par les commentateurs plus tardifs : en Espagne, González de Salas se situe du côté de l'action dramatique au point d'évacuer complètement la tension entre *muthos* et *praxis* : le nœud commence quand commence l'action et s'étend jusqu'au renversement de fortune⁵. Ce qui n'est pas dramatisé n'influe pas sur la structure de la pièce⁶.

1. « [Aristotele] vuole che la materia della prima parte [della tragedia] spesse fiata sia doppia, essendo mescolata di cose che sono fuori delle favola, cioè di cose che precedono il giorno dentro dal quale si fa la rappresentazione, e di quelle che avvengono dentro dalla favola; e dice « spesse fiata » perciocché rade volte incontra che la materia delle prima parte sia semplice, cioè delle cose sole che avvengono dentro dalla favola », Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, p. 499-500.

2. « In fabula », Antonio Riccoboni, *Poetica*, *op. cit.*, p. 91.

3. « Extra fabulam », *ibid.*

4. *Ibid.*, p. 79.

5. « La connexion siempre es la maior parte, i principal de la Tragedia, i la que admite episodios, exornaciones, i ampliaciones varias. Pero la Solucion solo lo que es proprio de la acción principal, i verdadera. Luego dá señas claras de estas dos partes para su conocimiento, i dice, que la connexion es aquella, que contiene, quanto hai desde el principio hasta aquel puncto, en que empieza a succeder la Mudança de la Fortuna de felicidad en Infelicidad o al contrario », Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, *op. cit.*, p. 66.

6. Le père Rapin étend cette bipartition de l'« action » entre nœud et dénouement à toutes les « fables » : « L'ordonnance de chaque fable doit avoir deux parties, l'intrigue et le dénouement : l'intrigue brouille les choses, en jettant le trouble et la confusion dans les affaires, le dénouement doit y remettre le calme : tout ce qui précède le changement de fortune s'appelle intrigue : tout ce qui fait le changement ou ce qu'elle suit s'appelle dénouement », *Les Réflexions sur la poétique de ce temps*, éd. E.T. Dubois, Genève, Droz, 1970 [1675], p. 37. Le modèle dramatique, fondé sur une action bipolaire a ainsi tendance

Dacier enfin systématise cette compréhension moderne de l'articulation entre nœud et dénouement : le nœud peut comprendre des « incidents » intrinsèques ou extrinsèques. Les premiers sont tirés de l'histoire et se greffent sur l'action dramatique comme de bons épisodes, les deuxièmes, en revanche, sont accessoires et ne sont pas « nécessaires » à la causalité dramatique¹. Dacier se situe du point de vue de l'action dramatique : la tragédie doit moins raconter une histoire que construire une action nécessaire et vraisemblable. Si Castelvetro privilégie la fable plutôt que l'action dramatique et conçoit toute pièce comme l'adaptation d'une histoire connue à laquelle la tragédie vient donner une forme et une articulation nouvelle, à partir de la fin du XVI^e siècle et surtout avec l'essor de la tragédie classique, la *praxis* devient plus importante que le *muthos*, la construction de la pièce prime sur les exigences de l'adaptation du récit. La fable tragique n'est pas issue de la reconfiguration d'un hypotexte narratif, mais elle n'a de sens que dans les articulations de l'« action » dramatique. Il n'y a pas de fable « antérieure » au drame, mais il y a la possibilité d'évoquer *dans* le drame des événements antérieurs, par l'exposition et les analepses. La fable tragique devient davantage un outil que le dramaturge modèle et construit, plutôt qu'un récit que la tragédie transpose. La tragédie a alors tendance à s'affranchir de sa fonction « narrative » pour incarner davantage un mécanisme dramatique à l'allure binaire : le nœud ne peut être que dans la pièce, car les éléments qui précèdent l'action n'ont de sens que par et dans l'action, et assument la valeur d'épisodes : si le meurtre de Laios par Œdipe « précède » le drame, il n'a de sens que parce qu'il est « construit » par l'intrigue et sert à l'action dramatique lors de la *metabasis* qui renverse le sort du héros.

Avec l'avènement de la tragédie classique, le dénouement a tendance à être repoussé au cinquième acte et le nœud à occuper la plus grande partie du drame : c'est ce que postule déjà González de Salas en 1633 et que confirme Dacier soixante ans plus tard². On voit ainsi que l'importance accrue de la surprise va de pair avec l'affirmation progressive de la *praxis* au détriment du *muthos*. Les premières tragédies italiennes, qui ont pourtant une structure plutôt complexe, présentent un nœud qui remonte loin en amont de l'action dramatisée, et supposent la connaissance – ou l'exposition circonstanciée –

à s'étendre aux autres genres dans la deuxième moitié du XVII^e siècle.

1. « Toute tragédie est composée d'un nœud et d'un dénouement. Les Incidents qui arrivent du dehors, et tres souvent même une partie de ceux que le Poète tire de son sujet, sont le nœud, le reste est le dénouement. [...] Le nœud comprend tous les obstacles qui traversent les desseins du principal, ou des principaux personnages, s'il y en a plusieurs. La plupart de ces obstacles sont ordinairement étrangers ; c'est-à-dire que le Poète les prend hors de la fable ; il y en a aussi de propres à la fable », André Dacier, *Poétique, op. cit.*, p. 311.

2. « Le nœud comprend la plus grande partie de la tragédie, car il embrasse ordinairement les quatre premiers Actes, et quelquefois même la plus grande partie du cinquième ; en un mot il dure autant que l'esprit du spectateur est suspendu sur l'issuë des desseins du Héros, et des obstacles qui le traversent », *ibid.*, p. 312.

de la totalité de la fable pour être comprises. Cette pratique, nous l'avons vu, privilégie le pathétique au détriment de la surprise : une histoire connue d'avance s'expose devant les yeux des spectateurs, en adaptant le récit formulé par l'ombre protatique ou par le chœur. La tragédie plus tardive, en revanche, cherche la surprise par une adroite construction dramatique, qui entend détourner les attentes en présentant une histoire connue comme si elle ne l'était pas. L'évolution de la pratique du nœud, qui passe d'une forme « mixte », à mi-chemin entre narration et action, à une forme purement dramatique, s'inscrit ainsi dans l'évolution poétique que l'on a déjà décrite, mais souligne aussi l'instabilité du dénouement, tiraillé entre renversement et achèvement du drame.

9.1.2 L'articulation entre nœud et dénouement

L'articulation entre nœud et dénouement présente aussi des difficultés d'ordre conceptuel et pratique. D'un côté, il est difficile de comprendre ce qu'Aristote entend par les termes de *nœud* et *dénouement*, et ce flottement terminologique suscite des interprétations différentes et une multiplication de catégories poétiques. De l'autre, ces définitions théoriques sont difficiles à repérer et à analyser dans les textes tragiques. Ces flottements sont particulièrement saisissants en ce qui concerne la transition du nœud au dénouement : la pratique de la *metabasis* et l'extension variable du nœud rendent plus difficile l'analyse du dénouement, qui semble progressivement perdre sa valeur structurante de renversement de l'intrigue pour coïncider avec la fin de la trame tragique.

La *metabasis*, qui amorce le dénouement de l'action, est difficile à distinguer des autres « renversements », qui marquent la fin de la tragédie. Même une pièce relativement bien « marquée » comme l'*Œdipe roi* pose problème dès que les théoriciens cherchent à définir exactement l'étendue de son dénouement. Parmi les premiers commentateurs italiens naît à ce sujet une querelle que Vettori relève¹, avant de prendre position à son tour : le dénouement commence lors du récit de Jocaste qui, dès le deuxième acte (« épisode »), raconte la mort de Laios et suscite chez Œdipe le soupçon et la crainte d'être lui-même le meurtrier de son père². D'après Riccoboni, en revanche, il semblerait que le dénouement commence au moment de la re-

1. « Dissentit vero Madius a Robortello in solutionis initio eximando, seduloque ; contra ipsum disputavit », Pietro Vettori, *Commentarii, op. cit.*, p. 175.

2. « Ipse igitur quoque arbitror me debere, quid mei iudicii de hac re sit, patefacere : et cum aperte ab auctore traditum sit dissolutionem incipere ex eo loco, ubi initium ac fons est migrationis, puto dissolvi nodum illic cœpisse, statim, ut Oedipus cognovit ex sermone Iocastæ interfectum fuisse Laium a viatoribus : subito enim timere cœpit, ne ipse auctor eius cædis fuisse [...]. Quin autem tantus animi motus : suspicioque ingens, ne se magno scelere contaminarit, perturbare statum fortunarum ipsius, ac convellere vitam antea beatam debuerit, dubitare non possumus », *ibid.*, p. 175-176.

connaissance¹. Si pour l'un la *metabasis* s'amorce quand Œdipe commence à soupçonner son malheur, pour l'autre elle n'a lieu qu'au moment où le renversement de fortune est pleinement achevé par la péripétie et la reconnaissance.

Le problème de l'articulation entre nœud et dénouement rejoint celui de l'extension du nœud. Si pour Aristote et pour ses premiers commentateurs, le dénouement peut occuper l'issue de la tragédie – quand le nœud est « intérieur » à la pièce – mais aussi s'étendre sur toute l'extension de la pièce – quand le nœud est « extérieur » –, pour les théoriciens plus tardifs le dénouement coïncide généralement avec la « fin » de la tragédie. La formalisation d'une structure dramatique fondée sur la *praxis* plus que sur le *muthos* a sans doute contribué à cette assimilation du dénouement avec la fin de la pièce, tout comme la tradition médiévale et l'ambiguïté des typologies aristotéliennes. En effet, les modernes ont tendance à utiliser le terme de « catastrophe » pour parler du dénouement tragique. Or ce terme est tiré d'Evanthius et utilisé par Scaliger² pour définir une des parties de la comédie. Evanthius, dans son traité en tête des commentaires de Donat, précise que la comédie se divise entre « prologum, protasin, epitasin, catastrophem³ » et définit la catastrophe comme « conversio rerum⁴ », comme un renversement qui conduit à l'« exitus⁵ » par la reconnaissance⁶. Evanthius hérite probablement de la *doxa* aristotélienne vulgarisée par Théophraste et superpose ici diverses indications de la *Poétique* : la partition « quantitative » du chapitre 12 entre prologue, épisode, sortie et chant du chœur, semble se retrouver dans ce modèle dramatique qui superpose « exitus » et « catastrophem » en les associant au renversement de fortune : la catastrophe, comme la *lusis*, survient lors du renversement de fortune, qui peut présenter une reconnaissance. La catastrophe, comme l'*exodos*, est la dernière partie de la tragédie. Cette superposition entre *exodos* et *lusis* se retrouve chez les commentateurs modernes, notamment chez les théoriciens espagnols, comme Carvallo⁷ et González de Salas⁸, davantage influencés par les poé-

1. « Solutiones fabularum aut ex ipsis fiunt fabulis per res, et personas in negotii Tragici positas difficultate; atque haec maxime probantur; ut in Oedipode Sophocleo, cum imprudenter aperit nuntius, cuius ipse Oedipus filius fuerit », Antonio Riccoboni, *Poetica*, *op. cit.*, p. 80.

2. « Catastrophe conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam », Jules-César Scaliger, *Poetices*, *op. cit.*, p. 15.

3. Evanthius, *De Fabula*, *op. cit.*, p. 147.

4. *Ibid.*, p. 148.

5. *Ibid.*

6. « Exitus patefacta cunctis cognitione gestorum », *ibid.*

7. « Es la tercera parte, catástrofe, cuando la comedia va declinando para acabarse y en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera », Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, *op. cit.*, p. 261.

8. « La division, que hicieron los grammaticos antiguos de la Comedia, que también refiere Donato, en prologo, protasis, epitasis, i Catastrophe [...] de manera que las otras

tiques médiévales, et chez des théoriciens plus tardifs, comme d'Aubignac¹, qui interprètent le texte d'Aristote à partir de la pratique moderne.

Corneille, dans son *Discours de l'utilité des parties*, explicite cette assimilation entre « exodus » et « catastrophe »². La catastrophe coïncide avec l'exode, qui correspond au cinquième acte. L'étendue du dénouement n'est plus seulement définie par rapport au renversement de fortune, mais surtout en fonction de la partition traditionnelle de la tragédie en cinq actes. Le dénouement coïncide moins avec la *metabasis* qu'avec la « fin » du poème dramatique. La catastrophe est ce qui « complète » la pièce et signe ainsi son achèvement. Corneille superpose ici les notions d'*exodos*, de *lusis* et de *telos*, qui apparaissent respectivement aux chapitres 12, 18 et 7 de la *Poétique* : la *lusis* définit le dénouement en fonction de la *metabasis*, l'*exodos* en fonction des actes de la pièce et enfin le *telos* fixe la nécessité de l'achèvement, car après lui « ne se trouve rien³ ». La conception moderne du dénouement tend à l'assimiler à la « fin » de la tragédie, plus qu'au « renversement » qui le relie au nœud⁴. Le dénouement est ce qui marque l'achèvement de la pièce par le malheur du héros et qui coïncide, comme l'indique d'Aubignac, avec « la dernière péripétie⁵ ». Non seulement le dénouement se définit à partir de la « fin » de la tragédie, mais son rapport au nœud est ambigu : d'Aubignac relève en effet que la pièce peut présenter plusieurs péripéties et plusieurs renversements de fortune et que donc l'articulation entre nœud et dénouement est reproductible à l'envie à l'intérieur du même « poème dramatique ». Le début du dénouement coïncide avec l'amorce de la dernière *metabasis*.

tres partes, que quedan, protasis, epitasis y catastrophe, son manifestamente semejantes a los tres actos, en que se dividen nuestras comedias bien acertadamente », Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, op. cit., p. 184-185.

1. « Je sais bien qu'on prend communément [la catastrophe] pour un revers ou un bouleversement de quelques grandes affaires, et pour un désastre sanglant et signalé qui termine quelque notable dessein », Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 203. Il est intéressant de relever que le chapitre cité s'intitule : « Du dénouement ou de la catastrophe et Issuë du poème dramatique ». DAubignac tend ainsi à superposer « dénouement » et « catastrophe » pour décrire l'« issue » (*exodos*) du poème dramatique.

2. « Je ne dirai rien de l'exode, qui n'est autre chose que notre cinquième acte. Je pense en avoir expliqué le principal emploi, quand j'ai dit que l'action du poème dramatique doit être complète. Je n'y ajouterai que ce mot ; qu'il faut, s'il se peut, lui réserver toute la catastrophe, et même la reculer vers la fin autant qu'il est possible », Pierre Corneille, *Discours de l'utilité des parties*, op. cit., p. 140.

3. Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 59.

4. C'est ce que relève aussi Pinciano, quand il énumère les possibles partitions de la fable tragique : « la fábula ha de ser una, y dos, y tres, y quatro, y cinco, como está dicho. Y no es mucho inconveniente que una cosa sea muchas debajo de diferentes consideraciones ; que la fábula se considera como cuerda y tiene nudo y soltura ; y tiene principio, medio y fin ; y comienza a apretar, y aprieta, y aprieta hasta y hasta que más no puede », Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, op. cit., p. 212.

5. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 203.

La définition moderne du dénouement diverge alors nettement de sa conception aristotélicienne : le dénouement n'est plus le fait d'un renversement, mais le lieu d'un achèvement. Il ne peut plus coïncider avec la totalité du drame – si le nœud en est « extérieur » – mais est cantonné au dernier acte, et si possible, d'après Corneille¹, à la dernière partie de cet acte, pour étirer au maximum le suspens du public. D'Aubignac se révèle conscient de cette ambiguïté quand il définit la catastrophe comme à la fois le « terme » des affaires du théâtre et le « centre » du poème, vers lequel tendent tous les fils dramatiques². Le dénouement, en effet, doit « terminer » l'action, sans laisser aucun nœud irrésolu, et il est « central » dans la construction de la pièce, parce qu'il concentre et renverse les différents fils dramatiques. La non-coïncidence que j'ai relevée au chapitre précédent entre *metabasis* et « marques » du dénouement est ainsi révélatrice d'une difficulté de la tragédie moderne. Si la *metabasis* est le lieu qui renverse les attentes, l'issue de la tragédie doit porter les marques de l'achèvement, par la mort du héros ou par sa punition, qui ne correspondent pas toujours avec le renversement de sa fortune³.

Piccolomini relève cette difficulté et propose un modèle dramatique qui s'efforce de résoudre les ambiguïtés entre « catastrophe », « dénouement » et « exode ». D'après lui, l'exode est le dernier acte de la pièce, à l'intérieur duquel commence généralement le dénouement. La définition de ce dernier, relève Piccolomini, est en revanche ambiguë : le dénouement signifie à la fois le renversement de fortune et la partie qui s'étend de ce renversement à la fin de la pièce⁴. Cette deuxième acception du terme est plus complexe, car elle attache au dénouement la double fonction d'inverser et d'achever l'action dramatique. C'est en partie pour résoudre cette ambiguïté que Piccolomini distingue dénouement et catastrophe. Si le premier commence lorsque le

1. Pierre Corneille, *Discours de l'utilité des parties*, *op. cit.*, p. 140.

2. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 204.

3. Pinciano relève aussi cette double exigence du dénouement. D'après lui, en effet, la fable doit être « perturbadora y quietadora. Perturbación (dice el Filósofo) es una acción llena de alegría o tristeza. Y así toda buena fábula debe perturbar y alborotar al ánimo por dos maneras : por espanto y commiseración, como las épicas y trágicas ; por alegría y risa, como las cómicas y dithirámicas. Y debe también quietar el ánimo, porque, después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la una y la otra perturbación », Alonso López Pinciano, *Philosophía antiqua poética*, *op. cit.*, p. 196.

4. « Suol in due modo esser'usata, e presa dagli Scrittori questa parola [discioglimento] nella tragedia. L'uno è per quel luogo della tragedia, nel quale accade di farsi l'aprimiento della favola, e lo scioglimento di quella ; ch'il più delle volte si fa nel riconoscimento, e dove la mutatione della fortuna manifesta appar. E in tal significato l'havian preso noi più volte di sopra in distinguendolo dall'esodo e dalla Catastrofe. L'altro modo d'usar tal parola sarà significando con essa tutta quella parte della tragedia, da quel luogo chiamato discioglimento nel primo significato come, pur'hora si è dichiarato ; fino al fine della tragedia : nel qual significato lo prende in questa particella Aristotele », Alessandro Piccolomini, *Annotazioni*, *op. cit.*, p. 253-254.

renversement de fortune est explicite et définitif, la catastrophe contient tous les préparatifs qui amènent ce renversement :

Consistendo la catastrofe solo nel principio di quel piegamento, e inchinamento dove che l'esodo s'intenda esser l'ultima parte dopo l'ultima cantilena del choro, per fino al fine della tragedia. Il discioglimento del nodo poi, consiste, non nel principio dell'apertura, e dell'inclinazione ; ma nell'apertura stessa, quando manifestamente si vede sciolto il viluppo¹.

Piccolomini résout ainsi la querelle sur le début du dénouement dans *Edipe roi* : le récit par Jocaste de la mort de Laios commence la catastrophe et prépare le dénouement qui a lieu lors de la reconnaissance et de la péripétie qui plonge Édipe dans le malheur.

La partie de la pièce qui s'étend du début de la catastrophe au début du dénouement est au service de la « suspension » et sert à susciter les attentes que la *metabasis* vient confirmer ou détourner. Piccolomini appelle cette partie le « stato² » de la tragédie :

Et quello spatio, che s'interpone fra il principio della catastrofe, fin'al principio del discioglimento, solleva io già chiamare stato della favola [...]; parendo, che gli Spettatori stieno quivi alquanto sospesi, e intenti à quello, à che la cosa habbia da riuscire³.

En fondant la notion d'« état » de la fable, Piccolomini relève la double nécessité du dénouement tragique, qui doit progressivement inverser l'action (dans la catastrophe) et marquer l'achèvement de ce renversement (dans le dénouement). Si Piccolomini sépare ces deux exigences, c'est en fonction des effets de la tragédie : l'inversion progressive qui a lieu dans la catastrophe n'est pas sans rappeler la « préparation des incidents » que préconisait d'Aubignac⁴. Le renversement de fortune est préparé dès le nœud, et cette préparation sert à susciter les attentes par une stratégie de la « suspension ». Le modèle de Piccolomini, toutefois, suppose que l'attente du public soit toujours comblée, par un renversement qui achève la progression du nœud, et ne considère pas la possibilité d'un renversement détournant les attentes par un effet de « surprise » qui appelle la recherche d'un « achèvement » ultérieur. Son modèle permet toutefois de décrire un spectre assez vaste de tragédies : dans les pièces non marquées, le « stato » est très long et vient minimiser l'effet

1. « Car la catastrophe consiste seulement dans le principe de ce renversement et de cette inclination, alors que l'exode est considéré comme la dernière partie de la tragédie après le dernier chant du chœur et jusqu'à la fin de la pièce. Le dénouement du nœud, ensuite, ne consiste pas dans le début de l'ouverture et de l'inclination, mais dans l'ouverture même, quand l'enchevêtrement de l'intrigue est dénoué », *ibid.*, p. 183.

2. *Ibid.*, p. 254.

3. « J'avais l'habitude de nommer cette étendue, qui se trouve entre le début de la catastrophe et le début du dénouement, état de la fable, car il semble qu'à ce moment les spectateurs soient comme suspendus, et curieux de savoir si l'action peut réussir », *ibid.*

4. Voir chapitre 7.

du renversement de fortune qui ne fait qu'accomplir les promesses du nœud par une inversion définitive : c'est ce qui se passe dans la *Troade* de Garnier. En revanche, si le « stato » est très court et la catastrophe coïncide avec le dénouement, le renversement de fortune sera très rapide et très marqué, il sera en mesure de susciter la surprise, mais il risquera aussi de paraître injustifié.

Le modèle de Piccolomini est donc intéressant, car il tient compte de la double exigence du dénouement, mais incomplet, car il ne décrit que sommairement les tragédies plutôt « complexes », où la *metabasis* ne vient pas marquer la fin du renversement et de la tragédie, mais susciter la surprise et exiger un achèvement ultérieur. Seulement dans un nombre limité de pièces, en effet, la surprise entraîne l'achèvement de la pièce : c'est notamment le cas de la comédie, où la reconnaissance finale restaure l'ordre en permettant le mariage des héros ; ou de certaines tragédies à fin heureuse, qui reprennent le mécanisme résolutif de la comédie. Mais, dans la plupart des tragédies, le renversement de fortune, alors même qu'il est rapide et marqué par une péripétie et une reconnaissance, ne permet pas d'« achever » la tragédie. Dans l'*Œdipe roi*, par exemple, la découverte de la culpabilité du roi entraîne son aveuglement et son bannissement ; dans une tragédie à fin heureuse comme la *Merope* de Pomponio Torelli, la reconnaissance qui réunit Telefonte à sa mère ne clôt pas la pièce, qui s'achève par la vengeance de Telefonte tuant Polifonte. Pour être « achevée » la tragédie moderne n'exige pas seulement que les fils soient dénoués, mais que le sort des personnages soit réglé par une juste rétribution : il faut qu'Œdipe soit puni, il faut que le crime de Polifonte soit vengé. L'achèvement de la tragédie – je l'ai relevé plus haut – ne suppose pas seulement la restauration logique de la causalité, qui se fait le plus souvent par la reconnaissance, mais appelle aussi à une restauration morale qui a lieu par la rétribution. Pour fonder un modèle susceptible de décrire tout dénouement tragique, il faut donc relever les affinités et les points de contact entre une conception logique et une conception éthique du dénouement, et la possibilité de concilier excès pathétique et retour à l'équilibre.

En effet, si, dans la comédie, achèvement et renversement tendent à coïncider – la reconnaissance suscite à la fois la surprise et marque la fin de la pièce par un retour à l'ordre – dans la tragédie les effets de renversement et d'achèvement sont généralement disjoints. La *metabasis* peut se révéler plus ou moins étendue et plus ou moins résolutive : si dans la *Troade* de Garnier, la « catastrophe » – pour employer les termes de Piccolomini – commence dès le début de la pièce, c'est seulement au dernier acte que le sort des captives paraît fixé. Inversement, dans la *Troade* de Sallebray, la « catastrophe » qui commence la pièce est à son tour inversée par une péripétie inattendue. La vengeance d'Hécube qui aveugle Polymnestor suscite la surprise et commence une deuxième inversion de l'action : le malheur des Troyennes sera vengé par

les souffrances à venir des vainqueurs¹. Le mouvement qui constituait la lente *metabasis* de la *Troade* de Garnier, fonde le nœud de la pièce de Sallebray, qu'une péripétie rapide inverse et achève. Il apparaît ainsi que la tragédie moderne occupe l'espace poétique délimité par deux extrêmes possibles : la coïncidence et la divergence entre la *metabasis* qui amorce le dénouement et les *metabaseis* qui marquent la fin de la pièce. Si, d'une part, les marques de l'achèvement et le début du dénouement coïncident, la fin de la tragédie est marquée par une inversion qui suscite la surprise et qui achève la pièce. La tragédie est alors plutôt complexe et son dénouement court. Cette solution est préconisée par les classiques, qui repoussent le dénouement au dernier acte. Si, d'autre part, achèvement et renversement divergent, la *metabasis* qui inverse le sort du héros est très étendue et commence dès l'ouverture de la pièce. La fin de la tragédie vient alors combler les attentes et « marquer » l'épuisement de l'action par le caractère définitif et inéluctable du renversement tragique. Cette solution est exposée par Castelvetro et par Piccolomini et caractérise les pièces qui procèdent par accumulation, en privilégiant le pathétique par rapport à la surprise et en présentant une fin peu marquée. Le dénouement, donc, s'étend du début du dernier renversement de l'action jusqu'à son achèvement ; il peut coïncider avec l'*exodos* ou aller jusqu'à couvrir la totalité de la pièce.

L'analyse de la relation entre dénouement et renversement de fortune a révélé deux tensions principales qui affectent la construction de l'intrigue tragique. D'une part, le « récit » – le *muthos* qui constitue l'hypotexte réel ou hypothétique de la trame tragique – peut influencer la structure de l'« action » – la mise en tragédie de l'hypotexte narratif. Cette influence affecte son « découpage » et l'« articulation » entre son nœud et son dénouement. Ainsi, quand le nœud de la pièce est un élément du « récit » et reste à l'horizon de l'action dramatique, la tragédie est toute entière constituée par le renversement de fortune et échappe à la structure bipolaire préconisée par Aristote. D'autre part, l'exigence de renverser l'intrigue – pour susciter pathos et surprise – se heurte à la nécessité de conclure la pièce – par un apaisement ou un retour à l'équilibre. Le renversement qui structure la pièce peut alors ne pas être le seul effet d'inversion : la structure binaire du nœud et du dénouement peut ainsi se démultiplier et donner lieu à plusieurs rebondissements. L'analyse du modèle éthique, qui vient marquer la « fin » de la tragédie par la justice poétique, permet de donner une description plus complète de la structure de la tragédie moderne et des mécanismes à l'œuvre dans son dénouement.

1. Voir les analyses du chapitre 8.

9.2 Trois descriptions du dénouement tragique

Les analyses du chapitre précédent ont relevé l'ambiguïté entre enchaînement logique – fondé sur le lien entre cause et conséquence – et enchaînement éthique – fondé sur le principe de rétribution. Le premier est plutôt de l'ordre d'une suite de causes, le second est davantage l'expression d'un « dessein » providentiel. Si le surgissement inattendu d'un enchaînement causal sert à susciter la surprise, la juste rétribution du héros induit un sentiment de justice et d'achèvement qui marque la fin de la tragédie. Giraldi relève ce jeu entre construction logique et construction éthique de la tragédie, quand il affirme que la « *giustizia, mescolata colla gravezza del supplizio, induce quell'orrore e quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia*¹ ». Le malheur du héros suscite les passions par son caractère excessif ou la surprise par son surgissement inattendu : dans les deux cas, il apparaît comme une nouvelle suite logique imprévisible ou immotivée qui vient troubler la causalité apparente du nœud de la pièce. En revanche, le principe de rétribution restaure un semblant de justice qui permet de motiver partiellement le malheur du héros par une recherche des causes morales qui justifieraient à rebours sa peine, et fige le malheur comme un état définitif qui fixe à jamais le sort du héros. La réflexion d'Aristote sur la faute morale (*hamartia*) influence et infléchit l'analyse de l'agir (*prattein*) du héros.

9.2.1 Modèle structurel et modèle éthique de la fable

Aristote, on l'a vu, décrit un modèle structurel de la fable tragique : elle se compose d'un nœud et d'un dénouement qui sont articulés par la *metabasis*. Aristote précise ailleurs² la valeur sémantique de la *metabasis* : il s'agit du renversement qui fait passer le héros du bonheur au malheur. Or Aristote décrit aussi, au chapitre 13, un modèle éthique de ce renversement :

Pour être réussi, il faut donc que l'histoire (*muthos*) soit simple, plutôt que double comme le veulent certains ; que le passage (*metaballein*) se fasse non du malheur au bonheur, mais au contraire du bonheur au malheur, et soit dû non à la méchanceté mais à une grande faute (*hamartia*) du héros³.

1. « La justice, mélangée avec la gravité de la peine, suscite cette horreur et cette compassion qui sont nécessaires à la tragédie », Giovan Battista Giraldi Cinzio, *De' Romanzi, delle comedie e delle tragedie, op. cit.*, p. 28.

2. *Metaballein*, Aristote, *Poétique, op. cit.*, chap. 7, p. 61. Le terme de *metabasis* (passage, changement) revient au chapitre 18 pour articuler nœud et dénouement et au chapitre 10 pour définir les fables simples et complexes. Le terme *metabolé* (déplacement, changement) est utilisé pour définir péripétie et reconnaissance au chapitre 11 de la *Poétique*, alors que le verbe *metaballein* (tourner, retourner) intervient au chapitre 7 et au chapitre 13 pour parler du passage du héros du bonheur au malheur.

3. *Ibid.*, p. 78-79.

Aristote récapitule ici les qualités de la fable bien faite, que nous avons relevées plus haut : il faut que son dénouement ne soit pas « double », qu'il se fasse du bonheur vers le malheur et que le renversement de fortune soit dû à une faute du héros. La tragédie reçoit donc deux descriptions possibles, en fonction des différentes interprétations de la *metabasis*. En ce qui concerne la structure, la tragédie repose sur l'articulation entre nœud et dénouement et décrit le passage du héros du bonheur vers le malheur. En ce qui concerne sa construction éthique, la tragédie montre un héros qui commet une faute et tombe dans le malheur. Une définition exhaustive de l'intrigue tragique, donc, doit tenir compte de ces différents aspects qui la caractérisent.

Ainsi, si l'on superpose ces deux descriptions aristotéliennes, il apparaît que dans le nœud le héros commet une faute et que dans le dénouement il subit un châtement et tombe dans le malheur. Cette synthèse permet de mieux rendre compte de l'articulation qui structure la tragédie, comme le montre La Mesnardière, en analysant la fable de Méléagre¹ : le héros commet une faute dans le nœud – tuer ses oncles – et dans le dénouement il tombe dans le malheur par un châtement excessif – il est tué par sa mère. La description éthique du dénouement permet de relever les suites de la *metabasis* et de les relier au nœud : si le héros tombe dans le malheur, c'est qu'il subit un châtement et que ce châtement est la conséquence éthique d'une faute qu'il a commise².

Si les théoriciens ont tendance à superposer le modèle structurel et le modèle éthique dans leurs analyses empiriques, ils ne fondent pas un modèle théorique de la fable tragique à partir de la synthèse des descriptions qu'en donne Aristote. Les raisons de cet oubli sont peut-être à rechercher dans le caractère évident de ce rapprochement théorique – les différents modèles ne font que préciser la définition de la *metabasis* – et dans la nature analytique de la démarche des poéticiens : les commentateurs entendent gloser le texte aristotélien plutôt qu'en tirer un traité synthétique. Pourtant, même les auteurs qui cherchent à fonder une doctrine unique et organique de la tragédie préfèrent « résumer » les différents emplois de la *metabasis* plutôt que d'en

1. « Bien que le Poème finisse chez les Dramatiques par la mort de Méléagre, ce n'est pas sur cet incident que subsiste la Tragédie. Le meurtre de ses deux Oncles est l'Action principale de l'Avanture de ce Prince. Il ne meurt dans la catastrophe, qu'à cause qu'il les a tuez au commencement de la Pièce ; et ainsi c'est dans ce meurtre qu'il faut chercher l'Ignorance, les Passions, et l'Aveuglement, pour voir s'il sera possible d'y trouver quelques motifs qui excusans la promptitude, laissent naître la Compassion sur les malheurs de ce Heros, qu'on doit estimer criminel à cause de la violence qu'il exerce contre ses proches, mais qui merite d'estre plaint, pource qu'il n'est plus à soy quand il commet ce parricide, et que sa passion fait son crime », Jules de La Mesnardière, *La Poétique, op. cit.*, p. 186-187.

2. Le débat des théoriciens voulant fixer le début du dénouement d'*Œdipe roi* se comprend aussi à partir du chapitre 13 de la *Poétique* : si le nœud décrit la faute d'Œdipe, il est « antérieur » voire « extérieur » à l'action de la pièce, car Œdipe a tué son père avant que la peste n'accable Thèbes.

construire une description systématique. Maggi¹ et Denores² établissent une liste des « qualités » nécessaires au renversement de fortune, alors que La Mesnardière est le seul à esquisser une synthèse qui résume plus qu'elle ne construit la définition de la *metabasis*³. Après avoir relevé la proximité entre le renversement de fortune, la reconnaissance et la péripétie, La Mesnardière affirme que ce renversement engendre le malheur du héros qui se découvre « coupable ». La *Metabasis* et ses marques – la péripétie et la reconnaissance – sont ainsi la cause nécessaire du malheur qui vient punir la faute du héros. La Mesnardière relie les différents attributs du renversement de fortune pour donner une description cohérente du dénouement, amorcé par un renversement qui suscite la surprise et terminé par le constat du malheur et par un sentiment de justice.

La superposition théorique des descriptions structurale et éthique du renversement de fortune permet de formuler quelques constats. Le dénouement tragique réalise à la fois des effets de renversement et d'achèvement en conjuguant poétique de l'excès et retour à l'équilibre. En effet, le sort du héros qui commet une faute et tombe dans le malheur est à la fois source de pathétique et expression d'une rétribution satisfaisante. La description des passions que suscite le dénouement permet de rendre compte de cette double efficacité de la fable tragique. Si la crainte et la pitié sont l'expression du pathétique et de l'excès qui bouleverse les attentes du spectateur, le « sens de l'humain⁴ » exprime la satisfaction éthique du public et comble ses attentes morales. En effet, les modernes interprètent le « sens de l'humain » comme l'expression de l'utilité morale du malheur du héros – c'est notamment l'avis de Maggi et

1. « Necessè est igitur pulchram fabulam constare magis ex uno hoc genere, quam est duplici, ut nunnulli putant : cuius quidem ex miseria ad felicitatem mutatio non sit, sed contra ex felicitate ad miseriam, errore sane non levi, minime vero per dedecus, ex illo quidem virorum, de quo dictum est, genere, quodque potius ad meliores, quam ad deteriores spectet », Vincenzo Maggi et Bartolomeo Lombardi, *In Aristoteles librum de poetica communes explanationes, op. cit.*, p. 155 : la traduction du texte de la *Poétique* sert ici de résumé.

2. « La favola tragica è imitation di tutta una attion horribile e miserabile di persone illustri mezzane fra buone e cattive per errori humani maravigliosa compiuta e convenevolmente grande e oltracio possibile affettuosa e che faccia la sua tramutation dalla buona alla cattiva fortuna, intrecciata con peripezia, e con agnizione », Jason Denores, *Poetica, op. cit.*, p. 20. Il s'agit du résumé qui clôt le chapitre III du traité. Mais dans le texte du chapitre il n'est nullement question de la faute tragique...

3. « La péripétie est en revanche plus fréquente dans le Poème tragique, où elle vient convertir les extrêmes félicités de la personne coupable, en d'extrêmes infortunes : ce qui fait l'excellente fin de la tragédie bien conduite. Bref qu'il sçache pour finir, qu'il faut que la Reconnaissance produise de nécessité un Renversement dans la Fable ; et qu'enfin cette Partie est si dépendante de l'autre, que iamais elle n'arrive dans le Poème tragicomique sans engendrer du bonheur à l'Innocent infortuné, ni iamais dans la Tragédie sans attirer l'infortune sur le coupable bien-heureux », Jules de La Mesnardière, *La Poétique, op. cit.*, p. 106.

4. *Philanthrôpon*, Aristote, *Poétique, op. cit.*, chap. 13, p. 76.

de Lombardi¹ – mais aussi comme le plaisir qu'éprouve le spectateur quand ses attentes morales sont comblées – c'est notamment la lecture de Castelvetro² et de Vettori³. Les commentateurs relèvent donc la double fonction du dénouement et la mettent au compte du pathétique et de la juste rétribution. L'idée, plus ou moins affirmée, d'une justice poétique, d'après les commentateurs, « plaît » au public pour deux raisons : d'après Maggi, parce qu'elle est « pédagogique » et invite à pratiquer la vertu pour ne pas encourir la peine du méchant ; d'après Vettori, parce qu'elle est « vraisemblable » et qu'elle confirme les attentes morales du public. Un semblant de rétribution joint à un excès de pathétique, donc, permet à la fois de combler et de dépasser les attentes du public.

Ainsi, la tragédie moderne implique généralement un schéma rétributif, comme le montrent les adaptations de la mort de Lucrèce⁴. Les versions modernes de cette fable romaine présentent un dénouement qui paraît injuste : un héros parfaitement bon – la vertueuse Lucrèce – subit un outrage – le viol de Tarquin – et se tue de honte et de malheur. Le schéma traditionnel – commettre une faute, tomber dans le malheur – est ici inversé pour exalter la vertu de l'épouse de Collatin et l'injustice de son supplice : Lucrèce subit une faute au lieu d'en commettre une et tombe dans le malheur sans que son ennemi soit puni. Mais le dénouement de la pièce est ici en partie « postérieur » ou « extérieur » à l'action dramatique. En effet, le public connaît les suites du viol de Lucrèce : Collatin, son ami Brutus et le peuple de Rome vont chasser les rois dont Sexte est issu, et ainsi venger la honte de Lucrèce et, symboliquement, la honte de Rome violée par des tyrans étrangers. Si les versions de Regio et de Du Ryer centrent l'issue tragique sur l'excès pathétique de la mort de Lucrèce, la version d'Urbain Chevreau évoque la rétribution à venir : la découverte du viol a lieu assez tôt (acte III) et la suite de la pièce décrit la vengeance de Collatin qui, avec Brutus et son beau-père Lucrétie,

1. « Per *Philanthrôpon* intellegit idem, quod moratum, quodque ad societatem humanam conducit. [...] At in primis humano generi poetæ prodesse student, Prosunt autem humanæ societati exempla, in quibus pessimi viri ex felicitate in miseriam labuntur ; quoniam his instruitur genus humanum, et a sceleribus abstinet », Vincenzo Maggi et Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes, op. cit.*, p. 253.

2. « Tanta allegrezza sente l'uomo da bene veggendo il giusto essaltato quanta veggendo il malvagio abbassato ; e questa allegrezza procede dirittamente dall'essaltamento del giusto o dall'abbassamento del malvagio », Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta, op. cit.*, vol. 1, p. 365.

3. « Gaudent enim homines, cum imponitur callido viro ac versuto, si idem affini maximis vitiis fuerit, et ex ea re magnam lætitiā capiuntur », Pietro Vettori, *Commentarii, op. cit.*, p. 121-122.

4. Paolo Regio, *Lucrezia*, Naples, Giuseppe Cacchii, 1572 ; Urbain Chevreau, *La Lucresse romaine*, Paris, Quinet, 1638, représentée en 1636 ; Pierre Du Ryer, *Lucrèce*, éd. James F. Gaines et Perry Gethner, Genève, Droz, 1994 [1638] ; Jean du Teil, *L'Injustice punie*, Paris, Sommaille, 1641, mis en scène en 1640 (il s'agit d'une histoire proche de celle de Lucrèce : un noble romain veut abuser de Virginie, celle-ci en meurt, mais le noble est ensuite condamné).

chassent les tyrans de Rome (acte V, 4), avant de représenter le suicide de Lucrèce qui clôt la pièce. Le schéma rétributif est donc plus ou moins étendu et explicite dans la tragédie moderne, en fonction du découpage de la fable. Si la tragédie s'inscrit dans une suite de causes, elle implique aussi une suite de rétributions morales qu'elle adapte en raison de la vision de la justice et de l'histoire qu'elle adopte.

Or si la synthèse entre logique et éthique de la tragédie permet de rendre compte des effets d'achèvement et de pathétique qui marquent la « fin » de la pièce, elle ne relève ni la place, ni le fonctionnement des marques de la surprise et de l'excès qui amorcent le renversement résolutif ou qui permettent d'enchaîner plusieurs rebondissements. L'analyse de l'« action » du héros permet de donner une description plus complète de la structure de la tragédie moderne et des mécanismes qui fondent sa configuration.

9.2.2 Modèle éthique et modèle pragmatique de la fable

Aristote propose un troisième modèle de l'articulation tragique qui rend compte de l'action du héros. Au chapitre 14 de la *Poétique* il parle encore une fois du « système des faits lui-même » (*sustasis tôn pragmatôn*), c'est-à-dire de la construction de la tragédie à partir d'une fable donnée, mais il n'est pas question ici de *metabasis* ou de *lusis*, mais de l'une des marques du renversement de fortune : la reconnaissance qui est aussi définie comme une *metabolé*¹. Le discours reprend ainsi de manière indirecte la réflexion sur l'articulation tragique, pour proposer un modèle dramatique qui n'est pas d'emblée défini en fonction de la *metabasis* résolutive. Il décrit les articulations possibles de la fable tragique en fonction de deux éléments : agir (*prattein, poiein*) et connaître (*gignôskein, eidenai*) : « nécessairement on agit ou bien on n'agit pas, en sachant ou bien sans savoir² ». Il propose alors deux typologies possibles d'action tragique qui articulent agir et connaître à partir de la solution la moins efficace jusqu'à la meilleure : l'on peut commettre l'acte violent en connaissant les victimes – comme Médée – on peut agir et ensuite reconnaître – comme Œdipe – on peut enfin être sur le point d'agir, reconnaître et ne pas agir – comme Mérope. Cette première typologie à trois termes est suivie d'une deuxième typologie qui reprend ces trois cas dramatiques, mais en ajoute un quatrième, qui est jugé être « le plus mauvais³ » : c'est le cas d'un personnage qui connaît, entend agir mais n'agit pas. Hémon veut tuer son père, mais ne le tue pas. Cette solution ne suscite ni les passions tragiques ni un sentiment de rétribution : Aristote la juge ainsi peu apte à la tragédie⁴.

1. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 11, p. 71.

2. *Ibid.*, chap. 14, p. 83.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

L'articulation entre « agir » et « reconnaître » propose un modèle pragmatique de la trame et pose le problème de l'ambiguïté foncière de toute action : tout « choix », même volontaire, est fait dans l'ignorance partielle des causes et des circonstances de l'acte. Le volontaire est donc d'emblée marqué par l'involontaire et chargé d'une passivité qui rend l'action plus ou moins incertaine, plus ou moins libre¹. Cette réflexion sur la liberté et sur la volonté de l'agent se concentre autour de la question de l'acte violent – donner la mort ou ne pas donner la mort – ce qui en souligne la gravité et la relie à une autre question tragique : celle de la faute et de la liberté de l'agent dans la faute.

Ce modèle pragmatique a surtout occupé les théoriciens modernes en raison de ses ambiguïtés et de ses redites : Vettori et Piccolomini² ont relevé l'incongruité des deux typologies, qui se suivent et ne se recoupent pas. Castelvetro³ en a dénoncé le caractère incomplet et a proposé à la place un exposé systématique des trames tragiques possibles qui a été repris par ses imitateurs, notamment par Riccoboni⁴. Enfin, la forme considérée comme la meilleure – celle d'un héros qui est sur le point d'agir, reconnaît et n'agit pas – donne lieu à une fin heureuse⁵, qu'Aristote critique pourtant comme moins efficace que la fin malheureuse, et la fable qui convient le mieux au genre – celle d'Œdipe, d'après le chapitre 13 de la *Poétique* – n'acquiert ici que le deuxième rang, car Œdipe tue et reconnaît ensuite⁶. Ces incongruités sont le fruit d'une démarche empirique qui n'entend pas systématiser une doctrine tragique, alors que les théoriciens modernes commentent le texte d'Aristote avec le souci de donner une définition exhaustive et cohérente de la tragédie.

Castelvetro, en effet, esquisse le rapprochement entre les trois différents modèles de la fable tragique⁷. Dans sa *Poetica*, il superpose le modèle éthique (commettre une faute, tomber dans le malheur) au modèle pragmatique (agir,

1. Voir Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 1. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Seuil, 2009 [1960].

2. Alessandro Piccolomini, *Annotationi*, *op. cit.*, p. 215.

3. Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, vol. 1, p. 400.

4. Antonio Riccoboni, *Poetica*, *op. cit.*, p. 67.

5. Voir chapitre 5.2.

6. Piccolomini critique cette incongruité, *Annotationi*, *op. cit.*, p. 215.

7. « Per trovare quella azione o favola che possa muovere maggiore spavento e compassione e per conseguente sia più atta a fare la tragedia bellissima, si sono infino a qui spezialmente considerate cinque cose che dee avere; ciò sono : persona di mezzana bontà e di mezzana malvagità; il trapassamento della persona di felicità in miseria; il trapassamento predetto avegnente per errore e non per colpa; persona nobile e non vile; e favola semplice e non doppia. Ma perché l'azione può ricevere ancora accrescimenti di spavento e di compassione per altre vie, e massimamente per tre, cioè per l'amistà [...], e per ignoranza, e per fare o per essere a rischio di fare, è paruto ben fatto ad Aristotele di ragionare ancora di queste tre vie e di farne una giunta alle cosa sopraddette », Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, vol. 1, p. 393-394.

reconnaître) en fonction de la *metabasis* : si le héros passe du bonheur dans le malheur, c'est en raison d'une faute, qu'il a commise par ignorance ou en connaissance de cause. Ce raccourci semble en mesure de décrire un nombre assez grand de dénouements modernes : la *metabasis* est amorcée par la reconnaissance ou par l'acte violent, et le malheur du héros en découle, comme le châtement de sa faute. Toutefois, ce modèle ne coïncide pas explicitement avec les autres descriptions binaires : l'acte violent peut constituer une péripétie qui n'est pas du ressort du nœud, mais qui contribue, avec la reconnaissance, à amorcer le dénouement. Le clivage entre nœud et dénouement est revu et corrigé par ce modèle pragmatique qui permet d'éclairer davantage la structure complexe des tragédies modernes.

Si l'on superpose le modèle éthique et le modèle pragmatique de la tragédie, on aboutit à un double constat, qui concerne, d'un côté, le lien entre « agir » et « commettre une faute » et, de l'autre, le rapport entre « reconnaître » et « tomber dans le malheur ».

Premièrement, si l'action du héros est assimilée à une faute, c'est que la tragédie, par sa structure, entend dénoncer l'agir humain comme inefficace et fautif. L'action du héros est fautive car elle a été réalisée dans l'ignorance de ses circonstances et de ses implications possibles. La « reconnaissance » qui amorce le renversement de fortune vient révéler la faillibilité du héros qui est appelé à agir dans un monde aux valeurs changeantes et confuses à partir d'une volonté plus ou moins libre et consciente. La représentation d'hommes en action, qui constitue l'intrigue tragique, reçoit d'emblée une connotation éthique et met en scène des actes fautifs, qui expriment à la fois l'« action » et l'« ignorance » du héros.

Les théoriciens ont relevé l'ambivalence de la faute, qui est à la fois « active » et « passive ». Pinciano, en effet, pose deux typologies différentes, une qui soit adaptée aux personnages « actifs » et l'autre qui convienne aux personnages « passifs »¹. Pour les premiers, Pinciano reprend la distinction du chapitre 13 de la *Poétique* entre personnages bons, mauvais et moyens et affirme préférer ces derniers². Pour les seconds, il invite les dramaturges à choisir « los medios »³ entre les héros désespérés et les héros excessivement heureux. Castelvetro, en revanche, a tendance à minimiser l'importance de l'acte ou de la faute du héros⁴. Pourtant, quand il entend traiter ensemble le modèle éthique, pragmatique et la *metabasis*, il prend soin de séparer d'emblée les personnages qui agissent de ceux qui subissent, et ceux qui agissent

1. « Las personas de la compasión, o son activas (que la hacen) o pasivas (que la padecen) », Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, *op. cit.*, p. 344.

2. *Ibid.*, p. 345.

3. *Ibid.*, p. 346.

4. Dans son analyse du chapitre 13 de la *Poétique*, il établit deux longues typologies qui ne tiennent compte que de la nature du héros (bon, mauvais, moyen) et de la direction du renversement (bonheur, malheur), sans se soucier de la nature et de la gravité de ses actes (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, vol. 1, p. 357-369).

volontairement de ceux qui agissent involontairement¹. De même, il s'empporte contre Aristote pour avoir cité sans distinctions, comme exemple de héros moyens commettant une faute, des personnages qui agissent volontairement, comme Oreste, et des personnages agissant par ignorance ou par folie, comme Œdipe².

Or ce qui est le plus intéressant dans cette description de la structure tragique, c'est justement l'ambiguïté d'un agent qui est à la fois actif et passif, et l'ambiguïté d'une faute qui est à la fois le fruit de l'ignorance et du choix. La structure même de la tragédie repose sur cette ambivalence foncière qui naît de l'articulation de différents modèles poétiques.

Deuxièmement, l'assimilation entre « reconnaître » et « tomber dans le malheur » suppose que le héros, en reconnaissant ses actes et leurs implications, tombe inévitablement dans le « malheur ». Le caractère néfaste associé à la reconnaissance tragique implique une vision pessimiste de l'homme et de son action. Ce constat superficiel est sans doute à reprendre et à justifier : le lien entre reconnaissance et malheur est surtout le lieu de l'ironie tragique et de la surprise, qui expriment davantage des traits spécifiques de la poétique tragique, avant de définir ses *a priori* idéologiques. En effet, le lien établi entre reconnaissance et malheur du héros permet d'articuler deux points essentiels du dénouement : la *metabasis*, qui suscite la surprise par la reconnaissance ou par l'acte violent, et le *telos*, qui fixe la fin et la justification morale de la tragédie. En effet, selon cette conception de l'intrigue tragique, dans un premier temps le héros agit et commet une faute, et dans un deuxième temps il tombe dans un malheur qui signe à la fois son regret et le châtiment mérité par son erreur. La superposition des visions éthique et pragmatique de la fable tragique permet de formaliser la nature double du dénouement, qui exige à la fois le surgissement de la surprise et du pathétique et l'expression d'une clôture définitive.

Si l'on superpose en revanche les descriptions structurelle et pragmatique du dénouement, deux autres ambiguïtés poétiques apparaissent, concernant, l'une, le lien entre l'action du héros et l'extension du nœud, l'autre, le rapport entre la reconnaissance et la fin de la pièce. Dans la configuration tragique, en effet, l'action n'est pas exclusivement cantonnée au nœud et la reconnaissance n'est pas toujours associée au renversement de fortune. L'exemple de Mérope, citée par Aristote comme modèle tragique³, permet de rendre compte des ambiguïtés de la structure de l'intrigue tragique.

Dans le nœud, la reine désire commettre l'acte violent et tuer celui qu'elle

1. « La persona tragica, adunque, è dolorosa per operare o per patire, e procedono l'operare o il patire da se stessa o da altrui. Se procedono da se stessa, o procedono contro volontà o volontariamente; se procedono contra volontà, avengono : o per furore di mente [...]; o per ignoranza [...]; o per errore d'altra cosa », *ibid.*, p. 375.

2. *Ibid.*, p. 373. Il fait référence à *Poétique*, 53a20.

3. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 14, p. 83.

croit être le meurtrier de son fils. Dans le dénouement, elle reconnaît l'identité de son fils et n'agit pas. Or cette description de la trame de Mérope est ambiguë : la reine prépare dans le nœud sa vengeance, certes, mais l'instant saisissant de son agir est justement le moment de la péripétie où, la hache prête à tomber, Mérope reconnaît dans le messager dormant les traits de son fils. Si la trame de Mérope, malgré son issue heureuse, suscite le pathétique, c'est que l'acte violent a été sur le point de se produire et qu'il a été renversé rapidement. Le public est à la fois ému « comme si » l'acte violent avait été accompli, car le nœud a suscité ses attentes, et il est surpris par ce renversement qui les détourne. L'« action » du héros est donc à la fois un élément du nœud – qui crée la « suspension » – et du dénouement – qui renverse le meurtre en adoption. Si l'on interprète le modèle pragmatique du dénouement à l'aune de l'articulation structurelle de la pièce, on pose la question complexe des limites entre nœud et dénouement qui restent indiscernables même dans des pièces ayant un seul renversement et un nœud « intérieur ».

Les adaptations modernes de l'histoire de Mérope soulignent une deuxième ambiguïté de la structure du dénouement : dans les versions de Torelli¹, de Cavallerino² et de Liviera³, la reconnaissance est suivie de la vengeance et de la mort de Polyphonte, le deuxième mari de Mérope qui a injustement usurpé le trône de Cresphonte. Le couple « agir » et « reconnaître » est prolongé par un dernier « acte violent » qui sert l'achèvement moral de la pièce : la reconnaissance ne suffit pas au bonheur de Mérope qui veut restaurer son fils dans sa royauté et donc se venger du tyran qui l'usurpe. L'issue des versions modernes de la pièce est donc « double » : Mérope passe du malheur au bonheur et Polyphonte du bonheur au malheur. Cette adaptation de la trame est probablement issue de l'imitation du sujet d'*Électre*, assez proche de la fable de Mérope, mais elle sert aussi à satisfaire aux exigences de la justice poétique. La description du dénouement doit ainsi tenir compte des cas – très fréquents dans la tragédie moderne – où le héros « agit », « reconnaît » et « agit » encore, c'est-à-dire des cas poétiques qui présentent plusieurs *metabaseis*, pour répondre à la double nécessité de renverser et d'achever l'action tragique. Si, dans le cas de Mérope, la reconnaissance est un renversement plus central que le meurtre de Polyphonte, dans d'autres tragédies, l'efficacité et l'articulation des *metabaseis* sont plus ambiguës et méritent une analyse plus attentive : la vengeance n'est pas seulement un moyen d'« achever » la tragédie, mais souvent – dans les pièces d'inspiration sénéquienne – elle s'avère être le moteur même de l'intrigue.

Ces critiques du modèle pragmatique du dénouement demandent à être

1. Pomponio Torelli, *Merope*, éd. Vincenzo Guercio, Rome, Bulzoni, 1999 [1589]. Cette version moderne sera reprise dans *Teatro Italiano* au XVIII^e siècle et inspirera la version de Scipione Maffei, qui servira à son tour d'inspiration pour l'adaptation de Voltaire.

2. Antonio Cavallerino, *Telefonte*, Modena, Paolo Gadaldino, 1582.

3. Giambattista Liviera, *Cresfonte*, Padoue, P. Meietto, 1588.

nuancées par l'analyse des différents cas de figure qu'Aristote relève dans sa typologie et qui orientent les productions dramatiques modernes. Le cas de Mérope est un exemple de la trame qu'Aristote juge la meilleure – un héros sur le point d'agir et de commettre une faute reconnaît sa victime dans le dénouement et passe du malheur au bonheur – alors que la fable d'Œdipe – un héros agit et commet une faute pour ensuite reconnaître et tomber dans le malheur – n'a que le deuxième rang dans le classement de la *Poétique*. Dans ces deux cas, le dénouement porte à la fois les marques de renversement – par l'effet de surprise – et d'achèvement – par l'expression d'une rétribution.

En revanche, les deux autres types de trames relevés par Aristote présentent une structure plus ambiguë. Le cas de Médée, premièrement, inverse l'ordre attendu de l'action : le héros d'abord « connaît » et tombe dans le malheur, pour ensuite agir et commettre une faute. Médée, affligée par la trahison de Jason, tue ses enfants. Ce type de trame donne lieu à des pièces plutôt simples, dont le dénouement suscite moins la surprise qu'un effet de clôture. Ces fables s'inscrivent généralement dans une suite plus longue de *metabaseis* : l'acte violent d'Hécube vient à la suite d'une longue série d'« actions » enchaînées par une rétribution plus ou moins explicite – la mort d'Astyanax venge la mort d'Iphigénie, l'égorgement de Polyxène répond à la blessure d'Achille, la mort des enfants de Polymnestor suit le meurtre de Polydore. Ces intrigues présentent souvent une issue qui paraît inachevée : Médée commet un crime – tuer ses enfants – et passe du malheur au bonheur au lieu de recevoir une juste punition. Le schéma pragmatique semble ici ne pas coïncider avec le schéma éthique : la juste rétribution du héros est discutée, évacuée, reportée à un au-delà de la pièce, qui nuance et met en doute le bien fondé de la rétribution.

Le dernier cas de figure est critiqué et écarté par Aristote, mais connaît un discret succès à l'époque moderne. C'est le cas où un héros connaît et tombe dans le malheur, mais il n'agit pas et refuse de commettre de faute. L'ambiguïté de cette structure dramatique relève de son extrême proximité avec la structure qu'Aristote préfère : le cas d'un héros sur le point d'agir qui connaît et n'agit point. Ce premier cas présente un dénouement « marqué » par la péripétie et la reconnaissance. Le dernier cas analysé, en revanche, présente une action non marquée, qui déçoit les attentes du public sans les détourner : Hémon, sur le point de tuer son père, ne le fait pas. Son échec rend vain la « suspension » suscitée par son désir meurtrier. Les auteurs modernes ont souvent tiré partie de l'ambiguïté de ces trames, et ont cherché à leur rendre un certain lustre par l'introduction de « marques » capables de susciter la surprise. Corneille, notamment, discute la censure d'Aristote par le succès de ses pièces qui exploitent ce mécanisme : Auguste, sur le point de condamner Cinna, lui fait grâce. Nicomède, sur le point de ravir le trône à son père, le lui rend. Corneille exalte ce type de trame car elle

manifeste « l'effet de quelque puissance supérieure¹ » qui « fait une tragédie d'un genre peut-être plus sublime, que les trois qu'Aristote avoue² ». C'est que le dénouement de ces pièces présente des « marques » particulières, que nous avons relevées plus haut³ : en dépit de l'absence de signes extérieurs – tels que la reconnaissance ou l'acte violent – le héros subit une *metabasis* intérieure qui inverse le sort de la pièce, par une « conversion » qui change son regard et son action. La « conversion » du héros exprime ainsi une forme moderne de « reconnaissance », susceptible de susciter la surprise du public, mais surtout de dénouer la tragédie par une fin très « morale » qui dépasse la simple rétribution. Les héros tragiques qui renoncent à l'« acte violent » critiquent la structure même de la tragédie en proposant une autre forme de construction dramatique et de rétribution éthique⁴.

La superposition des trois différentes descriptions de l'intrigue tragique révèle ainsi la complexité et de la diversité de la structure de la tragédie moderne. La comparaison des modèles structurel, éthique et pragmatique de la fable permet de poser trois constats qui pourront guider l'élaboration d'une définition plus générale de l'articulation entre nœud et dénouement. Premièrement, l'ambiguïté de la faute tragique n'est pas seulement un problème idéologique, mais aussi un ressort poétique : le héros qui commet une faute peut agir en connaissance de cause ou sans connaître, et donc être plus ou moins « coupable » de l'acte qu'il commet. De même, la « vengeance » qui orchestre les premières tragédies et la « rétribution » qui s'impose avec le Classicisme servent à structurer la progression de la tragédie et à réaliser la clôture nécessaire à un dénouement bien constitué. Mais d'autres modèles possibles viennent remettre en cause le privilège poétique et éthique de ce type de trame, en critiquant la cruauté ou la facilité « vraisemblable » de cet achèvement nécessaire.

Deuxièmement, ces descriptions du dénouement permettent de considérer autrement la polarité qui oppose les fables « simples » aux fables « complexes ». Dans une pièce plutôt « simple », le héros « connaît » son malheur mais ne sait pas s'il doit « agir » ou non : Cléopâtre sait que la défaite est proche mais ne sait pas s'il convient de se tuer ou de ne pas se tuer. La mort d'Antoine – dans la plupart des adaptations – au lieu de susciter le désir de mort de la reine, la détermine à l'action⁵. Le dénouement marque ici davantage l'achèvement de la pièce, plus qu'il ne suscite la surprise du public. Inversement, une pièce plutôt « complexe » est une pièce où le héros ne connaît pas son malheur et ne sait pas comment agir : c'est le cas d'Œdipe, et c'est le cas de Cléopâtre dans la version « marquée » que compose

1. Pierre Corneille, *Discours de la tragédie*, *op. cit.*, p. 153.

2. *Ibid.*

3. Voir chapitre 6.1.

4. Ces enjeux seront traités au chapitre 11.

5. Voir l'exemple du chapitre 6.2.

Mairet. Le dénouement suscite alors d'abord la surprise par la découverte du malheur inattendu du héros qui est cause de l'achèvement de la pièce. Les pièces modernes décrivent généralement des cas intermédiaires, où le héros peut plus ou moins librement orienter son action : la « préparation des incidents » et la recherche de la « suspension » encouragent cette ambiguïté qui rend trouble l'action et la responsabilité du personnage.

Troisièmement, ces analyses ont montré que les couples « agir » et « reconnaître » ou « commettre une faute » et « tomber dans le malheur » peuvent aussi se présenter dans un ordre inversé, voire dans une chaîne à trois termes. De fait, l'action tragique n'est pas toujours isolée et « complète », mais suppose des éléments « antérieurs » au nœud ou postérieur au dénouement, comme on l'a relevé dans les adaptations du viol de Lucrèce. Il faudra donc élaborer une description du dénouement qui tienne compte des multiples variations et inversions de la structure de la pièce, ainsi que de la non coïncidence possible entre *muthos* tragique et *praxis* dramatique : l'« enchaînement causal » de la tragédie se prolonge souvent en amont et en aval de l'action dramatisée.

9.3 La structure de la tragédie moderne

Les analyses des traités et des tragédies que j'ai menées précédemment permettent de fonder un modèle théorique qui définisse le dénouement tragique dans son articulation avec le nœud. L'éparpillement et la diversité des objets qui portent le nom de « tragédie », au moment de la renaissance du genre, ne doit pas faire renoncer à l'ambition de décrire un modèle unifié, qui puisse s'appliquer à toute « tragédie », et un modèle historique, qui soit issu des réflexions des poéticiens de l'époque. Un tel modèle doit donc permettre de décrire des structures tragiques qui semblent excéder le cadre de la *Poétique*, comme les pièces à plusieurs rebondissements, imitées de la tragédie-comédie, ou les pièces qui ne présentent aucun rebondissement, comme les premières tragédies modernes, ou encore les pièces qui présentent un écart sensible entre *muthos* et *praxis*, c'est-à-dire les tragédies faiblement dramatisées qui calquent une fable narrative sans l'articuler par une *metabasis*. Ce modèle servira moins à « définir » la pensée du dénouement qu'à situer sa pratique moderne pour mettre en valeur les problématiques et les tensions à l'horizon du genre tragique.

9.3.1 Pour une définition unifiée du dénouement tragique

À partir des modèles structurel, éthique et pragmatique qui définissent trois aspects du dénouement, il est possible de décrire une structure unifiée, à deux termes, qui évoque les articulations essentielles de la tragédie : dans un premier temps, le héros agit et/ou commet une faute ; dans un deuxième temps il « reconnaît » et/ou tombe dans le malheur. Cette structure à deux

termes révèle plusieurs éléments d'opposition : dans un premier temps, le héros agit, dans un deuxième temps, il subit. Dans un premier temps, le héros est dans l'ignorance, dans un deuxième temps il connaît le sens de son acte. Enfin, le héros est d'abord généralement heureux et tombe ensuite dans le malheur. Cette articulation expose donc les enjeux pragmatiques, cognitifs et moraux qui fondent l'idéologie de toute tragédie. Si cette structure à deux termes peut rendre compte d'une définition conventionnelle du genre, elle permet aussi de décrire les cas particuliers qui émaillent la tragédie de la fin de la Renaissance. En effet, il arrive qu'un seul élément du couple soit dramatisé : le nœud est alors généralement en amont de la pièce. Il arrive aussi que trois ou quatre éléments de cette structure soient présents dans la tragédie : la pièce aura alors plusieurs rebondissements. Il arrive enfin que ces éléments se présentent de manière inversée : le héros reconnaît et tombe dans le malheur puis tue et commet une faute. Cette articulation à deux termes définit ainsi le modèle le plus conventionnel de trame tragique et permet de dériver les autres possibilités dramatiques. La chaîne dramatique qui s'en dégage – tue, reconnaît, tue, reconnaît, etc. – permet de relever l'importance de l'horizon narratif de toute tragédie : chaque auteur découpe les éléments de la fable dramatique à partir d'une chaîne narrative complexe, qui fonctionne généralement en termes de rétribution ou selon les articulations pragmatique, cognitive et morale que l'on a relevées plus haut. Toute tragédie peut alors être constituée d'un, ou deux, ou de plusieurs maillons de cette chaîne dramatique qui interprète ou met en question la suite des causes. Il s'agira d'analyser brièvement les différents cas de figure, avant de relever les enjeux et les problèmes que ce modèle binaire révèle.

La tragédie peut ne dramatiser qu'un seul terme du binôme : le héros tue et/ou commet une faute, ou bien le héros connaît et tombe dans le malheur. Dans les adaptations modernes d'*Horace* – notamment dans les versions de l'Arétin¹, de Laudun², de Lope de Vega³ et de Corneille⁴ – le héros tue les Curiaces et ensuite transperce sa sœur pour en sauver l'honneur, sans commettre apparemment de faute, et sans tomber ensuite dans le malheur du châtement. Ce type de tragédie peut ainsi avoir une fin heureuse, mais pose la question de la juste rétribution : est-il légitime qu'un héros commette un acte violent sans être châtié ? C'est une des problématiques principales de la trame d'*Horace* que les auteurs discutent dans leurs pièces⁵. Un deuxième

1. Pietro Aretino, *Orazia*, in *Il teatro italiano, 2 La tragedia del Cinquecento*, vol. 1, Turin, Einaudi, 1977 [1546].

2. Pierre de Laudun, *Horace*, in *Poésies, contenant deux tragédies*, Paris, Le Clerc, 1596, fol. 33.

3. Félix Lope de Vega Carpio, *El honrado hermano, tragicomedia famosa, Comedias*, vol. 9, Madrid, Castro Turner, 1994 [1623], p. 185.

4. Pierre Corneille, *Horace*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 [1641], p. 840 et suivantes.

5. Voir chapitre 11.2.2.

exemple de cette trame se retrouve dans certaines versions de *Soliman*, où le roi, dans l'ignorance, fait tuer son fils et ne reconnaît pas ensuite son erreur. C'est ce qui se passe dans les versions de Bounin¹, où le sultan, aveuglé par sa femme, fait condamner son fils Moustapha et se réjouit de sa mort².

Inversement, un plus grand nombre de tragédies modernes ne dramatisent que le deuxième élément du binôme : le héros connaît et tombe dans le malheur. C'est le cas des adaptations modernes de la fin de Cléopâtre que l'on a déjà étudiées : la reine connaît son malheur – la mort de son amant et la prise de son royaume – et sombre dans le désespoir en désirant la mort³. C'est ce qui a lieu dans les adaptations de *Cesare de' Cesari*, de Jodelle et de Montreux, qui font débiter la pièce après la mort d'Antoine, quand le sort funeste de la reine paraît irréversible. Une trame semblable est celle des versions dramatiques de la mort de César⁴ : le héros, malgré les différents signes qui annoncent progressivement sa perte, se rend au sénat et y reçoit la mort. Ces adaptations, qui relatent la fin du héros, relèguent dans un nœud qui précède l'action dramatique le récit des erreurs et des causes qui pourrait motiver un tel malheur : la « faute » du héros est moins importante que le récit de sa fin inéluctable. L'accent est mis ici sur le « destin » du héros, qui le plonge dans le malheur, et non sur la rétribution plus ou moins équitable de ses fautes. Ce genre de trame – notamment les versions de *Cléopâtre* – illustre la poétique de la première tragédie moderne, moins attachée à la justice poétique et davantage en quête de pathétique.

La plupart des tragédies modernes dramatisent deux termes du binôme et coïncide avec le schéma tragique défini par Aristote : le héros commet une faute ou un acte violent et tombe dans le malheur ou reconnaît son erreur. C'est le cas bien connu d'Œdipe, qui pourtant n'est pas sans ambiguïté : si l'acte qui condamne Œdipe est bien le meurtre involontaire de son père et l'union avec sa mère, sa « faute » et son « acte violent » précèdent le

1. Gabriel Bounin, *La Sultane*, éd. Michel Dassonville, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 1, *op. cit.*, p. 295.

2. Les autres adaptations cherchent à nuancer cette fin « injuste » en montrant, à la dernière scène, les regrets du Sultan – dans la version de Thilloys (*L'Amphithéâtre du grand collège de Reims, Solymán*, Reims, Simon de Foigny, 1617) et de Bonarelli (*Il Solimano*, Venise, Saino Grillo e fratelli, 1621) – ou en dramatisant la vengeance et la mort du Sultan et de la Sultane – dans la version de Mairet (*Le Grand et dernier Soliman, ou la mort de Moustapha*, in *Théâtre complet*, vol. 1, éd. Georges Forestier et Marc Villermoz, Paris, Champion, 2004 [1639], p. 385 et suivantes). Si Bounin compose une pièce sans châtement et sans juste rétribution, c'est qu'il noircit le personnage du sultan à partir de l'imaginaire du « more » et qu'il traite la mort de Moustapha comme un martyr sanctifiant. Pourtant, le geste néfaste du sultan s'explique encore par son « aveuglement » : il est mal conseillé par sa femme, qui désire la mort de l'héritier, dans une version simplifiée de la trame de *Phèdre*.

3. Voir chapitre 6.2.

4. Jacques Grevin, *Cesar* (1561), traduit de la pièce latine de Muret ; Georges Scudéry, *La Mort de César* (1637) ; Orlando Pescetti, *Cesare* (1594).

début de la pièce. Pourtant, certains critiques et dramaturges modernes expliquent autrement la faute du héros : c'est son orgueil ou son tempérament agressif qui le perd. La « faute » d'Œdipe serait alors dans les premiers actes de la pièce¹. Les versions modernes de la trame de Mérope constituent un deuxième exemple de cette trame : le héros est sur le point de tuer, il reconnaît et ne tue pas. Cette possibilité dramatique n'est qu'un exemple particulier d'un cas plus général : l'acte violent suscite les passions – comme s'il était accompli – mais permet une issue heureuse – car il est empêché *in extremis*.

D'autres tragédies dramatisent les deux termes du binôme dans le sens inverse : le héros connaît sa victime et tombe dans le malheur pour ensuite tuer et commettre une faute. C'est le cas de Médée, qui apprend la trahison de Jason et se venge ensuite en massacrant ses enfants. C'est le cas d'Hécube², qui apprend la mort de Polydore et aveugle ensuite Polymnestor pour venger son fils. C'est le cas de Rosemonde qui est obligée par Alboin à boire dans le crâne de son propre père, et qui ensuite décide de tuer son mari cruel³. Cette structure est assez fréquente dans les tragédies qui traitent de la vengeance et de sa légitimité : est-ce que Hécube a le droit de se venger seule, sans suivre la loi des Grecs ? Agamemnon entérine son geste par un procès, mais Polymnestor envoie une malédiction terrible qui affecte le sort de l'héroïne. Oreste est poursuivi par les Furies et le bonheur de Médée est discutable et scandaleux : comment une mère peut-elle se réjouir d'une vengeance qui comporte la mort de ses enfants ? En appliquant cette structure tragique, les auteurs questionnent le problème de la justice, et mettent en cause la légitimité de la vengeance, comme je le verrai au chapitre 11. Une autre version de cette articulation binaire est dramatisée dans la trame de Phèdre⁴ : la reine reconnaît sa passion et son malheur pour ensuite commettre une faute et causer la mort de son amant. Ici c'est le fait même d'avouer et de reconnaître la passion qui est cause de la faute de l'héroïne : l'aveu pousse la reine à réaliser ses désirs illégitimes et ensuite à vouloir les dissimuler, entraînant la mort de celui qu'elle aime. Les pièces à martyre aussi peuvent adapter cette structure : le héros reconnaît sa foi et ensuite est tué⁵. Mais le martyr ne commet pas de faute et ne tombe pas dans le malheur : ce type de trame mérite une analyse à part, qui mette en lumière sa singularité. L'issue heureuse de Médée et des pièces à martyre montre bien que ce type de tragédie peut avoir un dénouement heureux ou double, une fois que l'acte violent est expliqué par la grâce divine – comme dans le cas du martyr – ou justifié comme juste et légitime.

1. Voir les analyses du chapitre 10.

2. Voir chapitre 8.2.1.

3. Voir chapitre 11.1.1.

4. Voir chapitre 7.3.2.

5. Voir chapitre 5.2.3.

Enfin, d'autres tragédies dramatisent trois ou plusieurs termes de la structure tragique, et se découpent à partir d'une chaîne de rétributions qui semble ne pas avoir de fin : un premier crime est puni, mais sa punition entraîne un deuxième crime, voire un troisième. La structure de la tragédie humaniste fonde souvent sa « nécessité » à partir de cette chaîne de causes « éthiques » et révèle ainsi l'ambiguïté qui subsiste entre vengeance et justice. La trame dramatique se découpe à partir d'un *muthos* infini qui enchaîne crimes et châtements, et ne « met en intrigue » qu'un ou plusieurs maillons de cette suite de rétributions. Si la structure de la tragédie fonde ainsi sa nécessité sur une articulation éthique, c'est qu'elle entend décrire et mettre en cause les principes de la justice et de la vengeance, comme on le verra plus tard. Une structure à trois termes peut alors représenter un héros qui tue et commet une faute pour ensuite connaître ou tomber dans le malheur, et encore tuer et commettre une faute. C'est ce qui a lieu dans les dramatisations de l'histoire de Méléagre : le héros tue ses oncles et tombe ensuite dans le malheur et la mort, car sa mère décide de venger ses frères en tuant son fils, pour ensuite regretter son acte et chercher la mort¹. L'enchaînement à trois termes peut aussi présenter d'abord un héros qui connaît et tombe dans le malheur pour ensuite tuer ou commettre une faute et à nouveau tomber dans le malheur. C'est le cas de certaines dramatisations de la trame de Rosemonde, qui font suivre son crime – le meurtre de son mari – par sa fuite à Ravenne et la vengeance de son amant².

9.3.2 Problèmes

Cette typologie que je viens d'exposer décrit le cadre général où se situe chaque trame tragique, et permet à la fois d'unifier la description du dénouement – en considérant à la fois son orientation, ses modalités et sa structure – et de mettre en valeur les problèmes attachés à chaque élément de sa poétique.

On remarque d'emblée que cette typologie laisse peu de place – ou du moins ne théorise pas – le dénouement heureux ou double. En ce sens elle relève l'ambiguïté foncière des traités de poétique qui posent la possibilité d'une issue heureuse mais ne l'abordent pas, si ce n'est comme « cas limite » – quand un héros est sur le point de tuer et ne tue pas. En théorie, la fin heureuse n'est qu'un cas particulier de la fin malheureuse et repose sur les mêmes mécanisme (tue/reconnaît) et sur les mêmes effets (les passions tragiques). En pratique, la fin heureuse ou double est largement présente, comme j'ai pu

1. Pierre de Bousy, *Méléagre* (1582); Jean Boissin de Gallardon, *La Fatalle ou la Conquete du sanglier de Calidor* (1618); Alexandre Hardy, *Méléagre* (1624); Isaac de Benserade, *Méléagre* (1641).

2. Voir Nicolas Chrétien des Croix, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603, acte V; et anonyme, *Rosimonde ou le Parricide puny*, Rouen, Louys Ourssel, 1640, acte V.

le constater dans les pièces inspirées de la tragi-comédie ou dans les pièces à martyre. La tragédie à fin heureuse est donc une intrigue problématique comme il a été relevé au chapitre 5. Certains auteurs – comme Giraldi ou Corneille – cherchent à théoriser sa poétique mais n’arrivent pas à marquer son autonomie vis-à-vis de la tragi-comédie qui domine rapidement la scène dramatique. D’autres auteurs cherchent à la faire rentrer dans le cadre étroit de la tragédie à fin malheureuse, et entendent minimiser le renversement qui fait de la mort du héros le bonheur éternel du martyr.

La typologie analysée plus haut permet aussi de relever des difficultés concernant le lien entre dénouement et *metabasis*. Dans les tragédies qui présentent une structure à deux termes – tue/ reconnaît ou tombe dans le malheur/tue – la *metabasis* qui articule le nœud au dénouement est claire et explicite : Phaéon tombe du char et se tue, Mérope reconnaît et ne tue pas son fils. En revanche, les pièces qui présentent un seul membre de la structure, ou qui enchaînent plusieurs éléments, présentent généralement une architecture plus confuse, sans mettre en avant la *metabasis* qui ordonne la pièce. Qu’elle présente plusieurs rebondissements ou qu’elle n’en présente aucun, une telle tragédie progresse généralement par accumulation, et cherche à évoquer le sort inéluctable qui affecte le héros – dans le cas des pièces sans *metabasis* – ou la multiplicité des accidents qui peuvent l’affecter – dans le cas des pièces à plusieurs *metabaseis*. L’absence ou l’excès de *metabaseis* sont généralement symptomatiques d’une difficulté de construction, comme on l’a relevé en traitant des tragédies « marquées » ou « non marquées »¹. L’absence ou la présence de multiples rebondissements peut aussi être le signe d’une difficulté à tirer une action (*praxis*) d’une fable (*muthos*). On a vu que la première tragédie moderne a tendance à rester très près de la fable narrative, sans chercher à construire une action qui soit véritablement dramatique. C’est ainsi que la tragédie moderne suppose souvent la connaissance de la fable et du contexte et fonde sa nécessité davantage sur un enchaînement rétributif que sur une structure causale. Cette suite de rétributions plus ou moins justes révèle l’importance du thème de la vengeance, mais permet aussi de nuancer l’action dramatique par une suite de faits « extérieurs » plus ou moins impliqués par la progression de la pièce. Dans les dramatisations de la passion du Christ, par exemple, la résurrection à venir permet d’envisager l’injustice de la croix. Mais ce privilège accordé au *muthos* par les premières tragédies nuit à l’action, par l’excès des analepses et des messagers, alors que, dès les années 1630, l’action sera privilégiée au détriment de la narration, par la volonté de rendre la représentation plus « vraisemblable ».

Enfin, cette description de la structure de la tragédie moderne révèle des ambiguïtés morales, qui concernent la « faute » du héros et la « justice » du dénouement. J’ai en effet relevé dans les pièces la difficulté de distinguer

1. Voir chapitre 6.

l'« agir » du « subir » en ce qui concerne l'erreur du héros. Lucrèce tombe dans le malheur « comme si » elle avait commis une faute, mais l'action du nœud montre bien que la faute n'est pas accomplie, mais plutôt subie par l'héroïne vertueuse.

Une deuxième difficulté concerne l'ambiguïté latente qui subsiste entre « agir » et « connaître » : le héros commet une faute, comme s'il « savait » ce qu'il était en train de faire. Il découvre pourtant ensuite, par une reconnaissance, qu'il ne connaissait pas l'horizon de son acte et tombe ainsi dans le malheur par une « faute » dont il n'est pas entièrement responsable, car il l'a commise dans l'ignorance. La tragédie pose ainsi la question de la responsabilité de l'action du héros et relève la complexité de la « faute » du sujet agissant.

La structure de la tragédie moderne révèle une troisième difficulté morale, concernant la juste rétribution du héros. On a vu comment l'enchaînement des fautes et des châtements laisse supposer une rétribution plus ou moins équitable. En ce sens, l'articulation de la tragédie pose la question de la « justice » : comment affirmer que la mort de Cléopâtre n'est pas excessive et injuste, bien que justifiée *a priori* par son « vice » ? La structure éthique et pragmatique du dénouement souligne la nature contradictoire de la « faute » du héros et de sa « juste » rétribution. Les chapitres 10 et 11 analyseront ces deux enjeux éthiques que pose la structure même de la tragédie.

9.4 La fin de Didon

La comparaison des adaptations modernes de l'histoire de Didon permet de vérifier l'efficacité du modèle structurel que l'on vient de définir. Ces exemples dramatiques font apparaître les problèmes liés à la mise en tragédie d'une intrigue narrative, tels que le découpage de l'action dramatique, l'articulation entre le nœud et le dénouement de la pièce, l'enchaînement de la tragédie et l'ambiguïté de l'action du héros et de sa rétribution.

La mort de Didon est le sujet de nombre de tragédies modernes : Alessandro Pazzi de' Medici compose sa *Dido in Cartagine* vers 1524, Giraldi et Dolce reprennent le même sujet vingt ans plus tard. En France, Jodelle est le premier à dramatiser la mort de la reine de Carthage, suivi par Hardy (1624), par Scudéry (1637) et par Boisrobert (1643). En Espagne, le sujet est repris par les tragédies de Virués (vers 1580) et de Lobo Lasso de la Vega (1587), alors que Alvaro Cubillo (1654) et Guillén de Castro (1610-1620) en font deux *comedias*. Enfin, Marlowe publie sa *Tragedie of Dido, queene of Carthage* en 1566 et Heinrich Knaust publie sa *Dido* en 1566 à Francfort.

Or le sujet antique est tiré de deux sources différentes : la plupart des dramaturges adaptent la trame du livre IV de l'*Énéide*, où la reine de Carthage tombe amoureuse d'Énée, qui fuit Troie et qui repart fonder Rome, en quittant Didon qui se tue sur un bûcher. En revanche, la plupart des pièces

espagnoles¹ et la tragédie de Boisrobert² tirent leur sujet de l'épitomé de Trogue-Pompée rédigé par Justin³ et exposent la vertu morale et politique de la reine qui fuit son frère, fonde la ville de Carthage et résiste au roi Iarbas de Mauritanie : ce dernier entend l'épouser, mais Didon le refuse pour rester fidèle à Sychée. Iarbas attaque alors Carthage, la reine prétend accepter le mariage, mais se tue avec l'épée de Iarbas. Le choix de Justin au détriment de la trame plus connue de Virgile s'explique, en Espagne, par des raisons patriotiques, car l'auteur ancien est l'un des rares à traiter l'histoire hispanique. Boisrobert connaît probablement le modèle espagnol et entend valoriser l'héroïsme féminin en contribuant à la querelle des femmes.

Les sujets tirés de l'*Énéide* présentent la trame de Iarbas comme fil secondaire⁴. L'articulation entre le fil amoureux – la passion de la reine pour Enée – et le fil politique – le conflit qui oppose la reine aux rois africains – révèle les difficultés attachées à la dramatisation de la mort de Didon. La trame de Iarbas – reprise par des auteurs comme Pazzi de' Medici, Giraldi et Hardy – permet de minimiser la folie amoureuse de Didon en montrant ses vertus politiques et d'exploiter la péripétie finale pour articuler le nœud au dénouement de la pièce : alors qu'elle est sur le point d'épouser Iarbas, la reine se tue. En revanche, la trame de Virgile ne présente pas des « marques » qui permettrait de construire un dénouement « complexe » : le revirement d'Enée et la mort de la reine pourraient articuler nœud et dénouement, mais sont longuement préparés par Virgile, et ne présentent pas la concision nécessaire à la péripétie et à la reconnaissance. La version de Virgile comporte une deuxième difficulté, liée à l'*ethos* des personnages. Enée et Didon sont deux héros « moyens » qui font des choix opposés : les dramaturges doivent choisir quel personnage valoriser et comment moraliser la passion de l'une ou le revirement de l'autre pour représenter la « faute » qui fonde le nœud de l'intrigue. Enfin, le fil politique et le fil amoureux situent le sort des personnages dans des enchaînements d'événements différents : d'un côté, le sujet de Iarbas fait référence à l'installation de Didon à Carthage, en amont du drame ; de l'autre, le sujet de Virgile sert à justifier l'inimitié entre Rome et Carthage, en aval de l'histoire représentée.

1. Cristóbal de Virués, *Elisa Dido, Teatro clásico en Valencia, I*, Madrid, Castro, 1997, p. 331-401 ; Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, éd. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger 1986 ; Alvaro Cubillo de Aragon, *Comedia famosa, La honestidad defendida de Elisa Dido, reyna, y fundadora de Cartago*, Madrid, 1734.

2. François le Métel de Boisrobert, *La Vraie Didon ou la Didon chaste*, éd. Christian Delmas, Toulouse, Société de littératures classiques, 1992 [1643], p. 80-147.

3. Justin, *Epitome of The Philippic History of Pompeius Trogus*, livre XVIII, chap. 4, éd. J. C. Yardley, Oxford, Clarendon Press, 1997 ; citée en français dans *Didon à la scène*, éd. Christian Balmas, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1992, p. 84.

4. Le roi de Mauritanie, en effet, fait une apparition fugace dans le poème de Virgile (*Énéide*, éd. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1992, vol. 1, chant 5, v. 196-219, p. 117-118).

Le modèle tragique, décrit plus haut, permet d'expliciter les problèmes idéologiques et poétiques attachés à la fable de Didon : comment concilier *muthos* et *praxis* dans l'adaptation d'un sujet si connu ? Pour répondre à cette question, il faudra reprendre les articulations poétiques relevées tout au long de cette étude : le passage du bonheur dans le malheur, les « marques » du dénouement, la *metabasis* qui lie le nœud au dénouement.

9.4.1 Didon tombe dans le malheur

Les versions de Pazzi de' Medici, de Dolce et de Jodelle commencent alors que la *metabasis* est déjà amorcée : les amours de Didon et d'Enée sont consommées lors de la chasse, et les amants évoquent cet épisode en analepse. Ces tragédies ne présentent qu'un long dénouement, car le nœud est extérieur et l'action dramatique commence par le renversement de fortune progressif qui détermine le malheur de la reine. Ces trois tragédies ne présentent donc qu'un seul élément de l'articulation éthique relevée plus haut : l'héroïne agit/commet une faute avant le début de la pièce. L'action dramatique ne retrace que sa progressive chute dans le malheur. Son suicide est généralement décrit comme l'apogée du malheur et la marque de la fin. Mais l'acte de (se) tuer pourrait aussi constituer un nouvel élément de l'enchaînement dramatique : après avoir commis une faute et être tombée dans le malheur, la reine, en se donnant la mort, « agit » et relance l'action dramatique. L'étude du découpage de la trame tragique me permettra d'analyser ces problèmes liés à l'adaptation du *muthos* en *praxis*.

Les versions de Dolce¹ et de Jodelle² sont des tragédies simples qui progressent par accumulation. La *metabasis*, donc, occupe toute la pièce. Le revirement d'Enée et la mort de la reine ne suscitent pas la surprise et ne « marquent » pas la fin de la pièce : dans la version de Dolce, par exemple, les deux sont longuement préparés, et la reine annonce dès le départ d'Enée son désir de s'ôter la vie. L'action de la reine – qui à la fois consent et subit sa passion pour le prince troyen – est marquée par l'ambiguïté. La reine accuse Enée et s'afflige lors de son départ, mais l'apparition de l'ombre de Sychée, à l'acte II, esquisse une explication rétributive de son malheur : elle a trahi sa foi à l'égard du mari assassiné et mérite ainsi d'être délaissée par son amant. Le dénouement de *Didon se sacrifiant*, en revanche, paraît plus nuancé : la vengeance de Sychée ne suffit pas à expliquer le malheur de la reine³. Le dénouement se justifie moins par la mort de la reine que

1. Ludovico Dolce, *Didone*, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547].

2. Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, in *Theatre complet III*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002 [1574].

3. Jodelle, dans sa *Didon se sacrifiant*, nuance la faute de la reine en ne représentant pas l'ombre de Sychée, en soulignant les doutes d'Enée, et en faisant de Didon une femme amoureuse qui porte un enfant : cet enfant est la preuve de sa « faute » mais aussi du lien qui l'unit à Enée. Le chœur des Phœniciennes accuse Enée d'inconstance et souligne

par la suite du *muthos* : au début de l'acte V, Didon affirme son désir de vengeance¹. Elle maudit Enée qui la quitte, en souhaitant à Rome et à lui un avenir d'instabilité et de guerres², et en fomentant la haine entre Rome et Tyr qui prépare les guerres puniques³. Si l'action tragique ne présente que la descente progressive de la reine dans le malheur, les personnages évoquent en prolepse ou en analepse d'autres éléments de la fable : la « faute » qui cause le malheur de la reine et l'« action » qui marque la vengeance de Didon sur Enée et sur Rome. La fable dramatique est donc située dans une chaîne plus vaste qui suit la loi de la rétribution : la reine commet une « faute » et tombe dans un malheur excessif, mais ce malheur sera justifié par une nouvelle « action » ou par une nouvelle « faute », les guerres puniques qui opposent Rome et Carthage.

La *Dido in Cartagine* d'Alessandro Pazzi de' Medici⁴ est aussi une pièce « simple », mais son intrigue combine la trame de Virgile à celle de Justin. Iarbas est amoureux de la reine et encouragé par Mercure. Quand Enée quitte Carthage, vers la moitié de la pièce⁵, le roi de Mauritanie propose la paix en échange du mariage. Fil amoureux et fil politique se croisent dans la version de Pazzi de' Medici : en succombant au « furor⁶ » qui l'anime, la reine se donne la mort, accablée par le départ d'Enée et par la menace de Iarbas. La pièce de Pazzi de' Medici, au premier abord, présente – comme les versions de Dolce et de Jodelle – un nœud antérieur, où la reine commet une « faute » – céder à sa passion pour Enée en oubliant sa fidélité à Sychée – et un dénouement intérieur au drame, où la reine tombe dans le malheur et venge son ancien mari par sa mort. Pourtant, cette structure binaire se situe dans une trame politique plus vaste. La mort de Sychée, qui cause la fuite de la reine et la fondation de Carthage, est vengée par Iarbas, qui, pour plaire à la reine, tue Pygmalion qui avait assassiné Sychée (scène 13). La tragédie présente alors deux éléments de la structure tragique : d'un côté, la reine « tombe dans le malheur » en raison du départ d'Enée, de l'autre, un double « acte violent » dénoue l'action par l'expression d'une rétribution. La trahison de la reine et le crime de Pygmalion sont vengés par le suicide de Didon et le geste de Iarbas.

Ces trois versions de la trame de Didon mettent en avant des ambiguïtés

le pathétique le sort de la reine.

1. Voir Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, chant 4, v. 600-620.

2. « ... que Rome grevée / De sa grandeur, souvent soit de son sang lavée », Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, p. 118.

3. « Quant à vous Tyriens, d'une éternelle haine / Suivez à sang et feu ceste race inhumaine », *ibid.*

4. Alessandro Pazzi de' Medici, *Dido in Cartagine*, in *Le tragedie metriche*, éd. Angelo Solerti, Bologne, Romagnoli dall'Acqua, 1887 [1524], p. 55-138.

5. La tragédie de Pazzi de' Medici n'est pas divisée en actes. À partir des interventions du chœur et avec quelques ajustements, on pourrait dire que le départ d'Enée se fait à l'acte III (à la huitième scène de la pièce).

6. *Ibid.*, p. 119.

qui constituent leur richesse dramatique : la « faute » de Didon n'est pas représentée sur scène et cette omission permet de nuancer la culpabilité de l'héroïne. Si la mort de Didon s'explique, à partir de l'histoire en amont de la pièce, comme la juste punition de sa trahison et marque ainsi l'achèvement de la pièce, le suicide de la reine représente aussi un « excès » qui ouvre la tragédie sur une rétribution à venir – et annonce l'histoire romaine en aval de la pièce.

9.4.2 Didon commet une « faute » et tombe dans le malheur

Les autres adaptations de la mort de Didon¹ présentent en revanche au moins deux éléments de la chaîne tragique². Giraldi choisit de dramatiser l'articulation traditionnelle de la tragédie : la reine commet une faute et tombe dans le malheur. Les amours dans la grotte – qui constituent la « faute » de la reine – ne sont pas représentées mais ont lieu entre les actes et sont reportées ensuite par la *fama* qui accuse la « lascivia³ » des amants. L'acte III amorce le renversement de fortune : Mercure se manifeste à Enée⁴ qui se prépare à partir en cachette, Didon découvre les préparatifs de la flotte (III, 5) et tombe dans le malheur. La *metabasis* articule ainsi le nœud et le dénouement : la reine commet une faute et, à l'acte III, elle « reconnaît » et tombe dans le malheur. Son suicide à l'acte V « marque » la fin de la pièce.

La tragédie de Giraldi ne souligne ni la vengeance de Sychée – dont l'ombre est absente – ni la haine qui sépare Rome et Carthage. Le contexte du *muthos* n'est pas cité pour situer l'action dans une chaîne tragique plus vaste, car le dénouement de la pièce suffit pour justifier sa rétribution. En effet, le chœur de l'acte III explique l'amour de Didon et d'Enée par un augustinisme teinté de néo-platonisme : l'âme humaine cherche à s'élever auprès des « divini rai⁵ » et à se détourner du « mondo cieco⁶ » qui la tient prisonnière. Elle entend aussi emporter avec elle les autres âmes et

1. Guillén de Castro y Belluis, *La famosa comedia de Dido y Eneas*, Obras, vol. 1, Madrid, Real Academia española, 1925, p. 165-205 ; Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Didone, Tragedie*, Venise, Cesare Cagnacini, 1583 ; Alexandre Hardy, *Didon se sacrifiant*, éd. Alan Howe, Genève, Droz, 1994 ; Charles de Scudéry, *Didon*, in *Didon à la scène*, op. cit., p. 1-78.

2. La *comedia* de Guillén de Castro, notamment, dramatise le départ d'Enée de Troie, la mort de Créuse et l'installation de Didon à Carthage. La fable comique présente une chaîne complexe : Enée est malheureux à Troie, heureux à Carthage, malheureux de quitter la reine et enfin heureux de partir pour Rome. La reine est malheureuse avec Iarbas, heureuse avec Enée et malheureuse quand ce dernier la quitte. Guillén porte à la scène l'histoire de Didon avec beaucoup d'aisance, en exploitant les ressorts de la *comedia*.

3. « Mollesse », *Didone*, op. cit., acte III, scène 1.

4. Junon, Vénus et Mercure apparaissent donc sur scène : Giraldi explique son choix dans une lettre qui suit la tragédie et qui est adressée au duc de Ferrare, Hercule II, *Didone*, op. cit., p. 139-157.

5. *Didone*, op. cit., p. 85.

6. *Ibid.*

mettre en elles le désir¹ » de s'élever. Ce « désir » est bon, car il permet aux âmes d'atteindre le « sommo bene² ». Mais ce désir peut devenir « amor³ » et détourner les âmes de ce bien suprême qui les attire, « com'hor Didone, infame⁴ » : si Didon, après ses amours dans la grotte, est devenue « infâme », c'est qu'elle s'est laissée tromper par ce « desir vano⁵ », ce désir qui est « vain », car il n'est pas saint comme le désir premier, qui porte les âmes vers Dieu. Giraldi adapte ici la théorie augustinienne du péché : Didon se détourne de son véritable bien, car elle n'entend pas « jouir » de Dieu, mais « jouir » d'un homme, Enée. Enée, lui, en quittant Didon, reste fidèle à sa mission première, qui revient à aimer Dieu et à « user » des créatures pour s'élever vers lui. C'est ce que le personnage affirme à l'acte III, après l'apparition de Mercure : il s'est égaré, mais les mots du dieu lui rappellent sa mission originelle.

Cette interprétation néo-platonicienne de la fable de Didon et d'Enée est peut-être inspirée par les *Disputationes camaldulenses* de Landino (1473) que Giraldi connaissait probablement. L'auteur y explique les amours de Didon et d'Enée par l'allégorie : les errances du héros troyen correspondent à l'initiation de l'âme, à la recherche de l'amour divin. Didon représente les vertus éthiques et politiques, mais elle les perd, car elle ne sait pas dépasser sa « concupiscence » par le désir de la contemplation et reste donc dans l'obscurité de la « caverne » où s'accomplissent ses amours⁶. Cette interprétation vient donner une justification morale à la fable tragique : Didon a effectivement commis une faute et son malheur en est la conséquence naturelle. Si Enée recouvre la voie de la contemplation et de l'ascèse, Didon reste empêtrée dans la « concupiscence » qui est la marque de son « péché » et de son malheur. La tragédie de Giraldi moralise la « faute » tragique et donne une interprétation sans ambiguïté de la fable dramatique : le dénouement se clôt par un rétribution parfaite qui exclut le recours à d'autres rebondissements – tels que la vengeance – pour justifier l'issue tragique.

La tragédie de Hardy, en revanche, commence après la « faute » des amants, et ne dramatise que la progression du malheur de la reine. Mais le suicide qui « marque » le lent dénouement de la pièce annonce la suite de l'enchaînement dramatique : la reine tombe dans le malheur et se tue, mais cette mort est à l'origine d'un apaisement et d'une vengeance à venir. D'une part, par sa mort, Didon entend rejoindre l'âme de Sychée pour retrouver

1. « Porre in lor disire », *ibid.*

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 86.

4. « Comme maintenant Didon, infâme », *ibid.*

5. *Ibid.*

6. Alain Michel, « Didon du Moyen Âge à la Renaissance : le lamento et l'allégorie », *Enée et Didon, naissance, fonctionnement et survie d'un couple mythique*, actes du colloque international, Paris, CNRS, 1990, p. 71-77.

le bonheur perdu de leur vie commune¹. La mort de Didon est ainsi le lieu d'un renversement de fortune, qui transforme son malheur en bonheur, par l'idée d'une résurrection : après avoir quitté ce « corps de penitence » son âme pourra « immortelle revivre² ». L'apaisement de ce dénouement est aussi le lieu d'une réconciliation avec Iarbas qui, pris de pitié, renonce à attaquer Carthage³. D'autre part, ce renversement du fil amoureux se double d'une inversion du fil politique : après le départ malheureux d'Enée, Hannibal viendra combattre Rome dans les guerres puniques. La reine mourante, en effet, annonce en prolepse sa vengeance à venir⁴. La pièce se dénoue ainsi par une accumulation de malheurs qui « marquent » son achèvement, mais l'excès du malheur de la reine annonce *in fine* un renversement de fortune : le bonheur de Didon et sa vengeance à venir.

La *Didon* de Scudéry, enfin, est la seule pièce qui dramatise explicitement la « faute » des amants. Si Giraldi l'évoquait entre deux actes, Scudéry la représente à l'acte II : lors de la chasse, la foudre effraye Enée et Didon qui se réfugient dans une grotte le temps de l'orage, qui évoque la passion désordonnée des amants⁵. Le renversement de fortune, qui fait tomber la reine dans le malheur, commence dès la fin de l'orage (II, 6) : les amants sortent de la grotte et la reine accuse sa « faute⁶ » et craint l'inconstance d'Enée qui l'abandonne pour chercher des secours. Scudéry, comme ses prédécesseurs, ne « marque » le renversement de fortune ni par une péripétie, ni par une reconnaissance : le suicide de la reine est annoncé à la scène V, 2 et suscite peu de surprise. Didon meurt, et marque ainsi l'« achèvement » de la pièce, tout en ouvrant le dénouement sur la vengeance à venir : Anne clôt la tragédie en priant les dieux de venger le « sang » de la reine⁷. Scudéry dramatise ainsi le nœud et le dénouement de la pièce et met en scène à la fois la « faute » des amants et leur « malheur », en situant la tragédie dans

1. Didon : « Que cette nuit, dernière aux langueurs de ma vie, / Si je suis du sommeil d'aventure ravie, / Ton ombre m'apparaisse, agréable, disant : / Ne te travaille plus de ce soucy cuisant ; / Vien, haste-toy, Didon ; de ta grace assurée, / Vien viste réunir ta moitié séparée [...]. / Nous ne respirerons qu'un penser par une âme ; / Nous ardrions mutuels d'une loyale flâme, / Qui renouvellera de la fuite du tems ; / nous serons à jamais et heureux et contents », Alexandre Hardy, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, p. 178.

2. *Ibid.*, p. 177.

3. Messager : « Sans doute qu'au rapport d'un accident mortel, quelque reste d'amour luy arrache les larmes, Luy fait tomber du poin ces vengeresses armes, Qui devoient du Troyen et d'elle triompher, L'un emporté de l'onde, et cette-cy du fer », *ibid.*, p. 201.

4. « Que les siens en Itale esperans du repos, / Un vengeur belliqueux, qui sorte de mes os, / Renverse leur Estat, le pille, le détruit, / Vaincus, au desespoir mille fois les réduise », *ibid.*, p. 192.

5. Enée : « O, l'étrange désordre où tombe la nature [...] / Trouvez bon seulement pour vous tirer de peine, / De vous mettre à couvert dans la grotte prochaine, / L'orage finira chaque chose à son tour, / Violent et durable étant mon seul amour », Georges Scudéry, *Didon*, *op. cit.*, II, 2, p. 30.

6. *Ibid.*, p. 36.

7. *Ibid.*, V, 7, p. 78.

la chaîne tragique : la mort de Didon appelle la vengeance des dieux, les Carthaginois vont « agir » et « tuer » pour venger le malheur de leur reine. L'action dramatique explicite le *muthos* virgilien mais laisse à l'état de prière et de promesse les guerres puniques à venir.

Malgré l'accent mis sur la « faute » des amants, Scudéry n'accuse pas Didon d'infidélité ou de *furor*, mais il déplace l'enjeu de la pièce de la « faute » à l'amour. Si, sur le plan politique, Didon encourage les siens à ne pas aimer les Troyens¹, elle congédie ensuite ses conseillers pour mourir seule et pouvoir exprimer les élans de sa passion. Elle s'adresse à la « dépouille » d'Enée dans le feu, et se jette sur elle pour mourir, tout comme Panthée – dans les pièces de Guersens, Daronnière, Billard, Hardy, Tristan l'Hermitte et Durval – se jette sur la dépouille de son mari Abrandante. Mais ici la « dépouille » ne correspond pas au corps l'amant, mais aux objets qu'Enée a laissés à Didon. L'amant est absent, mais Didon entend le rejoindre et s'unir à lui, dans une mort qui couronne à la fois son amour et sa vengeance². Scudéry centre sa tragédie sur la passion, en montre l'éclat et les conséquences funestes pour nuancer la « faute » des amants et souligner le pathétique de leur sort malheureux³.

9.4.3 Pour conclure : Didon entre crime et châtement

L'analyse des pièces tirées de l'histoire de Didon à partir du modèle poétique défini plus haut permet de relever quelques problèmes centraux de la tragédie, qui concernent à la fois sa poétique et son pouvoir de moralisation.

Un premier élément problématique concerne le « découpage » de la tragédie : les dramaturges doivent composer une « action » à partir d'une « fable » et leur choix permet de mettre en évidence un élément de l'histoire. Si Giraldi dramatise la « faute » de Didon, c'est pour souligner sa culpabilité dans la passion qui l'accable ; si Jodelle choisit en revanche de faire commencer sa pièce après le nœud de l'intrigue, c'est pour mettre en avant le pathétique et nuancer l'égaré de l'héroïne. Le « découpage » dramatique permet aussi de mettre plus ou moins explicitement en valeur la chaîne tragique où se situe l'intrigue de la pièce. Hardy, en soulignant l'importance de la revanche des Carthaginois, évoque un rebondissement en aval de l'histoire – les guerres puniques – qui vengent le malheur de la reine par le fait d'« agir » et de

1. « N'aimez pas les Troyens, c'est ce qu'elle demande », *ibid.*, V,5, p. 75.

2. « Seul bien qui m'est resté, dépouille aimable et chère, / Autant que Jupiter, et les destins amis, / Ont pu voir mon bonheur, et qu'il me l'ont permis, / Las recevez mon âme, et m'ôtez de ces peines, / qui tiennent un esprit dans la rigueur des gênes », *ibid.*, V, 6, p. 76.

3. Scudéry, tout comme Mairet dans son *Marc-Antoine*, nuance la faute des amants pour faire éclater leur amour : non seulement Sychée et Iarbas sont absents de la pièce de Scudéry, mais les adieux des amants sont pleins d'un malheur partagé, qui assimile leur séparation à une mort symbolique, car la reine s'évanouit et Enée compare son départ à sa mort (« Le ciel veut que je parte, ou plutôt que je meure », *ibid.*, V, 1 p. 66).

« tuer » les héritiers des Troyens. Pazzi de' Medici, en faisant parler l'ombre de Sychée, met en avant un rebondissement en amont de la pièce, la mort de Sychée tué par Pygmalion, qui appelle Didon à le venger et à lui rester fidèle. La « faute » de Didon s'explique alors à partir du malheur de Sychée qu'elle offense, et la mort de Pygmalion, « tué » par Iarbas, venge ainsi le meurtre de Sychée. Or ces renversements de fortune, en amont ou en aval de l'intrigue dramatisée, sont relatés dans la pièce par des récits qui fonctionnent comme des analepses ou des prolepses et qui justifient et nuancent la progression de l'intrigue.

Les dramaturges sont donc appelés à choisir le nombre et la nature des éléments à dramatiser. Si Jodelle ne met en scène que le dénouement de la pièce – la chute dans le malheur de la reine – Scudéry met en scène à la fois le nœud – la « faute » des amants dans la grotte – et le dénouement, et va jusqu'à évoquer par une prolepse la vengeance à venir. La tragédie moderne tend progressivement à privilégier l'« action » (*praxis*) au détriment du « récit » (*muthos*) et à éclipser l'importance de l'arrière plan. Si les premiers auteurs dramatiques – tels Pazzi de' Medici, Giraldi ou Jodelle – formalisent une chaîne tragique qui articule diverses *metabaseis* et l'explicitent dans leurs pièces (Didon meurt pour purger sa faute chez Pazzi de' Medici et chez Jodelle), les tragédies plus tardives, comme la *Didon* de Scudéry, tendent à effacer la chaîne tragique et l'importance de la vengeance et de la rétribution en aval ou en amont de la pièce.

Une deuxième difficulté poétique concerne l'articulation entre nœud et dénouement. Le renversement de fortune qui fonde la pièce est généralement peu marqué. C'est seulement dans les tragédies inspirées de Justin que la mort de la reine constitue une véritable péripétie. Dans les autres, le départ d'Enée peut constituer un simulacre de reconnaissance – comme chez Giraldi – ou la mort de Didon peut paraître moins attendue – comme chez Jodelle. Mais dans la plupart des pièces, les limites entre nœud et dénouement sont peu marquées, ce qui laisse subsister l'ambiguïté que j'ai déjà relevée entre « marques » de la fin et renversement de fortune. Il apparaît ainsi que dans la tragédie moderne les articulations dramatiques sont souvent floues : la structure dramatique semble ainsi moins figée et plus variable, avant de se mouler – à l'exemple de la comédie – sur les formes plus fixes et définitives que lui impose la théorie classique. La plupart des adaptations de l'histoire de Didon commencent d'ailleurs après le nœud, et ne présentent qu'un long dénouement plus ou moins « marqué » par des effets d'achèvement – comme la mort de Didon – ou par des effets de surprise et de relance : l'évocation de la vengeance à venir ne concourt pas à susciter la surprise, mais plutôt à nuancer la fin de la pièce par une ouverture qui situe l'intrigue dramatique dans la logique de la « fable ».

Le traitement de la « faute » des amants entraîne en revanche des diffi-

cultés idéologiques. Lequel des deux amants est responsable de ces amours impossibles qui signeront la perte de la reine ? Si Giraldi fait reposer la faute sur Didon, Jodelle l'excuse partiellement en invoquant l'infidélité d'Enée. La plupart des pièces ne représentent pas « la faute » qui cause le malheur de la reine et la traitent avec ambiguïté : la reine semble ne pas considérer sa passion pour Enée comme une « faute ». Scudery affirme qu'elle considère l'union dans la grotte comme un véritable mariage, Giraldi montre que la reine a besoin d'un mari pour consolider son pouvoir, Pazzi de' Medici évoque le pouvoir de la passion qui accable la reine d'un « furor », exprimant et excusant à la fois son égarement. La reine commet une « erreur » mais ne « reconnaît » qu'ensuite le caractère « mauvais » de sa passion pour Enée.

Le traitement opaque de la « faute » tragique montre l'ambivalence entre « action » et « passion » chez l'héroïne, qui – au lieu de consentir explicitement au malheur qui l'habite – cède d'abord à l'amour et ensuite au chagrin qui la conduit à la mort. Le traitement du suicide – plus difficile à justifier moralement – exprime cette ambiguïté entre agir et subir. Pour Giraldi, il s'agit d'un ultime péché qui condamne la reine ; pour Hardy, d'un geste positif qui venge Sychée par la mort de sa femme. Plus souvent, toutefois, le suicide de Didon n'est pas traité comme une action consciente mais comme l'expression extrême de la passivité de la reine : son malheur ne peut que la conduire progressivement à la mort.

L'ambiguïté de la « faute » rend aussi problématique la rétribution finale. Si la pièce de Giraldi se dénoue de manière « juste » – par la condamnation de la reine et l'éloge d'Enée – les autres pièces présentent un issue plus ou moins « injuste ». Ils nuancent ainsi le mécanisme facile de la justice poétique en soulignant le pathétique attaché au sort des amants – dans le cas de Scudéry – ou en repoussant la rétribution dans la fable qui suit le dénouement – dans les tragédies qui évoquent les guerres puniques et la « revanche » d'Hannibal. Pour mieux comprendre l'enchaînement entre nœud et dénouement et pour expliciter les difficultés de la rétribution dans les tragédies, il est ainsi nécessaire d'analyser de plus près la faute tragique et sa réception moderne.

Faute tragique

L'analyse de la « faute tragique » pose la question de l'action et de ses limites. Le héros « agit » et tombe dans le malheur. Si son action est marquée par l'échec, c'est qu'elle était imparfaite, fautive ou mauvaise. La tragédie donne ainsi une configuration poétique à la faillibilité humaine : le renversement de fortune révèle la fragilité de l'action du héros, qui « reconnaît » son erreur et sa faiblesse. Non seulement sa compréhension de l'enchaînement logique des événements était partielle – comme on l'a relevé au chapitre 7 – mais son action aussi est foncièrement inefficace ou mauvaise. La faute du héros n'est ni volontaire – car elle est le fruit d'une reconnaissance – ni involontaire – car le héros est responsable de son action et de ses conséquences. L'ambiguïté foncière de la faute tragique est hautement pathétique, mais résiste aux tentatives des auteurs modernes qui entendent la théoriser et la moraliser. En effet, si la faute n'est ni volontaire ni involontaire, le héros n'est ni innocent ni coupable et son malheur final est difficile à expliquer par la logique pédagogique de la rétribution.

L'analyse poétique de la « faute », telle qu'elle est énoncée et comprise par Aristote dans la *Poétique* et dans l'*Éthique à Nicomaque*, permet de comprendre les difficultés d'interprétation des théoriciens modernes. Aristote semble supposer une continuité ambiguë à la fois entre innocence et culpabilité, et entre les dispositions et l'action du héros, ce qui rend difficile la définition de la responsabilité du personnage et de la légitimité de sa rétribution. Les théoriciens modernes cherchent à résoudre ces ambiguïtés et analysent la culpabilité du héros et la nature de sa faute à la lumière de la théorie du péché, sans réussir pour autant à concilier l'héritage ancien de la « souillure » et la « culpabilité » chrétienne. Les analyses de Paul Ricœur, dans *Finitude et culpabilité*, permettent de rendre compte des explications différentes de la « faute ». Au stade de souillure, d'abord, la faute est conçue comme une *tache* ni volontaire ni involontaire ; au stade de la sagesse, ensuite, le malheur du sujet est considéré comme une rétribution légitime de son *péché*, au stade de la gnose, enfin, l'ambiguïté de la faute est conceptualisée

par la doctrine du *péché originel*¹. Les analyses de Ricœur, qui conjuguent l'héritage ancien de la mythologie aux élaborations théologiques des Églises chrétiennes, permettent de rendre compte des interprétations des théoriciens et des dramaturges, qui cherchent à justifier la faute du héros de manière à susciter le pathétique et à moraliser le public.

Il s'agira de comprendre si la tragédie moderne parvient à justifier et à éclaircir l'ambiguïté foncière de la faute tragique. Par l'analyse de la théorisation d'Aristote (10.1), des interprétations des théoriciens modernes (10.2), et de la « mise en intrigue » de la faute du héros par les dramaturges (10.3), on cherchera à comprendre si le pathétique de la faute peut trouver une justification éthique.

10.1 Dans la *Poétique*

Le chapitre 13 de la *Poétique* intéresse depuis longtemps la critique, en ce qu'il analyse les effets propres de la tragédie et qu'il définit la structure de la fable susceptible de les susciter². Mon analyse ne cherche qu'à relever quelques ambiguïtés concernant la « faute » qu'Aristote y décrit. Aristote dresse d'abord une liste des structures tragiques possibles, en fonction de l'*èthos* du héros – bon ou mauvais – et du renversement de fortune – vers le bonheur ou vers le malheur. Comme le relève Castelvetro³, cette liste est incomplète, mais sert ici à définir les types de fables à partir des effets qu'elles suscitent. Un juste qui passe du bonheur au malheur éveille la « répulsion » (*miarôn*) de même qu'un méchant passant du malheur au bonheur, car ce sujet est « étranger au tragique⁴ ». En revanche, un méchant passant du bonheur au malheur suscite le « sens de l'humain⁵ » (*philanthrôpon*), mais n'éveille ni la frayeur ni la pitié, qui sont les passions propres à la tragédie. Aristote définit ainsi des cas limite, qui circonscrivent l'espace propre de la tragédie, du *miarôn* au *philanthrôpon* – sur le plan des effets – et du bon au méchant – sur le plan de l'éthique des personnages.

Dans la suite du chapitre, il explicite ainsi le « juste milieu » qui définit la fable apte à susciter les effets propres de la tragédie :

1. Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté, 2. Finitude et Culpabilité*, Paris, Seuil, 2009, p. 228-360.

2. Voir Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, Paris, Maspero, 1978, et sa bibliographie p. 35-37; Donard V. Stump *et al.*, *Hamartia, the Concept of Error in the Western Tradition*, New York et Toronto, The Edwin Mellen Press, 1983; et plus récemment Adrien Walfard, « Justice et passions tragiques : lectures d'Aristote aux XVI^e et XVII^e siècles », *Poétique*, n. 155, sept. 2008, p. 289-281.

3. « Ma di questi sei casi Aristotele ha tralasciati due senza farne menzione, l'uno de' quali è quando la persona santissima trapassa da miseria a felicità, e l'altro è quando la persona mezzana pur trapassa da miseria a felicità », Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, p. 367.

4. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 13, p. 77.

5. *Ibid.*

C'est celui d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute (*di' hamartian tina*), de tomber (*metabállôn*) dans le malheur – un homme parmi ceux qui jouissent d'un grand renom et d'un grand bonheur, tels Œdipe, Thyeste et les membres illustres de familles de ce genre¹.

Le héros tragique doit se situer entre les deux extrémités éthiques définies plus haut – juste ou méchant – et commettre une faute qui justifie le renversement de fortune au nom d'une logique de rétribution : la faute reçoit sa punition, sans susciter la « répulsion », et sans que son châtement paraisse excessivement mécanique. La nature de la faute du héros, sa possible imputation et son rapport au statut éthique du personnage ne sont pas définis par Aristote, mais semblent couvrir une latitude qui s'étend du cas tragique qui suscite le « sens de l'humain » – quand un héros mauvais tombe dans le malheur – au cas qui suscite la « répulsion » – quand un héros juste est accablé. Cette opacité problématique de la structure de la tragédie « la plus belle² » intéresse sans doute Aristote en raison des effets qu'elle suscite : la pitié (*eleos*), qui « s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur » sans arriver jusqu'à la « répulsion » (*miarôn*) suscitée par la vue de l'injustice qui paraît moralement invraisemblable ; et la frayeur (*phobos*), qui est suscitée par « le malheur d'un semblable³ ». Ces deux passions nuancent ainsi le « sens de l'humain » qui a été interprété par certains critiques⁴ comme le sentiment de vraisemblance morale issu des fables qui présentent une juste rétribution.

Le suite du chapitre reprend et condense cette première analyse : pour que le renversement de fortune soit réussi, il faut qu'il « soit dû non à la méchanceté mais à une grande faute du héros, qui sera tel que j'ai dit, ou alors meilleur plutôt que pire⁵ ». Aristote donne une liste d'exemples censés étayer ses propos : « on compose les tragédies sur un petit nombre de maisons, par exemple celles d'Alcméon, Œdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe et tous les autres héros qui ont subi ou causé de terribles événements⁶ ». Ici encore Aristote oppose fermement la nature éthique du héros à sa « faute » : le héros ne doit pas être « méchant » mais commettre une « faute », alors que, dans les cas extrêmes exposés plus haut, il n'était jamais question de « faute » : la méchanceté du héros ne définissait qu'un trait éthique sans connoter un « acte » posé par le personnage. Aristote souligne en revanche

1. *Ibid.*

2. « Callistès tragôdias », *ibid.*, chap. 13, p. 76.

3. *Ibid.*

4. Notamment Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans leur édition de la *Poétique*, *op. cit.*, p. 242-243 ; et Adrien Walfard, « Justice et passions tragiques : lectures d'Aristote aux XVI^e et XVII^e siècles », art. cit., p. 268-271.

5. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 13, p. 79.

6. *Ibid.*

ici le clivage entre un héros « meilleur plutôt que pire » et la gravité extrême de sa faute. Piccolomini et d'autres critiques, comme nous le verrons par la suite¹, expliquent le caractère du héros par la définition aristotélicienne de la vertu, fondée sur le juste milieu : un héros « moyen » sera donc plutôt bon. Ainsi, il apparaît que, d'après Aristote, l'éthique et la pratique du héros doivent s'opposer dans la tragédie, sans doute pour appeler un plus grand effet de surprise et susciter les passions tragiques. Mais cette distance apparente entre éthique et pratique rend l'analyse et la compréhension de l'action du héros problématique.

Une deuxième difficulté concerne la nature de la faute tragique, qui n'est pas définie par Aristote et qui retrouve l'ambiguïté foncière entre « agir » et « subir » en raison des exemples de fables qui sont donnés à la fin du chapitre : il s'agit de héros qui ont « subi ou causé de terribles événements » comme si le fait de commettre une faute et de tomber dans le malheur étaient équivalents et interchangeables. De plus, la « faute » est parfois difficile à discerner : Oreste tue sa mère en pleine connaissance de cause, mais Alcéméon par accident. Enfin, l'appartenance d'un héros à une « maison » pose aussi la question de la transmission de la faute et de son châtement : la mort sanglante des fils innocents de Thyeste vient punir les forfaits de leur père. Castelvetro, encore une fois, relève l'inconséquence apparente des exemples cités par Aristote².

Ce texte difficile pose des problèmes d'interprétation qui ont été différemment abordés par la critique. On a déjà évoqué le problème de l'innocent malheureux, condamné ici par Aristote, mais réévalué par certains théoriciens modernes et adapté dans la tragédie³. Un deuxième problème concerne le rapport entre la description éthique du caractère – bon ou mauvais – et la description de son action – commettre une faute. Un troisième problème est posé par la nature de la faute tragique et de son imputation : est-ce que la faute du héros tragique lui est imputable, ou, en d'autres termes, en est-il responsable ? Enfin, le problème de l'imputation pose la question de la rétribution – est-ce que le malheur qui affecte le héros exprime une juste rétribution qui fait office de causalité dramatique ? Ces questions méritent d'être analysées d'abord dans le contexte de la pensée aristotélicienne pour en cerner davantage les enjeux.

Dans la première partie du chapitre 13, Aristote définit seulement le

1. Voir chapitre 10.2.4.

2. « Come per furore di mente fece Ercole cosa orribile, e per ignoranza Edipo. Ma perché prende l'esempio di Oreste, il quale uccise la madre non accecato da furore di mente, non per ignoranza non conoscendola, ma studiosamente, essendo sano di mente ? Né si può dire che s'intenda dell'ignoranza di Clitemnestra, la quale per inganno fu uccisa dal figliuolo, perciocché ella non è persona mezzana o persona santissima, ma malvagissima, la quale persona non riceve a partito niuno Aristotele », Lodovico Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 373.

3. Voir chapitre 8.

« caractère » du héros – méchant ou juste – sans définir son action, et il semble ainsi imputer le malheur qui l'accable à la description morale de son caractère plutôt qu'à une action précise qu'il aurait accomplie. Par la suite, en revanche, il affirme que seule la « faute » est imputable, indépendamment du caractère du héros. On peut s'interroger sur les liens entre *èthos* et *praxis* du héros, et se demander si une faute issue du caractère du héros peut mériter et justifier son malheur. Le caractère, en effet, suppose des qualités innées dont le héros ne saurait être responsable : dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote affirme que la laideur naturelle d'un homme suscite davantage la pitié que le blâme¹. En revanche, le vice ou la vertu du sujet ne sont pas des qualités, mais des *habitus* (traduction thomiste de *hexis*), c'est-à-dire des dispositions du sujet qui le poussent plutôt vers le bien ou vers le mal². L'*habitus* n'est pas inné, mais il n'est pas non plus entièrement volontaire :

Ainsi en est-il pour l'homme injuste ou intempérant : au début, il leur était possible de ne pas devenir tels, et c'est ce qui fait qu'ils le sont volontairement ; et maintenant qu'ils le sont devenus, il ne leur est plus possible de ne pas l'être³.

Aristote remet ici partiellement en cause la thèse platonicienne selon laquelle nul n'est méchant volontairement. Il affirme en effet que la perversité peut être volontaire, et qu'elle n'est considérée comme involontaire – et donc non imputable – que quand le sujet agit par ignorance ou par contrainte. L'intempérance et le vice que l'on attribue au caractère exercent effectivement une contrainte sur le sujet, mais c'est parce que ce dernier ne s'est pas entraîné à la vertu – comme un bon sportif s'entraîne pour une compétition – qu'il subit passivement ces « dispositions » mauvaises⁴.

Le caractère bon ou mauvais du personnage est en partie imputable au héros et, inversement, l'acte qu'il pose – la faute – peut s'expliquer en partie par son caractère, sans que ce dernier suffise à le justifier complètement. Car ce sont d'abord les actes que pose volontairement le sujet qui définissent son *habitus*, c'est-à-dire sa disposition vers la vertu ou vers le vice. L'acte du sujet est toujours « volontaire », en dépit de sa « passivité », et donc, d'après Aristote, le sujet en est toujours partiellement responsable, à moins qu'il n'agisse par ignorance ou par contrainte.

Une deuxième difficulté du texte de la *Poétique* concerne la définition de la faute (*hamartia*). Au livre II de l'*Éthique à Eudème*, Aristote situe la question de la faute dans le contexte plus général de l'action du sujet. Dans

1. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1997, livre III, chap. 7, p. 143-144.

2. *Ibid.*, livre II, chap. 4, p. 100-101.

3. *Ibid.* livre III, chap. 7, p. 143.

4. « Nous répondons qu'en menant une existence relâchée les hommes sont personnellement responsables d'être devenus eux-mêmes relâchés, ou d'être devenus injustes ou intempérants », *ibid.*, p. 142.

l'*Éthique à Nicomaque* et dans la *Rhétorique*, il précise l'extension de ce terme en situant la faute entre deux extrêmes : les actes injustes (*adikhēmata*) et les accidents (*atukhēmata*). Ces derniers sont définis dans la *Rhétorique* comme « des actes contraires à nos calculs, mais sans méchanceté¹ ». Les actes injustes sont en revanche à la fois « calculés et vicieux² », alors que les fautes (*hamartēmata*) tiennent une place intermédiaire ; elles sont « calculées » sans être vicieuses³. Une faute suppose donc une intention consciente – elle est volontaire et imputable à son auteur –, mais elle n'a pas pour but une action méchante, si ce n'est par accident. Une action injuste, en revanche, suppose une intentionnalité qui vise explicitement une finalité vicieuse, alors qu'inversement un « accident » n'est ni intentionnel ni explicitement mauvais.

Cette définition d'Aristote fixe les bornes de la faute : entre crime et accident, elle n'est ni complètement imputable ni parfaitement excusable. Mais la *Rhétorique* ne donne pas de définition exhaustive de la faute. Le texte de l'*Éthique à Nicomaque*, en revanche, explicite quelques éléments qui permettent d'en donner une description plus précise. Le livre V, en effet, présente une définition analogue à celle de la *Rhétorique*⁴. Mais plus haut dans le texte, Aristote précise que les fautes (*hamartēmata*) « sont des torts qui s'accompagnent d'ignorance », « quand la victime, ou l'acte, ou l'instrument, ou la fin à atteindre sont autres que ce que l'agent supposait (il ne pensait pas frapper, ou pas avec telle arme, ou pas telle personne, ou pas en vue d'une telle fin...) »⁵. Aristote reprend ici des distinctions qu'il a faites au livre III : l'ignorance peut concerner l'agent, l'acte, l'objet, le résultat, la manière de réaliser l'acte⁶. Ces « circonstances » viennent rendre l'acte involontaire et non imputable à l'agent qui n'est pas responsable d'une action commise par ignorance. La faute s'apparenterait alors à l'accident. Mais si l'agent est responsable de son ignorance, il est aussi en partie responsable de l'issue néfaste de son acte. Aristote distingue ainsi les actes commis « par ignorance » et « dans l'ignorance⁷ ». Si celui qui agit « par ignorance » n'est pas responsable de son erreur, les actes réalisés « dans l'ignorance » sont en partie imputables à l'agent et tracent la limite qui sépare la faute de l'accident. Est commise « dans l'ignorance » l'action d'un agent qui ignore « les règles générales de conduite⁸ » ou qui ne distingue pas le bien du mal. Une telle erreur est causée par la pratique du vice et peut être induite par un *habitus* dont le sujet – nous l'avons vu plus haut – est partiellement responsable.

1. Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, livre I, chap. 13, p. 133.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Il s'agit de fautes (*hamartēmata*) quand « on devait le prévoir raisonnablement, mais on a agi sans méchanceté », Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, livre V, chap. 10, p. 255.

5. *Ibid.*, p. 254.

6. *Ibid.*, livre III chap. 2, p. 125.

7. *Ibid.*, livre III, chap. 2, p. 123.

8. *Ibid.*, p. 124.

Aristote affirme encore que si l'agent, ayant agi « par ignorance », ressent du repentir, « on estime qu'il a agi involontairement¹ », et, s'il n'en ressent pas, qu'il a agi de manière « non volontaire² ». La limite qui sépare « faute » et « accident » est donc ténue : un sujet agissant « dans l'ignorance » ou commettant un action « non volontaire » est partiellement responsable du dommage qu'il commet.

Aristote cherche aussi à définir la limite qui distingue la « faute » du « délit ». Au livre III de l'*Éthique à Nicomaque*, il affirme que c'est à tort « qu'on appelle involontaires les actes faits par impulsivité (*thumos*) ou par concupiscence (*hepithumia*)³ ». En reprenant la tripartition platonicienne de l'âme, il affirme que non seulement les actes issus de la raison, mais aussi les actes qui découlent de l'impulsivité et de la concupiscence peuvent être volontaires. Au chapitre V, les actes issus de la « colère » ou de « quelques autres de ces passions⁴ » sont considérés comme des « actes injustes » et non des fautes. Pourtant, « les actes accomplis par colère sont jugés à bon droit comme faits sans préméditation⁵ » et peuvent donc s'apparenter aux fautes. La *Rhétorique* et l'*Éthique à Nicomaque* définissent ainsi l'extension de la faute qui va, non sans ambiguïtés, de l'accident au délit, et se définit généralement comme un acte sans intention méchante, qui est pourtant partiellement imputable à l'agent. La responsabilité réelle du sujet, ainsi que la rétribution éventuelle de son acte, sont donc difficiles à déterminer : l'agent n'est ni innocent ni coupable, et cette ambiguïté foncière permet – dans le cas de la tragédie – d'échapper à la fois à l'invraisemblance du *miarou* et à la facilité mécanique du « sens de l'humain » (*anthrôpon*) par l'essor des passions propres à la tragédie. Aristote relève lui-même cette ambiguïté en faisant de la fable d'Alcméon, citée aussi au chapitre 13 de la *Poétique*, un exemple de sujet tragique. Les raisons qui poussent le héros à tuer sa mère paraissent douteuses, et permettent à Aristote de relever qu'« il est difficile parfois de discerner, dans une action donnée, quel parti nous devons adopter et à quel prix⁶ », pour expliquer les actions des personnages tragiques.

Cette hésitation qui concerne à la fois l'imputation et la rétribution n'est pas sans rappeler l'ambiguïté propre à la causalité tragique. La faute tragique s'étend en effet entre l'accident – fruit du hasard aveugle (*tuchè*) – et une causalité intentionnelle qui explicite le « dessein » criminel de l'agent. Les causes de la « faute » sont complexes et ambiguës et elles entraînent une analyse de l'action et de l'intention du sujet – tout comme les causes du renversement de fortune supposaient une analyse de la causalité de la fable tragique. Le héros « fautif » n'est ni coupable ni innocent : Aristote suppose

1. *Ibid.*, livre III, chap. 2, p. 123.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, livre III, chap. 2, p. 127.

4. *Ibid.*, livre V, chap. 10, p. 255.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, livre III, chap. 1, p. 121.

ainsi la possibilité d'un moyen terme moral entre culpabilité et innocence qui rendrait compte des ambiguïtés attachées à la responsabilité objective de l'agent.

Un troisième problème d'interprétation, dans le chapitre 13 de la *Poétique*, concerne la rétribution : est-ce que le malheur qui accable le héros est à comprendre comme la rétribution de sa « faute » ? Sur le plan dramatique, en effet, j'ai relevé que la rétribution est souvent comprise comme une forme de causalité : si le héros tombe dans le malheur, c'est qu'il a probablement commis une faute. En ce sens, un juste passant du bonheur au malheur suscite la « répulsion », car il ne répond pas aux attentes morales du public. Inversement, un méchant passant du bonheur au malheur présente une vraisemblance morale qui satisfait au « sens de l'humain » du public. Il faut donc, d'après Aristote, que le dénouement tragique éveille le « sens de l'humain » tout en suscitant aussi les passions tragiques. La rétribution, donc, ainsi que la causalité, doit sembler répondre à un « dessein » tout en pouvant aussi s'expliquer par le hasard. Les exemples cités au chapitre 13 de la *Poétique* montrent des moyens différents de rétribution : le malheur est issu d'un accident qui semble arriver à dessein dans le cas de Mitytis, il est issu de la honte que ressent le héros par la faute commise dans l'ignorance dans le cas d'Édipe, enfin il provient de la vengeance d'un personnage qui semble réaliser un dessein justicier dans les cas de Thyeste, de Méléagre et d'Oreste¹. La description ambiguë de la « faute » qui se dégage de l'*Éthique à Nicomaque* et de la *Poétique* trouble les interprètes modernes d'Aristote, qui considèrent généralement l'*hamartia* à partir de la notion de péché.

10.2 Réceptions modernes

Suzanne Saïd, dans *La Faute tragique*, montre l'ambiguïté foncière de la réception moderne de l'*hamartia* aristotélicienne. Elle affirme qu'à l'époque moderne, la faute tragique est surtout interprétée comme une faute morale² – un acte mauvais que le héros commet volontairement et dont il est responsable – et que, plus tard, c'est l'interprétation intellectuelle qui domine – l'*hamartia* comme une erreur de jugement qui n'est pas imputable au héros³. Dans le premier cas, le héros est coupable, dans le deuxième, il est innocent. Kurt von Fritz relève une deuxième polarité problématique qui divise les interprètes de la tragédie : l'*hamartia* est conçue par les uns comme une faute « actuelle » – le héros commet une faute morale ponctuelle et circonstanciée – et par les autres comme un défaut de caractère – le héros a un « défaut »,

1. On analysera au chapitre 11 l'ambiguïté foncière de la rétribution et sa « justice » revendiquée ou discutée.

2. Notamment dans les traductions de Valla et de Robortello.

3. D'après Suzanne Saïd, cette interprétation est présente chez Beni et chez Vossius, *La Faute Tragique*, Paris, Maspero, 1978, p. 13.

un *habitus* mauvais qui le rend peu vertueux¹. Suzanne Saïd relève enfin une troisième polarité, qui oppose une interprétation collective de l'*hamartia* – telle une faute héréditaire, imputable à une famille ou à un peuple – à une interprétation individuelle – telle un péché actuel, commis par un sujet autonome².

Ces trois ambiguïtés, nous l'avons vu, sont présentes dans le texte d'Aristote qui ne tranche pas clairement entre faute morale et faute intellectuelle, entre *habitus* et faute actuelle, entre faute individuelle et faute collective. Il définit en effet la « faute » comme un acte qui ne rend le sujet ni innocent ni coupable. Or l'ambiguïté naît du fait que, si l'on définit la faute par l'intentionnalité de l'acte, le sujet doit forcément être innocent *ou* coupable. Susanne Saïd, à la suite de Jean-Pierre Vernant et de Louis Gernet, fait l'hypothèse qu'Aristote entend ainsi rendre compte de la notion de culpabilité dans la tragédie athénienne classique – où l'on passerait d'une culpabilité attachée à l'acte et imputée à une responsabilité collective à une culpabilité liée aux intentions de l'agent et à sa responsabilité individuelle, à partir d'une pensée morale et juridique qui ne prend plus en compte que les intentions de l'agent³.

La tragédie chercherait alors à représenter une « faute » à mi-chemin entre la « souillure » et le « péché ». Ricoeur, dans *Finitude et Culpabilité*, cherche à rendre compte de ces deux notions et de leur écart qui est moins « historique » que « phénoménologique⁴ ». La souillure s'exprime par la symbolique de la tache et comprend le mal comme objectif, comme une trace qui affecte un sujet passif, et qui précède la distinction entre volontaire et involontaire. La souillure s'attache surtout au domaine du sexuel, elle se transmet par contagion et peut donc être collective et héréditaire. Elle témoigne « d'un stade où le mal et le malheur n'ont pas été dissociés, où l'ordre éthique du malfaire n'est pas discerné de l'ordre cosmo-biologique du mal-être⁵ ». Ainsi lie-t-elle ensemble le « monde éthique du péché » et « le monde physique de la souffrance⁶ ». La souillure entraîne la crainte, car elle est indissolublement attachée à la vengeance : par la rétribution, l'ordre

1. Cette théorie, d'après Kurt von Fritz (« Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie », *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, Walter de Gruyter, 1962, p. 1-112) est présente chez La Mesnardière et Dacier, et se développe notamment en Angleterre, où *hamartia* est largement traduit par « tragic flaw ».

2. Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, *op. cit.*, p. 33.

3. Voir Susanne Saïd, *La Faute tragique*, *op. cit.*, p. 33, qui fait référence à Jean-Pierre Vernant (« Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque », dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972) et à Louis Gernet (*Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris, Albin Michel, 2001 [1917]). Voir aussi Adrien Walfard, « Justice et passions tragiques : lectures d'Aristote aux XVI^e et XVII^e siècles », art. cit., p. 271-279.

4. Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et Culpabilité*, Paris, Seuil, 2009 [1960], p. 251.

5. *Ibid.*, p. 230.

6. *Ibid.*, p. 235.

physique est assumé dans l'ordre éthique, car « si un homme est malheureux à la pêche, à la chasse, c'est parce que sa femme a des relations adultères ¹ ».

Le péché – sens que prend le terme d'*hamartia* dans les écrits juifs et chrétiens et notamment chez Paul ² – se manifeste en revanche par la culpabilité. La culpabilité s'oppose à la tache par son caractère subjectif et intérieur, qui renverse le rapport entre faute et punition : la culpabilité ne procède plus du châtement, mais elle est l'origine de la punition qui appellera la guérison et l'amendement ³. Le péché est donc subjectif et non objectif, personnel et non collectif. Il ne correspond pas à un *habitus* mais consiste en un acte volontaire, actuel, qui se manifeste par la « lésion d'un lien personnel ⁴ » et brise l'alliance entre Dieu et les hommes. La faute tragique semble donc hésiter entre « souillure » et « péché » et susciter une réflexion qui traverse la tragédie en questionnant les limites de l'action du sujet et, plus largement, le problème du mal.

Il s'agira donc d'analyser les commentaires modernes de la *Poétique*, afin de relever les difficultés suscitées par la conception aristotélicienne de la faute tragique. On verra ainsi que ces difficultés donnent lieu, chez certains commentateurs, à des tentatives d'explication par le « péché » et par le « péché originel ». On se demandera enfin si les théories poétiques qui cherchent à décrire un héros à la fois coupable et innocent, dont le malheur serait à la fois pathétique et juste, permettent d'expliquer l'ambiguïté attachée à la faute du héros.

10.2.1 L'héritage d'Aristote

Nombre de commentateurs modernes, notamment Robortello, Heinsius, Buonamici et Rossi, cherchent à comprendre la description de l'action du héros, au chapitre 13 de la *Poétique*, à partir des analyses de l'*Éthique à Nicomaque*. Pourtant, leur compréhension du texte est influencée par la doctrine chrétienne du péché, issue de l'interprétation thomiste de la réflexion aristotélicienne. L'ambiguïté foncière de la faute du héros – qui est à la fois coupable et innocent – ne peut plus subsister dans le contexte idéologique pré-moderne, où intentionnel et non-intentionnel sont radicalement distincts dans la définition du « péché », considéré comme une faute actuelle et intentionnelle qui rend le pécheur pleinement « coupable ».

1. *Ibid.*, p. 234.

2. Voir « Péché », dans le *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, dir. Louis Pirot, Paris, Letouzey et Ané, 1961-1966, vol. 7, col. 481-483.

3. « La conscience de culpabilité constitue une véritable révolution de l'expérience du mal : ce qui est premier ce n'est plus la réalité de la souillure, la violation objective de l'Interdit, ni la Vengeance que cette violation déchaîne, mais l'usage mauvais de la liberté, ressenti comme une diminution intime de la valeur du moi », Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et Culpabilité*, op. cit., p. 309.

4. *Ibid.*, p. 257.

Thomas d'Aquin, en effet, par ses commentaires de l'*Éthique à Nicomaque* et plus largement par la *Somme théologique*, infléchit et christianise la compréhension moderne de la « faute ». Dans son commentaire au livre V de l'*Éthique à Nicomaque*, Thomas commente les injustices qui ne sont pas le fruit de *malitia* – c'est-à-dire les *hamartèmata* – et il les sépare en deux catégories : d'un côté, les fautes faites *par* ignorance, de l'autre, les fautes causées par les passions, comme la colère et la peur¹. Dans sa *Somme théologique*, il applique cette distinction à sa réflexion sur le péché. Dès lors, il doit élucider l'ambiguïté foncière des *hamartèmata* – dont l'agent n'est ni innocent, ni coupable – pour marquer la limite qui sépare les actes innocents des actes coupables en fonction de l'intentionnalité de l'agent. Il choisit de définir les *hamartèmata* comme des « peccata² ». Il s'agit, pourtant, de péchés légers, qui seront plus loin assimilés aux péchés véniels. Ils sont commis « par ignorance » ou « par passion ». Dans le premier cas, l'ignorance est une « cause accidentelle » du péché et constitue une circonstance atténuante pour le pécheur. Thomas reprend à Aristote l'exemple d'un homme qui ne veut pas commettre de parricide, mais qui tue un homme en ignorant qu'il s'agissait de son père : l'ignorance affecte la raison de l'agent et, en ce sens, elle peut être une des causes du péché. L'agent n'est pas entièrement responsable de son acte, mais son ignorance peut constituer un deuxième péché : un homme qui pêche étant ivre est à la fois responsable de son ivresse et du péché qu'il a commis, bien que l'ivresse vienne partiellement excuser son péché³. En ce qui concerne les péchés commis par « passion », Thomas considère, à la suite d'Aristote⁴, que les passions sont moralement « neutres », et peuvent être orientées vers le bien ou vers le mal. L'agent doit apprendre à les maîtriser pour atteindre le juste milieu entre deux extrêmes, qui est le lieu de la vertu. Les passions aussi, donc, constituent des circonstances atténuantes, mais ne peuvent pas excuser entièrement le péché⁵. Thomas conjugue ainsi l'héritage patristique⁶ et aristotélicien, et explique les « fautes » à partir de la théorie des causes : l'ignorance et les passions peuvent être des causes par accident du péché.

Les commentateurs modernes de la *Poétique* fondent leur compréhension du texte ancien moins sur l'*Éthique à Nicomaque* que sur les commentaires et

1. *Ibid.*, p. 608. Les actions « mixtes » rentrent alors dans cette deuxième catégorie.

2. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, 1a-2æ, questions 71-89, *Le Péché*, trad. R. Bernard, Paris, Desclée, 1930, p. 200.

3. *Ibid.*, 1a-2æ, question 76, p. 200-221.

4. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, 1a-2æ, questions 22-42, *Les Passions de l'âme*, trad. M. Corvez, Paris, Desclée, 1949.

5. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, question 77, *Le Péché*, *op. cit.*, p. 222-262. En revanche, les péchés faits « ex certa malitia » (*Ibid.*, question 78, p. 263) affectent la volonté du sujet. Ils sont donc intentionnels et par conséquent plus graves que les péchés commis par ignorance ou par passion, et traduisent les *adikèmata* aristotéliciens.

6. Notamment les théorisations d'Augustin et d'Anselme, voir André-Marie Dubarle, *Le Péché originel, perspectives théologiques*, Paris, Cerf, 1983, p. 32-60.

les simplifications qu'en fait Thomas. Robortello, notamment, reprend à la *Somme théologique* des exemples qui ne sont pas présents dans le texte d'Aristote¹. Cette assimilation est à l'origine de contradictions et d'ambiguïtés et révèle la distance qui sépare les *peccata* des *hamartèmata* aristotéliens.

Robortello explique la faute du héros tragique comme une erreur commise par violence, par imprudence ou par ignorance, à partir de la description aristotélienne des « fautes » (*hamartèmata*) qui ne rendent l'agent ni innocent ni coupable². Pourtant, à la suite de Thomas, Robortello est appelé à trancher entre innocence et culpabilité et il affirme que les héros qui ont commis de telles « fautes » ont péché³. Robortello cherche toutefois à préserver l'ambiguïté foncière de la faute tragique en l'assimilant à un *habitus*. Un héros qui commet une faute, affirme-t-il, n'est ni bon, ni méchant. Son *habitus* constitue ici son péché⁴. Pour Robortello, donc, le héros n'est ni bon ni mauvais car il pèche par ignorance⁵.

À la suite de Thomas, Robortello est contraint d'affirmer que le héros tragique « pèche » ; à la suite d'Aristote, il affirme que le héros n'est ni vertueux ni vicieux : mais son péché le rend coupable, et donc plutôt mauvais – car, s'il y a un moyen terme entre la vertu et le vice, il n'y en a pas entre innocence et culpabilité. L'exemple que Robortello donne dans la suite du texte ne simplifie pas son interprétation. Il reprend en effet à la *Somme théologique*⁶ un exemple qui était absent de l'*Éthique à Nicomaque*⁷ – le cas d'un homme qui n'entend pas commettre un parricide, mais frappe un individu en ignorant qu'il s'agissait de son père – et l'applique à la tragédie. La fable d'Édipe illustre en effet cet exemple, et Robortello conclut qu'un tel cas suscite une très grande « commiseratio⁸ », car le héros n'a pas agi

1. Robortello situe le chapitre 13 de la *Poétique* dans le corpus du philosophe, mais il tire de Thomas l'exemple de l'homme ivre, qui a agi par ignorance mais dont l'ignorance constitue en même temps un deuxième péché. Il fait explicitement référence, à ce sujet, à une ordonnance du législateur Pittacus, qui punissait plus copieusement ceux qui commettaient des violences en état d'ivresse (Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 132). Or cette référence est mentionnée par Thomas (qui la tire de la *Politique* d'Aristote) pour illustrer le péché par ignorance, cf. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, question 76, *Le Péché*, *op. cit.*, p. 221.

2. Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 131.

3. *Ibid.*, p. 132.

4. Aristote, en revanche, affirmait au chapitre 13 de la *Poétique* que la faute du héros devait surprendre le public sans découler naturellement des habitudes du personnage.

5. « Quare cum Aristoteles hominem quærit, qui medius sit inter bonum et malum, hunc ipsum significavit, qui ignoratione peccat, et imprudentia. nam bonus non est, quia peccavit. Neque tamen omnino malus, quia imprudenter peccavit », Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 132.

6. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, question 76, *Le Péché*, *op. cit.*, p. 201-203.

7. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, livre III, p. 125-126, Aristote cite à cet endroit l'exemple de Mérope et de Cresphonte.

8. Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 131.

volontairement. D'après ce qui précède, Œdipe est à la fois innocent – car il a agi involontairement – et coupable – car il a péché par ignorance. Robortello, ainsi, ne parvient pas à construire une réflexion théorique susceptible de conjuguer l'ambiguïté de la faute tragique – source de pathétique – et la doctrine du péché – source d'édification morale.

L'exposé de Robortello permet donc de relever les difficultés que suscite l'interprétation moderne du texte de la *Poétique* : le héros tragique ne peut pas être à la fois coupable *et* innocent, sauf si son *habitus* vient justifier sa faute. Mais une « disposition à commettre une faute » – c'est ainsi que l'on peut définir la nature d'un héros ni bon ni mauvais – ne peut pas justifier seule le « péché » du héros. Le commentaire de Robortello est repris et résumé par des théoriciens plus tardifs, comme Heinsius¹ et Sarasin² (qui reprend Heinsius) et qui parviennent à des conclusions semblables.

Rossi, dans son traité de 1590, va plus loin que Robortello dans sa tentative de concilier faute tragique et doctrine thomiste du péché. En effet, alors que ce dernier expliquait la faute du héros par l'*habitus* mauvais, Rossi distingue nettement les deux et affirme que c'est seulement la faute actuelle du héros qui définit sa responsabilité³. Rossi reprend explicitement l'exposé de l'*Éthique à Nicomaque*, mais en adoptant le clivage entre innocent et coupable. Le cas d'un personnage qui ne serait ni innocent ni coupable n'est donc plus possible, et Rossi simplifie le texte d'Aristote en considérant ceux qui fautent par « passion » comme plutôt innocents (« non assolutamente viziosi »). Il cite alors l'exemple de Thyeste, Oreste et Médée, qui d'après lui, malgré leurs erreurs, restent des personnages excellents et de « très bonnes mœurs⁴ ».

Cette analyse de Rossi révèle toute l'ambiguïté qui sépare Aristote des modernes : Rossi emploie les termes de la morale chrétienne (« peccare per incontinenza ») et cherche à les appliquer à la pensée aristotélicienne. Le résultat est explicitement contradictoire : comment peut-on en effet juger « excellentes » les mœurs de Médée et de Thyeste, comment peut-on considérer leurs crimes comme des « erreurs » ? Rossi est conscient de la difficulté de sa tâche et, après avoir esquissé une christianisation du texte de la *Poé-*

1. Daniel Heinsius, *De Tragœdiæ constitutione*, éd. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001, p. 195-196.

2. Jean-François Sarasin, *Discours de la tragédie ou remarques sur L'Amour Tyrannique de M. de Scudéry*, dans *Œuvres*, vol. 2, *Œuvres en prose*, éd. Paul Festugière, Paris, Champion, 1926, p. 27.

3. « L'affetto poi si considera intorno a qualche peccato che commette la persona, non per l'abito cattivo fatto in un simil vizio, ma per ira, per libidine e per altre simili cagioni, e perché l'affetto (come dice Aristotile nel secondo libro dell'*Etica*) non fa che gli uomini sieno lodati o vero biasimati; quindi avviene che egli, poi, nel quinto dice che colui il quale per ira o per libidine fa alcun peccato, fa costui male ma non è però ingiusto; e nel settimo non reputa egli assolutamente viziosi quelli che peccano per incontinenza », Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, *op. cit.*, p. 75.

4. « Non perdono il nome di migliori e più eccellenti costumi », *ibid.*

tique, il préfère mettre à distance les propos d'Aristote :

Tutto questo s'intende secondo l'opinione di Aristotile e il costume dei gentili; poichè per la santa nostra fede la cosa passa in altra guisa, concio sia cosa che a niuno sia licito uccidere sé stesso, né meno commettere alcun peccato, che non perda il nome della giustizia¹.

Rossi se sert de la critique traditionnelle des mœurs des païens pour discréditer la vision aristotélicienne de la faute au nom de la morale chrétienne qui refuserait toute ambiguïté morale : qui commet un « péché » – qu'il soit mortel ou véniel (issu de l'intempérance) – est coupable, du moment que son acte exprime sa volonté. Médée et Thyeste sont alors coupables des crimes qu'ils ont commis. Rossi marque ici la rupture entre la logique de la « souillure », partiellement reprise par la « faute » aristotélicienne, et la morale chrétienne, qui définit le péché et sa gravité en raison de l'intention de l'agent, sans tenir compte du dommage causé par l'acte. Cette vision subjective du péché en fait un acte individuel et actuel, qui marque la liberté de l'agent par rapport à son entourage et par rapport à son *habitus*. Le pathétique de la faute et la morale du péché semblent donc inconciliables. Les théoriciens plus tardifs s'éloignent alors de la réflexion aristotélicienne et moralisent ses propos pour préserver la portée exemplaire du dénouement tragique, fondé sur une faute certaine et sur une rétribution équitable.

10.2.2 De la faute au péché

La justice poétique, qui devient un des mécanismes essentiels du dénouement tragique, suppose une distinction très claire entre personnages « vicieux » et « vertueux » – en ce qui concerne l'*habitus* des héros – et entre innocence et culpabilité – en ce qui concerne la responsabilité de la faute tragique. En effet, pour que la récompense du vertueux et la punition du vicieux soient justes, il faut que la qualité morale du héros et la valeur de ses actes soient explicites et claires. Les théoriciens et les dramaturges modernes ont alors tendance à évacuer les ambiguïtés aristotéliciennes pour adopter l'acception chrétienne de l'*hamartia*, qui s'assimile, dans la Septante et dans le Nouveau Testament, à la notion de péché².

1. « Tout ceci est à entendre d'après l'opinion d'Aristote et les mœurs des gentils; puisque d'après notre sainte foi le sujet est à comprendre autrement, parce qu'il n'est permis à personne de se tuer soi-même, ou de commettre un péché, sans perdre le nom de juste », *ibid.*, p. 76.

2. La tradition de l'*hamartia* chrétienne est complexe. Paul définit le péché comme un état d'hostilité général envers Dieu (*Rm* 3-8) qui se manifeste par des actes mauvais que Paul énumère – en reprenant la tradition stoïcienne – dans des listes de péchés (*cf. Rm* 1 et *Gal* 5,19). À partir de saint Grégoire, les pères cherchent à définir les types de péchés et saint Thomas rédige une liste de péchés capitaux. Avec le concile de Latran en 1215 et plus tard le concile de Trente, qui encouragent la confession auriculaire, la réflexion sur le péché se développe en une casuistique très détaillée (*cf. Jean Delumeau, Le Péché et la peur*, Paris, Fayard, 1983, p. 227).

En effet, la réflexion juive et chrétienne sur le péché, par un travail de rationalisation, entend fonder une explication du mal et une théorie de la rétribution. Il s'agit d'abord d'affirmer que Dieu ne peut pas vouloir le mal. De même, Augustin¹ affirme, contre la gnose, que le mal n'est pas dans la matière, mais dans le cœur de l'homme. La question gnostique : « si Dieu est, d'où vient le mal ? » est alors mal posée, et Augustin la reformule ainsi : « D'où vient que je fais le mal ? ». Le péché, pour Augustin, se définit comme un acte de la volonté : Adam commet un acte volontaire qui blesse l'alliance entre Dieu et l'homme. En ce sens, la tradition juive et chrétienne opère la transition entre ce que Ricœur appelle le « mythe tragique » et le « mythe adamique² ». Le mal commis se distingue alors radicalement du mal subi. Ce dernier trouve une explication dans la théorie de la rétribution : le mal subi est une conséquence directe du mal faire de l'homme, qui accable injustement son prochain ou qui est dans un état de tristesse causé par son péché, ou encore qui subit la « colère » d'un Dieu qui met à l'épreuve sa créature pour la faire revenir au sein de l'alliance.

Les auteurs modernes ont tendance à interpréter la faute tragique à partir de cette conception « pélagienne » pour rendre la morale de leurs pièces plus claire et plus explicitement didactique. Scudéry soutient, dans ses *Observations sur le Cid*, qu'« Aristote (di-je), veut en sa Poétique, que les mœurs représentées dans l'action de Theatre soyent la plupart bonnes³ », et prône donc la mise en scène de personnes « vertueuses » plutôt que « pleines de vices⁴ ». Il parle donc de l'*habitus* du héros plutôt que de sa faute actuelle, et préconise un héros qui tombe dans le malheur malgré son innocence. La Mesnardière recommande aussi un héros qui « paraisse bon et vertueux presque en toutes ses actions⁵ », mais il affirme qu'un tel héros doit commettre une faute actuelle, car « il faut nécessairement que le héros soit coupable⁶ ». La Mesnardière préconise un héros coupable, afin de rendre légitime et justifiable le malheur qui l'accable. Or malgré leurs divergences apparentes, les deux théoriciens s'inscrivent dans la même poétique moralisatrice, fondée sur une juste rétribution et sur une attribution claire de la culpabilité. Scudéry défend en effet la tragédie double, où le héros vertueux tombe dans le malheur à cause du vice de personnages qui seront à leur tour châtiés. La Mesnardière fait l'apologie d'une tragédie régie par la justice poétique, où la faute du héros est clairement circonstanciée et son malheur correspond à une juste rétribution.

1. Voir Paul Ricœur, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et fides, 1991 [1986], p. 24.

2. Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté, 2. Finitude et culpabilité*, *op. cit.*, p. 423-475.

3. Georges Scudéry, *Observations sur le Cid*, in *La Querelle du Cid (1637-1638)*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2004, p. 386.

4. *Ibid.*

5. Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 18.

6. *Ibid.*

Cette vision claire et schématique du mal et du péché que prônent certains théoriciens modernes justifie les remarques des critiques du tragique qui parlent de la « mort de la tragédie » et qui nient la possibilité d'un « tragique chrétien »¹. Ainsi, George Steiner – en poursuivant la réflexion de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* – affirme que là « où il y a compensation, il y a justice, non pas tragédie² ». Il exclut ainsi la rétribution de la tragédie, comme plus loin il critique le « péché » du héros : « Dans la vision judaïque, la catastrophe provient d'une faute morale précise ou d'un manque de compréhension. Les poètes tragiques grecs affirment que les forces qui édifient ou détruisent notre vie se trouvent en dehors du domaine de la raison ou de la justice³ ». Steiner renvoie ici à une vision du « tragique » qui ne me semble pas toujours adaptée au corpus de la tragédie ancienne, comme on a pu le relever plus haut⁴. Il formule pourtant une critique intéressante de la tragédie moderne : une faute parfaitement discernable et facile à rétribuer n'est pas « tragique » ou – pour reprendre les termes d'Aristote – ne suscite point le pathétique.

La critique a eu tendance à figer cette opposition entre « tragédie antique » et « drame chrétien » en schématisant les clivages idéologiques qui opposeraient une tragédie de la « tache » à une tragi-comédie du « péché »⁵. Il est vrai, en effet, que dans les années 1640 la tragédie française a tendance à privilégier les dénouements doubles, réglés sur la justice poétique, et que Scudéry et La Mesnardière, entre autres, semblent légitimer ce type de trame tragique. Mais l'horizon de la tragédie moderne me semble présenter des dénouements plus complexes et plus ambigus, en raison de l'imitation des tragédies anciennes, des querelles idéologiques et morales qui traversent l'âge de la renaissance du genre, et d'une poétique de la tragédie qui se cherche et qui hésite entre Sénèque et les formes tragi-comiques. De plus, cette illustration pédagogique du péché – comme une faute volontaire, individuelle, issue de la liberté du sujet – dissimule des difficultés idéologiques et théologiques qui risquent de menacer l'univers optimiste de la justice poétique.

Les analyses de la faute par Giraldi semblent en apparence suivre la logique claire du péché pour l'édification du public. Pourtant, ses propos révèlent les faiblesses et les incongruités de cette conception de la faute qui non seulement affecte l'efficacité de la justice poétique, mais met en cause l'optimisme apparent de la vision « pélagienne » de l'action humaine. Dans son *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, Giraldi affirme que la puni-

1. Sur la question du « tragique » et sur son rapport à la tragédie, voir plus haut 4.3, ainsi que les conclusions de 8.1.3, de 11.3.3 et l'introduction de 11.1.

2. George Steiner, *La Mort de la tragédie (The Death of Tragedy)*, trad. Rose Celli, Paris, Gallimard, 1993 [1961], p. 12.

3. *Ibid.*, p. 14.

4. Voir chapitres 1.1.2.

5. C'est le cas, par exemple de l'ouvrage de Barbara Joan Hunt, *The Paradox of Christian Tragedy*, New York, Whitston, 1985.

tion du héros moyen est utile, car elle détourne le spectateur du péché¹ : en ce sens, Giraldi anticipe les thèses de La Mesnardière. Mais si l'on analyse de près son raisonnement, on y relève quelques originalités notables : Giraldi ne considère pas la « faute » du héros, mais son *habitus* qui doit être « moyen² ». Son héros moyen se révèle en définitive innocent, car la faute qu'il accomplit n'est pas faite volontairement – c'est un « errore commesso non volontariamente³ ». Or ce personnage – innocent d'après la morale chrétienne – tombe dans un grand malheur. Ce malheur, *a priori* injuste, est en mesure de susciter une grande « compassion⁴ » chez le public, car « pare allo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona che soffre il male, ma non già di così grave⁵ ». La disproportion entre la faute et le châtement suscite la compassion, comme l'affirmait déjà Aristote, mais ici le héros ne mérite aucun châtement, car il est innocent. Pourtant, il semble au public qu'il « méritait quelque peine ».

L'analyse de Giraldi est surprenante : puisqu'il souffre, le héros a dû mériter sa souffrance et donc commettre une faute, car Dieu ne peut pas être l'auteur du mal. Cette inversion abusive de la rétribution correspond à ce que Ricoeur appelle la « terreur éthique », qui fournit un premier schème de rationalisation et une esquisse de causalité : « si tu souffres, si tu es malade, si tu échoues, si tu meurs, c'est parce que tu as péché⁶ ». Cette inversion abusive révèle les failles de la théorie pélagienne du péché, et rend impossible toute moralisation à partir du dénouement tragique : comment en effet la vue d'un héros innocent, injustement châtié, peut appeler le spectateur à affirmer, avec Giraldi : « se questi per errore commesso non volontariamente tanto male ha sofferto quanto vedo io ora, che sarebbe di me se forse volontariamente commettessi questo peccato?⁷ ».

Les tragédies modernes qui adaptent la trame du viol du Lucrèce présentent des ambiguïtés semblables⁸. Lucrèce, épouse vertueuse de Collatin, est violée par Sexte Tarquin. Elle est innocente du malheur qui l'accable : elle n'avait pas l'intention de tromper son mari, et subit une violence qui s'oppose à sa volonté. Elle est donc parfaitement vertueuse, tout comme Tarquin est parfaitement vicieux et commet volontairement une faute. Or Lucrèce,

1. Giovan Battista Giraldi Cinzio, *De' Romanzi, delle commedie e delle tragedie*, op. cit., p. 28.

2. « Mezze tra i buoni e gli schellerati », *ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. « Il semble au spectateur que de toute façon la personne qui souffre un tel malheur méritait quelque peine, mais sans doute une peine moins grave », *ibid.*

6. Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et culpabilité*, op. cit., p. 235.

7. « Si cet homme pour une erreur commise non volontairement a souffert le terrible malheur que je contemple, qu'est-ce qu'il m'advient si je commettais ce péché volontairement ? », Giovan Battista Giraldi Cinzio, *De' Romanzi, delle commedie e delle tragedie*, op. cit., p. 28.

8. Pour une analyse plus développée des adaptations du viol du Lucrèce, cf. chapitre 9.2.1.

malgré son innocence et l'amour que lui témoigne son mari, se transperce d'un poignard, accablée par la honte qui tache son honneur¹. Cette issue est inexplicable selon la théorie du péché : c'est seulement en réintégrant la dimension de la « tache » et de la « souillure », qu'il est possible de décrire à sa juste mesure le malheur de Lucrece. Elle est à la fois innocente et coupable de la violence qu'elle a subie – et qui concerne la sexualité, comme la majorité des « taches » : innocente, car elle n'a pas commis le mal ; coupable, car elle subit un mal objectif et extérieur qui accable son « honneur » et cause sa déchéance au sein de la communauté².

Ces difficultés révèlent la complexité des implications attachées à la notion de faute, qui rendent plus problématique sa configuration poétique. La « faute » d'un héros « moyen » pose ainsi, premièrement, la question de la relation entre l'*habitus* du personnage et sa faute actuelle : est-ce que la nature « moyenne » du héros est la cause de sa « faute » ? L'ambiguïté constante, chez les théoriciens, entre « faute » et *habitus* montre bien que l'action du héros ne se donne que circonstanciée, influencée par ces « dispositions » capables de l'infléchir vers le « bien » ou vers le « mal ». Ce constat des limites du volontaire met en cause la prétendue liberté du sujet qui ne saurait poser que des actes individuels, autonomes, intentionnels. Deuxièmement, les ambiguïtés du texte de Giraldi révèlent les obstacles qui s'opposent à toute rétribution : s'il est vrai que le malheur ne vient que manifester ou sanctionner un « péché », comment se fait-il que l'innocent soit dans la souffrance ? Cette question met en cause l'optimisme pélagien qui tente les moralistes modernes et, plus largement, fait de la tragédie un outil poétique en mesure d'explorer la question du mal dans toute sa complexité. La « faute » du héros n'est pas simplement un péché volontaire, mais reprend et intègre autrement l'héritage antique de la « tache ».

1. Voir Nicolas Filleul, *Lucrece*, éd. Michel Dassonville, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première Série, vol. 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, 1990 [1566], p. 279 ; Urbain Chevreau, *La Lucesse romaine*, Paris, Quinet, 1638 ; Pierre Du Ryer, *Lucrece*, éd. James F. Gaines et Perry Gethner, Genève, Droz, 1994 [1638] ; Juan Pastor, *Farsa de Lucrecia* (édition non datée fin 1500) ; Paolo Regio, *Lucrezia*, Naples, Giuseppe Cacchii, 1572.

2. Les versions plus tardives de cette pièce cherchent à nuancer le caractère archaïque de son dénouement : Urbain Chevreau justifie en partie le suicide de Lucrece comme un geste républicain qui appelle Collatin et Brutus à chasser les rois dont Sexte Tarquin est issu. Jean Rotrou reprend et varie le sujet romain dans *Crisante* (Jean Rotrou, *Crisante*, in *Théâtre Complet*, 4, éd. Alice Duroux, Société française des textes modernes, 2001 [1640]) : le mari soupçonne la femme d'avoir consenti à l'adultère et Crisante, indignée, se venge et se tue par désespoir devant lui. Dans cette tragédie publiée en 1640 c'est Antioche – l'époux de Crisante – qui commet une faute par ignorance et par passion, en accusant à tort sa femme, qui succombe au malheur.

10.2.3 La tragédie du péché originel

La description paradoxale de la faute tragique, dans le traité de Giraldi, ne peut se comprendre qu'à la lumière de la théorie du péché originel. Le héros tragique « mérite » un châtement, bien qu'il n'ait commis aucun péché actuel, parce qu'il est marqué par un péché « originel ». Le héros n'a donc pas commis de faute intentionnelle, mais il est pourtant « coupable », s'il ne reçoit pas la grâce divine par le sacrement du baptême¹. La théorie du péché originel entend expliquer le mal qui manifeste les limites de l'action humaine par l'expérience de la « faute » et brouille les frontières entre le volontaire et l'involontaire. Par la théorisation d'un péché actuel qui n'est pourtant pas volontaire, Augustin cherche à expliquer le malheur de l'innocent.

Si la théorie du péché originel permet de conceptualiser les ambiguïtés attachées à la faute tragique, la structure de la tragédie, où un héros « moyen » commet une « faute », permet aux modernes de configurer poétiquement la conception augustinienne de l'action de l'homme affectée par le péché originel. En effet, le péché hérité du premier homme est à l'origine d'un *habitus* qui incline le sujet vers le mal². Le sujet, marqué par cette faute involontaire, n'est plus « parfaitement bon », mais plutôt « moyen », affecté par un *habitus* mauvais, c'est-à-dire par une disposition à faire le mal, qui se manifeste, d'après Augustin, par les passions et notamment par la concupiscence. Si l'acte d'Adam a été un acte volontaire, il a porté comme conséquence l'affaiblissement de la volonté par le désordre des passions, qui sont connotées négativement dans la pensée d'Augustin ainsi que dans le néo-platonisme³. Les tragédies qui mettent en scène un héros « moyen », qui pêche par « concupiscence » en jouissant d'amours illégitimes, semblent mettre en intrigue la réflexion théorique sur le péché originel, qui explique la concupiscence et les passions comme un fruit « actuel » d'un péché « habituel » et héréditaire⁴.

La réflexion augustinienne sur la concupiscence permet aussi d'éclairer certains mécanismes de reconnaissance qui dénouent les intrigues tragiques. La concupiscence, d'après Augustin, n'est pas seulement l'héritage du péché originel, mais la passion qui permet de transmettre cette tache par la génération. Le péché d'Adam – contrairement aux autres péchés – se transmet par la procréation, car l'acte sexuel exprime le désordre des passions qui est le fruit du péché originel et qui retombe ainsi sur tout nouveau-né⁵. Ce

1. Jean-Michel Maldamé, *Le Péché originel, foi chrétienne mythe et métaphysique*, Paris, Cerf, 2008, p. 25-45.

2. Augustin reprend et adapte ici la notion de « penchant mauvais » qui apparaît dans la tradition rabbinique et chez Paul (*ibid.*, p. 74-79).

3. « Habemus ergo eas [passiones] ex humanæ conditionis infirmitate », Augustin, *De Civitate Dei / La Cité de Dieu*, trad. G. Combès, Paris, Desclée de Brouwer, 1959, livre XIV, 23, p. 390

4. L'analyse des adaptations de la trame d'*Orbecche*, au chapitre suivant, permettra de vérifier cette hypothèse.

5. Augustin se sert ici d'un argument manichéen – l'impureté du corps et des passions

« péché » est donc à la fois involontaire et fruit d'un héritage qui s'étend à toute l'humanité. Il est donc collectif, mais imputé individuellement. Si la tragédie met en scène des filiations brouillées qui sont à l'origine d'incestes ou de parricides, c'est peut-être à partir de la réflexion augustinienne sur les « fautes » attachées à la génération. L'analyse des adaptations de la trame d'*Edipe roi*, à la fin de ce chapitre, permettra de vérifier cette hypothèse.

Si la théorie de la rétribution, d'après Paul Ricoeur, exprime le « stade de la sagesse » et permet d'élaborer une première rationalisation du problème du mal¹, la théorie du péché originel exprime le « stade de la gnose », car le mal est considéré dans sa totalité problématique – à la fois comme non substance, et comme distance qui sépare le Créateur de sa créature². La doctrine du péché originel cherche ainsi à rationaliser le problème du mal par une théorie qui puisse résoudre – ou du moins exprimer – les contradictions qui affectent la volonté humaine. Le « péché » est donc involontaire mais imputé au sujet dès sa naissance ; il exprime la volonté d'Adam et la passivité de sa descendance ; il accable l'humanité mais pose l'innocence de Dieu, car il est le fruit néfaste de l'« orgueil » du premier homme. Ricoeur relève le caractère « désespéré³ » de la tentative augustinienne de placer l'énigme du mal et de la liberté humaine « dans la fausse clarté d'une explication d'apparence rationnelle⁴ », qui cherche à constituer un « mythe rationalisé⁵ ». Le mal y est représenté comme « une sorte d'involontaire au sein même du volontaire », dans une synthèse théorique « monstrueuse » où il faut combiner « un concept juridique d'imputation, pour que [le péché] soit volontaire, et un concept biologique d'héritage, pour que ce soit involontaire, acquis, contracté⁶ ».

– pour contrer les pélagiens (voir Pier Franco Beatrice, *Tradux peccati, alle fonti della dottrina agostiniana del peccato originale*, Milan, Vita e pensiero, 1978).

1. « La première et la plus tenace des explications offertes par la sagesse est celle de la rétribution : toute souffrance est méritée parce qu'elle est la punition d'un péché individuel ou collectif, connu ou inconnu. Cette explication a au moins l'avantage de prendre au sérieux la souffrance en tant que telle, comme pôle distinct du mal moral. Mais elle s'efforce aussitôt d'annuler cette différence, en faisant de l'ordre entier des choses un ordre moral. En ce sens, la théorie de la rétribution est la première des visions morales du monde, pour reprendre une expression que Hegel appliquera à Kant », Paul Ricoeur, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et fides, 2004 [1986].

2. « La pensée ne serait pas passée de la sagesse à la théodicée si la gnose n'avait pas élevé la spéculation au rang d'une gigantomachie, où les forces du bien sont engagées dans un combat sans merci avec les armées du mal, en vue d'une délivrance de toutes les parcelles de lumière tenue captives dans les ténèbres de la matière. C'est la riposte augustinienne à cette vision tragique – où toutes les figures du mal sont assumées dans un principe du mal – qui a constitué une des assises de la pensée occidentale », *ibid.*, p. 33-34.

3. Paul Ricoeur, « Le "Péché originel" étude de signification », *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969. p. 281.

4. Paul Ricoeur, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie, op. cit.*, p. 37.

5. *Ibid.*

6. « Il y a là quelque chose de désespéré au point de vue de la représentation conceptuelle et de très profond du point de vue métaphysique : c'est dans la volonté même qu'il

L'essor de la tragédie moderne a lieu au moment même où la question du péché originel revient au premier plan, lors de la Réforme et des guerres de religion, qui opposent deux conceptions de la grâce et de l'héritage du péché. Les réformés critiquent la conception thomiste du péché originel et affirment – notamment dans la Confession d'Augsbourg¹ – que le péché originel est un véritable péché qui condamne l'homme à la colère éternelle de Dieu. Le baptême lève l'imputation du péché, mais non pas le péché qui accable le sujet et l'incline vers le mal. Les catholiques ripostent lors du concile de Trente, dans un décret de 1546, et posent le problème de la non imputation du péché, sans chercher à définir son essence – faute ou perte de privilège – pour éviter les querelles. Le péché originel n'est pas un « péché actuel », mais un « péché habituel », car il n'est pas contracté volontairement. Le baptême enlève complètement le péché et son imputation : la concupiscence n'exprime pas véritablement un péché², mais une « faiblesse » liée à la « nature » de l'homme et ne le condamne nullement à faire le mal³. La Réforme catholique s'inscrit ainsi dans la tradition thomiste qui nuance la théorie augustinienne en considérant le péché originel moins comme un « péché » que comme une « privation » qui réduit l'homme à son état naturel⁴. Si, pour le parti catholique, le péché originel n'empêche ni la liberté ni la justification du fidèle mais appelle au combat spirituel, pour le parti réformé, en revanche, il limite fortement la liberté du sujet et l'*habitus* qu'il induit peut manifester la prédestination du croyant.

y a de la quasi-nature ; le mal est une sorte d'involontaire au sein même du volontaire, non plus en face de lui, mais en lui, et c'est cela le serf-arbitre. Et c'est pourquoi il faut combiner monstrueusement un concept juridique d'imputation, pour que ce soit volontaire, et un concept biologique d'héritage, pour que ce soit involontaire, acquis, contracté », Paul Ricœur, « Le "Péché originel" étude de signification », art. cit., p. 281.

1. Document destiné à Charles V et rédigé en 1530, cf. André-Marie Dubarle, *Le Péché originel, perspectives théologiques*, op. cit., p. 60-67.

2. « Cette concupiscence, nous étant laissée en vue du combat, ne peut nuire à ceux qui n'y consentent pas et lui résistent courageusement par la grâce du Christ Jésus », décret de la justification, chap. 9, 13 [1546], cité dans André-Marie Dubarle, *Le Péché originel, perspectives théologiques*, op. cit., p. 69.

3. *Ibid.*, p. 69 ; et Charles Baumgartner, *Le Péché originel*, Paris, Desclée, 1969, p. 106-110.

4. Le péché originel, dans la tradition thomiste, n'est pas un péché « actuel », mais il est « comme » un péché dans ses conséquences et ses implications. Il est donc moins le fait d'une condamnation que l'expression d'une « faiblesse » : par son péché, Adam n'a pas signé la condamnation de l'humanité, mais il a privé sa descendance de l'état « surnaturel » qui était celui des premiers hommes. Thomas reprend la théorisation d'Anselme pour nuancer les thèses augustinienes (Voir André-Marie Dubarle, *Le Péché originel, perspectives théologiques*, Paris, Cerf, 1983, p. 58). Le « péché originel » se transmet moins par héritage que par « participation » : Adam étant la tête du corps que forme l'humanité, son péché affecte tous ses membres par analogie. Mais le péché qui était intentionnel et volontaire dans la tête, ne se manifeste plus que par ses conséquences et ses affections dans les membres (cf. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, 1a-2æ, *Le Péché*, op. cit., p. 47-72).

Ces querelles théologiques trouvent un écho dans la théorisation de la tragédie moderne. Les interprètes de la *Poétique*, en effet, doivent déterminer en quoi le caractère « moyen » du héros – c'est-à-dire, de son *habitus* – contribue à sa « faute ».

Un auteur comme Castelvetro, d'un côté, tend à fonder son modèle théorique sur l'*habitus*¹ du personnage. Il établit ainsi une typologie où chaque « caractère » est associé à une issue possible – heureuse ou malheureuse – et relève 42 trames possibles². Castelvetro fonde ainsi la structure rétributive de la tragédie moins sur la faute actuelle du personnage que sur ses dispositions, c'est-à-dire sur sa faute « habituelle », que la théologie explique par le péché originel et plus largement par la doctrine de l'élection. Si le héros est « moyen », c'est peut-être qu'il n'est pas prédestiné au salut en raison d'un péché originel qui le condamne à commettre une faute et à tomber dans le malheur. Les positions évangéliques de Castelvetro semblent ainsi influencer ses remarques poétiques. Inversement, un auteur comme Maggi fonde la structure rétributive de la tragédie sur la faute du héros, qui permet de moraliser le public par un exemple *a contrario*³. D'après lui, c'est la faute « actuelle » et intentionnelle du héros – en dépit de toute « disposition » qui affecterait sa volonté – qui détermine son malheur final.

Les théoriciens ont ainsi tendance à comprendre la faute du héros à partir de la théorie du péché originel, mais ils se heurtent aux difficultés que présente ce « faux concept⁴ ». En effet, si la théorie du péché originel permet de prendre au sérieux les ambiguïtés de la faute tragique, elle ne permet pas de les éclairer, si ce n'est sur le mode du paradoxe : le héros tragique apparaît ainsi à la fois innocent *et* coupable, sa faute s'avère à la fois intentionnelle *et* non intentionnelle, actuelle *et* habituelle, fruit d'un héritage *et* action particulière. Castelvetro et Maggi simplifient le problème de la faute et ne considèrent qu'un seul des éléments qui la constituent. Pour l'un, la faute du héros est comme une « tache », issue de ses dispositions mauvaises, pour l'autre, la faute est un péché actuel, issu des intentions mauvaises du personnage. En revanche, des théoriciens comme Buonamici, Piccolomini et Sarasin cherchent à la fois à résoudre le paradoxe attaché à la « faute » du héros « moyen » – pour que sa rétribution puisse être exemplaire – tout en préservant l'ambivalence foncière de la faute du héros – afin de susciter le pathétique.

1. Castelvetro parle de « qualità » et de « stato » du personnage, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, p. 351-352.

2. *Ibid.*, p. 357-358. Son modèle souligne l'efficacité des trames discordantes : la tragédie sera meilleure là où les dispositions morales du personnages s'opposent à la qualité de l'issue : il affirme donc la possibilité des tragédies où un héros mauvais passe du malheur au bonheur et où un héros bon tombe dans le malheur.

3. « Quatenus vero per imprudentiam peccant, tragica nos imitatio prudentiores, ac magis circumspectos reddit », Vincenzo Maggi et Bartolomeo Lombardi, *in Aristoteles librum de poetica communes explanationes*, *op. cit.*, p. 154.

4. Paul Ricœur, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, *op. cit.*, p. 37.

10.2.4 Une solution théorique impossible

Si la théorie du péché originel explicite les ambiguïtés attachées à la faute tragique, elle ne permet pas de les résoudre. Les théoriciens cherchent alors à fonder un modèle explicatif qui permette de rendre compte de la culpabilité effective du héros tragique – qui ne peut être qu’innocent *ou* coupable – et de la nature de sa faute – qui doit être issue de son *habitus* « moyen » *ou* de son péché « actuel ».

Buonamici, entend résoudre les ambiguïtés de la faute du héros moyen à partir des considérations thomistes sur le péché. Dans ses discours de 1587, il riposte aux thèses poétiques de Castelvetro (qu’il mentionne par les initiales C.V.¹). Il affirme que le héros tragique a commis effectivement une faute – qui ne dépend pas de son *habitus* –, mais qu’il est innocent, car il a péché par ignorance. Il reprend à cet effet le clivage aristotélicien entre faute par ignorance et faute dans l’ignorance, mais le traduit par « non conoscere con discorso » ou « senza discorso² ». C’est seulement dans le deuxième cas que le héros est innocent, car il n’ignore pas les préceptes de la morale, mais son ignorance est due aux circonstances de son action. Buonamici reprend alors l’exposé sur la faute « par ignorance » pour expliciter le texte de la *Poétique*, mais au lieu de recourir à l’*Éthique à Nicomaque*, il fait ouvertement référence à la *Somme Théologique* et il reprend à Thomas l’exposé du péché d’ignorance fait par syllogisme³. La faute du héros concerne donc la dynamique du choix. Le personnage se trompe dans la majeure ou dans la mineure du syllogisme qui le détermine à agir⁴.

Buonamici propose alors deux exemples, qui ne paraissent pas dans la *Somme Théologique*, mais qui lui permettent de contredire Castelvetro. Ce dernier, en effet, critiquait les exemples proposés par Aristote, en soulignant leur ambiguïté : Aristote cite Œdipe et Hercule qui ne sont pourtant pas responsables de leurs fautes, car l’un pèche par ignorance et l’autre en proie à la folie. Ils sont donc innocents alors qu’Oreste – qui apparaît dans la liste d’Aristote – a tué sa mère volontairement⁵. Castelvetro relève ici comment la notion de faute aristotélicienne cultive l’ambiguïté – voire le paradoxe – en ce qui concerne le clivage entre innocent et coupable. Buonamici entend

1. Le titre complet de son ouvrage est : *Ragionamenti poetici in difesa d’Aristotile contra l’opposizione di C.V.* (Florence, 1597 [1587]).

2. « Ne pas connaître par raisonnement » ou « sans raisonnement », *Ibid.*, p. 124.

3. Thomas d’Aquin, *Somme théologique*, question 76, *Le Péché*, *op. cit.*, p. 202-203.

4. « Che l’errore de’ soggetti della tragedia si da con sillogismo, perché non è cieco del tutto, ma si ben di mente perturbata, in esso sono due proposizioni, nell’una delle quali, o in ambedue è possibile errare, e ancora da buone proposizioni trarre una conclusione non buona. E la maggior parte degli errori nelle azioni si fa ne particolari, perché l’azioni sono sempre intorno a particolare », Francesco Buonamici, *Ragionamenti*, *op. cit.*, p. 124.

5. « Come per furore di mente fece Ercole cosa orribile, per ignoranza Edipo. Ma perché pone l’esempio di Oreste, il quale uccise la madre non accecato da furore di mente, non per ignoranza non conoscendola, ma studiosamente, essendo sano di mente ? », Lodovico Castelvetro, *Poetica d’Aristotile vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, vol. 1, p. 373.

abolir toute ambiguïté et affirmer la clarté d'Aristote et l'innocence du héros tragique. Pour ce faire, il reprend l'exemple d'Oreste et il cherche à démontrer son innocence, en développant le raisonnement du héros :

Ecco uno discorre : Chi fa parricidio deve esser'morto. Mia madre ha fatto parricidio ammazzando mio padre, adunque ella deve esser' morta poi inserisce, adunque io l'ammazzerò, e erra in questo, pensando che il darle il conveniente gastigo appartenga a lui, che appartiene alle leggi. [...]. Per la qual cosa qui s'inganna il C.V. credendo che nell'Oreste, e molte altre tragedie non si ritrovi errore, e si diparte da Aristotele, perché dice egli, egli sapeva che Clitemnestra era sua madre e egli suo figliolo, e egli sapeva occidendola quello che egli faceva¹.

Buonamici affirme ainsi qu'Oreste est innocent de son matricide et plus loin que Médée aussi est innocente de son infanticide. D'après lui, ces héros se sont trompés dans leur raisonnement en négligeant les « circonstances » de leur action – le fait que Clytemnestre est la mère d'Oreste et que, pour punir Jason, Médée tue ses propres enfants. Buonamici cherche ainsi à rendre cohérente et claire la théorie d'Aristote ; la tragédie met en scène des héros innocents qui pèchent par ignorance et ne méritent pas de punition. D'ailleurs, ni Médée ni Oreste ne sont punis pour leur homicide : le dénouement des deux tragédies – d'après Buonamici – est juste, car ils sont innocents de leurs crimes.

La thèse de Buonamici est évidemment critiquable. S'il montre que Médée et Oreste avaient des raisons légitimes d'en vouloir à Jason et à Clytemnestre, il force la logique du syllogisme quand il affirme que la faute des héros a trait aux « circonstances » de leurs actes : l'interdiction du matricide et de l'infanticide n'est pas un accident particulier, mais une maxime universelle, ou du moins tout aussi universelle que le blâme attaché au parricide et à la trahison. Si Médée et Oreste ignorent ces vérités morales, ils ne fautent pas « par ignorance » mais « dans l'ignorance » et ils sont donc en partie coupables de leurs actes, d'après le même raisonnement aristotélicien adopté par Buonamici. L'extrême optimisme du philosophie florentin est cause des faiblesses de son raisonnement : si le héros commet une faute volontairement, « con discorso » – sans être aveuglé par l'ignorance et la passion – ses erreurs de raisonnement lui sont imputables.

Piccolomini, quant à lui, cherche à expliquer les ambiguïtés de la faute

1. « Voici comme on raisonne : qui commet un parricide doit mourir. Ma mère a commis un parricide en tuant mon père, donc elle doit mourir. Ensuite on infère [la conclusion] donc je la tuerai et on se trompe en cela, car on pense que lui donner la juste punition nous appartient, alors que cela appartient aux lois. Pour cette raison Castelvetro se trompe, en croyant que dans l'*Oreste* et dans bien d'autres tragédies on ne trouve point d'erreur. Il s'écarte d'Aristote en affirmant qu'Oreste savait que Clytemnestre était sa mère et lui son fils, et qu'il savait en la tuant ce qu'il faisait », Francesco Buonamici, *Ragionamenti*, op. cit., p. 124-125.

tragique par un raisonnement qui écarte les écueils des thèses de Buonamici. En effet, Piccolomini distingue clairement l'« *habito*¹ » du héros et sa faute. Le personnage tragique doit être « moyen » entre la vertu et le vice, et cela est bien possible : si l'on suppose que la vertu est le centre d'un cercle et que le vice correspond à la circonférence, l'espace entre les deux définit le moyen terme entre le vice et la vertu². Il n'est donc pas difficile de décrire un personnage qui soit « *mezzano* » entre le vice et la vertu³, alors qu'il est impossible de définir un personnage qui ne soit ni innocent ni coupable.

Piccolomini critique ceux qui considèrent le caractère « moyen » du personnage seulement en fonction de sa « faute » : un personnage n'est pas « moyen » parce qu'il a commis une faute⁴, mais la nature médiocre de ses dispositions peut être une des raisons qui explique son erreur. Si Piccolomini dissocie à juste titre *habitus* et péché actuel, il affirme que l'*habitus* peut être une des causes du péché. Il étend ainsi le caractère « moyen » de la qualité du héros à sa faute actuelle : un personnage qui pêche en pleine liberté et par « malice⁵ », c'est-à-dire volontairement, sera appelé méchant et le péché lui sera entièrement imputé. En revanche un personnage qui n'est pas parfaitement vertueux mais présente des « dispositions » au vice, commettra un péché, aveuglé par les passions ou par l'ignorance⁶. Piccolomini reprend ici l'exposé aristotélicien revu par Thomas et affirme que le personnage pêche par ignorance quand il est entraîné par la violence et la force de ses affections, qui peuvent concourir à son ignorance et à l'empêchement qui obscurcit sa raison⁷.

1. Alessandro Piccolomini, *Annotationi, op. cit.*, p. 195.

2. « Ne segue che quelle possono esser atte, le quali in un certo modo sian riposte nel mezzo della virtù, e nel vizio; ma poiché la virtù dal centro del mezzo del circolo, si va potendo difendere per il suo dentro a i suoi confini per non poca larghezza, o ver ampiezza, prima ch'arrivi ad una circonferenza, altra laquale il vizio possa denominar viziosi coloro che la trapassano. La onde coloro, che si ritorvano nel mezzo fra il centro della virtù e l'ultimo termin confine del vizio; si posson in un certo modo stimar persone di mezzo », *ibid.*, p. 195-196.

3. « Non era necessario adunque, che gli spositori di questo luogo movesser questo dubbio, di non potersi trovar mezzo tra'l buono e il reo, e tanto si affatigassero per disciorlo », *ibid.*, p. 196.

4. « Questo disciogimento suppone una cosa, che io non concedo punto, e questa è che questa qualità e condizione che pone nelle persone d'esser in mezzo tra'l grandemente o vizioso o virtuoso, si abbia da perder solo rispetto a quel delitto, che le fa incorrere in quell'infelice stato », *ibid.*, p. 196.

5. Piccolomini reprend ici le terme thomiste.

6. « Quanto alle altre qualità poi poste nella descrizione delle persone idonee per la tragedia; cioè che per qualche scellerato fatto, non da mera malizia, ma per errore, e da imprudenzia nato, incorrino in infelice stato : era necessarissima questa condizione, perché quantunque la persona fusse, non d'eccessiva virtù ne d'eccessivo vizio; e fusse in alto e potente, e illustre, stato posta, nondimeno per qualche grave delitto suo, fatto da lei per mera malizia, e con scellerata volontà, non farebbe ella legittima persona tragica. Posciacché il peccar per malizia, argomenta la persona non porta fra buono e il reo, ma veramente rea e cattiva, e questa già fu di sopra esclusa », *ibid.*, p. 196.

7. « L'impedimento può esser dato, o dalla violenza o dall'ignoranza. [...] La violenza,

Piccolomini reprend l'exposé de l'*Éthique à Nicomaque*, mais le nuance avec l'explication thomiste du péché originel : le personnage le plus apte à la tragédie – car le plus « vraisemblable » – est celui qui a un « habito » moyen, qui n'excelle donc pas dans l'exercice de la vertu. Cet « habito » n'est pas le fruit d'une faute actuelle, mais d'une « faiblesse » qui accable le sujet avant qu'il ait commis toute faute. La faute ne vient que confirmer cette disposition à faire le mal, mais en même temps qu'elle manifeste le péché habituel elle tend à nuancer le péché actuel. La violence des affects ébranle la raison du sujet qui n'est plus libre dans ses agissements. L'action d'un homme « moyen » n'est donc pas entièrement volontaire. L'*habitus* du sujet conditionne la liberté et l'intentionnalité de ses actes et explicite la passivité et les limites de son action. Cette réflexion sur l'« habito » du personnage qui conditionne la nature de son « peccato » révèle l'influence de la théorie du péché originel : le héros tragique est « vraisemblable » quand il incarne la nature humaine telle que la décrit la pensée moderne – une humanité marquée par les conséquences du péché originel qui l'incline vers le mal en offusquant sa raison et sa volonté par le désordre des passions. Piccolomini nuance sa réflexion sur la faute en adoptant un point de vue thomiste : l'*habitus* médiocre du héros est moins le signe d'une condamnation que l'expression d'une faiblesse, qui le pousse à pécher. Si l'*habitus* est davantage une circonstance atténuante qu'un chef d'accusation, il s'agit de savoir si la « faute » du héros lui est imputée.

Si Piccolomini distingue faute et *habitus* et cherche à en justifier les liens, il ne fait pas preuve de la même clarté au sujet de l'imputation de la faute. Il affirme que certains théoriciens accusent le héros et que d'autres l'excusent, mais il ne prend pas parti pour l'innocence ou pour la culpabilité du personnage¹. Il préfère ne pas trancher entre un point de vue augustinien – qui aurait tendance à imputer le péché habituel – et un avis thomiste – qui tendrait à excuser la faute actuelle en raison de la faiblesse résiduelle du héros. Il affirme à juste titre que ces questions concernent davantage la morale que la poétique². Il suffit, pour réussir une tragédie, de représenter un péché qui puisse en partie être excusé par l'ignorance ou par les passions du héros. Un tel péché appelle au pardon, et suscite les passions tragiques

che vien di dentro, viene principalmente dalla vehementia, e forza degli affetti, li quali quando traboccano, posson concorrere alla ignorantia, e alla forza. All'ignoranza nell'offuscar, che fanno la ragione in più d'un modo. [...] Quanto alla forza poi parimente gli affetti trabocchevoli fanno alle volte poco meno che violenza alla volontà; inducendola ad eleggere quello, che posta nella sua stessa piena libertà non eleggerebbe », *ibid.*, p. 196-197.

1. « Tornando dunque in quella imprudenza nella quale Aristotele pone intorno al peccato e delitto delle persone idonee alle tragedie; appartien questo all'impedimento che la volontà riceve dall'ignoranza. La quale in molti modi può accadere, dei quali alcuni non iscusano il peccato, e alcuni lo scusano », *ibid.*, p. 197.

2. « Parimente potendo riguardare l'ignoranza molte circostanze, che otto ne pone Aristotele : in alcune di quelle si scuserà il peccato, in alcune no, com'appartien di sapere, di discorrere, non a chi scrive cose toccanti alla poetica ; ma agli scrittori morali », *ibid.*

qui déterminent la réussite de la tragédie¹. Piccolomini ne tranche pas entre innocence et culpabilité, car il relève l'efficacité pathétique de l'ambiguïté. La tragédie ne doit pas tourner en casuistique si elle veut soulever les passions issues de l'assimilation ambiguë entre péché et souillure, volontaire et involontaire, rétribution et injustice. Un renversement de fortune est efficace quand il révèle les limites de l'action du héros qui découvre l'opacité du mal au cœur même de sa volonté.

Sarasin, dans son *Discours de la tragédie* publié en tête de *L'Amour tyrannique* – tragédie de Scudéry parue en 1639 – explore une troisième solution possible à l'ambiguïté de la faute tragique et propose une synthèse qui situe la « faute » et les « dispositions » du héros dans un cadre théorique plus cohérent. À la suite d'Heinsius qu'il imite – et qui reprend lui-même Robortello – il assimile faute et *habitus* : un héros qui pêche par imprudence n'est ni bon ni méchant². Il précise ensuite les circonstances qui poussent le héros à commettre une faute :

C'est de cette sorte que sont ceux qui ont abandonné leur jugement à la violence de quelque passion, qui n'en peuvent plus être les maîtres, qui se laissent emporter à ce torrent. Et comme les yeux malades sont de mauvais juges des couleurs, ces esprits, aveuglés de nuages et privés de toutes leurs lumières, n'agissant plus que par la force de la passion, trouvent juste ce qu'elle leur dicte, et sont sans doute à plaindre lorsqu'ils s'imaginent faire des actes héroïques en commettant des crimes épouvantables³.

Sarasin reprend des images conventionnelles pour définir la passion comme un « torrent », une « maladie » qui aveugle les personnages. Il ne précise d'ailleurs pas si ces personnages sont innocents ou coupables, mais décrit efficacement leur action : s'ils sont responsables d'avoir « abandonné leur jugement », ils subissent passivement la « violence de quelques passions ».

Sarasin s'inscrit ainsi dans la tradition augustinienne et considère négativement les passions qui aveuglent les « esprits ». Il exprime ainsi un avis assez commun à son époque, qui permet de donner une description plus adéquate de la faute tragique : le héros, aveuglé par les passions, est à la fois responsable et victime de son état. D'après la morale augustinienne, les passions –

1. « A noi basta di sapere in questo luogo, che l'ignoranza, che s'ha da trovare nelle persone convenienti alla tragedia, ha bisogno, che sia di circostanza, che venga a fare il peccato minore, e per conseguente a recargli qualche scusa e perdono », *ibid.*

2. « Celui qui pêche par imprudence ne mérite pas le nom d'homme de bien, parce qu'il a transgressé le devoir ; il ne doit pas non plus être nommé homme méchant, d'autant qu'il pêche inconsidérément et sans préélection, comme l'on parle dans les écoles », Jean-François Sarasin, *Discours de la tragédie ou remarques sur L'Amour Tyrannique de M. de Scudéry*, dans *Œuvres*, vol. 2, éd. Paul Festugière, Paris, Champion, 1926 [1658], p. 27. Cette dernière formule se trouve telle quelle chez Heinsius, *De Tragœdia Constitutione*, *op. cit.*, p. 195.

3. *Ibid.*

et notamment la concupiscence – sont le fruit du péché originel et servent à la fois à nuancer la gravité de la faute et à souligner la tendance au péché qui risque de condamner le sujet à la mort éternelle. L'importance accrue, dans la tragédie, de l'amour-passion, qui n'est pas sans rappeler la concupiscence augustinienne, va de pair avec un renouveau de l'augustinisme et avec l'établissement d'une « morale classique » de la tragédie¹. L'analyse de l'*Amour tyrannique* de Scudéry, que Sarasin fait suivre à ce passage, permet d'apprécier comment la faute tragique s'explique désormais par la théorie augustinienne des passions : Tiridate, le tyran de la pièce, « découvre qu'il aime Polyxène sa belle-sœur² ». L'amour se donne d'emblée comme interdit et comme cause possible de désordre. Ensuite, « sa passion lui dicte qu'il a raison de l'aimer³ ». La passion s'empare de la raison et l'oriente vers un péché plus grand : désirer la mort de sa maîtresse. La concupiscence – fruit d'un péché habituel – est ici cause d'un péché actuel et volontaire, qui pousse le héros à désirer l'adultère et l'homicide.

La théorie des passions, aux XVI^e et XVII^e siècles, informe l'explication courante des effets de la tragédie (crainte et pitié), mais aussi de la faute ambiguë du héros⁴. Elle associe le blâme néo-stoïcien des passions à la théorie augustinienne du péché originel⁵. La tragédie adopte la vision traditionnelle des passions, relayée par les manuels de morale⁶, et n'est que faiblement influencée par la laïcisation progressive des passions qui voit le jour avec Descartes⁷.

La théorie des passions permet en effet de prendre au sérieux l'ambiguïté de la faute : le héros est « moyen » car il est affecté par les passions qui sont l'héritage du péché originel. Par un acte volontaire, il cède à la concupiscence et commet une faute : le lien entre faute actuelle et faute habituelle est explicité – l'*habitus* est une des causes du péché actuel – mais l'imputation de la faute reste en suspens. Sarasin analyse ainsi l'issue de l'*Amour tyrannique*

1. Voir Erich Auerbach, *Le Culte des passions, essais sur le XVII^e siècle français*, Paris, Macula, 1998 [1926-1951].

2. *Discours de la tragédie ou remarques sur L'Amour Tyrannique de M. de Scudéry*, *op. cit.*, p. 27.

3. *Ibid.*

4. Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, *op. cit.*, en particulier les chapitres IV, VII et VIII.

5. Alors qu'Augustin, au livre VI de *La Cité de Dieu*, critique la théorie stoïcienne des passions, car il affirme que l'ataraxie est impossible et contraire au commandement de la charité, cf. Carole Talon Hugon, *Les Passions*, Paris, Colin, 2004 ; Gisèle Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.

6. Comme par exemple *De l'Usage des passions*, du père Jean-François Senault, Paris, Fayard, 1987 [1641].

7. Voir Susan James, *Passion and Action, the Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 1997 ; Jean-Robert Armogathe, « Le teorie delle passione nella prima metà del XVII secolo », *Passione e linguaggio nel XVII secolo*, Atti della giornata di studio, Cosenza 27 aprile 1999, Lecce, Milella, 2001, p. 23-32.

et souligne l'efficacité pathétique de la pièce, car Tiridate « a toutes les qualités nécessaires et pour la crainte et pour la pitié, qu'il n'est ni trop vertueux ni trop méchant, parce qu'en faisant de mauvaises actions il se sent forcé de les faire par une violence supérieure¹ ». Or la structure de la tragi-comédie de Scudéry peut aussi être interprétée autrement : Tiridate est bien un tyran en proie à la passion, ce qui le pousse à envisager des péchés actuels – adultère, meurtre. Mais ces péchés le rendraient tout à fait méchant s'il ne se repentait pas pour recevoir le pardon de Polyxène au dernier acte. Cette issue cornélienne montre le pouvoir des passions défaits par la grâce du pardon qui fait accéder le personnage méchant au sublime de l'héroïsme et de la bonté². La question de la faute du héros est ici résolue par une issue tragi-comique qui évacue l'ambiguïté morale du héros par le pardon final.

La théorie des passions exprime une tentative de rationalisation de la « faute » qui n'est pas sans ambiguïtés : son application fournit un cadre à la réflexion morale, mais laisse en suspens les questions relatives à l'imputation de la faute – l'action du héros est-elle volontaire ou involontaire, individuelle ou collective ? – et à sa nature – s'agit-il d'une faute actuelle ou d'une faute habituelle ? Les meilleures tragédies semblent être celles qui mettent en avant cette ambiguïté – comme l'affirment Sarasin et Piccolomini – afin de susciter le pathétique, sans l'éluder ou la gommer par une rétribution facile.

10.2.5 De la morale à l'herméneutique

Les tentatives de résoudre les apories de la faute tragique par une réflexion théorique se soldent par un échec. La faute du héros et sa rétribution s'avèrent rétives à toute théorisation et c'est justement leur ambiguïté foncière qui rend le dénouement de la tragédie pathétique et efficace, comme le relèvent Piccolomini et Sarasin. Mais ce que Ricoeur appelle le « pathétique de la misère³ » ne permet pas de dénouer la tragédie par une issue exemplaire, qui manifesterait l'équilibre de la justice poétique en stigmatisant le péché du héros par une rétribution exacte. Le caractère paradoxal du propos de Giraldi, que nous avons relevé plus haut, montre bien que la faute tragique dépasse la logique rassurante de la rétribution en révélant le caractère involontaire, habituel, non intentionnel de la faute du héros.

La réflexion poétique sur la faute tragique ne se limite pas à dénoncer l'in vraisemblance de la justice poétique, mais va jusqu'à révéler le caractère contradictoire de la doctrine du péché originel. Les efforts de Buonamici, de Piccolomini et de Sarasin pour expliquer la faute particulière du héros à la lumière des théorisations de Thomas d'Aquin, d'Aristote et d'Augustin ne parviennent ni à expliquer la faute du héros ni à justifier le malheur qui l'accable. Ces théoriciens risquent en revanche de réduire et de simplifier la

1. Jean-François Sarasin, *Discours de la tragédie*, op. cit., p. 29.

2. Georges Scudéry, *Amour tyrannique*, Paris, Courbé, 1640 [1639], p. 101-104.

3. Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, op. cit., p. 37.

complexité et la richesse de la faute tragique par leur volonté d'en faire un concept abstrait à partir de la doctrine du péché originel.

La poétique de l'intrigue dramatique révèle ainsi l'inefficacité de la réflexion théorique et propose une autre voie pour comprendre l'énigme de la faillibilité de l'action humaine. En effet, la « mise en intrigue », par son caractère narratif et particulier, expose les ambiguïtés et les contradictions de la faute du héros et dénonce implicitement l'impuissance de la théorisation conceptuelle qui réduit et appauvrit le sens de son objet pour aboutir à une « vision éthique du mal ». Paul Ricœur analyse cette réduction que l'on a retrouvée chez la plupart des théoriciens qui expliquent le malheur du héros par sa faute actuelle. S'ils parviennent ainsi à définir sa faute avec une plus grande clarté, ils aboutissent à une perte de sens : « ce qui est perdu, c'est cette ténébreuse expérience du mal qui affleure de diverses façons dans la symbolique du mal et qui constitue à proprement parler le « tragique » du mal¹ ».

L'intrigue tragique, par sa « configuration² », dénonce ainsi le péché originel comme un « faux savoir³ », et propose une autre stratégie pour comprendre les apories de la faute du héros. La structure de l'intrigue tragique – en articulant faute et malheur, action et reconnaissance – est le lieu d'une réflexion qui considère l'enchaînement particulier des actions du personnage et qui peut révéler, par la pluralité des voix qui caractérise la tragédie, la multiplicité des significations de la misère du héros.

La mise en intrigue propose donc une autre approche au problème du mal, qui est moins de l'ordre de l'explication que de l'interprétation et qui recherche moins la clarté du concept que la richesse du mythe⁴. Le renversement de fortune, en représentant l'échec du héros, brise la progression causale de l'intrigue, marque un arrêt dans l'action et suscite, chez les personnages et chez le spectateur, une recherche des raisons et des implications de la faute.

L'analyse des exemples, et notamment des dramatisations de la trame d'*Œdipe roi*, cherchera à vérifier ces affirmations. Après avoir constaté l'échec de la réflexion théorique, on recherchera les avantages d'une approche herméneutique, à partir des analyses de Paul Ricœur, qui met en œuvre, à plusieurs reprises⁵, une herméneutique du récit de la faute originelle dans le chapitre

1. Paul Ricœur, « Herméneutique des symboles et réflexion philosophique », *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, op. cit., p. 300.

2. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, op. cit., vol. 1, chap. 2 et 3, et les analyses du chapitre 2 et 3.

3. Paul Ricœur, « Le 'péché originel', étude de signification », *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, op. cit., p. 266.

4. Ricœur affirme que : « la pensée comme *réflexion* est essentiellement 'démithologisante' ; sa transposition du mythe est en même temps une élimination non seulement de sa fonction étimologique mais de son pouvoir d'ouvrir et de découvrir ; elle n'interprète le mythe qu'en le réduisant à l'allégorie », Paul Ricœur, « Herméneutique des symboles et réflexion philosophique », *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, op. cit., p. 296.

5. Notamment dans Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et culpabilité*,

3 de la *Genèse*. La tragédie, comme le récit de la chute, suppose une « mise en intrigue » et demande une interprétation qui peut révéler un « excès de signification¹ », échappant à toute formalisation idéologique.

La tragédie, par sa « configuration », élude le concept du péché originel pour dire la vérité du mal sur le mode du récit et de l'analogie. Une herméneutique de la tragédie peut alors dire plus et dire autrement la réflexion moderne sur la faillibilité humaine. Une telle herméneutique permet de préserver l'ambiguïté et les contradictions des tragédies, et de rester « dans » le récit sans le systématiser, pour tirer profit du cercle herméneutique. En effet, « l'herméneutique procède de la pré-compréhension de cela même qu'en interprétant elle tâche de comprendre² ». Le « faux savoir » du péché originel informe la tragédie alors qu'elle cherche à le dépasser et à le comprendre par l'héritage ancien d'une symbolique du mal qui met en intrigue la question de la faillibilité. La tragédie moderne propose donc à la fois un objet et une méthode pour l'herméneutique du mal : par l'opération de « mise en intrigue » elle expose et dénonce le faux savoir de la morale. C'est ainsi que l'on peut répondre, avec Ricoeur, aux propos de George Steiner qui affirmait la mort de la tragédie moderne : car « la tragédie survit à sa double destruction par la philosophie grecque et par le christianisme ; si sa théologie ne peut être pensée, si elle est même, au sens propre du mot, inavouable, ce qu'elle veut dire – et ne peut dire – continue d'être *montré* dans le spectacle fondamental du héros tragique, innocent et coupable³ ».

10.3 Justifier des héros fautifs

Les tragédies qui traitent du sort d'Œdipe ont tendance à dramatiser le problème de la faute. Les deux sujets sont très proches, en ce qu'ils traitent plus ou moins directement de la question du régicide. On s'occupera moins des enjeux politiques⁴ de tels sujets que des problématiques morales qu'ils abordent. Dans le cas d'Œdipe, la question a été très largement débattue par la critique, notamment en ce qui concerne la tragédie grecque⁵. Les

op. cit., p. 445-494, et dans « Herméneutique des symboles et réflexion philosophique », art. cit., p. 291.

1. *Ibid.*, p. 277.

2. « Herméneutique des symboles et réflexion philosophique », art. cit., p. 294.

3. *Ibid.*, p. 292.

4. Les enjeux politiques ont notamment été abordés par Christian Biet, *Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Genève, Klincksieck, 1994.

5. René Girard, « Œdipe et la victime émissaire », in *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1990, p. 105-134 ; Thomas Gould, « The Innocence of Œdipus and the Nature of Tragedy », *Massachusetts Reviews* n. 10 (2), 1969, p. 28-300 ; Bernard M. W. Knox, *The Heroic Temper : Studies in Sophoclean Tragedy*, California, California UP, 1964 ; Jacques Scherer, *Dramaturgies d'Œdipe*, Paris, PUF, 1987 ; Charles Segal, *Tragedy and Civilization, an Interpretation of Sophocles*, Massachusetts, Harvard UP, 1981 ; Reginald Pepys, *Winnington-Ingram, Sophocles : an Interpretation*, Cambridge, Cambridge UP,

adaptations modernes du récit ancien ont aussi fait l'objet d'analyses poétiques¹ ou d'études de réception². Il s'agira ici de prolonger ces recherches en étudiant en particulier les enjeux théoriques et la variété dramatique des adaptations modernes. La trame d'*Œdipe roi* à l'époque moderne soulève en effet un débat poétique et idéologique qui cherche à définir la « faute » du héros. L'inceste et le parricide, qui constituent la prétendue « faute » d'Œdipe, sont aussi des thèmes topiques de la tragédie moderne qui reviennent souvent, non seulement dans les réécritures modernes de la trame ancienne, mais aussi dans des pièces qui adaptent plus librement le sujet – en changeant de décor et en altérant l'intrigue – pour proposer un regard original sur le problème de la faute du héros.

10.3.1 Œdipe

La trame d'*Œdipe roi* est étroitement liée au débat moderne sur la tragédie. D'un côté, *La Poétique* préconise un héros tragique qui évoque les traits du roi de Thèbes, héros qui commet une faute et tombe dans un malheur sans mesure ; de l'autre, le texte de la *Somme Théologique*, en commentant la « faute » à la suite d'Aristote, cite l'exemple d'un personnage qui tuerait son père, en sachant qu'on ne doit pas tuer son père, mais en ignorant qu'il s'agit de son père. Un tel personnage, conclut Thomas, pèche « par ignorance » et n'est donc pas coupable de parricide³. Cette double référence lie le cas d'Œdipe à la réflexion sur la faute, et pousse les théoriciens à prendre position face à un personnage qui ne paraît ni innocent ni coupable. Nous l'avons vu, Robortello commente le texte de la *Poétique* à partir de l'exemple de Thomas et ne tranche ni pour l'innocence, ni pour la culpabilité du héros : il affirme simplement qu'une telle ambiguïté morale est apte à susciter la commisération du public⁴. Heinsius reprend et diffuse la même interprétation de la faute d'Œdipe⁵.

D'autres théoriciens prennent position pour l'innocence d'Œdipe. Riccoboni, à la suite de Castelvetro, considère Œdipe comme innocent de l'in-

1980.

1. Voir Mitsutaka Odagiri, *Écritures palimpsestes, ou les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe*, Paris, l'Harmattan, 2001.

2. Daniela Dalla Valle, *Il mito cristianizzato, Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Bern, Peter Lang, 2006. Dans cet ouvrage, Daniela Dalla Valle reprend ses recherches sur le mythe et recense des adaptations que l'on ne traitera pas dans cette étude : Jean Robelin, *Thébaïde*, éd. D. Boccassini, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 3, Florence Paris, Olschki PUF, 2002 [1584], p. 455-575 ; François Le Métel de Boisrobert, *Les Rivaux amis*, Tragi-comédie, Paris, A. Courbé, 1639.

3. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, question 76, *Le Péché*, *op. cit.*, p. 203-204.

4. « Hi quidem igitur, qui per imprudentiam peccat excusatione, et commiseratione digni, ut idem ait Aristoteles », Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 131.

5. Daniel Heinsius, *De Tragœdia Constitutione*, *op. cit.*, p. 196.

ceste et du parricide¹. Castelvetro, nous l'avons vu, dénonce l'incohérence d'Aristote qui donne comme exemple de héros moyens des personnages responsables de leurs crimes – comme Oreste – et innocents de leurs erreurs – comme Œdipe². Pourtant, en affirmant l'innocence d'Œdipe, les théoriciens doivent justifier l'étendue de sa peine : comment Œdipe peut-il à la fois se déclarer innocent et se reconnaître l'auteur d'un inceste et d'un parricide ?

Pour éviter le paradoxe d'un personnage qui est innocent subjectivement, mais qui a commis des crimes objectifs, d'autres théoriciens préfèrent affirmer la culpabilité d'Œdipe. S'il n'est pas responsable de l'inceste et du parricide, il est coupable d'autres crimes qui justifient le malheur qui l'accable. D'après Vettori, Œdipe est responsable de sa colère qui le pousse à abandonner toute prudence et à tuer cet homme qui s'avère être Laios, son propre père³. La Mesnardière quant à lui relève que, « Puisqu'il paraît que ce roi est plus malheureux que coupable, il semble que la punition ne soit point du tout légitime⁴ ». Il entreprend ainsi de justifier le malheur du héros, en affirmant qu'Œdipe pèche en raison de ses « mauvaises habitudes⁵ », qui se révèlent dans la pièce quand le roi cède à la colère et s'empporte contre Créon⁶. Dacier aussi, enfin, accuse Œdipe de colère et d'imprudence⁷. Les trois théoriciens affirment qu'Œdipe ne sait pas contrôler ses passions, et que ce sont elles – notamment la colère – qui déterminent son malheur. Œdipe est donc coupable de se laisser emporter par ses « mauvaises habitudes » : sa faute est donc habituelle, mais elle cause une faute actuelle, quand, au croisement des chemins, Œdipe tue Laios. Ces trois interprétations semblent admettre implicitement la théorie du péché originel : Œdipe est marqué par le péché originel, qui s'exprime par un *habitus* mauvais, suscitant le désordre des passions. Quand Œdipe consent à sa colère – contre Laios, contre Créon – il commet un péché actuel, qui rappelle et aggrave sa faute habituelle.

Les tragédies héritées de l'Antiquité qui traitent le mythe d'Œdipe –

1. Antonio Riccoboni, *Poetica*, *op. cit.*, p. 71.

2. Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, vol. 1, p. 373.

3. « Œdipus lapsus est, quia ira commotus interfecit Laium : nec cognovit eum patrem esse : præstabat autem iniuriam eam, quam acceperat ab eius satellite, æquo animo ferre, nec tantopere excandescere » Pietro Vettori, *Commentarii*, *op. cit.*, p. 123.

4. Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 110.

5. *Ibid.*, p. 112.

6. « Si toutefois j'entreprendois d'excuser ici l'Edipe, et de prouver que ce Roy n'est pas malheureux sans sujet, la chose me seroit facile, en alléguant les sentiments, ou plutost les habitudes qu'il a chez le Poëte Latin, lors que parlant à Créon, son beau-frère et son ami, qui ne se pouvoit résoudre à lui découvrir des choses qui le devoient desesperer, il lui dit avec des injures *qu'il l'envoyera dans les Enfers, s'il ne parle à l'heure mesme* », *ibid.*, p. 111.

7. « La faute de Œdipe, c'est la faute d'un homme, qui emporté de colère pour l'insolence d'un cocher, qui veut le faire ranger malgré lui, tue quatre hommes deux jours après que l'oracle l'a averti qu'il tuerait son propre père », André Dacier, *La Poétique d'Aristote*, *op. cit.*, p. 192.

l'*Œdipe roi* de Sophocle et l'*Œdipe* de Sénèque – présentent une structure poétique qui pose des difficultés d'interprétation. En ce qui concerne le nœud de la pièce, on peut se demander s'il est intérieur ou extérieur à l'action tragique. D'après ce qui a été dit plus haut, le nœud représente généralement le héros « qui agit » ou « qui commet une faute ». La question du nœud de la pièce vient alors interroger la définition de « faute » tragique : si cette « faute » concerne l'inceste et le parricide, le nœud est antérieur au drame. Si, en revanche, la « faute » concerne la colère d'Œdipe – comme l'affirment Vettori, La Mesnardière et Dacier – alors le nœud est interne à la pièce. Cette deuxième hypothèse est appuyée par une évidence structurelle : le dénouement de la tragédie est fortement « marqué » par une péripétie et une reconnaissance : Œdipe reconnaît ses origines et découvre que le meurtrier qu'il cherchait n'est autre que lui-même. Si l'on considère le nœud comme extérieur à la pièce, on met en valeur l'enquête menée par le héros et l'ironie tragique qui en découle – car les recherches d'Œdipe n'ont pour objet que lui-même. Si l'on considère en revanche que le nœud est intérieur à la pièce, on souligne davantage la valeur de la reconnaissance – le « malheur » d'Œdipe n'est pas lié à une peine, mais à un « savoir » qu'il ignorait. Cette ambiguïté structurelle est renforcée par l'allure rétrospective du texte : comme dans un roman policier, le récit de la « faute » n'est pas ce qui inaugure le texte, mais ce qui le clôt. Œdipe tombe dans le malheur parce qu'il découvre sa faute.

Une deuxième difficulté de la pièce concerne son dénouement. Le héros tombe dans le malheur : cette chute résolutive est préparée par le temps de l'enquête – qui cherche à renouer une causalité énigmatique – et par l'avènement de la reconnaissance, qui suscite la surprise par une rupture et permet de nouer une causalité inattendue : Œdipe est le meurtrier de son propre père. Cette structure causale devenue conventionnelle dans la tragédie moderne cache une ambiguïté sur le plan de la rétribution. J'ai relevé en effet que la « suite des causes » se double généralement d'un « dessein » implicite, où la justice poétique vient souligner ou suppléer une causalité parfois fautive. Selon cette logique, le « malheur » d'Œdipe fait alors office de « châtement ». L'issue de la pièce présente en effet une punition effective : le héros perd son royaume et prend la voie de l'exil pour libérer la ville de la peste. Cette peine objective répond à une réalité du drame : Thèbes est en proie à la peste. Une faute « objective » a donc été commise et elle demande une punition efficace. Mais ce premier châtement n'est qu'un « malheur » mineur dans le dénouement de la pièce. Œdipe, en effet, choisit de s'aveugler pour souligner l'étendue de sa détresse. Ce châtement auto-infligé est quelque peu « superflu » dans la logique de la rétribution : l'exil du héros aurait suffi pour assainir la ville. La mutilation d'Œdipe pose alors problème, par son caractère volontaire et réflexif et par sa valeur symbolique : Œdipe renonce en effet à « voir ». Ce geste signifiant révèle ainsi une troisième ambiguïté de son « malheur » : le châtement du héros consiste en la découverte de ses origines et – par là même – en la découverte de la « souillure » qui le

tache. Œdipe découvre qui il est, qu'il est misérable, et qu'il a ignoré toute sa vie cette misère. Cette découverte constitue son véritable châtement. Le « malheur » du héros consiste ainsi en la découverte de son malheur, par un renversement réflexif qui pose à nouveau la question de la faute : Œdipe est-il accablé par un châtement objectif, ou par un sentiment de culpabilité qui n'est attaché à aucune faute réelle, mais seulement à la prise de conscience d'un malheur déjà présent ?

Ces difficultés poétiques sont révélatrices de deux problèmes majeurs qui s'attachent à l'interprétation des pièces anciennes. D'abord, Œdipe présente l'exemple parfait d'un héros ni tout à fait innocent, ni tout à fait coupable, comme le relèvent Robortello et Heinsius. Cette ambiguïté foncière concernant l'imputation et la nature de sa faute met en cause également l'équité de sa rétribution : comment justifier le malheur qui l'accable ? Ensuite, la nature particulière de son « malheur » – qui est moins un châtement objectif qu'un « savoir » subjectif – souligne l'importance de la reconnaissance et met en question l'« ignorance » du héros : si Œdipe a péché « par ignorance » – et se trouve donc innocent d'après la morale aristotélicienne – pourquoi le « savoir » de son erreur l'accable-t-il autant ? Cette question déplace l'enjeu dramatique du « malheur » du héros à la « découverte » du malheur. Ce qui accable Œdipe est moins lié à l'imputation subjective de la faute qu'au savoir qu'elle implique : le héros se découvre marqué par une « faute » liée à ses origines qui dégrade sa science et sa renommée actuelle par la souillure attachée à l'inceste et au parricide. Le problème se déplace alors de la « faute » à la « grâce » : la souillure liée à son origine est-elle irrémédiable ou non ? En d'autres termes, cette misère originelle condamne-t-elle le héros ou peut-elle être lavée, purifiée et pardonnée, en raison de sa nature non intentionnelle et héréditaire ?

Les modernes, en imitant le récit ancien, cherchent à poser ces questions concernant la définition du « péché » et de la culpabilité, et le « faux concept » du péché originel, lié à la question de la grâce et de l'élection divine. Les traductions et les réécritures des pièces anciennes sont rares et tardives, probablement à cause des manquements à la moralité et à la bienséance, que présente le dénouement de l'intrigue¹. Il n'existe, aux XVI^e et XVII^e, en France, que trois adaptations : celle de Jean Prévost en 1614, celle de Corneille en 1659 et celle de Tallemant des Réaux, dont il ne reste qu'un manuscrit de la première moitié du XVII^e siècle non daté². En Italie, le sort d'*Œdipe roi* paraît plus favorable : sa première traduction par

1. L'*Œdipe* de Sénèque est plus largement traduit et imité que celui de Sophocle, sans doute parce qu'il est plus facile d'accès et qu'il profite de l'autorité morale de Sénèque pour pallier son manque de bienséance. La première traduction française est publiée à Troyes, en 1629, par Benoist Bauduyn natif d'Amiens. Suivent les traductions de Linage en 1651 et de Marolle en 1659. Le texte de Sophocle ne sera traduit qu'en 1692 par Dacier.

2. Voir introduction à Gédéon Tallemant de Réaux *Œdipe*, tragédie, éd. Nelson Fiordaliso, Pescara, 1970.

Orsatto Giustiniani date de 1585. La pièce de Sophocle traduite en italien inaugure la même année le « teatro olimpico » de Vicence. On compte ensuite six adaptations¹ aux XVI^e et XVII^e siècles, dont une a retenu mon attention : l'*Edippo* de Giovanni Andrea dell'Anguillara, de 1556, parce qu'il s'agit de la première version de la fable d'Œdipe à être publiée et représentée en Italie. Enfin, une seule version de l'*Œdipe roi* est présente en Angleterre : l'*Oedipus* de Dryden et Lee, de 1679. D'autres tragédies modernes, sans faire directement référence à la trame ancienne, reprennent et empruntent des traits à l'histoire d'Œdipe. Ces aménagements permettent une plus grande liberté d'adaptation : des tragédies comme l'*Harpalice* de Francesco Bracciolini (1613), *Il Prencipe Tigrodoro* d'Alessandro Miari (1581), la *Gionata* de Bartolomeo Tortoletti (1624), l'*Hernando* d'Ortensio Scammacca (1632) et l'*Arsace* de Francesco Cerati (1638) permettent d'envisager autrement les problématiques des pièces antiques.

Il s'agira donc de relever comment les adaptations de la trame ancienne dévoilent la complexité de la « faute » du héros, en proposant, par un jeu de variation à partir de la trame connue d'*Œdipe roi*, des interprétations originales du « péché » du héros.

Le scandale du mal

Les tragédies de dell'Anguillara, de Tallemant des Réaux et de Tortoletti présentent un héros innocent : Œdipe est innocent des fautes qui l'accablent et n'a pas mérité son malheur. Les dramaturges cherchent alors à présenter de manière originale le difficile rapport entre faute et rétribution.

L'*Œdipe* de Tallemant des Réaux est une œuvre de jeunesse, que Tallemant n'a jamais publiée, et qui, d'après l'éditeur moderne, aurait été composée avant la Fronde et retouchée par l'auteur dans sa vieillesse, après l'*Œdipe* de Corneille. Cet *Œdipe* reste peu connu à l'époque. Tallemant imite assez fidèlement Sophocle, en soulignant certains traits qui orientent idéologiquement sa pièce. Son Œdipe est un bon roi, qui aime ses citoyens et veut trouver un remède à leur malheur². La révélation de ses fautes³ amène une rupture qui suscite la surprise et l'effet pathétique. Le roi prend alors sur lui les fautes dont il est accusé et il s'exile. Créon, à la dernière scène de la

1. Alessandro Pazzi de' Medici, *Edipo principe*, 1526 (manuscrit) ; Guido Guidi, *Oedipus*, 1532 ; Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Edippo*, 1556 ; Orsatto Giustiniani, *Edipo Tiranno*, 1585 ; Pietro Angeli Bargeo, *Edipo tiranno*, 1589 ; Emanuele Tesauero, *Edipo*, publié en 1661. *Edipo principe*, de Bernardo Segni, ne sera publié qu'en 1778. Pour plus de détails, se référer à Paolo Bosisio, « Il tema di Edipo nella traduzione della tragedia italiana », in Enea Balmas *et al.*, *Edipo in Francia*, Florence, Olschki, 1989, p. 87-123.

2. Gédéon Tallemant de Réaux *Œdipe*, tragédie, éd. Nelson Fiordaliso, Pescara, 1970, Acte I, scène 2, p. 63. Il existe aussi une édition plus récente de la pièce, in Henri Pigaillem, *Tallemant des Réaux, l'homme des Historiettes*, Saintes, Le Croît vif, 2010, p. 293-256.

3. *Ibid.*, V, 4, p. 120-125.

pièce, affirme le sort paradoxal du héros : « Qui, sans le mériter, s'est veü si malheureux ?¹ ».

Mais Tallemant ne cherche pas à expliquer ou à justifier le sort d'Œdipe. Comme dans la pièce de Sophocle, son héros, découvrant la faute qu'il a commise sans le savoir, va jusqu'à accuser les dieux de l'avoir « piégé » en lui adressant des oracles trompeurs pour le plonger dans un « noir labyrinthe » qui l'accuse au lieu de récompenser sa « piété² ». Par cette dénonciation, Œdipe souligne la causalité troublante qui a conduit son action : alors qu'il croyait tout « savoir » sur son sort, il s'est laissé manipuler par les oracles des dieux qui l'ont plongé dans l'ignorance et dans le crime. Face à ce constat, deux réactions sont possibles : la voie de l'ignorance, proposée par Cléante, qui l'invite à ne pas vouloir pénétrer « un secret qu'à jamais il falloit ignorer³ », ou bien la voie de la connaissance, qui révèle que « ce n'est que vos avis [*sc.* des dieux] qui me font criminel⁴ ». Œdipe aurait pu ignorer la faute, et vivre dans un bonheur factice qui retarde son malheur, ou bien – et c'est le cas ici – découvrir qu'il est « souillé⁵ ». Chez Tallemant, Œdipe n'apprend pas seulement qu'il a commis une faute sans le savoir, mais que les dieux ont voulu le rendre criminel, en dépit de ses efforts. La souillure qui l'accable est donc indélébile : découvrir son identité, c'est découvrir qu'il est souillé, moins par ses actes que par les « avis » mêmes des dieux.

La tragédie de Tallemant suggère donc une explication pessimiste : en dépit des actes et des efforts volontaires du héros, ce sont les dieux qui décident de son salut ou de sa perte. C'est pour cette raison qu'en reconnaissant sa « faute », Œdipe ne proclame pas son innocence, mais s'aveugle et s'exile : la faute est moins la marque objective d'un crime, que la preuve d'une condamnation divine. Le héros est damné, car les dieux l'ont piégé dès avant sa naissance, par l'oracle ambigu adressé à Laïos⁶. Sa « faute » ne fait que révéler sa souillure originaire, qu'aucun geste volontaire ne saurait effacer. Cette interprétation pessimiste tire peut-être ses origines de la théorie de la prédestination : Œdipe est prédestiné à la mort éternelle, et la découverte de ses origines ne fait que lui révéler la damnation qui l'attend. Les raisons de cette damnation restent mystérieuses : les dieux l'ont voulu ainsi, et en

1. *Ibid.*, p. 129.

2. « Dieux tendez vous ainsi des pièges aux humains ? / Annoncer a Laius le mal qui le menace / C'est ce qui fait sur luy tomber cette disgrâce / M'annoncer les malheurs qui m'estoient preparez / C'est ce qui les a tous sur mon chef attirez / Votre oracle me jette en ce noir Labyrinthe / Sans luy ce malheureux regneroit a Corinthe / Ma main n'eust point trempé dans le sang paternel / Ce n'est que vos avis qui me font criminel / Jocaste du mesme homme est l'espouse et la mere ? / Elle qui fut tousjours si chaste et si severe / Cet opprobe eternal l'a-t-elle mérité ? / Voyla donc le loyer de nostre piété », *ibid.*, V, 4, p. 125.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 127.

6. « Annoncer a Laius le mal qui le menace / C'est ce qui fait sur luy tomber cette disgrâce », *ibid.*, p. 125.

fuyant son sort, Œdipe n'a fait que s'en rapprocher¹. Tallemant dénonce ce mystère inquiétant, qui annule toute « œuvre » de salut, tout geste volontaire et individuel qui chercherait à contrer ou à connaître les avis du ciel. Les origines huguenotes de l'auteur peuvent en partie expliquer le pessimisme foncier de cette tragédie qui semble faire signe vers les positions calvinistes sur la grâce et l'élection.

Dans *Gionata*, Tortoletti emprunte une voie opposée à celle de Tallemant. Il pose en effet le problème de l'innocence du héros fautif pour l'évacuer ensuite. Sa pièce adapte un sujet sacré, tiré des *Antiquités Judaïques* de Flavius Joseph, mais le configure à partir du modèle tragique de la fable d'Œdipe. Le roi Saül, au cœur d'un conflit contre les Philistins, ordonne à ses soldats de ne point manger jusqu'au soir, pour ne pas arrêter le combat et pour que Dieu leur soit propice. Le soir venu, le prêtre rapporte au roi que Dieu reste muet. La raison de ce silence doit se trouver dans quelque « peccato² » qui souille le camp israélite. Le roi affirme qu'il fera mourir le responsable d'un tel péché, mais apprend par la suite que c'est Jonathas, son fils, qui – ignorant l'ordre de Saül – a mangé un peu de miel. Le père se détermine à exiger sa mort, mais le peuple sauve « Gionata » qui reçoit le pardon. La pièce calque ainsi le motif d'*Œdipe roi*, et présente une reconnaissance et une péripétie proche du sujet grec, comme l'affirme l'auteur dans sa préface : « Gionata, cercando del colpevole insieme col Padre, quasi nuovo Edipo, trova se stesso³ ». L'auteur dramatise sciemment un sujet qui reprend la fable d'Œdipe, mais introduit des éléments qui en changent le dénouement et qui évacuent le problème de la faute par l'issue heureuse : Jonathas ne sera pas tué en raison de son infraction.

La tragédie met donc en scène un péché fait « par ignorance », involontaire, issu d'une « passion » justifiable : la faim. Pourtant, cette faute accable le héros, parce qu'elle vient briser – comme un péché – l'alliance entre Dieu et son peuple. La faute est « comme » un péché, mais elle n'est pas un péché, tout comme l'acte exécuté par un membre n'est pas responsable du choix conscient opéré par la tête – pour reprendre un exemple de Thomas. Le geste de Jonathas, en définitive, n'est pas tourné contre Dieu, mais il est le fruit de l'ignorance de l'ordre du roi. Bien qu'il lèse un engagement pris par

1. « Mais comment se peut il qu'un abysme s'evite / Quand c'est en le fuyant que l'on s'y precipite ? », *ibid.*, p. 125.

2. Bartolomeo Tortoletti, *Gionata*, Macerata, Pietro Salvioni, 1624, p. 9.

3. « Jonathas, en cherchant le coupable avec son père, tel un nouvel Œdipe, trouve lui-même » *Ibid.*, p. 11. Ce passage est à situer dans le contexte de la préface : « Della rivolutione della fortuna non parlo, perchiòche maggior rivolutione non vi può essere, che passare da una somma allegrezza di gran vittoria ad un estremo pericolo della vita. L'agnizione non manca, e tutto che non si riconosca persona ignota, si riconosce però per delinquente, e per reo quel personaggio, che non si credea, e (quel che hà del maraviglioso) Gionata cercando del colpevole insieme col Padre, quasi nuovo Edipo, trova se stesso » *ibid.*, p. 10-11.

Saül devant Dieu, il ne brise pas un commandement divin, mais simplement un ordre humain : la rétribution de ce péché est donc laissée au roi, Dieu du microcosme, qui doit juger de la culpabilité de Jonathas. La situation, dans *Gionata*, est donc radicalement différente de la condition d'Œdipe : la « faute » du héros est objective, mais bien moins monstrueuse que celle du roi de Thèbes – Jonathas ne commet pas de parricide, il se limite à manger du miel – elle ne vient pas léser les principes de la morale, mais contredire un vœu temporaire prononcé par Saül ; elle n'est pas le fait d'une « origine » mauvaise, mais l'erreur de la descendance du roi.

La faute de Jonathas entraîne pourtant un malheur effectif : Dieu se tait. Elle doit donc être effacée d'une manière ou d'une autre. Au lieu de punir injustement le héros, la tragédie s'achève en revanche par le pardon du coupable-innocent. Jonathas est « gracié », et cette grâce vient exprimer, dans le microcosme, le pardon du Dieu du macrocosme. L'ambiguïté de l'action de l'homme – marquée par l'erreur, les passions, l'ignorance – est présentée dans toute son injustice pour être ensuite dépassée par le pouvoir de la grâce. L'action de l'homme est difficile à interpréter, mais la bonté de Dieu est claire et certaine : toute faute – qu'elle soit due à l'ignorance, au poids du péché, à la malice – peut être pardonnée et effacée par le pouvoir de la grâce. Tortoletti propose ici une solution optimiste – et apologétique – au problème du mal. Le mal existe et suscite chez l'homme une faillibilité inexplicable. Mais cette faillibilité est le lieu où se manifeste la bonté divine qui fait grâce aux coupables comme aux innocents.

Alors que chez Tortoletti, le héros innocent est « gracié », et que chez Tallemant, il est condamné malgré son innocence, dell'Anguillara, dans son *Edippo*, propose un dénouement ambigu, qui pose le problème du mal sans proposer de véritable piste explicative. Giovanni Andrea dell'Anguillara est un noble de Sutri, diplômé en jurisprudence. Il fonde un théâtre à Rome en 1549 mais, après un an de succès, il fait faillite et il est emprisonné pour dettes. Il est libéré grâce à l'intercession d'Alessandro Farnèse, qu'il suit alors à Parme et enfin à Paris, où il réside de 1553 à 1556. C'est peut-être là qu'il compose son *Edippo*, qui ne sera publié qu'après le succès de sa traduction des *Métamorphoses*, une fois l'auteur rentré en Italie et établi à Venise¹. Sa pièce imite principalement l'*Œdipe* et le fragment des *Phœniciennes* de Sénèque, mais s'inspire aussi de la *Thébaïde* de Stace, des *Phœniciennes* d'Euripide et des romans médiévaux qui ont repris la fable d'Œdipe. Elle adopte sur l'histoire d'Œdipe une perspective assez large, en représentant à la fois la chute du roi et le conflit entre ses enfants.

1. Pour plus d'informations sur la biographie de l'auteur, consulter l'ouvrage de Beatrice Premoli, *Giovanni Andrea dell'Anguillara, accademico sdegnato ed etereo : 1517-1572*, Rome, Fondazione Marco Besso, 2005 ; et l'article de Fabrizio Richard, « The Two Œdipuses : Sophocles, Anguillara, and the Renaissance Treatment of Myth », *MLN*, n. 110 (1), janvier 1995, p. 178-191.

Dès la première scène, l'origine d'Œdipe est expliquée et la problématique de la pièce annoncée par Tirésias : le devin présente en ces termes Œdipe et Jocaste : « Ciascun di lor la mente have innocente, / E pecca, e nulla sa del suo peccato¹ ». Le héros pèche, mais son esprit est innocent. Tirésias pose ce paradoxe, qui se creuse tout au long de la pièce : dès la deuxième scène de la pièce, Œdipe apparaît comme un bon père, qui aime tendrement Étéocle et Polynice, et comme un bon roi, qui prend soin de son peuple. Le messager de Corinthe, qui suscite la reconnaissance, affirme que le roi est innocent et qu'il ne mérite aucune punition. La responsabilité des crimes est distribuée entre les différents personnages : Jocaste et Laïos sont accusés par Tirésias de cruauté envers leur unique enfant ; Forbante, le berger qui confia l'enfant aux Corinthiens, est responsable de l'ignorance d'Œdipe, car il savait qu'il était fils de Laïos, et même qu'il avait tué son père, puisqu'il était le seul survivant de la suite du roi. Forbante s'était tu lors de la venue d'Œdipe à Thèbes, lors de son mariage et pendant tout son règne, pour justifier un larcin : il avait en effet dérobé le trésor de Laïos, et il avait prétendu que le roi avait été victime d'une bande de brigands². Cette dissimulation ne se trouve pas dans les pièces de Sénèque et de Sophocle, et, manifestement, dell'Anguillara ne l'ajoute que pour trouver un nouveau moyen d'innocenter son personnage : s'il ignore son origine, ce n'est pas par négligence, mais parce qu'elle lui a été longtemps dissimulée. Le héros de dell'Anguillara n'est pas seulement innocent, il est bon. L'ironie tragique qui traverse la pièce ne fait qu'accroître le pathétique et souligner l'injustice du malheur qui l'accable.

La reconnaissance qui survient à l'acte III révèle à Œdipe ses origines qui mettent ses géniteurs et sa progéniture sous le signe du péché. Œdipe découvre la « vérité » sur son sort et se définit d'emblée comme pécheur :

...mi rimorde
 Tanto la coscienza del moi peccato,
 Ch'ardir non havrò più di comparire
 Fra gli uomini d'honor ben mi darei
 La morte ; ma faria picciola pena
 a tante scelerataggini, a tant'onte,
 C'ho fatto contra Dio, contra me stesso
 Contra mi genitor, contra mi madre,
 E poca pena una sanguigna morte
 A tante oscenità, quanto io potessi
 Morto c'io fossi, ritornare in vita ;
 M'ucciderei : perché tornando vivo,
 Potrei di nuovo uccidermi, e vorrei
 Non far'altro giammai di notte e'l giorno,

1. « Chacun des deux est innocent dans sa conscience, pourtant il pèche et rien ne sait de son péché », Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Edippo*, Padoue, Lorenzo Pasquatto, 1565, I, 1, fol. 2r.

2. *Ibid.*, III, 4, fol. 32v-34r.

Ch'uccidermi ogni giorno, e ogni notte,
 Poi ch'ogni notte ogni giorno ho peccato¹.

Œdipe affirme ici qu'il a « péché » et son péché coïncide avec la découverte de ses origines, qui affecte sa relation avec ses parents, avec lui-même et avec Dieu. Ces trois relations sont blessés par un malheur qu'Œdipe n'a pas voulu et n'a pas su empêcher, car il concerne l'origine de sa vie et le « péché » de ses parents qui, au lieu de l'accueillir comme un fils, l'ont rejeté comme une menace. Cette découverte « originelle » révèle aussi à Œdipe qu'il est faillible : il a vécu jusque là dans l'ignorance et dans l'aveuglement. Le sacrifice qui a lieu à l'acte II permet de mieux comprendre cet aveuglement. Dell'Anguillara reprend le thème du sacrifice à Sénèque, mais l'enrichit sur le plan symbolique. Le taureau, qui représente Œdipe, est surpris par un rayon de soleil. Aussitôt, il lève le museau, mugit et détourne les yeux sans plus jamais les relever si ce n'est au moment du sacrifice : quand le glaive s'abat sur lui, le taureau lève le museau et reçoit une blessure mortelle dans les yeux². Ce récit donne quelques clés pour interpréter l'aveuglement d'Œdipe : la découverte de la vérité – lors de la reconnaissance – constitue la véritable blessure qui plonge le héros dans le malheur.

On peut alors se demander pourquoi Œdipe choisit de s'infliger un châtiement volontaire, qui paraît non nécessaire. Le messager de Corinthe propose une autre issue qui défend une vision rétributive du péché :

Peccaste non sapendo il fatto a pieno,
 Non sete in questo degno di castigo.
 Or che voi conoscete, e vostra madre,
 Astener vi dovete : e questo basta³.

Le « péché » d'Œdipe est involontaire, son auteur est donc innocent. Maintenant qu'il connaît le dommage objectif de son crime, il doit pratiquer l'abstinence, pour préserver son innocence. Cette issue paraît en effet raisonnable,

1. « La conscience de mon péché m'accable au point que je n'aurai plus le courage de comparaître parmi les gens de bien, et que je me donnerais volontiers la mort ; mais ce ne serait pas une peine suffisante à tant de crimes, à une telle offense que j'ai faite contre Dieu, contre moi-même, contre mon père, contre ma mère ; et une mort sanglante serait une faible peine pour tant d'obscénités. Si je pouvais, une fois mort, revenir à la vie, je me tuerais, parce qu'en revenant en vie je pourrais à nouveau me tuer et je ne voudrais jamais ne rien faire d'autre le jour et la nuit que de me tuer chaque jour et chaque nuit, pour chaque jour et chaque nuit que j'ai péché », *ibid.*, III, 5, fol. 38v-39r. Ce passage est partiellement inspiré des tirades d'Œdipe à l'acte I des *Phœniciennes* de Sénèque.

2. Le récit, fait par Manto dans l'*Œdipe* de Sénèque, est ici attribué à Jocaste : « Vedete voi quel bue, ch'era rivolto / Verso un blacon, per cui passava il sole, / Che tosto che senti ferirgli gli occhi / Da bei raggi d'Apollo, alzò il muggito, / E volse gli occhi all'orizzonte opposto / E tenne a terra ogni hor china la luce ? / Vedeste voi, che quando il grave ferro / Calò per dargli sopra la cervice, / Il toro alzò la fronte a caso, e venne / La scure a dare al bue proprio ne' lumi ? », *ibid.*, fol. 12r.

3. « Vous avez péché sans connaître pleinement votre acte, nous ne méritons donc pas de châtiement. Maintenant que vous connaissez qui vous êtes et qui est votre mère, vous devez vous abstenir, et cela suffit », *ibid.*, fol. 38v.

si l'on considère le péché d'Œdipe comme une faute actuelle, faite « par ignorance ». Pourtant, le héros refuse la solution proposée par le nonce, se déclare coupable, s'aveugle et s'exile. Dell'Anguillara souligne le paradoxe pathétique d'un héros présenté comme « bon » et comme « innocent » qui se dit « coupable » et demande la mort éternelle. La scène du sacrifice peut donner quelques indices pour comprendre le caractère excessif du châtement du héros. Œdipe, comme le taureau, est soudainement éclairé par un rayon de lumière. Pourtant, il détourne les yeux et refuse de voir. Ce geste entend probablement évoquer le refus de la grâce divine. Or si Œdipe refuse la grâce, c'est peut-être que sa lumière le blesse : en apprenant son origine funeste, Œdipe découvre – comme chez Tallemant – qu'il est pécheur et damné. Peut-être aussi, le refus de la grâce est-il ici un geste volontaire du héros, qui se détourne intentionnellement de la lumière – et d'une possible rédemption – et devient son propre bourreau.

Le dénouement de dell'Anguillara n'explicite pas si son Œdipe est prédestiné au malheur – selon une vision proche des thèses augustinienne – ou s'il choisit seul sa propre damnation en refusant la voie de la rédemption – selon une vision qui postule la liberté du héros. Le désir d'une mort éternelle, montre bien qu'Œdipe se destine au néant de la damnation infernale¹. L'ambiguïté foncière du texte peut être imputée au choix du sujet antique, et révéler la difficulté de concilier imitation, pathétique et morale. Mais l'issue de l'*Edippo* semble aussi dénoncer le scandale paradoxal du mal. Œdipe est-il victime d'un péché qu'il n'a pas commis mais qui lui a été imputé en raison de ses « origines », ou bien s'aveugle-t-il seul sur son sort et refuse-t-il la voie du salut que la découverte de sa faillibilité originaires laisse enfin paraître ? Le chœur final de la pièce ne donne pas de réponse, mais prend au sérieux ces « péchés involontaires » qui condamnent paradoxalement l'homme à la « pénitence » :

Quindi si può veder, che'l sommo Dio
 Non sol dispon, che i voluntarii eccessi
 Condannin l'huomo al debito castigo :
 Ma quei peccati anchor, ch'alcun commette
 Per ignoranza, e contra il suo volere,
 Vuol, che condannin l'huomo a penitenza ;
 E la debita pena ne riporti.
 Si che preghiam la maiestà divina,
 Ch'apra talmente a noi l'interno lume,
 Che non ne siano i nostri eccessi ascosi².

1. Voir *ibid.*, III, 5, texte cité plus haut.

2. « Ainsi l'on peut voir, que le très Haut n'ordonne pas seulement que les excès volontaires condamnent l'homme au juste châtement ; mais Dieu veut aussi que les péchés, que l'on commet par ignorance, et contre la volonté, condamnent l'homme à faire pénitence pour qu'il en reçoive une juste peine. Pour cette raison nous prions la Majesté divine, afin qu'elle éclaire notre lampe intérieure, pour que nos excès ne nous soient pas cachés », *ibid.*, fol. 63r.

Ainsi, affirme l'auteur dans son dernier chœur, il existe des péchés involontaires qui accablent l'homme : dans la tragédie, ils concernent les « origines » du héros et de ses enfants, et suscitent chez l'un, l'amour « concupiscent » pour sa mère, et chez les autres, des « passions » fratricides. Or le chœur affirme que les « péchés » involontaires condamnent l'homme à faire « pénitence », sans préciser si cette « peine » doit être temporaire ou éternelle. La pièce s'achève en effet par une prière qui demande la grâce de connaître sa faillibilité. La révélation de sa faiblesse n'est pas seulement le signe de la prédestination, mais pourrait ouvrir, d'après ces derniers mots du chœur, la voie de l'amendement et de la conversion.

L'ambiguïté du péché

D'autres versions de la fable d'Œdipe semblent questionner davantage la notion de péché, et mettent en scène un Œdipe « coupable » de ses crimes qui va au devant d'une juste rétribution. C'est le cas de tragédies comme l'*Harpalice* de Francesco Bracciolini (1613), l'*Arsace* de Francesco Cerati (1638) ou de *Il Prencipe Tigrodoro* d'Alessandro Miari (1591), qui reprennent des éléments de la trame d'Œdipe dans un contexte différent¹.

L'*Harpalice* suit très fidèlement la trame d'*Œdipe roi*. Francesco Bracciolini entend pourtant christianiser le sujet ancien pour adopter l'esthétique contre-réformiste de la cour romaine et de Maffeo Barberini, qu'il suit à Paris d'abord et à Rome après son élection à la papauté en 1623². Bracciolini adapte la trame originelle, en la situant dans l'Espagne moderne et en faisant d'Œdipe une femme. Œdipe devient alors Harpalice, fille du comte et de la comtesse de Valence, qui, à sa naissance, est substituée par sa nourrice à la fille du roi d'Espagne, selon les ordres de sa mère. La comtesse fait ensuite assassiner la nourrice et l'abandonne mourante dans un bois pour que tous ignorent la substitution. Le roi mort, Harpalice accède au trône. Elle fait involontairement mourir la comtesse, en lui donnant par mégarde un poison mortel quand celle-ci lui demande un philtre pour raviver l'amour de son mari. Harpalice désire alors épouser le comte pour contrer les ambitions politiques de son oncle Gherardo et établir son pouvoir. Un prêtre apprend au comte qu'un forfait a été commis dans la ville, car une fille a épousé son propre père, et qu'une expiation est nécessaire : il faut que le père tue la fille

1. Arsace est le fils méconnu du roi d'Arménie, qui considère pour héritier légitime Tiridate, qui connaît, lui, la supercherie de son père et en profite jusqu'à ce que de multiples reconnaissances causent la mort de Tiridate, d'Arsace et de sa sœur, que ce dernier a pris pour femme sans le savoir (cf. Francesco Cerati, *Arsace*, in *Tragedie*, Venise, Giovanni Pietro Pinelli, 1638). Tigrodoro, en revanche, est le fils méconnu du roi d'Assyrie. Sa tragédie progresse sur le modèle de *Mérope*, mais se dénoue comme *Œdipe roi* : le prince découvre qu'il a tué son père et épousé sa sœur (cf. Alessandro Miari, *Il Prencipe Tigrodoro*, Reggio, Herculiano Bartoli, 1591).

2. Voir Michele Barbi, *Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*, Florence, Sansoni, 1897.

incestueuse. La nourrice resurgit, miraculeusement guérie de ses blessures, et met en garde le comte contre le mariage qu'il prépare avec Harpalice, mais le comte ignore son conseil. La reconnaissance a lieu trop tard : Harpalice a déjà consommé ses noces avec le comte quand la nourrice lui apprend qu'elle a épousé son propre père. Le comte n'a qu'à exécuter l'expiation voulue par Dieu. Le chœur final commente les hasards de Fortune¹.

La responsabilité d'Harpalice dans sa « faute » est ambiguë et Bracciolini aménage sa trame pour souligner cette ambiguïté. D'abord, la pièce n'a pas lieu dans la Grèce païenne, mais dans une Espagne très chrétienne : les personnages ne sont pas aveuglés par leurs croyances, mais partagent la même morale que le public. Ensuite, Harpalice sait que le comte et la comtesse sont mari et femme, alors qu'Œdipe ignorait que l'homme tué en chemin était l'époux de Jocaste. Le désir d'Harpalice d'épouser le comte sans respecter son deuil devient, par conséquent, moralement blâmable. Enfin, les noces entre la fille et le père ne sont pas encore consommées au début de la pièce : la tragédie gagne en suspens, et l'auteur peut souligner davantage l'impétuosité du désir d'Harpalice, qui choisit le comte comme époux et hâte indûment ses noces. Sa responsabilité en ce mariage imprudent est donc clairement affirmée, alors que dans *Œdipe roi*, l'inceste est donné comme accompli, fruit d'une malheureuse coïncidence (la victoire d'Œdipe sur le sphinx) plus que d'un désir préalable. Toutefois, Harpalice ignore que le comte est son père et que la comtesse est sa mère, et se trouve donc *a priori* innocente de son inceste et de son matricide.

La première scène de la pièce cherche à expliquer l'ambiguïté du « péché » d'Harpalice. L'âme de la comtesse de Valence dialogue avec l'ange protecteur du royaume pour présenter un prologue qui situe le sujet et pose l'idéologie de la tragédie. La comtesse défend l'innocence sa fille : elle a tué sa mère, certes, mais sans vouloir la tuer et sans connaître son identité. Son « péché » est alors doublement marqué par l'ignorance et Harpalice est donc innocente². Si Harpalice a commis un parricide, c'est « par ignorance », car la comtesse lui a caché son origine. Harpalice n'est alors pas coupable de cette faute « originelle » qui retombe sur la comtesse de Valence : c'est elle qui a dissimulé les origines de l'héroïne et qui a blessé mortellement sa nourrice. L'ange rétorque pourtant que si Harpalice épouse le comte, elle jouit des conséquences de son premier meurtre : sa faute « par ignorance » assume une justification *a posteriori*. Harpalice aime le comte et la mort de la comtesse arrange ses desseins amoureux.

L'ange va jusqu'à affirmer qu'en épousant le comte, Harpalice devient « coupable » de la mort de la comtesse et *a fortiori* de son matricide et de son inceste. Cette thèse paraît aberrante : l'ange s'efforce alors de justifier cette

1. Voir Francesco Bracciolini, *L'Harpalice*, Florence, Giunti, 1613.

2. « E qual error commette / Ella d'uccider me, se ma non seppe / D'essermi figlia, e non pensò mai farmi / Pure alcun danno, anzi giovarmi intese? », *ibid.*, I, 1, p. 13.

imputation excessive en expliquant la nature du péché d'Harpalice. Puisque la princesse a tué sa mère sans le savoir, son péché ne lui est pas imputé. Pourtant, « *scusata colpa si scema e non si toglie*¹ » : la faute d'Harpalice est excusée mais n'est pas enlevée, elle reste et se manifeste notamment par ses « *lascive, e incestuose brame*² ». Le désir pressant qu'Harpalice a d'épouser le comte – et qu'elle dévoile à sa suivante à la scène 2 – révèle les conséquences de son premier péché. Or Harpalice aurait pu interroger son désir et lutter contre son inconvenance – que relèvent en vain sa suivante et son secrétaire³ – mais elle ne le fait pas et consomme secrètement ses noces entre l'acte IV et l'acte V.

C'est ainsi, qu'après avoir dénoncé l'ambiguïté de l'ignorance d'Harpalice dans le meurtre de la comtesse, l'ange accuse par inférence l'ignorance d'Harpalice concernant ses origines. La concupiscence, qui semble avoir orchestré les deux crimes d'Harpalice, est le fruit d'un premier péché – la faute de la comtesse, qui cache les origines de sa fille et tue la nourrice – qui retombe sur sa fille, en rendant son désir amoureux incestueux. Mais Harpalice, au lieu de lutter contre sa concupiscence, la seconde et devient alors coupable des fautes qu'elle a commises, ou du moins responsable de sa prétendue ignorance :

...e i vostri errori
 Ben può coprir dell'ignoranza il velo,
 Ma levargli non mai, così pur vedi,
 Ch'appo Dio non ti val per tua difesa
 L'esser in fede errante al mondo nata,
 E da parenti haver con la menzogna
 Appresso il latte, e con l'error la vita.
 Non è scusa per voi, non è difesa,
 Che vaglia in Cielo, o miseri mortali
 Il serrar gl'occhi al non mirar la luce⁴.

L'ange semble ici faire directement référence au péché originel, à cet « *error* » que l'on reçoit avec « *la vita* ». La faute de la comtesse – ainsi que le péché originel d'après l'interprétation thomiste – n'est pas imputée à sa fille Harpalice, mais elle ne peut pas être entièrement enlevée et résiste comme

1. « Une faute excusée est diminuée mais n'est pas enlevée », *ibid.*, p. 13.

2. « Ses désirs incestueux et lascifs », *ibid.*

3. Alors qu'Harpalice justifie sa hâte en raison des ambitions politiques de son oncle Gherardo, le secrétaire dénonce son imprudence « *Regina, a me sin qui basti haver detto ; / Che questa vostra intempestiva fretta / D'opra si rilevante, e questo vostro / Farla nascosamente a me non piace, / E piaccia a Dio ch'a voi medesima ancora / Non sia per dispiacere. Io già preveggo, / Ne come il saprei dir grave dolore / D'atto si repentino* », *ibid.*, III, 2, p. 53.

4. « Le voile de l'ignorance peut bien couvrir vos erreurs, mais ne peut pas les enlever, ainsi vois-tu qu'auprès de Dieu ne te sert pas de défense le fait d'être née dans le monde à la foi trompeuse, et d'avoir reçu de tes parents le mensonge avec le lait et la faute avec la vie. Ce n'est pas une excuse pour vous, ce n'est pas une défense qui puisse valoir au ciel, ô mortels misérables, le fait de fermer les yeux et de ne pas voir la lumière », *ibid.*, p. 13.

une faiblesse. Pourtant cette faiblesse ne sert pas d'« excuse » aux mortels. Si Harpalice avait reconnu sa faiblesse et avait lutté contre elle, elle aurait dominé la faute héritée de la reine, et n'aurait pas consommé les noces avec son père. Or elle est coupable d'avoir ignoré son *habitus* et d'avoir cédé à son désir, en anticipant cette union incestueuse. En effet, si elle avait attendu le jour prévu pour le mariage, elle aurait pu entendre le témoignage de la nourrice qui suscite la reconnaissance à l'acte V.

Le dénouement d'*Harpalice* révèle donc tout d'abord la « mauvaise foi » comme moteur possible de la faute. L'ignorance ne suffit pas à excuser un péché : elle peut être invoquée comme un alibi facile, pour dissimuler la force des « passions » issues d'un *habitus* néfaste, qui agissent pour maintenir et justifier cet état d'ignorance. En ce sens, Harpalice est en partie coupable du meurtre de la comtesse – qui autorise sa passion pour le comte – et de l'inceste qu'elle commet – et qu'elle désire ignorer jusqu'au bout. Ainsi, la pièce semble indiquer que le fait même d'ignorer sa faiblesse et son *habitus* – et donc d'ignorer la faute attachée aux origines – est un « péché ». Harpalice, d'après l'ange gardien, « serre les yeux pour ne pas voir la lumière », quand elle tue par mégarde la comtesse et épouse par ignorance son propre père. Les circonstances atténuantes qui limitent la portée de cette faute – l'ambition de son oncle qui s'oppose au mariage (III, 1), le désir du comte de faire taire la nourrice (IV, 2) – ne peuvent pas effacer le consentement coupable d'Harpalice à sa concupiscence. La pièce indique ainsi qu'en ignorant sa faillibilité, on en vient à ignorer la possibilité même de la rédemption. Harpalice désire se marier pour asseoir son pouvoir et régner sur le microcosme. Mais en découvrant ses origines, elle apprend aussi que son règne est illégitime. La découverte des origines va de pair avec la reconnaissance de l'inanité de son pouvoir et de la toute puissance du roi du macrocosme. L'ignorance d'Harpalice est un péché en ce qu'elle nie cette relation salvatrice : l'héroïne ne veut pas « voir la lumière » de la vérité, parce que cette lumière signifie sa faiblesse et sa déchéance. Mais c'est seulement au prix de cette déchéance que l'ordre du cosmos pourrait être rétabli et qu'Harpalice pourrait enfin accéder à la grâce. Reconnaître la faute attachée à ses origines – semble indiquer l'*Harpalice* – est une démarche nécessaire qui permet d'éviter le péché – en contrôlant ses passions – et d'accéder au salut. Harpalice pêche donc « dans » l'ignorance et par mauvaise foi : elle ignore – par ambition et par concupiscence – ce qu'elle aurait dû savoir. Elle est ainsi en partie responsable de ses crimes. Harpalice est donc *a priori* innocente de son inceste et de son parricide, car elle les a commis involontairement. Mais son « ignorance » peut la rendre coupable et révéler à la fois son consentement à la concupiscence – qui offusque son regard et la détourne de la « lumière » de la vérité – et sa mauvaise foi – qui se sert de l'ignorance comme d'un alibi pour effacer le poids des responsabilités individuelles. Le dénouement d'*Harpalice* conserve ainsi une certaine ambiguïté qui révèle l'ambivalence du péché.

L'issue du *Prencipe Tigrodoro* révèle une autre difficulté attachée à la faute du héros. Tigrodoro tue le tyran, découvre ensuite qu'il s'agit de son propre père et reçoit de lui le pardon et la bénédiction. Sa femme Florinda affirme donc qu'il est innocent, car il a péché « par ignorance » et il a reçu le pardon de celui qu'il a offensé. Mais si Tigrodoro admet que le pardon et le caractère involontaire de son action l'excusent, il affirme que son âme ne cesse de souffrir à cause de la conscience du mal commis¹. Tigrodoro souffre de ce qui constitue, d'après Ricoeur, un des pièges de la doctrine du péché : la culpabilité². La culpabilité constitue le moment subjectif de la faute. La culpabilité ne procède plus du châtement mais le précède : Tigrodoro se sent coupable avant d'être fautif. La culpabilité est le signe d'une intériorisation excessive de la faute, et rend douteux et ambigu le rapport entre le sentiment de la faute et sa réalité objective. Tigrodoro se sent coupable mais il est innocent vis-à-vis de son père. Sa culpabilité le conduit pourtant à la découverte d'un autre crime : l'inceste qu'il a commis avec sa sœur. En analysant la faute d'Œdipe comme un « péché », nos auteurs en viennent à relever les ambiguïtés attachées à l'ignorance qui innocente *a priori* le héros : chez Harpalice, elle révèle une faillibilité dissimulée par la mauvaise foi, chez Tigrodoro, inversement, un sentiment de faillibilité qui trouble la juste appréciation du péché.

L'épreuve du salut

Les auteurs français qui adaptent la trame d'Œdipe – et notamment Prévost et Corneille – restent fidèles au texte ancien et suivent d'assez près la pièce de Sénèque³. L'*Œdipe* de Jean Prévost est la première adaptation française, publiée en 1614 à Poitiers, avec *Turne* et *Hercule*, les autres tragédies de l'auteur. Sa tragédie se présente comme une version amplifiée du texte latin et prête au texte de Sénèque des infléchissements néo-stoïciens : Jocaste somme Œdipe de supporter les maux avec dignité (acte I, scène 1), tandis que Œdipe loue la « vertu » au détriment de la noblesse du sang, comme signe distinctif de l'homme de bien (acte IV, scène 2). Prévost tire pourtant de Sénèque une vision sombre du malheur d'Œdipe qu'il présente comme innocent et comme injustement accablé par des crimes objectifs. En ce sens, cette adaptation est assez proche de celle de Tallemant des Réaux. Mais si l'Œdipe de Prévost s'inflige un châtement et s'aveugle, ce n'est pas pour signifier sa prédestination, mais parce que sa sagesse le fait adhérer à

1. « Se'l paterno perdon, se'l già commesso / Non volontario parricidio annulla / Tal fallo, e colpa tal, la coscienza, / Che'l cor rimorde, e così l'alma affanna, / L'accresce, e ella, che soffrir non pote / Quel, di cui mai esser non vulse infetta, / Così me stesso hora di pena colma, / Che nulla emenda à tal fallir non trovo », *Il Prencipe Tigrodoro*, *op. cit.*, p. 83-84.

2. Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, *op. cit.*, p. 307-360.

3. Sur la réception des tragédies de Sénèque en France, voir Jean Jacquot *et al.*, *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964.

une solution qui assure le salut de tous : son exil malheureux est accompagné par l'espoir d'une nouvelle sérénité pour la ville de Thèbes¹.

Prévost ne fait que souligner un aspect inexploité de la fable originelle, sans toutefois marquer son texte d'une idéologie cohérente et forte. L'idée du sacrifice de soi semble parcourir le dénouement de la pièce, sans être jamais explicitée. La maturation d'Œdipe, passant de la crainte à la sagesse, n'est pas sensible dans la pièce : le héros apparaît craintif au premier acte et sage au dernier, mais aucune tirade ne rend compte de cette évolution, n'en précise les étapes, les modalités et les raisons ; elle paraît donc peu vraisemblable ou trop intériorisée pour être l'axe dramatique principal de la pièce. La tragédie de Prévost présente donc les éléments dispersés d'une nouvelle interprétation morale, qui sera davantage explicitée dans la version plus tardive de Corneille.

L'*Œdipe* de Corneille est mis en scène en janvier 1659 et publié quelques mois après. Il s'agit d'un franc succès, après l'échec de *Pertharite*. Corneille adapte un sujet qui lui a été suggéré par Fouquet, en tirant profit d'une fable connue, mais en prenant une « différente route² » comme il le dit dans l'*Examen* de la pièce. En effet, il s'inspire de Sophocle et de Sénèque, mais cherche délibérément à adapter la pièce au goût du public³. Il introduit Dircé, fille de Laïus et de Jocaste, qui serait l'héritière légitime du trône et qui aime Thésée, le prince d'Athènes. Corneille ajoute ainsi une intrigue amoureuse à la pièce et renforce le fil politique : Œdipe s'oppose à l'amour de Dircé et de Thésée par peur d'être dépossédé de son royaume, il incarne donc un « tyran », comme l'en accuse Dircé (acte II, 1). La tragédie de Corneille traite la question politique du régicide – que Corneille condamne conformément à l'orthodoxie absolutiste – mais aussi la question morale de la grâce et de la liberté de l'homme, qui est remise à l'ordre du jour par le débat sur les *Provinciales*⁴.

L'Œdipe de Corneille est coupable : non pas de son parricide et de son inceste, mais d'être un mauvais père de famille – qui gouverne par la mé-

1. « Un ciel calme et serain après moy vous vient luire, / Un temps plus doux me suit. Sus citoyens donnez / Un prompt allegement à vos abandonnez : / Leur guérison est proche humant cet air tranquille, / Car j'entraîne avec moy les dangers de la ville », Jean Prévost, *Œdipe*, éd. Silvia Sandrone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, acte V, scène 3, p. 133.

2. Pierre Corneille, *Œdipe*, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 21.

3. Pour une analyse de la réception par Corneille des sources anciennes, se référer à Judd David Hubert, « L'Anti-Œdipe de Corneille », *XVII^e siècle*, n. 146, janvier-mars 1985, p. 47-56 ; Christian Delmas, « Corneille et le mythe : le cas d'Œdipe », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, 1984, n. 2, p. 132-152 ; Terence Cave « Corneille, Oedipus, Racine », in *Convergences, Rhetoric and Poetics in Seventeenth-Century France*, éd. David Lee Rubin, Ohio, Ohio UP, 1989, p. 82-100.

4. Pour plus de détails sur la pensée politique de Corneille dans son *Œdipe*, lire Christian Biet, *Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, op. cit., p. 212 et suivantes.

fiance et menace Dircé et ses proches – et un mauvais roi, car il tyrannise la cité, image élargie de la famille. Comme Harpalice, il exprime le désir de régner en roi du microcosme, au besoin par la force et par la violence, dans la peur d'être dépossédé de son royaume. Ces passions qui le poussent à la tyrannie expriment un *habitus* mauvais, auquel le héros accorde son consentement. Bien qu'il reconnaisse la « vertu » de Dircé et de Thésée, leur vue l'« irrite » et suscite chez lui l'« horreur¹ » qui le pousse à les soupçonner et à empêcher leur mariage, au point qu'il se voit contraint d'avouer à Jocaste la contradiction qui règne dans son « cœur » : « Moi-même en cet état je ne puis me comprendre, / Et l'Enigme du Sphinx fut moins obscur pour moi, / Que le fond de mon cœur ne l'est dans cet effroi² ». Cet *habitus* mauvais, qui suscite la contradiction au sein du personnage, est peut-être une conséquence de sa faute « originelle » qui se révèle progressivement dans la pièce. En effet, seule la découverte de ses origines troublantes permettra au héros de résoudre cette énigme plus « obscur[e] » que celle du Sphinx et de lever l'obstacle qui empêche le mariage entre Thésée et Dircé.

En effet, la reconnaissance qui survient à la scène 3 de l'acte V ne signifie pas la découverte malheureuse de la prédestination du héros et n'entraîne pas un sentiment de culpabilité, mais dénoue la tragédie par un renversement de fortune fréquent chez Corneille : la conversion du héros. Œdipe parcourt ici jusqu'au bout le chemin que le héros chez dell'Anguillara et chez Bracciolini refuse : la découverte de la faillibilité originelle implique en même temps la découverte de la possibilité de la rédemption. Au lieu de voir dans la révélation de ses malheurs le signe néfaste de sa prédestination, Œdipe y voit la voie exigüe de sa rédemption. Au lieu de se résigner à la punition, il fait librement le choix de se sacrifier pour le salut de tous. Il reconnaît alors dans la révélation de ses origines le signe de la grâce divine qui lui montre le chemin pour expier son péché de tyrannie, et pour choisir librement la voie de son salut :

Aux crimes malgré moi l'ordre du ciel m'attache :
 Pour m'y faire tomber à moi-même il me cache ;
 Il offre, en m'aveuglant sur ce qu'il a prédit,
 Mon père à mon épée, et ma mère à mon lit.
 Hélas ! Qu'il est bien vrai qu'en vain on s'imagine
 Dérober notre vie à ce qu'il nous destine !
 Les soins de l'éviter font courir au-devant,
 Et l'adresse à le fuir y plonge plus avant.
 Mais si les dieux m'ont fait la vie abominable,
 Ils m'en font par pitié la sortie honorable,
 Puisqu'enfin leur faveur mêlée à leur courroux
 Me condamne à mourir pour le salut de tous,

1. Pierre Corneille, *Œdipe*, op. cit., III, 5, p. 59.

2. *Ibid.*

Et qu'en ce même temps qu'il faudroit que ma vie
 Des crimes qu'ils m'ont faits traînât l'ignominie,
 L'éclat de ces vertus que je ne tiens pas d'eux
 Reçoit pour récompense un trépas glorieux¹.

Dans cette tirade qu'il adresse à Dircé après la reconnaissance, Œdipe dénonce moins l'injustice du Ciel que son mystère : la causalité entre nos actions et la récompense qu'on en tire n'est pas intelligible en ce monde, et toute prétention de l'homme à la maîtrise de ses actes est destinée à l'échec. Par cet aveu d'impuissance (« Aux crimes malgré moi l'ordre du ciel m'attache »), Œdipe reconnaît la faiblesse de son pouvoir, qu'il croyait assurer par son volontarisme tyrannique. Il ne voit pas dans son châtement la preuve cruelle de la nécessité, mais la manifestation douloureuse de la grâce qui lui permet d'exercer pleinement sa liberté.

En effet, la découverte de la faute attachée à ses origines – qui fait d'Œdipe un incestueux et un parricide involontaire – suscite chez lui la possibilité de lutter contre l'*habitus* qui en découle par des « œuvres » de salut qui montrent l'« éclat de ces vertus ». Œdipe renonce ainsi à sa royauté, consent au mariage entre Dircé et Thésée et s'exile pour le salut de tous. Corneille fait d'Œdipe une figure christique, qui dépasse l'ambiguïté du péché par l'affirmation du lien indissoluble qui lie péché originel et rédemption². L'adaptation de Corneille entend ainsi reprendre une trame antique – qui souligne le scandale de la souillure – pour faire, à l'inverse, l'apologie de la liberté humaine. C'est en prenant conscience d'une faute qui le détermine qu'Œdipe affirme enfin sa liberté et choisit librement la voie de son salut. Par ce renversement idéologique, Corneille refuse toute interprétation augustinienne du péché originel et défend les thèses molinistes sur la grâce et le libre arbitre : son héros n'est pas déterminé par un péché qu'il n'a pas commis, mais peut lutter contre ses passions et se sauver par la pratique de « bonnes œuvres ».

Ortensio Scammacca, dans son *Hernando*³, met en scène un Œdipe damné, et justifie sa damnation en poussant plus loin les thèses de Corneille. Le chœur de la tragédie ne reproche pas à Hernando son inceste et son parricide, mais l'aveuglement qu'il s'est infligé après la découverte de ses crimes⁴.

1. *Ibid.*, V,5, p. 87.

2. Selon la thèse développée dans l'épître aux Romains : la Rédemption par le Christ est la conséquence directe du péché du premier homme. En ce sens le Christ est un nouvel Adam, *Rm* 5.

3. Scammacca met en scène un Œdipe moderne, roi du Portugal, qu'il moralise pour le jeu des collègues jésuites. Hernando, en recherchant les assassins d'Alfonso, son prédécesseur, pour libérer le peuple de la peste, découvre qu'il est lui-même le meurtrier du roi, que ce dernier était son père et que Teresa, sa femme, était en vérité sa mère. Son malheur l'accable au point qu'il s'aveugle en se crevant les yeux et que sa femme Teresa meurt en se jetant dans un précipice.

4. « Io per me l'error tuo scusar non posso, / Meglio era a te' l morir, che in furia

Hernando affirme qu'il s'est aveuglé car le « destin » a rendu sa vie aveugle, en lui dissimulant l'horreur de ses crimes¹. Le chœur file la métaphore de l'aveuglement pour dénoncer l'explication pessimiste du héros :

Dubbioso al mio intelletto
Sembra quel, che tu dice.
Sò, che Dio diede a l'huom l'arbitrio retto,
E la libertà nel fare.
Onde potevi a i lumi in ciel nemici
Contrastando, il tuo mal forse schivare².

Si Hernando accuse le ciel de l'avoir aveuglé, c'est parce qu'il refuse de « voir » et d'assumer sa faiblesse originelle. Le chœur dénonce le geste malheureux qui prive définitivement le héros de la vue : c'est Hernando seul qui est le responsable de son aveuglement, le ciel ne l'a pas aveuglé, mais lui a donné le pouvoir de juger correctement et d'agir librement, malgré sa faiblesse. En se crevant les yeux, Hernando commet un péché qui le condamne : en refusant de « voir » sa faiblesse originelle, il refuse aussi la possibilité du salut.

Les tragédies modernes qui adaptent le sujet d'*Œdipe roi* esquissent une réflexion sur le péché originel à partir de la « faute » attachée aux origines du héros. Le père Thomassin, dans un traité de 1681, esquisse ce rapprochement en commentant « chrestienement » la faute d'Œdipe :

Œdipe néanmoins quoy que convaincu que sa volonté n'avoit point eu de part à ces étranges conjonctures, où son malheur l'avoit engagé, ne pouvoit se resoudre à se pardonner les crimes dont il se reconnoissoit estre innocent [...]. Les Oracles avoient prédit avant sa naissance les crimes ou plutôt les malheurs où il tomberoit, ainsi il sembloit que Dieu avant que de faire naître, l'eût fait coupable [...] Après ce péché, pour ainsi dire originel, il se plaint d'estre tombé dans les crimes qui avoient esté prédits, et d'avoir esté puny d'un crime par d'autres crimes³.

La « faute » du héros apparaît ainsi implicitement associée à un « péché pour ainsi dire originel », car elle est faite contre la « volonté » du héros et semble remonter avant sa « naissance » et rendre le héros « coupable » alors qu'il se reconnaît « innocent ».

volto / Farti con le tue man perpetua notte », Ortensio Scammacca, *Hernando*, Palermo, Maringo, 1632, p. 106.

1. « Del destin la gran forza / Questa, questa i mortali, ô cari amici, / Horribilmente scorza. / Questa in quel punto, il poco lume estinse, / Che mi restava in petto », *ibid.*, p. 104.

2. « Ce que tu dis paraît douteux à mon entendement. Je sais en effet que Dieu donna à l'homme un arbitre juste et la liberté d'agir. Tu pouvais donc, en t'opposant à la lumière ennemie du ciel, éviter peut-être ton malheur », *ibid.*, p. 104.

3. Louis Thomassin, *La Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines*, François Muguet, Paris, 1681, p. 180-181.

Si pour Corneille cette faute n'est pas imputée et si elle ne détermine pas la damnation du héros qui peut faire son salut par de bonnes œuvres – d'après une position proche des thèses pélagiennes – dans les autres adaptations, le salut du héros paraît plus douteux. Pour Tallemant et dell'Anguillara, la faute originelle destinerait le héros à la damnation, malgré son innocence. Pour Bracciolini, la faute du héros est ambiguë, en ce qu'elle ne rend son auteur ni coupable ni innocent, mais le marque d'un *habitus* mauvais qui peut transformer en « péché » une erreur involontaire. Ces dramatisations différentes creusent les ambiguïtés concernant la faillibilité du héros. Elles relèvent confusément que le mal est déjà là, avant l'action, et que sa présence objective envahit et pollue la scène. Elles montrent que le mal touche à la fois la génération – présentée comme une suite de « causes » composant une généalogie du malheur où chaque faute est la conséquence néfaste d'un mal antérieur – et au « dessein » – c'est-à-dire à la finalité interne au personnage qui peut l'orienter vers le bonheur ou vers le malheur.

Par la « mise en intrigue », la question de la « faute », rationalisée par la théorie du péché originel, devient l'objet d'un débat implicite et fécond. La tragédie ne se limite pas à adapter le sujet ancien, mais en propose une herméneutique originale, par un jeu de reprise et de variation qui ne résout pas les ambiguïtés de la « faute » du héros, mais qui en révèle sa richesse et sa complexité. La tragédie pose le constat de la faillibilité humaine, mais elle pousse plus loin son interprétation. La « faute », en effet, est déjà là : les héros l'ont déjà commise, ils sont déjà aveuglés par leurs passions, déjà victimes de leurs fragilités. L'intrigue dramatique révèle que le caractère tragique de l'action du héros ne réside pas seulement dans cette fragilité, mais surtout dans son incapacité de « voir » et d'accepter sa faillibilité, qui pourrait le conduire vers le salut. La faute d'Édipe – dans le contexte christianisé de la tragédie moderne – n'est pas seulement lié au drame de son origine, mais à son incapacité de l'accepter. C'est son « aveuglement » dicté par l'horreur – comme chez Dell'Anguillara – ou par la mauvaise foi – comme dans *Harpalice* – ou issu de sa culpabilité – comme dans *Tigridero* – qui fonde son péché et l'empêche de recevoir la « lumière » de la grâce divine.

10.3.2 Pour conclure : la faute du roi

Les pièces qui représentent la mort du roi permettent aussi de pousser plus loin, par leur « configuration » dramatique, l'interprétation de la faute du héros, et plus largement le paradoxe attaché à la théorie du péché originel.

L'étude des tragédies du tyrannicide permet de tirer de la problématique politique¹ – est-il légitime de tuer le roi, si ce roi est tyrannique ? – un

1. Voir Jean Weisgerber, *La Mort du prince, le régicide dans la tragédie européenne du XVII^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2006. Plus largement, sur la question du tyrannicide, voir Manfredi Piccolomini, *The Brutus Revival, Parricide an Tyrannicide During the Renaissance*, Illinois, Southern Illinois UP, 1984 ; Georges Minois, *Le Couteau et le poison*,

questionnement plus proprement dramatique : pourquoi le héros tombe-t-il dans le malheur ? Cette question implique, d'une part, une réflexion sur la causalité de la pièce : si le héros est malheureux, c'est que la fortune ou la volonté néfaste de ses ennemis sont cause de sa misère. Elle soulève, d'autre part, le problème de la rétribution : si le héros est malheureux, c'est en raison d'une faute qu'il a commise. Cette faute concerne sa manière de gouverner le royaume. Le monarque est le roi du microcosme – tout comme Dieu est le roi du macrocosme – et il est appelé à se conformer à son modèle divin en respectant la Création qui lui a été confiée. La question politique du tyrannicide présente ainsi un enjeu éthique, qui concerne à la fois la relation entre le roi et Dieu qui en a fait son vicaire, et la relation entre le roi et le royaume qu'il a le devoir de sauvegarder. Dès lors, la faute du roi est moins le fruit d'un héritage qui affecte ses « dispositions » – comme dans le cas d'Œdipe¹ – qu'un acte volontaire qui blesse ces deux relations éthiques.

Le personnage du roi fournit ainsi un exemple « illustre » de la condition de l'homme, dans sa compréhension chrétienne. En effet, le roi est à l'image d'Adam, le premier homme à qui Dieu confie le cosmos créé : sa faute blesse à la fois la relation qu'il entretient avec Dieu – Adam se cache – et celle qu'il entretient avec le monde – Adam est chassé du paradis. Ainsi, le personnage du roi permet non seulement d'analyser le corps politique, mais aussi de définir la condition éthique du héros. Ville-Toustain dans sa *Tragédie de la naissance ou création du monde*, parue à Rouen vers 1612, met en scène Dieu qui crée l'homme pour en faire son « vice-roi » dans le monde². Mais l'apparition du péché, par l'intercession du serpent et de la femme, vient brouiller le « règne » de l'homme : Adam – à l'acte II de la pièce – commet un acte d'orgueil qui marque par la convoitise sa relation au monde que Dieu lui a confié.

Les tragédies modernes qui traitent de la mort du roi expliquent différemment le sort du héros et permettent implicitement d'analyser le « péché » de l'homme qui affecte son action dans un monde où il entend gouverner. Les adaptations de la mort de César³ permettent de relever les ambiguïtés attachées à la « faute » du roi, à la fois responsable et victime de son mal-

L'assassinat politique en Europe (1400-1800), Paris, Fayard, 1997, p. 83-187.

1. Dans les adaptations d'*Œdipe roi*, le problème de la faute du monarque était déjà posé de manière indirecte : Œdipe tuait son père, qui était aussi le roi de Thèbes, et prenait sa place. Dircé, chez Corneille, accuse le roi d'être un « tyran » et Œdipe prend enfin conscience du « péché » attaché à son règne et s'exile.

2. Ville-Toustain, *Tragédie de la naissance ou création du monde*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612, I, 1, p. 9.

3. Notamment, *Julius Cæsar* de Shakespeare de 1599 ; *César* de Grévin de 1561 ; *La Mort de César*, de Scudéry de 1639 ; *Cesare* de Pescetti de 1594. Pour une liste plus exhaustive des adaptations modernes de la mort de César, consulter *La Mort du prince*, *op. cit.*, p. 10-11.

heur, alors que les adaptations de la mort de Pyrre¹, d'Achab² et de Saül³ proposent une explication la faute du héros par les passions ou par la théorie de la prédestination, et donnent des pistes pour interpréter ou justifier les régicides qui ensanglantent les guerres de religion⁴. Ce vaste corpus, qui a fait l'objet d'études critiques récentes⁵, n'intéresse cette étude que parce qu'il permet de donner une description plus vaste de la faute du héros. La faute du tyran ne fragilise pas seulement son action, mais affecte aussi sa relation au monde et à l'histoire. Les dramatisations de la mort d'Alexandre proposent une interprétation plus large de la « faute » du héros qui acquiert une valeur symbolique.

Jacques de la Taille et, plus tard, Hardy adaptent à la scène le récit de la mort d'Alexandre, qu'ils tirent probablement de Plutarque et de Quinte Curce. Dans les deux tragédies, l'action commence quand le héros est à Babylone : un devin – chez la Taille un « prophète » – vient lui annoncer sa ruine s'il ne quitte pas d'emblée ce lieu de perdition. Mais le roi refuse et commet ainsi une « coulpe⁶ » : sa témérité excessive le perd, et le roi meurt, à la fin des deux pièces, empoisonné par les siens. Les deux tragédies dénoncent ainsi la faute du roi et dramatisent sa progressive chute dans le malheur. Mais si la tragédie de Jacques de la Taille dépeint un roi plutôt bon, destiné à une gloire éternelle⁷, Hardy noircit davantage le portrait du

1. *Pyrre*, de Jean Heudon, de 1599.

2. *emphAchab*, de Rolland de Marcé de 1601.

3. *Saul furieux*, Jean de la Taille, 1562 ; *Saul*, de Billard de Courgenay, publié en 1610 ; *Saül* de Pierre du Ryer, de 1642.

4. Nombreuses sont en effet les pièces qui traitent, à partir du modèle des pièces à tyrans, le meurtre d'Henri III et les massacres des guerres de religion. *Cléophon* de Jacques Fonteny, publié en 1600, ainsi que la *Tragédie française du bon Kanut, roi de Danemark*, parue anonymement en 1575, retracent la mort de Henri III et prennent la défense du roi catholique, assassiné par la ligue représentée dans la pièce sous les traits des peuples vandales (cf. *La Tragédie française du bon Kanut, roi de Danemark*, anonyme, éd. Christiane Lauvergnat-Gagnière, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 1 (1574-1579), p. 1-84) ou de « Taraptan », personnage allégorique dont le nom signifie « le monstre qui apporte la ruine » (cf. Jacques Fonteny, *Cléophon*, in *Le Théâtre de la cruauté*, op. cit., p. 880). En revanche, le meurtre d'Henri III est justifié dans *La Guisiade*, tragédie du jeune Pierre Matthieu, qui défend encore ici les positions de la ligue. Henri III est mauvais car il cède aux tentations du diable – présent sur scène – et fait assassiner le duc de Guise, chef de la ligue. Son meurtre sera la punition légitime de cet acte injuste (cf. Pierre Matthieu, *La Guisiade*, éd. Louis Lobbes, Genève, Droz, 1990 [1589]).

5. Voir Thierry Sol, *Fallaît-il tuer César ? L'argumentation politique de Dante à Machiavel*, Paris, Dalloz, 2005 ; Zakharias I. Siflekis, *Le Glaive et la pourpre, le tyrannicide dans le théâtre moderne*, Aix-en-Provence, Edisud, 1984 ; A. Robert Lauer, *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1987.

6. Alexandre Hardy, *La Mort d'Alexandre*, in *Théâtre*, vol. 4, Rouen, David du Petit Val, 1626, p. 89.

7. Jacques de la Taille, *Alexandre*, éd. Maria Giulia Longhi, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 4 (1568-1573) Paris Florence, PUF Olschki, 1992, p. 351 et suivantes.

héros. L'ombre de Parménion, assassiné par le roi, ouvre la pièce, et demande vengeance en relevant les fautes d'Alexandre :

Les dieux veulent punir l'intolérable outrage
De ton ambition qui, brasier devorant,
Va l'Univers conquis, à leur trône aspirant¹.

Le roi est coupable de vouloir être comme les dieux, de ne pas se contenter de son empire, mais d'aspirer à la puissance céleste. Le roi est donc « orgueilleux² », et c'est cet orgueil qui a rendu le ciel « inflexible³ » à son égard car :

Seigneur absolu de mille nations,
Tu restas néanmoins serf de tes passions⁴.

L'orgueil du roi est le signe d'un trouble dans ses passions qui le poussent à la concupiscence, dont l'ombre énumère les méfaits : pour préserver son pouvoir, Alexandre a fait assassiner ses amis et ses ennemis⁵. Le dérèglement passionnel du héros vient signifier chez le personnage du roi l'orgueil démesuré de devenir « comme un dieu ». Les mots du serpent, qui cherche à convaincre Ève à goûter du fruit du jardin, séduisent ici Alexandre, qui veut s'emparer de Babylone. Cette ville incarne symboliquement la démesure du roi et son « péché ». En s'emparant de Babylone contre les avis de Dieu, Alexandre entend se faire dieu, en goûtant enfin le fruit interdit. L'*hubris* du héros tragique est ici interprétée à la lumière du péché originel et détermine la mort du roi, selon les lois de la rétribution.

Les passions du héros font ici signe vers un péché plus « originel », qui touche à la relation entre le roi du microcosme et le roi du macrocosme : Alexandre est condamné pour avoir voulu transgresser la loi divine, alors que d'autres tyrans – tels que Acharisto dans l'*Euphemia* de Giraldi⁶, cherchent à s'affranchir de l'héritage que Dieu leur a laissé, pour s'ériger en possesseur et maître de leur royaume.

1. *La Mort d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 79.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 80-81.

6. Dans la tragédie *Euphemia*, la reine a refusé le roi du Péloponnèse pour épouser un serviteur du roi, Acharisto. Une fois accédé au trône, ce dernier décide de faire périr sa femme, de qui il a reçu l'empire et la légitimité. Son conseiller, Eudocimo, cherche à l'en dissuader à l'acte I, en affirmant que s'il fait un mauvais usage de l'autorité qu'il a reçu de Dieu, ce dernier n'hésitera pas à le punir (*Euphemia*, Venise, Giulio Cesare Cagnacini, 1583, p. 30). Eudocimo exprime la morale du texte qui annonce la fin néfaste du tyran : le roi du Péloponnèse vient le tuer et restaurer Euphemia dans son pouvoir. La « faute » d'Acharisto consiste à refuser de recevoir le royaume des mains de sa femme, et indirectement des mains de Dieu : le tyran est condamné en raison de sa « concupiscence ». Il entend « jouir » d'un pouvoir au lieu de s'en « servir » comme d'un objet qui ne lui appartient pas.

Juan de Cuéva dramatise un sujet analogue dans la *Tragedia del principe tirano*, mais il explicite davantage la portée allégorique de la faute du héros. Le roi Agelao entend laisser son règne à son fils Lycimaco et, lors de la première journée, il lui montre l'équité et la justice dont fait preuve le bon gouverneur. Mais une fois resté seul à la tête du pays, le prince manifeste son injustice et son vice, que déplore la tirade du personnage allégorique représentant le royaume¹. Le prince en vient à désirer la mort de son père², mais il est tué à la quatrième journée lors d'un banquet : ce meurtre clôt la pièce par une juste rétribution qui rend à Agelao son pouvoir. Le roi – figure de Dieu – se retire de son royaume pour laisser son fils libre d'agir selon sa volonté. Mais le fils fait mauvais usage de sa liberté : il attende à la vie de son père pour s'emparer de son héritage. Le roi revient enfin juger les méfaits de son fils et pardonne aux deux femmes qui l'ont assassiné. Cette tragédie, représentée à Séville en 1580, hérite de la tradition des *autos sacramentales* et illustre le conflit qui pousse le tyran à se détourner de Dieu, par la représentation d'un fils qui refuse l'héritage du père.

Ces pièces qui dramatisent de la mort du roi montrent que la faute tragique n'est pas seulement « morale » – issue du mauvais usage de la volonté ou conséquence d'un *habitus* mauvais – mais aussi « théologique ». La faute du héros est ce qui blesse à la fois son alliance avec Dieu, dans le cas d'Adam et d'Alexandre, et sa relation avec le monde, à cause de son désir de posséder ce qui ne lui appartient pas. La théorie du péché informe la tragédie, en réunissant l'interprétation moderne de l'excès passionnel, de l'hubris du héros et du silence des dieux. La tragédie, à son tour, en donnant une « configuration » poétique au problème de la faillibilité humaine, cherche à pousser plus loin son interprétation. Elle entend moins fonder une explication de la « faiblesse » de l'action du héros, qu'orienter son interprétation et soulever le pathétique par un dénouement malheureux et ambigu.

La découverte de la faute du héros amorce le renversement de fortune et suspend l'action dramatique. Le héros découvre que son action dans le monde est faillible, que les maximes qui règlent sa conduite sont inefficaces³, et que sa connaissance de la causalité est partielle⁴. Cet échec inattendu suscite le malheur du héros et la plainte du chœur. Ces déplorations cherchent à orienter les réactions du spectateur, qui, comme le chœur et les personnages de la pièce, s'interroge sur les raisons de l'échec du héros. Œdipe, le messager, Jocaste, le chœur s'efforcent de comprendre pourquoi Œdipe a commis un tel crime et demandent s'il mérite le malheur de la honte, de l'aveuglement et de l'exil. Les tragédies analysées ne proposent pas de réponse théorique à

1. Juan de Cuéva, *Tragedia del principe tirano*, *Comedias y Tragedias*, Madrid, Societat de bibliofilos españoles, 1917, p. 231-232.

2. *Ibid.*, p. 266.

3. Cf. chapitre 3.1.

4. Cf. chapitre 7.

ces questions, mais révèlent l'échec de tout savoir théorique, qui ne permet ni à Œdipe d'éviter son malheur, ni à Alexandre de devenir maître du monde. Le dénouement ne propose donc aucune théorie morale, aucune règle de conduite efficace. Il encourage un travail d'interprétation qui ne cherche pas un savoir systématique, mais qui envisage et analyse la richesse et l'ambiguïté de l'expérience.

L'ambiguïté foncière de la tragédie pré-moderne n'est pas seulement attachée à la faute du héros – qui n'est ni innocent ni coupable – mais aussi à sa rétribution. Si le nœud, par la représentation d'un héros qui « agit » et qui « commet une faute », présentait la nature complexe de l'action du personnage – à la fois issue de ses dispositions et de ses intentions – le dénouement, par la dramatisation d'un héros qui reconnaît son erreur et tombe dans le malheur, révèle les difficultés attachées à la rétribution. L'issue de la tragédie, en effet, peut être juste ou injuste. La rétribution finale influence la poétique du dénouement – qui sera plus ou moins pathétique – mais aussi ses implications idéologique : si une juste rétribution confirme le public dans son attente d'une clôture qui manifeste la logique providentielle, une fin injuste critique le mécanisme parfait de la justice poétique et en dénonce la pédagogie simpliste.

Justice tragique

L'interprétation moderne de la faute tragique pose le problème de sa rétribution. Le dénouement est le lieu privilégié où la faute du héros cherche son explication et trouve sa récompense. Nous l'avons vu, cette relation entre faute et châtement exprime une deuxième forme de causalité, qui permet de dénouer la trame tragique par l'évocation d'un « dessein » providentiel qui donnerait du sens à l'« accident » marquant le renversement de fortune. La rétribution – plus ou moins explicite – de la faute du héros vient clore ainsi la tragédie : elle marque son achèvement structural et moral par un apaisement éthique qui suit la « surprise » suscitée par la péripétie ; elle situe le drame dans une « chaîne » plus grande de renversements où « fautes » et « malheurs » se succèdent ; elle cherche à donner un sens au malheur du héros et explicite la « morale » de la tragédie.

Pourtant, si la justice poétique dénoue la tragédie par un retour à l'équilibre, elle ne suscite pas de pathétique. La logique de la vengeance, en revanche, semble à la fois exprimer une forme de rétribution et susciter le pathétique par l'excès du châtement. Si la tragédie pré-moderne adopte massivement cette solution poétique, bon nombre de dramaturges semble critiquer ce type de dénouement et la pédagogie de la dissuasion qu'il implique. Après avoir étudié les alternatives que les pièces proposent au dénouement par la vengeance, il s'agira d'analyser une intrigue tragique qui permet de préserver excès pathétique et équité rétributive. L'évolution du traitement poétique de la « passion » des héros permet de relever le lien entre faute et châtement qui fonde la structure de la tragédie pré-moderne.

11.1 Justice poétique et poétique de l'injustice

L'analyse de la rétribution du héros pose la question plus vaste de la représentation de la justice et du droit dans la tragédie moderne, qui a déjà été largement traitée par la critique¹. Il s'agira ici d'analyser comment la

1. Voir Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime, Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002 ; et plus précisément Christian Biet, *Œdipe en monarchie*,

représentation de la rétribution dans la tragédie est le fait d'une pédagogie : le drame n'exprime pas seulement l'exercice de la justice, mais il est aussi le lieu privilégié où le poète entend « moraliser » son public en le rendant « juste ». Les théoriciens modernes s'intéressent ainsi aux effets de la tragédie au nom d'une pédagogie qui implique une idéologie : si la tragédie doit exhorter les spectateurs à être justes, ce n'est pas seulement pour les conformer à une justice humaine – représentée par l'ensemble des lois qui régissent le corps social – mais surtout pour leur révéler l'efficacité secrète de la justice divine – qui devrait inspirer et régir les lois de la cité. Cette continuité idéale entre loi divine, loi naturelle et loi positive est issue du thomisme¹ et de la pensée aristotélicienne², et fonde l'optimisme apparent et l'exigence infinie du droit canon qui influence la pensée juridique au début de l'époque moderne³. Le roi brandit la main de justice et exerce le pouvoir du glaive : sous l'Ancien Régime, c'est de Dieu qu'il a reçu le pouvoir d'appliquer le droit et la justice⁴.

La tragédie moderne est investie d'un rôle pédagogique parce qu'elle permet d'exhiber le lien entre la justice du monde et la justice de Dieu : le malheur du héros peut faire signe vers un « dessein » providentiel. J'ai déjà relevé comment la tragédie – notamment dans les années 1620 et 1630 – a tendance à se dénouer par une juste rétribution qui permet le retour à l'ordre après l'accident de la péripétie. Les tragédies qui adaptent la chute de Phaéton⁵ présentent un exemple de cette simplification morale. Phaéton est le fils du Soleil et d'une mortelle et aspire à conduire le char de son père. Il force son père à lui laisser les rênes, mais son ambition est couronnée par une « chute » à la fois physique et symbolique : le héros perd le contrôle du char, trébuche et meurt. La faute du héros – qui veut devenir comme un dieu – est couronnée par une « chute » qui punit son ambition. Cette punition est issue de la faute – incapable de conduire le char, Phaéton tombe – mais aussi de la volonté des dieux : Jupiter envoie un éclair qui trouble l'enfant et arrête la folle course du char. La rétribution du héros découle de sa faute et s'explique moins comme un châtiment que comme une conséquence nécessaire de son imprudence.

Le popularité de ce genre de pièce s'explique probablement par la mode de la tragi-comédie – qui connaît depuis les années 1620 un franc succès en France – mais aussi par la conjoncture politique – la tragédie est censée faire l'éloge du roi « juste » et affirmer positivement la continuité entre justice

tragédie et théorie juridique à l'Âge classique, op. cit. et sa bibliographie.

1. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique, op. cit.*, 2a-2æ, questions 57-62.

2. Voir Aristote, *Éthique à Nicomaque, op. cit.*, livre V.

3. Voir Marco Bellabarba, *La giustizia nell'Italia moderna*, Roma Bari, Laterza, 2008, p. 5.

4. Voir Arlette Lebigre, *La Justice du Roi, la vie judiciaire dans l'ancienne France*, Paris, Albin Michel, 1988.

5. *Le Trébuchement de Phaéton*, anonyme, dans *Le Théâtre français*, Paris, Marsan et Colet, volume 8, 1624; Jean-Baptiste, l'Hermitte de Soulier, dit Vozelle, *La Chute de Phaeton*, Paris, Cardin Besongne, 1639.

divine et justice royale – et par l'émergence de nouvelles contraintes poétiques : la théorie de la vraisemblance, nous l'avons vu, exige un dénouement juste, car une fin équitable est conforme aux conventions morales qui fondent le canon de ce qui « semble vrai ». La « justice » du dénouement n'est pas seulement un fait idéologique ou didactique, mais elle règle aussi la norme « poétique » de la tragédie moderne, comme le relève justement Wolfgang Zach¹. La formalisation classique ne fait qu'explicitier une exigence du genre, héritée du platonisme : il faut que le dénouement présente la vertu récompensée et le vice puni. Les adaptations de la chute de Phaéon sont ainsi « justes », car le malheur du héros manifeste la « justice » de la rétribution, et parce que l'issue tragique réalise avec « justesse » les canons du genre².

La Mesnardière est l'un des principaux théoriciens qui préconise le dénouement « juste » comme expression de la tragédie réussie. Dans sa *Poétique*, il reprend implicitement le chapitre 13 du texte d'Aristote et l'interprète en fonction de la justice poétique :

Or encore que dans le Monde les bons soient souvent affligés, et que les méchants prospèrent, il faut néanmoins comprendre que le Poème tragique donnant beaucoup à l'exemple, et plus encore à la Raison, et qu'étant toujours obligé de récompenser les vertus, et de châtier les vices, il ne doit jamais introduire des personnes très-vertueuses et absolument innocentes qui tombent en de grands malheurs, ni des hommes fort vicieux qui soient heureux parfaitement. [...] Notre Poète doit bien penser qu'il ne m'attendre pas fort en me montrant un méchant homme qui deviendra malheureux ; puisque si j'ay l'esprit iuste, ie dois estre plus satisfait de voir punir ses forfaits, que ie ne dois estre affligé de le voir dans l'infortune qu'il a méritée par ses crimes. Que s'il paroist fort heureux, ne semble-t-il pas qu'on me donne un ample et iuste sujet d'accuser le Ciel d'injustice, non seulement d'accorder l'impunité aux grands crimes, mais de les récompenser par d'extrêmes felicitez ? Et n'est-il pas vray encore que ma Raison sera choquée en voyant une Personne absolument innocente languir parmi les misères, et estre l'objet du malheur et de l'injustice des hommes ?³

La Mesnardière ne parle pas du héros « moyen » et ne considère que des héros « bons » ou « méchants ». Ces personnages permettent en effet de satisfaire davantage au but de la tragédie, qui est, d'après le théoricien, « de

1. Wolfgang Zach, *Poetic Justice, Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin Begriff – Idee – Komödienkonzeption*, op. cit., chap. 1 et 2, cf. plus haut, chapitre 7.4.4.

2. L'épître dédicatoire du *Trébuchement de Phaéon* explicite d'ailleurs les conventions morales qui fondent la norme poétique du genre : la pièce anonyme en effet « contient quelque tragique sujet, où la Vertu ayant le vice pour concurrent, triomphe de cet adversaire, qui accroît tous les jours ses palmes à sa honte et à sa confusion », *Trébuchement de Phaéon*, op. cit., épître dédiée à « un ami », non paginée.

3. Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, op. cit., p. 107-108. Je souligne.

récompenser les vertus, et de châtier les vices ». La tragédie se définit par sa mission didactique, qui passe par une pédagogie de l'effet : le poète moralisera son public quand il l'« attendra ». En ce sens, seule une juste rétribution permet de « satisfaire » le public : la vue de la justice sur scène conforte ainsi ce qu'Aristote appelait *philanthrôpon* et que La Mesnardière traduit par « esprit juste ». Le public est « satisfait » quand il retrouve sur scène le « sens de l'humain » qui règle selon la justice les aventures du héros. Cette satisfaction morale est aussi conforme à la « Raison » : la vraisemblance exige que le juste soit récompensé et le méchant châtié. Toute infraction de cette équivalence pourrait « choquer » le public par la représentation de ce qui serait alors moralement « injuste » et logiquement « déraisonnable ». Enfin, la vue d'un méchant heureux pourrait donner « sujet d'accuser le Ciel d'injustice » : une bonne tragédie suppose donc la concordance parfaite entre justice divine et justice mondaine, pour en montrer l'efficacité rétributive.

Le texte de La Mesnardière relève pourtant une faille dans l'admirable mécanisme commutatif qu'il dépeint. Car, si la rétribution de la tragédie est conforme à la « raison » et à l'« esprit juste », elle ne manifeste pas l'évidence de la contingence, puisqu'il arrive que « dans le Monde les bons soient souvent affligés, et que les méchants prospèrent ». Le théoricien affirme la discordance entre justice du monde et justice idéale, mais il l'évade et refuse de la problématiser. Pour lui, la tragédie doit dépasser cette discordance apparente par un volontarisme pédagogique : en exhibant sur scène la justice « du Ciel » et sa réalisation dans le monde, le « Poète » contribue à former un public plus « iuste », attiré vers cet idéal inactuel de rétribution parfaite. Ce volontarisme incarne ce que Ricoeur appelait la « terreur éthique », et manifeste *a contrario* l'échec patent de la théorie rétributive¹. La tragédie moderne peut alors choisir la voie de l'idéalisme, et proposer un dénouement équitable qui satisfasse la « raison », ou bien considérer la question complexe et indiscernable de la réalisation de la justice, dans le « Monde » et dans le « Ciel ». Après avoir analysé ce problème à partir de la réception de la « faute tragique », on l'envisagera maintenant en fonction de l'équité impossible de la rétribution.

En effet, l'essor de la tragédie moderne est concomitant de la remise en cause de la conception de la justice issue de la pensée médiévale : en Italie, la descente des troupes de Charles VIII et, plus tard, la domination étrangère remettent en cause l'équilibre politique et le système judiciaire des différentes principautés². En France, les guerres de religion et l'établissement successif

1. « Par l'intermédiaire de la rétribution, tout l'ordre physique est assumé par l'ordre éthique ; le mal de souffrance est relié synthétiquement au mal de la faute [...] ce mal-pâtir tient au mal-agir comme la punition procède inéluctablement de la souillure », Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et Culpabilité*, op. cit., p. 234. Plus largement, cf. chapitre 10 de cet ouvrage.

2. Marco Bellabarba, *La Giustizia nell'Italia moderna*, op. cit., p. V-XII.

d'une justice « laïque », dont témoigne le *Testament politique* de Richelieu et le *Prince* de Balzac, impliquent une réduction de la conception médiévale de la justice qui révèle l'impossibilité de superposer loi divine et loi positive¹. La justice, exaltée à la fin du Moyen Âge comme une « vertu » servant d'intermédiaire entre lois divines et lois humaines², quitte toute transcendance et tout universalisme avec la naissance de nouvelles formes de gouvernement fondées sur la concentration des pouvoirs. Machiavel, dans le *Prince*, affirme ce nouveau paradigme juridique, qui constate l'impossibilité de régner en fonction d'une idée abstraite et inefficace de justice transcendante, et qui prône une justice laïcisée et réaliste³. Cette sécularisation du droit est le fruit d'un scepticisme profond qui s'affirme notamment dans l'œuvre de Montaigne : la loi divine étant opaque et impossible à cerner, la loi humaine doit s'établir à partir de conventions laïques et concrètes qui permettent pourtant de régler la vie sociale soumise au désordre, ou du moins à une apparence de désordre⁴. La tragédie moderne rend compte de ce pessimisme profond et montre comment, dans le monde, il est impossible de cerner les manifestations de la justice divine.

Ainsi, la tragédie mène une réflexion sur la juste rétribution qui révèle

1. Jean Jehasse parle à ce sujet d'un sentiment de décadence : « Ainsi entendue, la décadence, sous ces deux faces de conservatisme et de progrès, entraîne le Juste vers la justesse. La Politique, sinon la Morale, repose sur un exact calcul de forces. La « proportion » platonicienne abandonne l'empyrée pour s'appliquer à la Mécanique. Défrichant péniblement un monde quelconque, loin d'un Dieu caché, à la faible lueur d'une Révélation qui semble de plus en plus lointaine, la Créature déchue doit inventer ses valeurs. Où donc trouver le juste ? », « Le Juste et l'injuste sous Richelieu (1635) », *Le Juste et l'injuste à la Renaissance et à l'âge classique*, éd. C. Lauvergnat-Gagnière et B. Yon, Actes du colloque international tenu à Saint-Étienne du 21 au 23 avril 1983, Saint-Étienne, publication de l'Université de Saint-Étienne, 1986, p. 155.

2. Marco Bellabarba, *La giustizia nell'Italia moderna, op. cit.*, p. 8.

3. « Ma sendo l'intenzione mia stata scrivere cosa che sia utile a chi la intende, mi è parso più conveniente andare dritto alla verità effettuale della cosa che alla immaginazione di essa. E molti si sono immaginati repubbliche e principati che non si sono mai visti né conosciuti in vero essere. Perché gli è tanto discosto da come si vive a come si dovrebbe vivre, che celui che lascia quello che si fa, per quello que si dovrebbe fare, impara più presto la ruina que la preservazione sua : perché uno uomo que voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene que ruini infra tanti que non sono buoni. Onde è necessario, volendosi uno principe mantenere, imparare a potere essere non buno e usarlo e non usarlo secondo necessità », Niccolò Machiavelli, *Il principe*, in *Opere*, éd. C. Vivanti, Turin, Einaudi-Gallimard, 1997, vol. 1, p. 159, cité dans Diego Quaglioni, *La giustizia nel Medioevo e nella prima età moderna*, Bologne, Il Mulino, 2004, p. 110.

4. « Les loix se maintiennent en credit non par ce qu'elles sont justes, mais par ce qu'elles sont loix. C'est le fondement mystique de leur autorité ; elles n'en ont point d'autre. Qui bien leur sert. Elles sont souvent faictes par des sots, plus souvent par des gens qui, en haine d'égalité, ont faute d'équité, mais tousjours par des hommes, autheurs vains et irrésolus. Il n'est rien si lourdement et largement fautier que les loix, ny si ordinairement. Quiconque leur obeyt par ce qu'elles sont justes, ne leur obeyt pas justement par où il doit », Michel de Montaigne, *Les Essais*, III, 13, éd. P. Villey, Paris, quadriges PUF, 1965, p. 1072.

une conception moderne du tragique, sans pour autant être le signe de sa « mort ». En effet, le régime de la « terreur éthique », qui semble s'affirmer dans la tragédie classique, paraît contredire la conception du tragique qui domine depuis Hegel. Les versions modernes de l'*Antigone* de Sophocle¹ présentent une interprétation de la pièce antique très éloignée de celle qui se développe à partir de la fin du XVIII^e siècle, à la suite de Hegel². La tragédie moderne ne présente pas la collision entre puissances morales³ incarnées par les personnages de Créon et d'Antigone et ne se dénoue pas par la destruction de ces puissances individuelles, dans leur volonté de se rendre exclusives et de dépasser les limites qui leur sont imposées⁴. Le conflit qui oppose Créon et Antigone est réduit à l'apologie édifiante de l'héroïne qui incarne la « piété⁵ », contre la loi impie de Créon. Les versions plus tardives de Scammacca – qui adapte dans son *Amira tiranno* le sujet de Sophocle – et de Rotrou évacuent ainsi l'ambiguïté de la tragédie antique et font d'Antigone une héroïne innocente injustement persécutée, et de Créon un tyran cruel qui est puni enfin – selon les lois de la rétribution – par la mort de son fils Hémon et le suicide de sa femme.

Le « tragique » moderne⁶ ne réside donc pas dans la lutte obstinée entre deux morales fondées en droit, mais repose sur une autre problématique : si Antigone est pieuse, comment est-il possible que Dieu permette qu'elle meure misérablement à cause d'un geste de piété qui n'est pas un crime ? La

1. Les traductions comme : Jean-Antoine Baïf, *Antigone* (éd. Simone Maser, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 5 (1573-1575), Florence Paris, Olschki PUF, 1993 [1573], p. 13-69), Luigi Alamanni, *Antigone (Scelta di rare e celebri tragedie, società Albriziana, l'anno 8 [1522]*, p. 199 et suivantes) et les adaptations comme : Robert Garnier, *Antigone ou la piété* (éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 1997 [1576]), Giovanni Paolo Trapolini, *Antigone* (Padoue, Pasquati, 1581), Ortensio Scammacca, *Amira* (Palermo, Maringo, 1632), Jean Robelin, *Thébaïde* (éd. Daniela Boccassini, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002, p. 455-575), Jean Rotrou, *Antigone (Théâtre complet*, 2, éd. Bénédicte Louvat, Paris, Société française des textes modernes, 1999, p. 161-331 [1639]), Claude Boyer, *Antigone* (Paris, Cavelier, 1687).

2. Voir George Steiner, *Antigones*, Oxford, Clarendon press, 1984.

3. Le personnage « jeté au milieu des circonstances déterminées qui portent déjà en soi la possibilité de plusieurs conflits, viole un autre principe également moral de la volonté humaine, qu'un personnage opposé maintiendra de son côté comme sa passion réelle, et dont il revendiquera les droits en réagissant contre le premier. La collision des puissances morales, également fondées en droit, et des personnages qui les représentent est ainsi parfaitement motivée », Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, Paris, Le livre de Poche, 1997, vol. 2, p. 682.

4. « La plus haute puissance qui est placée au-dessus des dieux et des hommes ne peut pas souffrir que des puissances individuelles qui se rendent indépendantes deviennent exclusives, et par là dépassent les limites de leur domaine respectif, qu'elles persistent dans cette opposition et perpétuent les conflits qui en naissent. Le *fatum* refoule alors l'individualité dans ses limites et la brise, si elle les a franchies » *ibid.*, p. 685-686.

5. La version de Garnier porte le titre : *Antigone ou la piété*.

6. Sur la question du « tragique » et sur son rapport à la tragédie, voir plus haut 4.3, ainsi que les conclusions de 8.1.3, de 10.2.2, de 11.3.3.

fable d'Antigone se dénoue en effet par une rétribution injuste : l'héroïne est châtiée parce qu'elle réalise un acte qui va dans le sens de la piété familiale et religieuse. Les adaptations plus tardives expliquent cette difficulté morale par la cruauté du tyran : si Antigone est pieuse, Créon ne l'est pas. Il faut donc imiter l'une et mépriser l'autre. En revanche, les premières adaptations de la pièce semblent fonder leur intrigue sur une problématique plus vaste. Les versions de Garnier et de Robelin imitent moins la pièce de Sophocle que la *Thébaïde* de Stace et les *Phœniciennes* de Sénèque. Leurs tragédies remontent donc jusqu'à la faute d'Œdipe et à la guerre de ses fils. Au lieu d'évoquer la prétendue « faute » d'Antigone et son châtement, ils présentent une chaîne plus longue de rebondissements : Œdipe ensanglanté raconte son malheur dans le premier acte de la pièce de Garnier, et Robelin met en scène la guerre entre les frères et le suicide de Jocaste. Étéocle et Polynice commettent une faute – ne pas respecter l'accord pour le gouvernement de Thèbes – et tombent dans le malheur de la mort. Antigone en revanche réalise un geste de piété et reçoit un châtement excessif.

La problématique de la tragédie moderne n'est ainsi pas le conflit de deux droits exclusifs, mais le mystère d'une justice inconséquente : pourquoi Dieu permet-il qu'Antigone soit punie ? En situant le malheur de l'héroïne dans le contexte plus vaste des crimes des Labdacides, Garnier et Robelin semblent vouloir expliquer autrement le dénouement de la pièce. Certes, Créon est un tyran cruel qui reçoit une juste punition, mais le sort d'Antigone se comprend aussi à partir de son acte de piété : en voulant enterrer son frère Polynice, elle entend préserver le lien qui l'unit à lui, et prend ainsi sur elle l'héritage familial. Antigone est bien la fille d'Œdipe et la sœur de Polynice et fait preuve d'une grande pitié en s'occupant de l'un¹ et de l'autre. Mais par son geste de piété, Antigone se révèle comme l'héritière d'Œdipe : la faute du père retombe mystérieusement sur la fille et concourt à sa perte, ainsi que la faute de Créon – condamner une innocente – retombe sur son fils Hémon et l'accule au suicide. Le messager qui reporte au dernier acte les nouveaux malheurs de la ville de Thèbes déplore ainsi comment « Fortune écroule, ébranle et bouleverse / Les affaires humains poussés à la renverse² ». La fortune évoque ainsi cet état de désordre où la justice divine ne semble pas régler les affaires du monde et où les lois humaines multiplient et dispersent les normes d'un droit qui protège le pouvoir d'un seul – le tyran – sans atteindre l'unité et l'universalité de la loi divine. Il s'agira de voir comment les pièces modernes mettent en scène ce désordre rétributif et de relever les stratégies poétiques qu'elles mettent éventuellement en place pour l'expliquer.

1. Comme l'évoque Garnier, *Antigone ou la piété*, op. cit., acte I.

2. *Ibid.*, p. 178.

11.1.1 La pédagogie de la vengeance

À la suite d'Elliott Forsyth¹, la critique a analysé la présence du thème de la vengeance dans la tragédie moderne². La vengeance intéresse ce propos car elle alimente une pédagogie de la dissuasion qui fonde le dénouement de nombreuses tragédies humanistes et modernes. Acculés au constat de la distorsion inévitable entre justice divine et justice du monde, dramaturges et théoriciens cherchent à résoudre le paradoxe d'une tragédie qui doit moraliser son public au nom d'une justice poétique, mais qui n'est pas en mesure d'exhiber les fondements d'une telle justice. Une première solution à ce paradoxe consiste à le dépasser par une démarche volontariste, qui refuse pourtant l'idéalisme aveugle de La Mesnardière. L'impossibilité d'appliquer la justice divine est alors expliquée à partir du « péché » du monde qui incline les hommes vers le mal. Pour les orienter vers la vertu, il est nécessaire d'appliquer une pédagogie de la dissuasion, de manière à rétablir une rétribution équitable et rendre les hommes plus « justes ». Pour que cette pédagogie soit efficace, elle doit souligner la gravité du crime, sans l'expliquer par l'infraction de la loi – qui serait du domaine du droit positif et incertain – mais en comprenant toute faute comme une « offense », qui compromet l'alliance entre l'homme et Dieu, et donc comme un viol personnel qui attaque le principe même de la justice.

La rétribution vient alors rétablir l'alliance et dédommager la victime. Mais cette justice commutative dépend de la justice distributive : la rétribution n'affecte pas de manière égale tous les coupables, car le tort porté à un paysan n'a pas le même poids que le tort porté au roi. La peine qui échoit à celui qui offense Dieu est donc très grande, en raison de la disproportion qui règne entre la créature et son créateur. Toute « faute » commise contre Dieu – ou contre celui qui représente sur terre sa justice, le roi – exige donc une compensation qui soit personnelle et disproportionnée, et qui prend la forme de la vengeance³. Puisque ce qui compte dans la rétribution est moins l'importance de la faute commise que la relation entre l'offensant et l'offensé, une faute involontaire pourrait aussi entraîner un châtement, si l'offensé le juge nécessaire. Les propos ambigus de Giraldi – qui évoquait des personnages châtiés pour avoir commis une faute par ignorance – s'expliquent en partie à la lumière de cette conception de la vengeance comme expression

1. Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1994 [1962].

2. Notamment en ce qui concerne la tragédie anglo-saxonne : Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition, Anger's Privilege*, New Haven et Londres, Yale UP, 1985 ; Aileen Allman, *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*, Newark, Delaware UP, 1999 ; *Revenge Tragedy*, éd. Stevie Simkin, New York, Palgrave, 2001.

3. D'après Michel Foucault, le but de la rétribution sous l'Ancien Régime, « est moins de rétablir un équilibre que de faire jouer, jusqu'à son point extrême, la dissymétrie entre le sujet qui a osé violer la loi, et le souverain tout-puissant qui fait valoir sa force », *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 60.

de la justice¹. La critique a montré comment cette pédagogie était à l'image de la justice pratiquée à l'époque, où l'exécution suit un rituel particulier et se donne en spectacle². L'excès de la peine ne contredit pas l'équité du jugement, mais entend dénoncer la gravité de la faute et la supériorité incommensurable de l'offensé³.

La plupart des théoriciens prônent ainsi une pédagogie de la vengeance, qui est censée faire l'apologie de la justice par l'excès dissuasif de la punition. Lamy, en reprenant le chapitre 13 de la *Poétique*, affirme en effet que :

La fin de [la tragédie] est d'épouvanter et d'instruire le peuple, par des changements de fortune, et par la punition du crime [...]. Ce changement est appelé catastrophe. [...] Les maîtres de l'art ne manquent jamais de faire éclater la vengeance du ciel sur ceux qui ont persécuté leur héros, et de leur faire souffrir quelque peine extraordinaire⁴.

Le renversement de fortune, d'après Lamy, doit toujours s'accompagner de la punition du crime. Cette punition est censée parachever la tragédie, et doit être équitable pour que l'on puisse « instruire » le peuple. Mais pour l'instruire, il faut d'abord l'« épouvanter ». La « vengeance du ciel » est ainsi, d'après Lamy, la manifestation de la justice et de son projet pédagogique : dissuader « le peuple » de commettre un tel crime. Si le châtement, dans la tragédie, est disproportionné par rapport à la faute, c'est encore pour des raisons pédagogiques : décourager le crime par la « crainte ».

L'excès du malheur du héros est au service d'une pédagogie de l'effet, qui exprime la compréhension moderne de la catharsis, comme le relève Denores dans son *Discorso* :

Mezzane deono esser anco le persone principale della tragedia, cioè né in tutto buone né in tutto scelerate, ma fra queste e quelle. Perciò che essendo tali, oltre conciteranno, come ben discorre Aristotele, il terrore e la misericordia nelle menti de' spettatori e le purgheranno più agevolmente delle predette passioni, opereranno eziandio in loro questi

1. « Onde si può vedere che l'ignoranza del male commesso è principalissima cagione (quando per lo male incorre il malfattore nella pena) di grandissimo orrore e di grandissima compassione. E questi purga maravigliosamente gli animi da tali errori. Perché lo spettatore con tacita conseguenza seco dice : se questi per errore commesso non volontariamente tanto male ha sofferto quanto vedo io ora, che sarebbe di me se forse volontariamente commettessi questo peccato ? » Giovan Battista Giraldi Cinzio, *De' Romanzi, delle commedie e delle tragedie*, op. cit., p. 28-29.

2. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 62.

3. « Si la réparation du dommage privé occasionné par le délit doit être bien proportionnée, si la sentence doit être équitable, l'exécution de la peine est faite pour donner non pas le spectacle de la mesure, mais celui du déséquilibre et de l'excès ; il doit y avoir, dans cette liturgie de la peine, une affirmation emphatique du pouvoir et de sa supériorité intrinsèque », *ibid.*, p. 60.

4. Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, éd. Tony Gheeraert, Paris, Champion, 1998 [1678], p. 218.

giovevoli effetti, che i buoni cercheranno di perseverar nella loro bontà, vedendo i mediocri vizii et errori umani essere tanto acerbamente castigati, e si guarderanno di non lasciarsi trapportar, e quegli che dovessero commetter qualche scelerità, molto più si spaventeranno¹.

Denores reprend le chapitre 13 de la *Poétique* et souligne la disproportion entre « faute » et « malheur » du héros, au service de l'effet pathétique. Denores lie ainsi excès du châtement et catharsis par « il terrore e la misericordia », mais en donne une interprétation que Stephen Halliwell appelle « homéopathique » et « moralisante »² : la crainte et la pitié suscitées par l'excès viennent purifier la crainte et la pitié du public, afin de dissuader les bons et d'épouvanter les fautifs. L'excès de la peine révèle l'inefficacité d'une rétribution équitable et discrète dans un monde soumis au « péché » et prône l'efficacité du spectacle de la vengeance et de la démesure.

La pédagogie de la vengeance affecte aussi la structure de la tragédie moderne, comme le relève le père Lamy :

Le sujet d'une tragédie contient ordinairement quelque action sanglante. C'est un héros qui tombe en quelque grand malheur par la malice des ennemis ; mais qui s'en relève par quelque coup d'une valeur extraordinaire, et qui fait servir à sa vengeance les armes que l'on avait préparées contre lui³.

Un seul rebondissement – « un héros qui tombe en quelque grand malheur » – ne suffit plus pour exprimer la vengeance. Lamy en suppose ainsi un deuxième, où le héros se relève et « fait servir à sa vengeance les armes que l'on avait préparées contre lui ». L'articulation entre le nœud et le dénouement, qui fondait le modèle aristotélicien de la tragédie, est prolongée par un autre retournement de fortune : le héros subit un tort, il tombe dans le malheur pour ensuite « agir » et se venger. Lamy inscrit ainsi la trame tragique dans une chaîne de vengeances, que j'ai définie plus haut : la tragédie moderne – et notamment les pièces qui précèdent les années 1630 – est constituée par une suite de rebondissements commutatifs (commettre une faute – tomber dans le malheur, etc.), amplifiés par la vengeance⁴. Cette chaîne suppose une pédagogie de la peur et une conception pessimiste de la

1. « Les personnages principaux de la tragédie doivent être « moyens », c'est-à-dire ni tout à fait bons ni tout à fait mauvais, mais à mi-chemin entre les deux. Ainsi, non seulement ils susciteront, comme le dit justement Aristote, la terreur et la pitié dans les esprits des spectateurs et les purifieront plus aisément des dites passions, mais aussi ils produiront chez les spectateurs ces effets bénéfiques : les bons chercheront à persévérer dans la bonté en voyant les vices médiocres et les erreurs humaines si durement châtiées, et ils éviteront de tomber dans les excès ; en revanche ceux qui seraient sur le point de commettre quelques crimes seront plus grandement épouvantés », Jason Denores, *Discorso*, *op. cit.*, p. 385.

2. Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth, 1986, p. 350 et suivantes.

3. Bernard Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, *op. cit.*, p. 218.

4. Voir chapitre 9.3.1.

justice dans le monde : une juste rétribution, qui achève la suite des vengeances, paraît impossible. La causalité morale dans le monde semble réglée par l'excès de la violence qui se prolonge à l'infini. La discordance entre l'équité divine et la vengeance mondaine se manifeste ainsi par la disproportion du châtement, qui est le mode indéchiffrable et cruel de la manifestation de la justice de Dieu dans le monde. Cette opacité du jugement suscite la crainte et la pitié et convoque un intermédiaire allégorique – la fortune – qui permet à la fois de dissimuler et d'évoquer le sens du malheur du héros. La vengeance est ainsi une tentative de concilier, dans le dénouement de la tragédie, excès pathétique et retour à l'équilibre, mais par sa logique répétitive et son ambiguïté éthique elle ne permet pas de dénouer la tragédie par l'expression d'une clôture apte à satisfaire les attentes morales et poétiques du public.

Rosemonde et Alboin

Les adaptations modernes de l'histoire de Rosemonde offrent un exemple intéressant de la pédagogie de la vengeance. L'histoire de la princesse gépide, épouse du roi lombard Alboin, est retracée par Paul Diacre dans son *Histoire des Lombards*¹. Après avoir conquis l'Italie et y avoir régné trois ans, Alboin, ivre, lors d'un banquet, force sa femme à boire dans le crâne de son père Cunimond. Rosemonde décide de se venger et de tuer son mari à l'aide du frère de lait du roi, Helmechis, devenu son amant, et d'un soldat très vaillant, Pedereo. Ce dernier se refusant à l'ouvrage, la reine l'attire dans son lit par la ruse et menace de le dénoncer s'il ne tue pas le roi. Le crime accompli, Helmechis et Rosemonde n'arrivent pas à s'emparer du royaume et fuient à Ravenne. Le préfet Longin propose alors à Rosemonde de régner avec lui, cette dernière accepte et empoisonne Helmechis qui, ayant surpris la ruse, la force à mourir avec lui en prenant du poison. De Ruccellai à Alfieri, cette trame connaît cinq adaptations en Italie, trois en France et une en Allemagne², qui toutes reprennent et interprètent la suite de meurtres pour inscrire la trame dans la logique de la vengeance ou, au contraire, pour formuler une critique de cette pédagogie de l'excès.

La *Rosmunda* de Rucellai, publiée en 1516, est une des premières tragédies italiennes. Elle reprend la trame d'*Antigone* pour innocenter la reine et condamner la tyrannie. L'héroïne entend enterrer le corps mort de son père contre les ordres du roi, qui découvre ensuite son « crime » et décide de l'épouser pour asseoir son pouvoir. Rosemonde a ainsi commis une « faute » – qui n'en est pas une – et tombe dans le malheur : elle doit épouser le

1. Paul Diacre, *Histoire des Lombards*, éd. François Bougard, Belgique, Brepols, 1994, livre II, 28, p. 51.

2. Hans Sachs, *Tragedia mit 10 personen, die königin Rosimunda, unnd hat 5 actus* [1555] in *Hans Sachs, op. cit.*, vol. 12, p. 404-431.

meurtrier de son père et délaisser ainsi son amant Helmechis. Ce dernier, pourtant, venge sa bien-aimée et tue le roi. La pièce de Rucellai articule trois éléments tragiques : Rosemonde « agit » – enterre son père – et tombe dans le malheur, pour être enfin vengée par son amant. Mais le dénouement de la pièce de Rucellai est « heureux » : Rosemonde n'est pas responsable de la mort de son mari – car la mort d'Alboin n'est pas l'expression d'un ressentiment « personnel » dicté par la vindicte – et Helmechis ne fait que réaliser la justice d'un Dieu qui « ha la cura delle umane cose¹ ». L'issue de la pièce est « juste » et nuance le dénouement de l'*Antigone* par la fin du récit de Judith : l'héritière d'un peuple assiégé assassine – ou fait assassiner ici – le tyran qui l'opprime, et manifeste ainsi la volonté de Dieu, qui condamne la tyrannie et la cruauté². La mort d'Alboin n'est pas le fruit de la vengeance, mais d'un acte de justice, qui libère Rosemonde et son peuple de la tyrannie. La pièce de Rucellai affirme avec optimisme la concordance entre justice humaine et justice divine.

Les versions françaises de la trame, en revanche, fondent leur structure sur la mécanique de la vengeance et tendent à faire de l'excès du châtement l'expression d'une justice légitime et exemplaire. *Rosimonde ou le Parricide puny*, une tragédie anonyme publiée à Rouen en 1640³, multiplie les rebondissements dramatiques. « Malheur » et « faute » des héros constituent les cinq éléments qui configurent sa trame⁴ : la mort de tous les personnages principaux achève enfin la pièce et épuise la chaîne des vengeances.

Cette mécanique vindicative sert à légitimer l'excès du châtement dans *Rosemonde ou la vengeance* de Chrétien des Croix, publiée à Rouen en 1603. La pièce s'ouvre par l'ombre du roi Cunimond (« Comonde ») qui demande vengeance : Tysiphone lui annonce qu'il ne pourra pas se venger sans perdre sa fille, et le roi accepte la mort à venir de Rosemonde. Au deuxième acte, l'héroïne remercie Dieu de son mariage avec Alboin : le roi et la reine sont très heureux. Mais la volonté du roi lombard de conquérir l'Italie est mise sous le signe de l'excès et de la « faute » : la reine tombe dans le malheur et le roi, plein d'audace, la force à boire dans le crâne de son père (acte IV). La reine décide alors d'« agir » avec l'aide de Helmechis. Elle séduit Perideo (« Pérédée ») par la ruse et les deux hommes tuent le roi. Rosemonde et

1. Giovanni Rucellai, *Rosmunda*, Padoue, Giuseppe Comino, 1728, acte V, p. 39.

2. Le chœur final de la pièce en effet affirme : « Ciascun che regge, impari / Dal dispietato Re che morto giace, / A non esser crudel; che a Dio non piace. / Chi vuol' il regno suo governare bene, / Con la pietà governi : / Perché pietà l'immenso amor produce / Negli umani petti, e l'amor concordia : / Costei sola mantiene, / Ed accresce gli stati, e fagli eterni », *ibid.*

3. Anonyme, *Rosimonde ou le Parricide puny*, Rouen, Louys Oursel, 1640.

4. Rosemonde est forcée d'épouser Alboin et tombe dans le malheur, mais Helmechis conspire et fait tuer le roi. Cette « faute » des amants suscite la révolte des fidèles d'Alboin qui contraignent les amants à la fuite. Rosemonde est à nouveau malheureuse, mais arrivée à Ravenne, elle accueille l'offre de Longin et commet une deuxième « faute » : empoisonner son amant, qui la force ensuite à s'empoisonner.

Helmechis fuient à Ravenne, et la reine commet une deuxième « faute » en empoisonnant son amant par ambition. Helmechis se venge alors en répétant le geste d'Alboin : il force la reine à boire dans sa coupe empoisonnée. La pièce se dénoue quand la chaîne des vengeances est épuisée : Cunimond est vengé par le meurtre d'Alboin et la mort de ce dernier est vengée par la fin de Helmechis, de Rosemonde et de Peredeo. Le chœur justifie cette rétribution excessive en assimilant vengeance humaine et justice divine : la justice de Dieu marche à pas lents, mais punit progressivement le méchant. Il fallait donc que Rosemonde fût offensée par Alboin, pour que la vengeance de Cunimond pût se réaliser¹. Il fallait que le meurtre du seul Alboin fût vengé par la mort de trois personnages, et ceci bien que le roi « méritât » son châtement en raison de ses péchés d'audace : Longin, à la fin de l'acte V, dit bien que le meurtre du roi – « image » de Dieu sur terre – est toujours puni gravement par le ciel, car l'offense infligée à ces « enfans » de Dieu est plus grave et mérite une rétribution proportionnée non pas au crime, mais à la dignité de l'offensé². Dieu fait ici preuve, d'après Longin, d'une « tres juste vengeance » : le dénouement exprime une pédagogie de l'excès, qui doit retenir tous ceux qui, comme Rosemonde et ses complices, entendent tuer un roi. Chrestien des Croix prend explicitement position contre le régicide et prône une vengeance « très juste » pour asseoir le pouvoir du roi sur la cour.

La *Rosemonde* de Chrétien des Croix légitime le régime de la vengeance : toute « faute » est de fait une offense contre le roi ou contre Dieu et mérite une punition personnelle et excessive qui manifeste davantage l'importance de l'offensé que la gravité de la faute. Le dénouement épuise la vengeance et permet ainsi un simulacre de retour à l'ordre : le règne des Lombards est temporairement brisé et le pouvoir revient dans les mains de Longin, le pieux préfet romain qui gouvernait Ravenne. Cette équivalence entre justice et vengeance est aussi présente dans l'adaptation de Billard de Courgenay, qui publie son *Alboin* en 1613. Billard centre sa tragédie sur la figure d'Alboin

1. « Tous ceux-là qui ont l'ame feinte et perfide / Misérables mourront. / Les Dieux tardent souvent à faire la vengeance, / Pour d'un plus grief tourment, / Punir ceux qui vers eux ont commis quelque offence / Digne de châtement. / Soit donc ou tost ou tard les dieux aux pieds de laine / Vengeront ce forfait. / Et de leur bras d'acier cette engeance inhumaine ressentira l'effet », Nicolas Chrétien des Croix, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603, p. 100. Le chœur de l'acte IV reprend ici un cliché tiré d'un adage d'Érasme : la vengeance tardive des dieux ou les dieux « aux pieds de laine ». Je commenterai plus loin cette interprétation de la rétribution.

2. « Mais, ô Dieu éternel! dont la haute puissance / Se reserve tousjours des malfaits la vengeance, / Qui vois d'un œil benin tes images les Roys, / Et nous contrains aussi d'obeir à leurs loix. / Pour Alboin venger as tu pas fait descendre / Sur ceux qui l'ont meurtry ce funereux esclandre? / Car des Rois tes enfans tu as tousjours le soin / Leurs injures venger lors qu'il en est besoin. / Et celuy qui leur est ou traître, ou infidelle / Tost ou tard est puny d'une mort tres cruelle. / Rosemonde, Almachilde et Peredée aussi / Font preuve tres certaines, et foy de tout cecy. / Car pour au Roy Lombard avoir fait violence, / Ils ont tost éprouvé ta tres juste vengeance », *ibid.*, p. 122.

et souligne le « péché » du roi et de la reine : les deux fautent en raison d'un *habitus* mauvais – Alboin est colérique et cruel, Rosemonde est en proie à la concupiscence qui la pousse à l'adultère, comme l'affirme le chœur au dernier acte¹. Pourtant, le dénouement final est « injuste » : Alboin est tué, mais Rosemonde et Helmechis restent heureux et impénitents. Le chœur évoque une vengeance à venir qui n'est pas dramatisée. La tragédie de Billard n'épuise pas la chaîne des vengeances, qui paraît continuer en aval mais aussi en amont du texte. L'ombre qui apparaît dans le prologue n'est pas celle du père de Rosemonde, mais de Totila (« Totyle ») roi des Goths, mort dans la bataille contre Alboin quand ce dernier était allié des Romains. La mort du roi des Lombards puise ainsi très loin son origine et se situe dans le contexte plus vaste des guerres pour la conquête de l'Italie. La tragédie est émaillée d'épisodes qui tissent d'autres fils de vengeances passées ou futures : Sysulpe, le neveu du roi, veut s'emparer du royaume d'Alboin, mais son complot est découvert et le prétendant est tué. Elycie, la maîtresse de Helmechis, meurt de chagrin quand Rosimonde séduit son amant. La fin de la tragédie paraît donc incomplète, mais cet inachèvement provisoire sert à évoquer une chaîne très longue de « fautes » et de « vengeances » qui n'est pas épuisée par le renversement de fortune qui dénoue la pièce.

Dans la tragédie de Billard – et dans la plupart des tragédies de la vengeance – la juste rétribution semble toujours à venir. La suite des vengeances déplace vers un horizon improbable et lointain l'avènement de la justice qui mettrait fin au régime de l'excès. La vengeance paraît donc ici un instrument pédagogique, certes, mais aussi un signe d'impuissance et un état de fait qui déplace vers un avenir incertain la possibilité de l'équité et de la justice.

Le *Perideo* d'Angelo Grossi, publié à Florence en 1621, montre la caractère passif et inéluctable de la chaîne des vengeances. Perideo, chevalier d'Alboin, est contraint le piège de Rosemonde à tuer le roi. À l'acte IV, un messager déplore la mort du roi, mais ce premier renversement ne dénoue pas la tragédie : Perideo découvre à l'acte V qu'il a tué son propre père. Alboin, en effet, avait jadis séduit et abandonné la princesse de Norvège, qui avait donné le jour au héros avant de mourir en couche. La « faute » du héros est donc le fruit d'une double passivité : il souille par ignorance le lit de la reine et il tue son propre père. Grossi applique à sa tragédie le dénouement de l'*Œdipe roi*, pour dénoncer la passivité de la vengeance. Perideo venge malgré lui la faute de son père – qui a déshonoré la princesse de Norvège – tout en héritant de sa faute, quand il se trouve à son tour en train de désirer et de posséder la reine Rosemonde. Au lieu de réaliser la « justice divine »

1. « Voiez vous Rosemonde / Son ame meurt d'amour : effrontée elle sonde / Cent moiens d'attirer ce beau mignon de cour, / Ce brave au cœur vaillant, elle lui fait l'amour, / Et le va recherchant, effrene Faustine / Qui brasse une monjoy de feus et de ruine », Claude Billard de Courgenay, *Alboin*, in *Tragédies françoises*, Paris, François Huby, 1613, p. 159.

par le spectacle de l'excès, la vengeance semble ici manifester la passivité des personnages prisonniers d'une chaîne d'injustices dont ils ne peuvent pas se libérer. La vengeance est davantage l'expression d'une « faute » héréditaire qui marque toute génération que la réalisation sur terre d'une justice efficace et dissuasive.

La Regina Rosmonda d'Angelita Scaramuccia, publiée en 1619, pousse plus loin la critique de la vengeance en situant la mort du roi lombard dans le contexte politique italien. Alboin, à l'acte I, entend s'emparer de l'Italie et Asprando, un jeune italien introduit par Scaramuccia, décide de prendre les armes avec lui : son père se plaint qu'un Italien s'arme contre l'Italie, mais Asprando affirme qu'il déplore l'état de son pays et qu'il espère qu'un roi étranger améliorera le gouvernement de sa patrie. Alboin part à la conquête de Rome à l'acte II, mais cette guerre ne porte pas les fruits espérés : Asprando est surpris par sa violence quand il apprend que la fille d'Orestilla a été violée par un soldat d'Alboin et que ce dernier se refuse de punir le violeur (III, 1). Gilulfo et Clesi déplorent la guerre et font l'éloge de la vie des champs, en reprenant un *topos* ancien (II, 3). Enfin, Rosemonde, délaissée par le roi, prépare sa vengeance : Helmechis tue le roi à l'acte V. La violence de son acte sert ici l'expression ordinaire de la violence de la guerre et rend inutile l'engagement d'Asprando. La violence n'a pas été en mesure d'apporter l'ordre et la paix, mais n'a fait que produire de nouvelles violences, comme le constate Ernesto, le père d'Asprando, après la mort du roi (V,5). Le crime de Rosemonde ne réalise pas la vengeance divine, mais plonge dans le malheur sa fille Alfuinda (V, 3), et accule au suicide les deux assassins (V, 8). La tragédie se dénoue par l'épuisement de la vengeance : Alboin, Rosemonde et Helmechis sont morts. Mais cette issue n'est pas sous le signe de la justice. La vengeance ne fait que susciter un excès de violence qui s'avère injustifié – dans le viol de la fille d'Orestilla – et inutile : la guerre prônée par Alboin n'a pas rendu la paix à l'Italie. Scaramuccia semble ici déplorer les invasions françaises et espagnoles qui ont plongé la péninsule dans le désordre sans résoudre les conflits qui déchiraient les principautés italiennes. La pièce trahit un certain pessimisme : la volonté des rois n'est pas en mesure d'établir la justice de Dieu sur terre, et leur empire acquis par la violence est inéluctablement en proie au désordre et à l'excès.

La tragédie *Rosimonda regina* d'Antonio Cavallerino critique le désir de vengeance comme un « péché » du héros. La pièce, publiée à Modène en 1582, resserre la trame tragique autour d'un seul renversement de fortune – la reine fait tuer Alboin et tombe ensuite dans le malheur – pour dramatiser avec finesse la progression qui conduit les héros à commettre une faute. Alboin ne manifeste pas un *habitus* tyrannique : il n'excède ni dans la violence ni dans la rage, mais dans le vin. Dans un excès d'ivresse, il force sa femme à boire dans le crâne de son père, comme le relate Rosemonde (I, 1) : il pêche ainsi par ignorance, mais il est partiellement responsable de son *habitus* mauvais. À cause de la faute d'Alboin, Rosemonde éprouve de la rage et désire se

venger. Helmechis, son conseiller dans la première scène de la pièce, analyse et critique les « passions » de la reine : elle est « invaghita¹ » de ses malheurs, au point de les prendre pour son « sommo bene² ». Rosemonde se trompe de finalité : elle fait de son malheur – et donc de sa vengeance – son bien suprême, le « but » de son action, au lieu de considérer ses peines comme un « moyen » pour vaincre sa souffrance. Helmechis décrit l'origine du péché de la reine en termes thomistes : elle prend pour un bien ce qui n'en est pas un, et tombe ainsi dans l'erreur. La rage³ pousse alors la reine à commettre une faute : elle désire s'unir illicitement à Paradeo et s'en servir pour tuer le roi. Rosemonde avoue son dessein à sa suivante Linda, qui est aimée de Paradeo. Linda déplore le dessein de la reine qui la pousse à l'adultère et au déshonneur (II, 4) mais en vain. Rosemonde faute par concupiscence en commettant un adultère et se rend complice du meurtre de son mari. Cavallerino décrit avec finesse la pente du péché qui entraîne la reine au crime pour montrer enfin l'injustice de toute vengeance. En attendant d'apprendre d'Helmechis le succès de ses vœux, la reine regrette son crime. Elle reconnaît sa « follia », son « ira », son « errore⁴ », et plaint son désir de vengeance né dans le vin⁵. Rosemonde excuse maintenant la faute de son époux, issue de l'ivresse, et condamne la passion qui la poussa à l'adultère. Un chagrin passager l'a entraînée à oublier l'amour qu'elle a toujours eu pour Alboin⁶. Elle reconnaît enfin qu'elle a eu tort de se laisser aller à la rage⁷ et qu'elle aurait dû, comme le lui conseillait Helmechis, oublier son chagrin et se réconcilier avec son mari. C'est seulement son « désir » qui est cause de son « erreur » et

1. Terme qui définit le début de la passion amoureuse : « entichée ».

2. « Poi ch'invaghita si dei vostri guai / Sete, che gli stimate un sommo bene », Antonio Cavallerino, *Rosimonda regina*, Modène, Paolo Gadaldino, 1582, fol. 8r.

3. Helmechis décrit avec finesse la tentation de la reine et lui présente la possibilité de résister et de vivre heureuse : « Veggio ben'io la via certa e spedita, / Che vi può trar fuor dell'oscura valle, / Ma il vostro cuor, ch'alla vendetta inclina, / Temo che lascerà l'aperto calle; e correrà dove lo sdegno addita. Se voi passar bramate, o mia Reina, / Tutto'l tempo a venir lieto e tranquillo, / Vi bisogna far forza al grand'ardore, / E dir tra voi, la doglia, ond'io distillo / Lagrime tante, o me lassa e meschina, / E grave si, ma s'io rimiro al cuore, / Che dal cibo e dal vino oppresso insieme / Troppo n'andò di tenebre vestito, / Potrò vincer l'ardor, che si mi preme, / E impor freno allo mio gran dolore », *ibid.*, fol. 7v. Le conseiller analyse les deux voies possibles ouvertes à la reine : « l'aperto calle » du pardon et l'« oscura valle » (de réminiscence dantesque) de la vengeance, vers laquelle « incline » Rosemonde. Il conseille ensuite à la reine de vaincre sa rage, en analysant les circonstances atténuantes du crime d'Alboin.

4. *Ibid.*, fol. 44v.

5. « Ma quel che fà, ch'el mio duol vince, e passa, / Ogn'altro, è 'l veder lui di vita fuori / Sol per un sdegno mio nato del vino. / Misera me qual mai maggior vendetta / Prendea, se stato alhor lucido e chiaro / Fosse il cuor d'Alboino, / Quando fui nella coppa a ber costretta / Cagion, ch'el viver mio sia triste e amaro? », *ibid.*, fol. 45r.

6. « Misera me, s'havea scordati i danni, / Si che lui solo amava, e senza lui / Tutto il resto del mondo haveva a schivo, / Perché da lievi affanni non seppi schermir? perché gli altrui / Consigli disprezzando a un fuggitivo / Empio furor mi diedi? ah Linda mia, / Come veraci fur le tue parole », *ibid.*

7. « Come veggio hor, di quanto danno, un'ira / A noi mortali sia », *ibid.*

de sa « douleur » actuelle¹. Mais son repentir vient trop tard : la reine est condamnée au malheur et à la fuite.

Dans cette tragédie, Cavallerino relève l'inanité de la vengeance : le geste meurtrier de Rosemonde est le fruit du péché qui condamne la reine au regret et au chagrin. Si la juste rétribution paraît impossible en ce monde – car Rosemonde se trouve contrainte à aimer le meurtrier de son père – la vengeance n'est pas une forme acceptable de justice mondaine. Dans sa tragédie *Il Conte di Modona*², Cavallerino met en scène une ordalie qui rétablit enfin l'ordre et la justice. Mais en l'absence d'un verdict du ciel, la justice humaine ne peut pas s'arroger le droit de régler ses comptes. Cavallerino esquisse à deux reprises une issue équitable au drame de Rosemonde : Helmechis recommande, lors de la première scène de la pièce, la réconciliation, et les personnages secondaires – Peredeo et Linda – la réalisent au dernier acte. Au moment où Rosemonde regrette son crime, Linda pardonne à Peredeo sa trahison involontaire avec la reine (V, 3). Si, en raison d'une « faute », le couple des héros « nobles » tombe dans le malheur, le couple « moyen » passe du malheur au bonheur par une issue tragi-comique. Cavallerino mène ici une critique de la vengeance et esquisse d'autres rétributions possibles à la « faute » tragique.

Si la vengeance exprime généralement la « justice » de la tragédie – au nom d'une pédagogie de l'excès et d'une rétribution centrée sur l'offensé et non sur l'infraction – un petit nombre de pièces modernes esquissent une critique de la logique de la vengeance. D'une part, cette critique exprime un pessimisme idéologique : la justice humaine ne réalise pas la justice divine et la vengeance n'est pas au service de l'ordre mais de l'excès et de la violence – comme le laisse entendre la tragédie de Scaramuccia. D'autre part, le refus de la vengeance critique une pédagogie fondée sur la dissuasion. Les classiques blâment en effet le caractère peu vraisemblable – et donc peu apte à parfaire l'illusion dramatique – de l'excès sanglant, alors que d'autres dramaturges relèvent l'inefficacité d'une pédagogie utilitariste. Comme l'analyse Wolfgang Zach, en citant des auteurs plus tardifs³, si l'on entend décourager le crime par la crainte d'une punition, on force le public à aimer le bien en raison du profit qu'il peut en tirer, et non par amour du bien en soi. De même, dans une tragédie comme celle de Grossi, la pédagogie de la dissuasion se révèle inutile, car elle ne prend pas en compte la complexité de la faute, qui n'est pas toujours consciente et volontaire mais risque de s'avérer passive et héréditaire.

D'autres dramaturges, comme Billard et Scaramuccia, montrent que la

1. « Tardi conosco i gravi errori, / E meco me ne doglio [...] Ah come il mio desir solo mi duole? », *ibid.*

2. Voir les analyses du chapitre 7.3.2.

3. Wolfgang Zach, *Poetic Justice, Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin Begriff – Idee – Komödienkonzeption*, *op. cit.*, chap. 4.

vengeance, au lieu d'apaiser et de purifier les passions, produit un plus grand excès passionnel : la rage d'Alboin suscite la rage de sa femme, qui désire se venger. La concupiscence qui pousse Rosemonde à tromper Alboin avec Helmechis l'entraîne ensuite à désirer la mort de ce dernier pour s'unir avec Longin. Cette analyse du débordement passionnel implique une critique implicite de la catharsis conçue comme une homéopathie des passions. Au lieu d'exciter les passions pour les purifier, la catharsis risquerait de susciter un excès des passions qui annulerait la prétendue efficacité moralisatrice de la tragédie. La pédagogie de la vengeance semble ainsi justifier la condamnation platonicienne de la tragédie – reprise plus tardivement par des théoriciens comme Pierre Nicole. La tragédie n'est pas au service de l'ordre et de l'apaisement passionnel, mais risque d'encourager l'excès et le crime. Cavallerino – par sa représentation du personnage de Rosemonde – semble constater l'inefficacité de cette pédagogie et esquisser la possibilité d'une issue plus équitable. Au lieu de vouloir manifester la vengeance divine par l'excès du châtement, il semble assumer l'inéluctabilité de l'injustice dans un monde marqué par le « péché ». Toute tentative de rétablir la justice – comme celle tentée par Rosemonde – paraît soumise à l'échec. En revanche, il est possible de limiter la chaîne des vengeances pour interrompre enfin l'excès toujours plus grand des passions et de la violence. Le regret – la « pietade¹ » de Rosemonde – et la réconciliation semblent être les solutions de compromis en mesure de limiter l'injustice.

11.2 Critiques

Si l'affirmation de la « justice » – au service de la structure de la pièce, de la louange du prince, d'une pédagogie dissuasive – est présente dans la plupart des tragédies humanistes et classiques, un petit nombre de pièces tend en revanche à dénoncer la discordance entre la justice du monde et la justice divine, au lieu de l'é luder par un volontarisme didactique. Les dramaturges et les théoriciens modernes ne vont pourtant pas jusqu'à l'affirmation de l'absurde, mais ils dénoncent en revanche l'impossibilité de déchiffrer la présence de la justice dans la causalité et dans les jugements humains. Le surgissement du mal dans la tragédie – que manifeste le renversement de fortune – ne trouve alors pas d'explication rassurante mais aboutit au constat de l'injustice et du désordre. La tragédie n'abandonne pas pour autant sa tâche didactique, mais rejette la pédagogie de la dissuasion pour esquisser d'autres voies de moralisation.

1. Antonio Cavallerino, *Rosimonda regina*, *op. cit.*, fol. 45r.

11.2.1 Pour une herméneutique de la justice

Une première réponse au constat pessimiste de l'injustice est l'apologie de l'espérance, qui dénoue notamment la tragédie *Scédase ou l'hospitalité violée* de Hardy, tirée de Plutarque¹ et publiée seulement en 1624 dans son *Théâtre*. La violence extrême et injustifiée de cette pièce est bien connue² : Scédase, un paysan béotien, laisse ses filles seules à la maison. Charilas et Euribiade, deux jeunes Spartiates, viennent les séduire : ils les violent (sur scène), ils les tuent et les jettent dans le puits. Scédase revient, découvre le carnage, demande justice aux autorités de Sparte (V) mais en vain : il n'est pas possible de poursuivre les violeurs. Scédase décide alors de se tuer. Dès la première scène, la pièce de Hardy manifeste la décadence de l'âge de fer, et Scédase, à l'acte V, déplore l'inefficacité de la justice humaine : il se suicide car il est un « miserable père »,

Qui de toute Iustice humaine desespere,
 Qui va voir si là bas en l'éternelle nuit,
 Sa plainte repoussée aura point plus de fruit³.

Si le chœur critique le suicide de Scédase, Évandré le justifie, car il est dicté par l'espoir de connaître enfin la justice et la paix dans un « repos éternel⁴ ». Face à l'inefficacité de la justice humaine, l'espérance d'une juste récompense divine, acquise dans l'au-delà⁵, semble la seule « route généreuse⁶ » que le héros puisse emprunter⁷.

Avant la critique idéaliste qui dénonce l'utilitarisme de la justice poétique – comme le relève Wolfgang Zach⁸ – la réflexion néo-platonicienne sur la rétribution nuance la pédagogie de la dissuasion et prône une herméneutique de la justice mondaine. La justice de Dieu n'est pas absente du monde, mais elle procède selon une temporalité et des modalités mystérieuses : l'adage

1. Plus précisément de la *Vie de Pélopidas*, sans doute connue par Hardy dans *Les Vies des hommes illustres*, traduites par Jacques Amyot.

2. Voir Madeleine Lazard, « Le *Scédase* d'Alexandre Hardy et la violence de son temps », *Tragedie popolari del Cinquencento europeo*, Rome, Torre d'Orfeo, 1997, p. 113-126.

3. Alexandre Hardy, *Schedase ou l'hospitalité violée*, in *Théâtre*, Paris, Jacques Quesnel, 1624, p. 147.

4. *Ibid.*, p. 149.

5. « Depuis que le malheur étouffe l'esperance, / L'homme doit courageux se tirer de souffrance ; / L'homme doit courageux, malgré l'inique sort, / Ce qu'il ne peut icy, le trouver chez la mort : / Un calme de durée, une heureuse franchise, / Une belle couronne à ses vertus acquise, / Un havre sans orage, un sejour gracieux, / Où ne penetrent point les ennuis soucieux ! », *ibid.*, p. 148-149.

6. *Ibid.*

7. Pour une analyse plus approfondie de sa pièce, cf. Fabien Cavallé, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la renaissance. Spectacles violents, émotions, concorde civile au début du XVIIIe siècle*, thèse sous la direction de Gilles Declercq, Paris III, 2009.

8. Wolfgang Zach, *Poetic Justice, Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin Begriff – Idee – Komödienkonzeption*, op. cit., chap. 4.

d'Érasme, selon lequel les dieux ont des pieds de laine, car leur châtement est sûr bien que lointain¹, est très répandu dans la *doxa* renaissante et trouve un écho dans le dénouement de nombreuses tragédies². Les délais de la justice divine font aussi l'objet d'un traité de Plutarque, très connu à la Renaissance grâce à la traduction des *Œuvres morales* faite par Amyot³. Plutarque reprend ici des éléments des *Lois* et du livre X de la *République* pour contribuer au débat – très vif au premier siècle – sur la Providence : le *De natura deorum* de Cicéron et le *De providentia* de Sénèque abordent rapidement la même question dans le contexte de la pensée stoïcienne. À partir de l'héritage néo-platonicien et de la réflexion néo-stoïcienne, la tragédie de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e aborde le même débat pour définir la conduite que doit adopter le héros confronté au malheur.

Plutarque dénonce l'apparente incohérence de la justice divine, mais affirme qu'elle est au service d'une pédagogie de l'amour et de l'équité qui dépasse la mécanique de la rétribution humaine, purement utilitaire : au lieu de punir simplement et directement une faute, Dieu connaît les passions de l'homme et entend lui laisser le temps du repentir et de la guérison⁴. Plutarque pose ensuite la question du bonheur du méchant : comment peut-on expliquer qu'un méchant soit heureux et qu'un innocent soit dans le mal-

1. « Dii laneos habent pedes » Érasme, *Adagia, chiliarum prima, pars altera, Opera Omnia*, Amsterdam, Elsevier, 1998, I, X, 82, p. 480.

2. Il est notamment cité par l'ombre d'Antoine dans la *Cléopâtre Captive* de Jodelle : « Or pour punir ce crime horriblement infâme, D'avoir banni les miens et rejeté ma femme, Les dieux ont à mon chef la vengeance avancée, Et dessus moi l'horreur de leurs bras élançée, Dont la sainte équité, bien qu'elle soit tardive, Ayant les pieds de laine, elle n'est point oisive » (*Cléopâtre captive, op. cit.*, acte I, p. 74.) ; il apparaît aussi dans le chœur des Lombards à la fin de l'acte IV de la *Rosemonde* de Chrétien des Croix, cité plus haut : « Les Dieux tardent souvent à faire la vengeance, pour l'un plus grief tourment, / Punir ceux qui vers eux ont commis quelque offence digne de châtement. / Sont donc ou tost ou tard les dieux aux pieds de laine / Vengeront ce forfait », *Rosemonde ou la vengeance, op. cit.*, p. 100. Pour une étude plus précise sur l'influence de Plutarque sur la tragédie pré-moderne, cf. Enrica Zanin, « Plutarque et la tragédie au XVI^e siècle », *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne*, 2010/1, p. 24-51.

3. Voir André Tournon et Olivier Guerrier, « La Fortune providentielle : lectures de Plutarque au XVI^e siècle », p. 1-24, site web : <www.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>.

4. « Considerons que les punitions de iustice, qui se font par les hommes, n'ont rien d'avantage que le contr'eschange de douleur, et s'arrestent à ce point, que celui qui fait du mal, en souffre, et ne passent point oultre, ainsi abbayans, par maniere de dire, apres les crimes et forfaits comme font les chiens, les poursuyent à la trace. Mais il est vraysemblable que Dieu, quand il prend à corriger une ame malade de vice, regarde premierement ses passions, pour veoir si en les pliant un peu elles ne pourroient point retourner et fleschir à penitence, et qu'il demeure longuement avant que d'inferer la punition de ceulx qui ne sont pas de tout point incorrigibles, et sans aucune participation de bien. [...] Ceulx en qui il est vraysemblable que la meschanceté s'est empreinte plus par ignorance du bien, que par volonté propensee de choisir le mal, il leur donne temps et respit pour se changer : toutefois s'ils y perseverent, il leur rend aussi à la fin leur punition, car il n'a point de peur qu'ils luy eschappent », *Pourquoy la iustice divine differe quelquefois la punition des malefices, Œuvres morales et meslees*, trad. Amyot, Paris, Vascosan, 1572, 260C.

heur ? Pour répondre à cette question, il invoque la justice harmonique, et affirme que Dieu a une vue beaucoup plus vaste et complète sur les causes et les âmes des hommes. Il se peut qu'un méchant au pouvoir réalise le vouloir de la Providence ou qu'une famille débauchée soit appelée à porter un rejeton illustre¹. Plus essentiellement, Plutarque affirme, à la suite de Platon², que le bonheur du méchant est une illusion et que sa faute est déjà sa peine : qui choisit le mal, choisit en même temps son malheur. Le remords – que j'ai avons trouvé notamment dans le dénouement de la *Rosimonda regina* de Cavallerino – est l'expression de ce choix qui définit à la fois la faute et la peine. Un méchant impuni est donc paradoxalement plus malheureux qu'un méchant puni, à qui est donnée la possibilité de s'amender³. Inversement, Plutarque justifie le malheur des innocents en faisant l'hypothèse de la nature héréditaire de certaines fautes, de la responsabilité collective de certaines familles ou de certaines cités⁴, et en affirmant l'immortalité de l'âme par l'évocation du mythe de Thespésios qui fait le récit d'une descente aux enfers et manifeste dans l'au-delà l'avènement certain d'une juste rétribution⁵.

D'une part, ce court traité propose une pédagogie qui n'opère pas seulement par la dissuasion, mais qui appelle davantage à une élévation. Au lieu de faire le bien par peur du châtement, il s'agit de bien agir par amour du bien, en sachant que la « faute » est déjà un châtement. D'autre part, Plutarque ne limite pas son analyse à la justice « commutative », mais l'étend à la justice « harmonique ». Au lieu d'envisager seulement la rétribution individuelle, il situe le débat dans le contexte plus vaste d'une équité qui concerne tous les êtres, et qui se sert de la justice et de l'injustice humaine pour faire triompher une équité plus universelle. Pour comprendre cette idéologie de la justice et pour appliquer la pédagogie qui en découle, il ne s'agit pas d'éluder le distorsion qui sépare justice humaine et justice divine, mais de dramatiser cet écart pour inviter le public à entreprendre un parcours herméneutique. Par cette démarche, le spectateur peut enfin accéder à une conversion du regard et renoncer à la « vraisemblance » apparente de la rétribution mécanique au nom d'une « espérance » dans une justice à venir, en dépit de l'absence apparente de « récompense » ou de « châtement ».

1. *Ibid.*, 262A-F.

2. Voir Platon, *Théétète* 176A, 177B.

3. « Tous ceulx qui commettent telles impietez, n'ont besoing d'aucun Dieu ny d'aucun homme qui les punisse, par ce que leur vie seule suffit assez estant corrompue et travaille de tout vice et de toute meschanceté », Plutarque, *Pourquoy la iustice divine differe quelquefois la punition des malefices*, *op. cit.*, 263C.

4. *Ibid.*, 264C.

5. *Ibid.*, 265D et suivants.

Castelvetro – qui connaissait ce traité de Plutarque¹ – applique cette pédagogie de l'élévation dans son commentaire du chapitre 13 de la *Poétique*. Le cas de l'innocent – ou du héros moyen – qui tombe dans le malheur ne suscite pas de « sdegno contra Dio² », mais invite le public à une herméneutique de la justice. Il s'agit en effet de comprendre si le héros, apparemment innocent, n'est pas, en fait, coupable de quelque faute secrète³, ou bien si le malheur qui l'accable n'est pas une épreuve envoyée par Dieu⁴, ou encore si l'innocent malheureux n'est pas promis à une grande gloire dans le monde à venir⁵. De même, le cas du héros méchant qui passe du malheur au bonheur doit susciter une compréhension plus vaste de la justice divine : Dieu a peut-être voulu encourager quelques vertus qui sommeillent chez le tyran⁶, ou bien l'élever pour le faire tomber de plus haut, ou encore en faire un instrument de sa Providence et châtier par lui son peuple impénitent⁷.

Ces cas tragiques, d'après Castelvetro, sont en mesure de susciter la crainte et la pitié, tout comme le cas d'un héros moyen qui tombe dans le malheur. Car le plaisir de la tragédie n'est pas issu de la dissuasion mais de la reconnaissance du public qui découvre en lui l'amour du bien, malgré l'apparence de l'injustice :

Il piacere nascente dalla compassione e dallo spavento, che è veramente piacere, è quello che noi di sopra chiamammo *piacere oblico* : e è quando noi, sentendo dispiacere delle miseria altrui ingiustamente avvenutagli, *ci riconosciamo essere buoni, poichè le cose ingiuste ci dispiacciono* ; la quale riconoscenza, per l'amore naturale che noi portiamo a noi stessi,

1. Il possédait en effet « i platonici greco e latino » et « un volume di Morali di Plutarco » – il s'agit de *Plutarchi Opera moralia*, Basileæ, Isingrinum, 1541, cf. « Castelvetro, i suoi libri e l'ambiente culturale modenese del suo tempo », Andrea Barbieri, *Lodovico Castelvetro, filologia e ascesi*, éd. Roberto Gigliucci, Rome, Bulzoni, 2007, p. 69.

2. Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 362.

3. « E perciò il popolo, quando vede un santo uomo patire, non si rivolge subito a biasimare e a bestemmiare Dio e a chiamarlo ingiusto, ma, odiando le cagioni prossime alle quali è stato permesso di potere nuocere alla persona santa, assolve Iddio da ogni peccato, e, non gli capendo nell'animo che Iddio sia autore e originatore del male, s'imagina o che quella persona santa in apparenza e di fuori sia meno santa in secreto e dentro, e che ipocrita sia meritamente punita », *ibid.* p. 362-363.

4. « O che la persona santa sia tentata con simili disaventure, acciocché, sì come l'oro nel fuoco s'affina, così ella nelle tentazioni migliori e si faccia più perfetta », *ibid.*

5. « O perché la persona santa sia così mal trattata perché Dio vuole col suo mal trattamento far rilucere la gloria sua e prender cagione da essaltarla ancora in questo mondo o da guiderdonarla maggiormente nell'altro », *ibid.*

6. « Così il predetto popolo, quando il malvagio è sollevato da miseria a felicità, benché maladica e voglia male alle cagioni prossime e vicine per le quali è avvenuta simile sollevazione, se si rivolge a Dio s'induce a credere che egli abbia concesso questo felice avvenimento al malvagio o per meritarlo in questo mondo d'alcune sue buone opere che alcuna volta tra le molte malvagie abbia fatte », *ibid.*, p. 364.

7. « O per inalzarlo a più alto grado acciocché quindi traboccando sia la caduta maggiore, o per costituirlo quasi giustiziere e manigoldo a punire e castigare gli eletti suoi, li quali il più delle volte, trasandando il più cose nel tempo di pace, non fanno conto de' comandamenti di Dio che dovrebbero », *ibid.*

ci è di piacere grandissimo. Al quale piacere s'aggiunge questo altro ancora, che non è miga piccolo, che veggendo noi le tribolazioni *fuori di ragione* avvenute ad altrui e possibili ad avvenire a noi e agli altri simili a noi, impariamo tacitamente e di nascoso come siamo soggetti a molte sventure, e come *non è da porre fidanza nel tranquillo corso del mondo*¹.

Castelvetro affirme ici que le plaisir propre à la tragédie n'est pas issu de la vue d'une juste rétribution, mais qu'il surgit, au contraire, du spectacle de la disproportion entre l'injustice sans raison du monde (« le tribolazioni fuori di ragione ») et notre aspiration naturelle à l'équité et au bien (« ci riconosciamo essere buoni »). La tragédie – d'après Castelvetro – doit édifier le spectateur en suscitant chez lui la reconnaissance de valeurs morales. Castelvetro valorise ce qu'en termes kantien on pourrait appeler le sublime de la loi morale, qui trouve son origine dans la conception platonicienne du bien et qui fonde, dans la doctrine chrétienne, l'aspiration de l'âme raisonnable à tendre vers son Créateur céleste.

Castelvetro applique ici cette conception idéaliste de l'homme à la pédagogie de la tragédie : si les passions tragiques fortifient en nous l'amour de la vertu et la haine du vice, ce n'est pas en suscitant la peur du châtement, mais par la représentation de l'excès et de l'iniquité qui suscite en nous ce qu'Aristote appelle le « sens de l'humain » (*philanthrôpon*). Le public est ainsi fortifié dans son désir de pratiquer la morale malgré l'injustice apparente du monde soumis à l'empire de la fortune. Il est appelé à entreprendre une herméneutique de la justice pour chercher le sens caché sous l'iniquité apparente, à partir de la certitude du bien, fondée sur la redécouverte des valeurs. Alors que la pédagogie de la dissuasion entendait persuader le public de l'identité entre justice humaine et justice divine, en justifiant ainsi l'excès de la vengeance et la nécessité d'une chaîne infinie de châtements de plus en plus graves, la pédagogie prônée par Castelvetro entend affirmer l'existence et la valeur absolue de la « vertu » et encourager le public à la pratiquer par amour du bien, malgré l'absence apparente de justice et de rétribution. Il s'agira d'analyser les pièces qui adoptent cette pédagogie et qui portent ainsi une critique indirecte à la pratique mécanique de la justice poétique.

1. « Le plaisir qui naît de la compassion et de la crainte – et qui constitue un véritable plaisir – est celui que nous avons appelé plus haut plaisir oblique. Il surgit quand nous éprouvons du déplaisir pour les malheurs qui accablent injustement autrui et que nous reconnaissons ainsi que nous sommes bons, car les choses injustes nous déplaisent. Cette reconnaissance, par l'amour naturel que nous portons à notre égard, nous donne un très grand plaisir. À ce plaisir s'en ajoute un autre, qui n'est pas moindre : en voyant les souffrances qui arrivent sans raison à autrui et qui pourraient arriver à nous-même et à d'autres tels que nous, nous apprenons tacitement et implicitement que nous sommes sujets à de nombreux malheurs et qu'il ne faut pas se fier au cours tranquille du monde », *ibid.*, p. 391, je souligne.

La mort de Panthée, retracée par Xénophon dans sa *Cyropédie*¹, est adaptée par de nombreuses tragédies modernes² et entend faire l'éloge de la femme en termes souvent proches de la *doxa* néo-stoïcienne : la « vertu » de Panthée est plus forte que l'iniquité de son sort et son suicide en fait une héroïne digne d'éloge. C'est ainsi que le dernier chœur chez Billard et la dernière tirade de Cyrus chez Hardy³ célèbrent la constance et la vertu de l'épouse d'Abradate. La réflexion néo-platonicienne sur la valeur absolue du bien est infléchie dans ces deux pièces par la morale néo-stoïcienne qui entend faire l'éloge de la vertu du sage. Néo-platonisme et néo-stoïcisme semblent ici converger pour adopter, dans les adaptations modernes de la mort de Panthée, une pédagogie de l'élévation. Panthée est la femme très belle d'Abradate qui cherche refuge chez Cyrus alors que son mari est en guerre. Elle fait preuve d'une grande fidélité, en résistant aux tentatives de séduction d'Araspe, et en décidant enfin de se tuer, quand elle apprend la mort de son mari. Panthée passe donc du bonheur de l'amour conjugal au malheur de la mort par un dénouement injuste qui prive cette héroïne sans « faute » du bien qu'elle chérit plus que la vie, son mari.

L'injustice apparente du dénouement ne suscite pourtant pas la répulsion du public (le *miarón* aristotélicien) mais elle appelle à un sentiment de pitié, témoigné généralement par Cyrus et par le chœur. La fidélité de l'héroïne évoque l'espoir dans l'éternité de l'amour après la mort – comme l'affirme Cyrus lors du dénouement de la *Panthée* de Hardy⁴ – et suscite l'éloge de la gratuité absolue de la vertu. Si Jules de Guersens esquisse dans sa *Panthée* la possibilité d'une rétribution qui dénoue la pièce par l'avènement de la justice poétique – l'âme de Panthée sort du corps et monte au ciel pour s'unir à son mari alors que le chœur final célèbre le triomphe de ces chastes époux⁵ – les autres versions s'achèvent par la mort malheureuse des amants. Dans une tragédie plus tardive, comme celle de Durval, c'est en revanche le désordre et les malheurs de la guerre qui apparaissent au premier plan⁶ pour valoriser,

1. Xénophon, *Cyropédie*, VII, iii, 13-14.

2. Rinaldo Corso, *Panthia*, Bologne, Benacio et Rossi, 1560; Jules de Guersens, *Panthée*, éd. Enea Balmas, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 4 (1568-1573), Paris Florence, PUF Olschki, 1992 [1571], p. 87 et suivantes (aussi attribuée à Catherine des Roches); Claude Guerin Daronnière, *La Panthée ou l'amour conjugal*, Angers, Anthoine Hernault, 1608; Claude Billard de Courgenay, *Panthée, Tragédies*, *op. cit.*, p. 86 et suivantes; Alexandre Hardy, *Panthée* in *Théâtre*, Paris, Jacques Quesnel, 1624, p. 155 et suivantes; Tristan l'Hermite, *Panthée, Œuvres Complètes*, vol. 4, *Les tragédies*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Champion, 2001 [1639], p. 135 et suivantes; Jean-Gilbert, Durval, *Panthée*, Paris, Cardin Besongne, 1639.

3. Alexandre Hardy, *Panthée, op. cit.*, V, 2.

4. « Allez vous réunir ensemble belles ombres, / Loin des soucis mortels, de miseres, d'encombres, / Sous les myrthes sacrez, aux manes bien-heureux, / Recompensez vos maux de baisers amoureux, / Que votre faim toujours s'appaise d'ambrosie, / Et sans fin le nectar votre soif rassasie », Alexandre Hardy, *Panthée, op. cit.*, p. 207.

5. Jules de Guersens, *Panthée, op. cit.*, p. 131, acte V.

6. Voir Jean-Gilbert Durval, *Panthée, op. cit.*, acte I, 1, p. 1-3.

par contraste, la vertu de Panthée – qui demeure fidèle à son mari – et la justice de Cyrus – qui protège sa prisonnière et pardonne aux traîtres comme Araspe. La moralisation se réalise ici par l'éloge de la valeur absolue de la vertu qui résiste dans le malheur : cette pédagogie qui exalte le mérite du héros infortuné contribuera plus tard – dans sa forme simplifiée et édifiante – au succès du drame bourgeois.

Mais cette pédagogie de l'élévation permet aussi la représentation de personnages « mauvais » qui découvrent en eux l'ambiguïté de la « faute » par la remord et le regret, dans des tragédies qui accordent aux héros une nouvelle profondeur psychologique. Il est ainsi possible d'éprouver de la « pitié » pour un héros qui découvre dans son bonheur apparent la marque effective de sa déchéance : c'est le cas notamment d'Altée dans certaines adaptations de l'histoire de Méléagre. Pour venger ses frères, Altée se rend responsable de la mort de son propre fils. Mais, si dans les versions de Boissin¹ et de Hardy² la reine se réjouit de sa vengeance, dans les adaptations de Pierre de Bousy et de Benserade³ cet acte de vengeance ne rétablit pas l'ordre et la justice : Altée regrette son acte et tombe dans le malheur qui la conduit au suicide⁴.

L'analyse de la juste rétribution – sur le plan idéologique et pédagogique – et de la justice poétique – sur le plan des conventions du genre – permet une compréhension plus vaste du contexte de la tragédie moderne. Le spectacle de la disproportion entre justice humaine et justice divine, qui apparaît dans certaines tragédies, contribue à une réflexion sur la causalité – marquée par la rupture et le renversement – et sur « les coups de fortune » – qui permettent de décrire le désordre apparent de l'univers tragique. Cet univers apparaît notamment dans les pièces qui précèdent la formalisation classique du genre, mais reste ensuite présent pour nuancer le mécanisme facile de la justice poétique et pour contribuer à une définition du « tragique » tel qu'il apparaîtra dans la tragédie plus tardive et dans son interprétation romantique.

Cette critique de la rétribution n'efface pas le souci de moralisation qui reste premier dans la tragédie moderne et qui fonde la légitimité du genre et les conventions de sa poétique. Elle fait pourtant signe vers d'autres stratégies de moralisation qui permettent de creuser davantage l'analyse psychologique des personnages – par l'étude des remords, du repentir et de l'évolution d'un héros qui renonce à l'immobilité de l'*exemplum* – et la description de

1. Jean Boissin de Gallardon, *La Fatalle* in *Tragédies et histoires saintes*, Lyon, Simon Rigaud, 1618, p. 71 et suivantes.

2. Alexandre Hardy, *Méléagre*, in *Théâtre*, Paris, Jacques Quesnel, 1624, p. 213 et suivantes.

3. Pierre de Bousy, *Méléagre*, éd. Luigia Zilli, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002 [1582], p. 1 et suivantes ; Isaac de Benserade, *Méléagre*, Paris, Sommaville, 1641.

4. Voir les analyses du chapitre 9.3.1.

la complexité du réel – par l’analyse du désordre et de l’opacité ambiguë de la justice. La tragédie peut ainsi évoluer vers un plus grand réalisme et parfaire sa « vraisemblance référentielle »¹. Inversement, cette pédagogie tragique peut aussi amener – dans sa forme simplifiée – à un plus grand idéalisme qui figerait la tragédie dans ses bienséances conventionnelles par la représentation de personnages trop vertueux dont les misères ne font que souligner le caractère absolu et exemplaire de leur vertu. Le roman, qui hérite de cette forme plus complexe de moralisation, présente en effet, dès le XVIII^e siècle, ces deux tentations poétiques qui font de la vraisemblance l’imitation du réel ou l’expression des conventions morales.

11.2.2 Les limites de la loi positive

Si la pédagogie tragique prônée par Castelvetro ne nie pas la justice divine mais affirme en revanche la validité absolue de la « vertu », d’autres théoriciens et dramaturges poussent plus loin l’analyse de la loi positive, pour dénoncer l’opacité de la justice mondaine, sans chercher à fonder une herméneutique qui reconstitue dans la trame tragique le sens caché d’une loi morale ou d’une rétribution à venir. Dans *El castigo sin venganza*, Lope de Vega montre l’ambiguïté d’un « châtiment » qui refuserait toute « vengeance ». Si le duc entend punir les amours illicites de son fils et de sa femme par un « châtiment » qui semble davantage l’expression de la volonté du ciel que de la sienne², les stratagèmes qu’il met en place pour susciter la mort des amants³ lui permettent, en fait, de se venger sans tacher son honneur et sans perdre son pouvoir⁴. L’explication du malheur par la justice « providentielle » peut ainsi dissimuler la mauvaise foi du héros ou justifier son désir illégitime de vengeance⁵.

1. Voir les analyses du chapitre 7.4.2 et notamment l’article d’Anne Duprat, «Trois formes de vraisemblance», art.cit.

2. Le duc de Ferrare dit exercer le « castigo » des « cielos » : « No es venganza de mi agravio, / Que yo no quiero tomarla / En vuestra ofensa, y de un hijo / Ya fuera bárbara hazaña », Félix Lope de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, éd. Antonio Carreño, Madrid, Catedra, composée en 1631 et publiée en 1634, acte III, p. 246.

3. Au lieu de massacrer personnellement les amants – sur le modèle des tyrans tragiques – il demande à Federico de tuer à sa place un traître qui conspire contre lui et qu’il a ligoté et couvert d’un manteau : il s’agit de Casandra. Il demande ensuite au marquis de Padoue, le frère de Casandra, de venger l’honneur de sa femme en tuant son fils.

4. Le duc se venge par l’*engaño*, pour préserver son honneur et son pouvoir, que le scandale d’un adultère aurait sans doute affaibli, et prétend exécuter la justice divine pour légitimer son désir vindicatif : c’est ainsi que May interprète le dénouement de la pièce dans « Lope de Vega’s *El castigo sin venganza* : the idolatry of the duke of Ferrare », *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 37, 1960, p. 154-182.

5. Le dénouement de cette *tragedia* de Lope demanderait une analyse plus fouillée qui rende compte de sa richesse et de sa complexité. L’article de Victor Dixon et Alexander A. Parker, « *El castigo sin venganza* : two Lines, two Interpretations », *Modern Language Notes*, n. 85 (2), 1970 p. 157-166, propose une analyse et un bilan de ses diverses interprétations.

Cette position pessimiste dénonce l'inefficacité de la loi positive en invoquant ses faiblesses structurelles – une loi générale ne peut pas s'appliquer équitablement à la complexité des cas particuliers – et ses dangers politiques : par sa volonté de fonder le droit positif à partir du droit naturel et divin, le législateur risque de s'attribuer un pouvoir excessif et de le légitimer au nom d'une justice divine qu'il ne saurait pas atteindre. La loi positive conduit donc inéluctablement à l'inefficacité ou à la tyrannie : c'est cette thèse pessimiste qui rend problématique le dénouement de deux trames tragiques, celles tirées de l'*Epizia* de Giraldi, et celle d'*Horace*, tirée de Tite Live.

Epizia, ou le drame de la rétribution

Le sujet de l'*Epizia* de Giraldi, composée entre 1543 et 1554, est issu d'une nouvelle de ses *Ecatommiti*¹, qui reprend le sujet de Bandello², et qui a été adapté à la scène par Giraldi, mais aussi par Claude Roillet dans *Philanire* – traduction française d'une version latine publiée en 1556 –, par André Mareschal³, par Hans Sachs⁴, par George Whetstone dans *Promos and Cassandra* de 1578 et, enfin, par Shakespeare dans *Measure for Measure*. Il s'agit d'une trame qui présente deux rebondissements : le frère d'Epizia, Vieo, a été condamné à mort pour avoir violé une vierge. Sa sœur intercède pour lui auprès de Iuriste – le gouverneur – qui s'éprend de la jeune fille et lui promet le salut de son frère et un possible mariage si elle accepte de passer la nuit avec lui. Mais le *podestà* intervient pour corriger cet abus de pouvoir : il fait tuer Vieo et réprimande Iuriste, qui jouit pourtant des faveurs de la jeune Epizia. En apprenant la mort de son frère, l'héroïne fait appel à l'empereur Maximilien. Ce dernier entend rendre justice : il force Iuriste à épouser Epizia pour sauver son honneur, et il fait ensuite condamner à mort le gouverneur, pour venger son abus de pouvoir. Si les versions de Giraldi, de Whetstone et de Shakespeare se dénouent par une reconnaissance qui laisse à Iuriste la vie sauve et clôt la pièce par un dénouement heureux, Roillet et Mareschal choisissent de pousser jusqu'au bout la logique de la pièce : le gouverneur coupable d'abus de pouvoir est condamné à mort. Ces tragédies posent ainsi la question de la légitimité de la loi commutative et, plus profondément, elles mettent en cause le mécanisme pédagogique de la justice poétique.

Dans la *Philanire* de Roillet, publiée dans sa version française en 1563 à Reims, c'est le mari de l'héroïne – Hippolyte – qui est condamné à mort

1. Nouvelle VIII, 5.

2. Nouvelle II, 15.

3. André Mareschal, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy, dernier duc de Bourgogne*, Paris, Quinet, 1645. Je remercie Lise Michel de m'avoir signalé cette version « historique » du sujet italien.

4. Hans Sachs, *Ein klegliche tragedi mit zwölf personen zu spilen, die zwen ritter von Purgund, hat fünf actus*, in *Hans Sachs*, vol. 8, éd. Adelbert von Keller, Georg Olms, Hildesheim, 1964, p. 81-106.

par fraude, et c'est le gouverneur Sévère qui, en dépit des conseils de son secrétaire, décide de le faire tuer, au moment même où il se prépare à jouir des faveurs de Philanire. Le gouverneur n'est pas seulement passionné et inexpérimenté, mais il décide consciemment de ne pas respecter la parole donnée, de punir excessivement le mari de Philanire et de contraindre sa femme à l'adultère (acte II). Philanire demande alors justice au vice-roi, qui la pousse à épouser Sévère. Le mariage, d'après le chœur de l'acte IV, satisfait les deux époux et prépare une issue heureuse. Mais la pièce se dénoue pas un dernier renversement de fortune : le vice-roi, pour respecter la loi commutative, condamne à mort Sévère et plonge Philanire dans la douleur. La rétribution parfaite de la pièce – qui punit le meurtre d'Hippolyte par la mort de Sévère et venge l'honneur de Philanire – se révèle ici inadéquate et sanguinaire. L'excès de la vengeance ne décourage pas ici le « vice » de Sévère, mais l'inscrit dans une chaîne inéluctable de répétitions et de violence. La vengeance promise à Philanire ne permet pas une « juste » rétribution du tort qu'elle a subi : son mari ne lui est pas rendu, mais son deuil est redoublé par la perte de son deuxième époux.

Roillet dénonce par la bouche de Sévère¹ l'inutile cruauté du mécanisme rétributif, qui prétend rétablir la justice quand il ne fait qu'accroître le malheur des victimes et des coupables. La loi de la cité ne peut pas évoquer la loi divine si elle reste prisonnière de l'abstraction commutative, car la justice humaine ne permet ni de « réparer » le tort subi par la victime, ni de « corriger » le vice du coupable : Sévère, qui allait se contraindre à un amour honnête par les liens du mariage, est condamné à renoncer à cet « honneur léger, que j'ai mal attendu² ». L'excès de la vengeance ne fait que porter d'autres offenses qui exigeront de nouveaux châtiments³ ou qui – pire encore – resteront impunies et légitimées par la loi.

Giraldi, comme l'a relevé la critique, aborde dans son adaptation d'*Epizia* des problématiques juridiques d'actualité à l'époque du concile de Trente en appliquant ses connaissances du droit⁴. Il souligne la rétribution exacte de la

1. « Mais pourquoi las en vain fais-tu prière ? / Mets-la au loin, / Jette-la en arrière, / Fol est celui qui aux hommes s'attend / En qui nul bien et nul salut s'étend. / Plus sûrement on met son espérance / En celui seul qui, de son innocence, / De sa pitié, toujours relève ceux / Qui voit nocentz et humbles souffreteux. / C'est celui seul en qui est l'assurance / Du vrai salut, qui, de sa grand'puissance, / Par cette mort la vie donnera, / Qui à jamais bienheureux me fera. *C'est lui seul, plus qu'autre pitoyable, qui lavera mon méfait détestable* », Claude Roillet, *Philanire*, éd. Daniela Mauri, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et Charles IX*, première série, vol. 2 (1561-1566), Paris Florence, PUF Olschki, 1989, p. 210-211. Je souligne.

2. *Ibid.*, p. 210.

3. Confrontée à la mort de ses amants, Philanire se suicide : « Doncques, hélas, dépouillée / De mon cher époux premier, / Et du nouveau désolée / Par la mort de ce dernier, / En qui gisait l'espérance / Du lit et de mes enfans, / De maux chargée à outrance / Prolongerai-je mes ans ? », *ibid.*, p. 213.

4. Fabio Bertini, « *Havere a la iustitia sodisfatto* » *Tragedie giudiziarie di Giovan*

pièce – Vieo a violé une fille et a été condamné à mort, Iuriste a fait violence à Epizia et sera condamné à mort – pour relever le mécanisme de l'excès qui se cache sous la pratique de la justice : la peine capitale, selon le droit de l'époque, est un châtement excessif pour punir un viol¹. Giraldi entend ainsi critiquer la logique dissuasive appliquée dans la pièce : la rétribution ne peut pas réparer le tort et creuse le malheur de la victime.

La version de Giraldi semble aussi pouvoir se prêter à une lecture allégorique : Iuriste – dont le nom souligne la fonction « juridique » – a reçu de l'empereur le pouvoir d'exercer la justice à « Ispruche » (Innsbruck), mais son pouvoir se révèle injuste et inefficace. Injuste, car soumis aux « appetiti sregolati² » du gouverneur qui abuse de sa position ; inefficace, car la rétribution semble encourager le crime au lieu de le réprimer : Iuriste, alors qu'il condamne excessivement le viol de Vieo, pèche à son tour par concupiscence. La justice rétributive, quand elle entend légitimer le pouvoir en place par l'expression de sa force, ne réprime pas le crime, mais autorise les abus et creuse le malheur des victimes. L'échec de Iuriste fait ainsi signe vers l'échec de tout gouverneur qui est soumis aux « passions » et qui applique strictement la logique rétributive. L'empereur, qui avait délégué son pouvoir, intervient alors à l'acte IV pour rétablir une justice qui soit enfin équitable. Son apparition et son jugement semblent signifier les rapports qui existent entre justice humaine et justice divine : la pédagogie de l'empereur en effet ne se plie pas à la stricte rétribution prônée par le *Podestà*. L'empereur use de « clemenza³ » à l'égard de Vieo – épargné de la mort par le bon vouloir du capitaine – et de Iuriste. Il applique ainsi une justice personnelle qui refuse la mécanique de la rétribution et qui tient compte des cas particuliers⁴ afin d'amender les coupables avant de les punir : Vieo et Iuriste sont alors en mesure de « réparer » leur faute en effaçant, par le mariage, le déshonneur de leurs victimes et en recevant d'elles le pardon⁵.

Si Shakespeare et Whetstone éludent partiellement le drame de la rétribution par un jeu de reconnaissances⁶, Giraldi et Roillet, en revanche,

Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare, Florence, Società editrice fiorentina, 2008, p. 219-336 ; Riccardo Bruscelli, « Il Racconto del matrimonio negli « Ecatommiti » del Giraldi », *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, éd. Pasquale Guaragnella et Marco Santagata, Roma Bari, Laterza, 2006, p. 553-576.

1. Voir Giulio Caro, *Sententiæ receptæ*, Turin, 1586, cité par Philip Horne, *Epizia, an Italian Renaissance Tragedy*, New York, Edwin Mellen Press, 1996, p. xxxiv, n. 15.

2. « Convoitises dérégées », *ibid.*, acte I, scène 1, p. 3.

3. *Epizia, op. cit.*, acte V, scène 7, p. 109.

4. L'empereur s'adresse ainsi à Epizia : « Ma poscia che io posso / Temperar questa legge e farla mite, / Io son contento di donarti vivo Il tuo fratel, poi che gli ha perdonato / La giovane violata et eu per moglie / E per pigliarla », *ibid.*, p. 107.

5. L'empereur entend amender Iuriste en lui montrant l'inanité de son pouvoir : c'est de sa femme qu'il reçoit désormais la vie : « perché voglio che da te la vita / Conosca che gli dono, acciò ch'egli abbia / Ad avverti più cara e sempre amarti », *ibid.*, p. 109.

6. Dans *Measure for Measure*, on apprend que l'héroïne, par un jeu de substitution, n'a pas été violée par le gouverneur, et qu'un autre criminel a été tué à la place de son

entendent montrer les faiblesses structurelles d'une justice fondée sur la rétribution et la répression. La loi positive ne tient pas compte des cas particuliers et la nature « concupiscente » de l'homme le pousse au crime sans que la pédagogie de la « juste » vengeance puisse l'en dissuader : au contraire, la dureté du châtement risque de légitimer la violence et l'excès. Le pardon et la réconciliation semblent alors – dans l'adaptation de Giraldi – la seule issue en mesure de briser la chaîne des châtements et de permettre l'amendement de la faute.

Horace, ou le sens de l'histoire

Si les adaptations d'*Epiztia* exprimaient une critique de la « juste » rétribution, les versions de l'histoire des Horaces et des Curiaces poussent plus loin le débat : faut-il pardonner à Horace le meurtre de sa sœur ? Et encore : la justice du roi peut-elle exprimer la justice de Dieu et contribuer à l'harmonie du cosmos et à la marche de l'histoire ? Les versions d'Areino, de Laudun, de Lope et de Corneille donnent des réponses diverses à ces questions. La trame de la tragédie – comme le relève justement Corneille dans l'« examen » de la pièce – présente deux péripéties : Horace menacé par les Curiaces les tue et passe du malheur au bonheur ; Horace rentre à Rome, tue sa sœur et passe du bonheur dans le malheur, car il risque d'être condamné à mort à cause de son acte¹. Le dénouement porte un dernier renversement : Horace aura la vie sauve. Corneille a justement relevé les difficultés de la dramatisation du meurtre de la sœur d'Horace : ce rebondissement est imprévu – il constitue une « action momentanée² » – il arrive par accident, « sans nécessité³ », et présente une structure épisodique. Pourtant, c'est cette deuxième péripétie qui prépare et suscite le dénouement de la pièce.

Les adaptations modernes du récit de Tite Live cherchent à expliquer la rétribution de cet acte, qui pose le double problème de la justice et de la pédagogie qu'entend appliquer la pièce. En ce qui concerne la justice, le jugement d'Horace aborde une question politique : faut-il punir par la mort celui qui vient de sauver l'État et se priver ainsi d'un puissant défenseur ? La

frère.

1. « Le second défaut est, que cette mort fait une action double par le second péril ou tombe Horace après être sorti du premier. L'unité de péril d'un Héros dans la tragédie fait l'unité de l'action ; et quand il en est garanti, la pièce est finie, si ce n'est que la sortie même de ce péril l'engage si nécessairement dans un autre, que la liaison et la continuité des deux n'en fasse qu'une action ; ce qui n'arrive point ici, où Horace revient triomphant sans aucun besoin de tuer sa sœur, ni même de parler à elle, et l'action serait suffisamment terminée à sa victoire. Cette chute d'un péril en l'autre sans nécessité fait ici un effet d'autant plus mauvais, que d'un péril public, où il y va de tout l'État, il tombe en un péril particulier, où il n'y va que de sa vie », Pierre Corneille, *Horace*, « examen », *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, p. 840. La tragédie a été publiée en 1641 et l'examen est de 1660.

2. *Ibid.*, p. 840.

3. *Ibid.*

vaillance d'Horace pourrait alors servir de circonstance atténuante et favoriser l'application d'une justice particulière. De même, le jugement d'Horace pose la question de la correspondance entre justice humaine et justice divine : si Dieu a accordé la victoire à Horace, est-ce qu'il désire le préserver et réaliser par lui le sens de l'histoire – c'est-à-dire ici l'accroissement du pouvoir de Rome ? Les tragédies modernes mettent ainsi en relation la question de la rétribution du crime du héros et celles du bien commun et de la téléologie providentielle. En ce qui concerne en revanche la pédagogie de la pièce, le jugement d'Horace appelle à prendre position au sujet de la logique de la vengeance : Horace punit par excès sa sœur d'un crime de trahison – car celle-ci, accablée par la mort de Curiace, son amant, maudit Rome et le siens. Châtier Horace par une rétribution exacte – en le condamnant à mort – revient ainsi à aller dans le sens de la vengeance. Mais cet acte sévère permettrait aussi de punir et de dissuader l'exercice de la vengeance personnelle – qui motive le crime violent et impulsif d'Horace – au nom de la loi positive de l'État. Inversement, pardonner à Horace reviendrait à légitimer sa vengeance personnelle et l'excès de violence qu'elle porte. Mais le pardon ou l'acquiescement permettrait aussi d'interrompre la chaîne de meurtres qui ensanglantent Albe et Rome.

Les adaptations d'Aretino, de Laudun et de Lope cherchent à expliquer le jugement du roi Tulle. L'*Orazia* d'Aretino a été publiée en 1546 et a connu au XVI^e siècle un très grand succès. Celia, la sœur d'Horace, est un personnage qui suscite la pitié du public : elle est fiancée à Curiace et craint de perdre un frère ou un amant. Quand son frère la tue à l'acte III, le peuple – qui dans la pièce d'Aretino est une figure positive, appelé à guider les réactions du public – déplore le fratricide. Horace est coupable, mais la sentence des duumvirs qui le condamnent à mort (acte IV) est excessive. Le père d'Horace supplie le peuple d'épargner le seul enfant qui lui reste et qui a montré à Rome sa vaillance (acte V) et il rappelle que la clémence est une vertu qui rapproche les hommes de Dieu¹. Le peuple condamne alors Horace à une punition symbolique : il doit porter un joug qui marque sa soumission à la justice, comme dans le récit de Tite Live. Le jugement du peuple, dicté par la clémence, s'accorde à la volonté du ciel, explicitée par une voix céleste² qui approuve la justice humaine : le pardon du coupable et la soumission d'Horace à la volonté de l'État sont « justes » car ils vont dans le sens de la Providence divine.

La tragi-comédie de Lope de Vega, *El honrado hermano*, recueillie en volume en 1623, présente aussi un dénouement heureux qui se justifie par

1. Publio fait appel à « La clemenza / Di cui popol sei vaso : perché a Dio / Si avvicinan color, che ogni or pietosi / Si rivolgono inverso ai falli altrui, / Tal che chi sta ne l'atto del perdono / D'uomo diventa Iddio », Pietro Aretino, *Orazia*, in *Il teatro Italiano 2, La tragedia del Cinquecento*, vol. 1, éd. Marco Ariani, Turin, Einaudi, 1977, p. 270.

2. *Ibid.*, p. 276.

l'introduction d'un fil amoureux. Horace n'est pas seulement le guerrier cruel de Tite Live, mais il est un jeune amoureux de Flavia, tout comme sa sœur Horacia est éprise de Curiacio. Après avoir tué les Curiaces, Horace tue sa sœur (acte III), et le roi Tulle le condamne à mourir. Mais l'amour qui unit Flavia à Horace pousse le roi à la clémence : après avoir vu le malheur d'Horacia, privée de son amant, il ne veut pas reproduire la même cruauté et priver Flavia de son fiancé. La tragi-comédie de Lope reprend un *topos* ancien – l'amour qui triomphe des armes – et justifie le pardon du crime d'Horace par la pitié que suscitent ses sentiments amoureux.

Les pièces de l'Arétin et de Lope font l'apologie du pardon qui brise la chaîne des vengeances et permet le triomphe de l'amour sur la guerre et de la clémence providentielle sur le mécanisme rétributif. La tragédie de Laudun, en revanche, présente un dénouement malheureux et dénonce l'enjeu politique du pardon du roi Tulle. Horace est coupable de fratricide, mais le roi, contre l'avis du peuple, pardonne son crime et légitime donc implicitement la logique de la vengeance au nom de la raison d'État : le roi a besoin de soldats vaillants comme Horace pour défendre son pouvoir, et doit le faire au risque de la violence et de l'excès. Horace a tué sa sœur, faible et sans défense. Mais le roi en vient à légitimer le triomphe du fort sur le faible, si cette force sert à préserver l'unité de l'État : la mort d'une vierge comme Horatia est moins grave pour le pouvoir que la mort d'un vaillant défenseur comme Horace¹. Cette logique qui soumet l'exercice de la justice à la raison d'État et, en définitive, à l'apologie de la force entraîne le dénouement de la pièce. En assumant la logique rétributive comme manifestation du pouvoir, Tulle n'accepte pas la loyale soumission du roi vaincu d'Albe et le condamne injustement à mort, pour asseoir sa puissance. Mais Laudun entend dénoncer que la logique de la vengeance, asservie à la raison d'État, ne peut pas être l'expression de la justice divine : bien que la victoire d'Horace – comme l'affirmait l'Arétin – aille dans le sens de la Providence, son crime reste un abus s'il sert à légitimer le pouvoir de la force au détriment de l'équité de la justice. Le roi Tulle et son conseiller sont ainsi foudroyés au dernier acte, par un jugement divin qui condamne leurs « fautes » : absoudre Horace au nom de la raison d'État et exécuter le roi d'Albe pour manifester le pouvoir de la force.

Les dramatisations du fratricide d'Horace n'entendent pas simplement dénoncer le mécanisme rétributif pour faire l'apologie du pardon, mais elles

1. C'est le sens des propos du conseiller qui détermine la « clémence » du roi : « Sire, si vous aviez cent valeureux guerriers [...] / Qui vous rendissent Roy de plus loingtains terres, / Mettans sur vostre chef cent couronnes encor' / Et vous faisant seigneur du païs et de l'or : / Vous gagneriez beaucoup avec tels personnages [...] [Horace] a tué sa sœur. C'est une fille morte, / Vous ne manquez seigneur de vierges de sa sorte, / Mais d'Horaces vainqueurs ne pouvez avoir qu'un / Sous la valeur duquel tremble et fremit chascun », Pierre Laudun, *Horace*, in *Poésies, contenant deux tragédies*, Paris, Le Clerc, 1596, fol. 72v-73r.

critiquent aussi l'ambition de la justice humaine à vouloir incarner le sens de l'histoire, alors qu'elle ne manifeste que le pouvoir et la force. L'*Horace* de Corneille reprend cette réflexion sur la justice et sur sa pédagogie, mais au lieu de résoudre l'ambiguïté du pardon du héros – à la suite d'Arétino, de Lope et de Laudun – ou d'é luder la question en transformant le fratricide en « accident » – comme le proposait d'Aubignac¹ par respect des bienséances – il révèle les diverses facettes qui fondent la complexité du jugement du héros. Le sujet d'*Horace* lui permettait aussi de faire l'éloge de la politique de Richelieu et d'aborder indirectement une question d'actualité – la guerre contre la maison d'Autriche qui met la reine Anne d'Autriche, fille du roi d'Espagne, dans une position instable, comparable à celle de Sabine dans la tragédie.

Corneille expose, par ses personnages, les différentes prises de position idéologiques qui s'affrontent pour juger du crime d'Horace. Valère, amoureux de la sœur d'Horace, adopte une logique strictement rétributive : Horace a vengé avec excès la mort de ses deux frères, en tuant Curiace et sa sœur Camille. Cet excès mérite d'être puni car il risque sinon de valoriser la logique de la vengeance individuelle, au détriment du respect de la loi². Le roi Tulle en revanche suit la logique de la raison d'État : Horace a sauvé Rome et s'il tue sa sœur, c'est parce qu'elle s'est révélée une ennemie de l'État. Il faut donc accorder à Horace un régime d'exception par rapport à la justice ordinaire qui exigerait la punition du fratricide. Le vieil Horace implore en revanche la compassion du roi : en une seule journée, il a perdu deux fils et une fille et demande que son dernier fils – qui a sauvé Rome – ne lui soit pas ôté³. Sabine, la femme d'Horace et la sœur de Curiace, suit aussi la logique de la compassion, mais en adoptant un point de vue *super partes*⁴. Elle a perdu trois frères, deux beaux-frères et une belle-sœur : elle demande de ne pas perdre aussi son propre mari. Elle généralise ainsi le principe d'exception : il faut pardonner au coupable parce que la vie humaine a une valeur absolue, que confirme la loi naturelle. En pardonnant à Horace, on en vient ainsi à arrêter la chaîne des meurtres et à condamner – ou du moins confiner – la

1. « C'est pourquoi la mort de Camille par la main d'Horace son frère, n'a pas été approuvée au Théâtre, bien que ce soit une aventure véritable, et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'Histoire, et tout ensemble la bienséance de la Scène, que cette fille désespérée voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessous : ainsi elle fût morte de la main d'Horace, et lui eût été digne de compassion, comme un malheureux Innocent », abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 113-114.

2. « Faisant triompher Rome il se l'est asservie, / Il a sur nous un droit, et de mort, et de vie, / Et nos jours criminels ne pourront plus durer / Qu'autant qu'à sa clémence il plaira l'endurer », Pierre Corneille, *Horace*, op. cit., acte V, scène 2, p. 894.

3. « Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants, / Trois en ce même jour sont morts pour sa querelle, / Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle, / N'ôtez pas à ses murs un si puissant appui », *ibid.*, p. 989.

4. « Sire, écoutez Sabine, et voyez dans son âme / Les douleurs d'une sœur, et celles d'une femme, / Qui toute désolée à vos sacrés genoux / Pleure pour sa famille, et craint pour son époux », *ibid.*, p. 893.

logique de la vengeance qui ne respecte pas la loi naturelle et l'interdiction du meurtre.

C'est le roi Tulle qui a le dernier mot de la pièce : la raison d'État et la compassion prônée par Sabine et par le vieil Horace accordent au héros la vie sauve. Si le jeune Horace bénéficie d'un régime d'exception, c'est qu'il est un « serviteur » de l'État et qu'il peut, en raison de son utilité et de sa « vertu », être mis « au dessus des lois¹ ». Le roi Tulle explicite ici la logique de la raison d'État, et la critique a montré comment, dans ce passage, Corneille entend représenter la politique pratiquée et prônée par Richelieu dans son *Testament politique*. Le régime d'exception accordé aux « grands serviteurs » de l'État est légitimé au nom d'une morale néo-stoïcienne. Pour servir l'État, il faut savoir s'élever, à l'image du sage, à la compréhension de la nécessité universelle et l'accepter au prix de sacrifices personnels et en dépit de l'avis du peuple et des circonstances particulières. Le geste d'Horace sert l'histoire de Rome, car « l'art et le pouvoir d'affermir des Couronnes / Sont des dons que le Ciel fait à peu de personnes² ». Le roi Tulle peut donc lui accorder un régime d'exception pour qu'il puisse continuer de servir Rome et, par là même, à réaliser le sens de la Providence qui accorde à Rome la victoire, comme l'annonçait, mystérieusement, le songe de Camille³.

La critique, et notamment celle de tradition hégélienne, a fait l'hypothèse que Corneille, dans *Horace*, adhère à la politique de Richelieu et en fait l'éloge. Le dénouement affirmerait alors que le héros contribue à réaliser la volonté de l'État qui va dans le sens de l'histoire et s'inscrit donc dans l'harmonie universelle⁴. L'éloge traditionnel de la gloire de Rome, et implicitement de la France de Richelieu, pourrait ainsi affirmer l'identité entre la justice humaine – celle exercée par Tulle – et la justice divine, au nom d'une téléologie qui sert l'ordre universel et le bien du plus grand nombre.

Or s'il est vrai que la tragédie de Corneille expose les thèses politiques de Richelieu, il me semble qu'elle apporte des nuances, pour montrer les risques d'une pensée qui identifierait raison d'État et sens de l'histoire au nom d'une téléologie providentielle⁵. D'abord, le Bien et le bien de l'État

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 900.

3. *Ibid.*, acte I, 2, p. 850.

4. Voir Serge Doubrovsky : « Les énergies héroïques, dispersées dans l'exploit individuel, seront rassemblées et perpétuées non dans l'immortalité d'une âme ou d'un nom, mais d'un régime. Le Moi naturel périra, mais, loin d'être rejeté, il *servira*, lui aussi, l'Ordre par sa mort même [...] Ainsi *Horace* s'achève, après les sursauts et les tourments de la démesure héroïque, sur le triomphe et les promesses de l'équilibre royal », *Corneille ou la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 184 ; et Michel Prigent : « L'appartenance à une lignée héroïque prédestine les Horaces et les Curiaces à accomplir des actes exceptionnels : la nature prédestine à l'histoire, la loi du sang prédispose le héros au service de l'État. Quelle que soit l'issue, elle est un effet de la Providence », *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986, p. 129.

5. Hélène Merlin, dans « Réécriture cornélienne du crime : le cas d'*Horace* », apporte

sont ici distincts : si, dans *Cinna*, le triomphe d'Auguste annonce l'avènement d'un empire universel, le « pardon » de Tulle défend ici les intérêts d'un État contre un autre État. La présence d'Albe et de ses citoyens propose une alternative au régime de Rome et montre que la victoire de Tulle indique davantage la légitimation des intérêts d'un groupe social constitué – Rome – plutôt que de l'humanité toute entière. Ensuite, la dernière tirade du roi rappelle que la légitimité de son royaume se fonde sur un premier fratricide « oublié » – le meurtre de Remus par son frère – que l'acte d'Horace ne fait que répéter. Tulle en tire une leçon – il est juste d'oublier des crimes s'ils contribuent au bien de l'État – mais cette leçon montre bien que le triomphe de l'État ne peut pas coïncider avec la marche providentielle.

Enfin, comme l'a relevé Georges Couton¹, la dernière tirade du roi Tulle a été changée dans l'édition de 1660. Jusqu'en 1657, en effet, le roi quittait la scène et Julie, la suivante de Camille, prononçait les derniers vers de la pièce, qui venaient inscrire plus puissamment le dénouement dans la volonté providentielle. Julie, en effet, reliait le sort de Camille et le triomphe de Rome au songe que Camille avait fait à l'acte I : « le Ciel [l'] avait bien avertie Des tragiques succès qu'il [lui] avait préparés² ». C'était donc le « Ciel » qui avait orchestré le succès de Rome et la mort de Camille et qui le lui avait annoncé par des mots ambigus : « il semblait nous parler de [son] proche hyménée³ », quand en revanche il préparait sa « mort inopinée⁴ ». Ces mots de Julie entendent donc fonder la correspondance entre les événements de la pièce et la volonté providentielle et nuancer indirectement le « crime » d'Horace : en tuant sa sœur, il a peut-être réalisé les desseins du ciel, car il lui a permis d'« être unie⁵ » à son bien aimé Curiace. Le texte de 1660 efface cette tirade qui entend justifier partiellement les « accidents » de la pièce au nom d'un « dessein » providentiel. Cette modification du texte est sans doute due à des raisons poétiques – et sert notamment à donner au roi le dernier mot – mais peut aussi évoquer un changement d'attitude de Corneille vis-à-vis du pouvoir : Richelieu est mort en 1642 et Louis XIII en 1643. Corneille pourrait ici nuancer son éloge de la politique de Richelieu, comme il le fait par ailleurs dans un sonnet sur la mort du roi⁶. Corneille adopte un regard critique sur

d'autres arguments pour appuyer cette thèse : Corneille rejouerait ici la querelle du *Cid*, et s'opposerait aux avis des académiciens en associant, dans la tragédie, le public au peuple qui demande le salut d'Horace contre la sentence des duumvirs, voir *Littératures classiques*, n. 67, 2009, p. 101-114.

1. Pierre Corneille, *Horace*, *op. cit.*, p. 900, note b.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. Corneille écrit un quatrain sur le Cardinal et un sonnet sur la mort du roi (*cf. Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 1062) qui ne seront pas publiés de son vivant. Il y critique la politique de Richelieu, discrètement après sa mort (« il m'a fait trop de bien pour en dire du mal, / Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien »), ouvertement après celle du roi (« L'ambition, l'orgueil, l'audace, l'avarice »). Il s'inscrit ainsi plus largement

la régence d'Anne d'Autriche qui justifie une analyse des limites de la raison d'État : l'abnégation des « grands serviteurs » de l'État – qu'il s'agisse du roi ou de ses ministres – ne suffit pas pour légitimer leurs gestes – et la souffrance des faibles ou l'opposition du peuple – au nom d'une téléologie qui serait providentielle. Si l'*Horace* de Corneille ne va pas jusqu'à dénoncer la raison d'État comme le fait en revanche la tragédie de Laudun, elle montre les limites d'une justice humaine qui prétend légitimer son pouvoir au nom d'un principe suprême.

11.2.3 Apologies du pardon

Si la justice poétique s'avère moralement fragile – dans une tragédie où la rétribution est toujours incertaine ou casuistique – et dramatiquement inefficace – car l'équilibre qu'elle instaure est faiblement pathétique – la pédagogie de la vengeance ne semble pas mieux parvenir à conjuguer excès pathétique et juste rétribution. En effet, pour que la pédagogie de la dissuasion soit efficace, il faut supposer que la vengeance soit un acte équitable et que la justice humaine exprime la justice divine. Or certaines tragédies critiquent ces deux postulats idéologiques. D'une part, elles dénoncent la vengeance comme une chaîne de violences impossible à briser qui légitime la tyrannie et l'abus de pouvoir. D'autre part, elles prônent la laïcisation de la justice – qui a lieu parallèlement sur le plan politique – en faisant de la loi positive une matière de jurisprudence, et de la loi divine un objet d'espérance et d'exploration herméneutique. Par cette distinction, elles dénoncent le piège de toute identification téléologique entre justice humaine et divine, que l'on pourrait appeler, au prix d'un anachronisme, le piège « totalitaire ».

D'autres tragédies proposent alors des alternatives à cette conception de la justice : le renoncement à la vengeance ou encore le pardon sont des formes de dénouement pratiquées notamment dans les adaptations de la fin de Coriolan et dans *Cinna* de Corneille. La réflexion politique sur la « clémence » est sans doute liée au succès du néo-stoïcisme, qui reprend et interprète le *De Clementia* de Sénèque – à l'origine de la trame de *Cinna*. Plus généralement, le concile de Trente suscite une réflexion sur le pardon qui traverse le siècle¹ en lien avec la question de la justification. Pour la théologie de la Réforme catholique, le « pardon des péchés » n'est pas le simple effet de la « grâce », mais aussi le fruit des « œuvres » qui permettent d'accéder au salut². Le débat théologique influence ainsi la pratique morale : la direction de conscience – préconisée par le Concile – ainsi que la prédication de la fin

dans la réaction qui a suivi la mort du Cardinal.

1. Voir Jean Lombard, « Le Pardon au XVII^e siècle, entre ciel et terre », *Le Pardon*, Paris, Beauschesne, 1987, p. 163-181 : en 1671, Bossuet reprend les termes du Concile dans son chapitre « justification » de l'*Exposition de la doctrine de l'Église catholique sur les matières de controverse*, Paris, Librairie Louis Vivès, 1862 [1671].

2. *Ibid.*, p. 164-168.

du XVI^e et du XVII^e siècle analysent et encouragent la pratique du pardon. François de Sales, notamment, en souligne l'importance dans son œuvre¹ qui a sans doute influencé des auteurs comme Pierre Corneille².

Cette réflexion politique et morale sur la « clémence » et le « pardon » est à l'origine d'une pédagogie qui apparaît dans certaines tragédies modernes. Corneille – ainsi que Castelvetro – préconise, pour « purger les passions », l'amour « pour cette vertu que nous admirons » et qui « nous imprime la haine pour le vice contraire³ ». Au lieu de montrer le châtement du vice et de la crainte qu'il suscite pour moraliser par dissuasion, Corneille invite à moraliser par l'exemple de la « vertu », qu'elle soit récompensée ou non. C'est ainsi qu'Auguste, dans *Cinna*, ne corrige pas son ennemi par la vengeance et l'excès de la peine – qui animait en revanche la haine d'Emilie – mais il brise la chaîne des châtements par le pardon qui parvient à éteindre le ressentiment des conjurés⁴. Le pardon d'Auguste n'est pas seulement un geste politique, comme celui préconisé par Sénèque dans le *De Clementia* : quand Livie lui conseille d'user de clémence pour mieux « affermir son pouvoir⁵ », Auguste refuse son conseil et espère que « Le Ciel [lui] inspirera ce qu'ici [il] doit faire⁶ ». Le pardon qu'il accorde est donc davantage le signe d'une conversion qu'un geste d'opportunisme et, par cette conversion à la clémence, Auguste est ainsi en mesure d'attirer les conjurés vers la vertu.

La pédagogie du pardon permet ainsi de laisser au personnage moyen – ainsi qu'au public – le temps de l'amendement et de l'éducation à la vertu, comme je l'ai déjà relevé dans *Epizita*. La clémence d'Auguste est ainsi un exemple de cette pédagogie, qui ne sert pas seulement à créer une dépendance politique fondée sur la reconnaissance. Le dénouement de la pièce entend aussi faire l'apologie du pardon et proposer une nouvelle pédagogie dramatique que Corneille développe plus tard dans ses *Discours* : Auguste pardonne à Cinna et cherche à remplacer le cercle vicieux des vengeances par le cercle vertueux de la reconnaissance :

Commençons un combat qui montre par l'issue
 Qui l'aura mieux que nous, ou donnée, ou reçue.
 Tu trahis mes bienfaits, je les veux redoubler,

1. *Ibid.*, p. 163-164; et Morand Wirth, *François de Sales et l'éducation, formation humaine et humanisme intégral*, Paris, éditions Don Bosco, 2005, p. 219-223.

2. Claire Cerasi, *Pierre Corneille à l'image et semblance de François de Sales*, Paris, Beauschesne, 2000.

3. Pierre Corneille, *Nicomède*, « examen », *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 643.

4. Emilie répond ainsi à Auguste : « Et je me rends, Seigneur, à ces hautes bontés, / Je recouvre la vue auprès de leurs clartés, / Je connais mon forfait qui me semblait justice, / Et ce que n'avait pu la terreur du supplice, / Je sens naître en mon âme un repentir puissant, / Et mon cœur en secret me dit qu'il y consent. Le ciel a résolu votre grandeur suprême, Et pour preuve, Seigneur, je n'en veux que moi-même », Pierre Corneille, *Cinna*, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, V, 3, p. 967.

5. *Ibid.*, IV, 3, p. 952.

6. *Ibid.*

Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler¹.

Jean Lombard commente ces vers célèbres en montrant leur proximité avec le texte d'un sermon plus tardif de Bossuet qui reprend la même métaphore belliqueuse pour parler du pardon à accorder à un ennemi². Auguste pardonne à Cinna et lui montre la voie pour son amendement : accepter la reconnaissance et chercher à rendre le pardon qu'il reçoit, ainsi qu'Auguste se repent de ses « carnages³ » passés et reçoit de Dieu un « heureux destin » qui le met au rang des « immortels⁴ ». La pédagogie du pardon, prônée dans *Cinna*, entend édifier le public par le spectacle de la vertu et par l'éducation à l'amendement et à la reconnaissance.

Cette pédagogie du pardon en appelle aussi à une poétique qui refuse la logique stricte de la justice poétique. Corneille, dans son *Discours de la tragédie*, met ainsi au premier rang un type de trame tragique qu'Aristote jugeait inefficace : celui où le héros connaît, est sur le point d'agir, mais n'agit pas⁵. C'est ainsi qu'Auguste, en connaissant la trahison de Cinna, entend le châtier mais renonce enfin à sa vengeance. Cette forme tragique, d'après Corneille, est « d'un genre peut-être plus sublime que les trois qu'Aristote avoue⁶ ». Un telle tragédie, qui se dénoue par la réconciliation des personnages ou par le renoncement à la vengeance, est en effet assez éloignée du modèle tragique le plus pratiqué à l'époque moderne, et n'apparaît que dans les tragédies qui adaptent la mort de Coriolan⁷ et dans la tradition plus tardive des *drammi spirituali* italiens. Pourtant, cette poétique qui impose un dénouement par le retour à l'équilibre, et qui privilégie la « pitié » au détriment de la « crainte »⁸, s'impose progressivement sur la scène européenne,

1. *Ibid.*, V, 3, p. 967.

2. Dans son *Sermon sur le vendredi d'après les Cendres* de 1660 Bossuet affirme : « Rempotez la victoire sur votre ennemi en le comblant de bienfaits », cité dans « Le Pardon au XVII^e siècle », art. cit., p. 175.

3. Auguste dans sa tirade à l'acte IV : « Remets dans ton esprit après tant de carnages / De tes proscriptions les sanglantes images, / Où toi-même des tiens devenu le bourreau / Au sein de ton Tuteur enfonças le couteau, / Et puis ose accuser le Destin d'injustice / Quand tu vois que les tiens s'arment pour ton supplice » *ibid.*, p. 948.

4. *Ibid.*, V, 3, p. 968.

5. Pierre Corneille, *Discours sur la tragédie*, op. cit., p. 153.

6. *Ibid.*

7. Ce héros « moyen » décide de se venger de Rome qui l'a injustement exilé en s'alliant aux Volsques, mais renonce enfin à sa vengeance au nom de la pitié que lui inspirent sa mère et sa femme, venues le supplier, et il reçoit enfin la mort de ses alliés qu'il refuse de diriger contre Rome. Voir Urbain Chevreau, *Coriolan*, Paris, Augustin Courbé, 1638 ; Alexandre Hardy, *Coriolan*, in *Théâtre*, vol. 2, Paris, Quesnel, 1625, p. 103 et suivantes ; Chapoton, *Le Véritable Coriolan*, Paris, Quinet, 1638.

8. C'est ce que Corneille préconise le préconise dans son *Discours de la tragédie* : « Héraclius et Nicomède y ont plu, bien qu'ils n'impriment que de la pitié, et ne nous donnent rien à craindre, ni aucune passion à purger, puisque nous les y voyons opprimés et près de périr, sans aucune faute de leur part, dont nous puissions nous corriger sur leur exemple », *ibid.*, p. 147.

et fonde la poétique de la tragi-comédie et plus tard du drame.

Le dénouement par le pardon propose une alternative à la logique de la vengeance mais reste peu courant dans la tragédie moderne. En revanche, l'intrigue tragique la plus commune semble parvenir à réconcilier excès pathétique et retour à l'équilibre par un dénouement qui critique indirectement l'engrenage de la vengeance. Il s'agit de la fable des amants malheureux, qui fonde la tradition tragique espagnole – par la *Celestina* – italienne – par l'*Orbecche* – et qui illustre le genre en France – par les *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* – et en Angleterre – par la tragédie de *Romeo and Juliet*. Cette intrigue nuance l'engrenage de la violence, qui fonde sa structure, par le recours à l'élégie, qui marque son dénouement. D'une part, donc, la trame des amants malheureux se construit à partir du mécanisme qui articule la « faute » des héros – issue de la concupiscence – à sa rétribution – le malheur excessif qui châtie leur passion. D'autre part, l'infortune des amants est source de « pitié » et soulève le « sentiment de l'humain ». L'analyse des adaptations de ce sujet traditionnel permet de relever l'évolution qui affecte la poétique du dénouement malheureux et sa moralisation : si les premières versions de cette trame suivent la pédagogie de la dissuasion et condamnent la passion des amants, à partir des années 1590, son dénouement malheureux est le lieu de l'exaltation de l'amour infortuné des héros, au nom d'une pédagogie idéaliste qui valorise l'amour humain comme image imparfaite de l'amour divin. L'ambiguïté de la passion qui est au cœur de l'intrigue permet de concilier, dans le dénouement de la pièce, l'excès pathétique et l'expression de la rétribution : le malheur des amants est « juste » car il sanctionne des amours illicites ou impures, mais il est aussi digne de « pitié » par il manifeste l'aspiration des héros à un amour absolu et éternel.

11.3 Les amours tragiques

Le sujet le plus commun dans la première tragédie moderne n'est ni l'Œdipe – modèle pour Aristote – ni la *Sophonisbe* – première tragédie moderne, mais c'est le malheur et la mort d'un couple d'amants clandestins. Par cet exemple, si commun dans la tragédie, on pourra relever la validité de mes hypothèses sur la faute et la rétribution qui constituent une forme de causalité « moralisatrice » dans le dénouement tragique. Cette trame très ancienne remonte à l'antiquité grecque, où la fable de Pyrame et Thisbé a d'abord été mentionnée par Hygin, avant d'être racontée par Ovide dans les *Métamorphoses*¹. Ce récit d'un amour malheureux et impossible est moralisé au Moyen Âge et transposé au style moyen de la nouvelle² : les amours adultères

1. Ovide, *Métamorphoses*, IV, 55-166.

2. Pour une étude sur la tradition de cette trame, Madeleine Tyssens, « Les sources du *Piramus* », in « Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble », *Hommage à Jean Dufournet. Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, éd. J-C. Aubailly, t. 3, Paris,

de Paolo et Francesca condamnent les héros à l'enfer, où Dante les rencontre¹ alors que Boccace, dans sa première nouvelle de la quatrième journée, relate la vengeance du prince Tancredi qui punit les amours clandestines de sa fille et de son amant. L'amour ainsi valorisé dans le roman est condamné comme une passion illicite dans les *exempla* médiévaux, qui entendent décourager l'adultère et l'amour hors mariage. *La Celestina* de Rojas semble réunir cette double tradition poétique. Les amours clandestines de Callisto et Melibea s'achèvent de manière tragique : la mort des amants signifie à la foi la punition de leur crime et le pathétique d'une passion impossible².

Le grand succès de cette trame, qui de *Los Amantes* de Rey de Artieda à *Romeo and Juliet* de Shakespeare occupe la scène tragique, montre l'extrême autonomie de la tragédie moderne par rapport à la tragédie antique et révèle en revanche ses liens avec la nouvelle. J'ai relevé en effet que, pour les auteurs médiévaux, la tragédie est d'abord une « histoire qui finit mal » et que, même pour un théoricien de la tragédie aristotélicienne comme Jason Denores, une nouvelle au style moyen qui relate la vengeance d'un seigneur tuant sa femme et son amant constitue le meilleur exemple de sujet tragique³. La prédilection moderne pour le crime passionnel met en lumière des traits caractéristiques de la tragédie nouvelle. La « faute tragique » est d'emblée mise en relation avec le problème de la pureté du sang et constitue la « tache » qui souille le mari trompé ou le père d'une fille violée. L'adultère est en revanche un thème secondaire dans la tragédie grecque, où le crime de Clytemnestre est davantage d'avoir tué son mari que de l'avoir trompé avec Égisthe. La nouvelle importance accordée à la passion clandestine révèle le lien qui se tisse entre « faute » du héros et péché de concupiscence. La tragédie expose les dangers du débordement passionnel qui manifeste la nature « faillible » de l'homme déchu afin de moraliser son public : la passion illicite – hors mariage – qui détourne l'homme du désir de Dieu pour la jouissance des créatures ne peut que conduire au malheur et à la mort. La mise en scène d'amours malheureuses, au service d'une pédagogie de la dissuasion, révèle aussi la nature hybride de la tragédie moderne qui, dès son origine, conjugue le désir de pathétique à la réflexion moralisante sur les passions. Les thèmes propres au roman et à la pastorale se figent dans le cadre de la nouvelle exemplaire. De même, le style élevé de la tragédie subit l'influence du style bas de la nouvelle et transpose la rage du bourgeois cocu en la colère démesurée du tyran.

Il s'agira donc d'analyser ici l'évolution de ce sujet dans la tragédie mo-

Champion, 1993, p. 1411-1419 ; et Wolfgang G. Van Emden, « La Légende de Pyrame et Thisbé : textes français des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles », *Études de langue et de littérature du Moyen Âge, offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 569-583.

1. Dante Alighieri, *Inferno*, chant 5.

2. La source de la pièce de Rojas semble être *Phamphilus*, pièce latine du XII^e siècle attribuée à Ovide par la tradition espagnole.

3. Jason Denores, *Poetica, op. cit.*, p. 108-126.

derne. J'ai déjà constaté que l'*Orbecche* de Giraldi Cinzio fonde le modèle de la première tragédie italienne¹. Or la fable de l'*Orbecche* – deux amants clandestins tués par le roi, père de la jeune fille – est assez proche de l'intrigue des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, qui voit le jour environ quatre-vingt ans plus tard. La critique a relevé l'évolution de la tragédie dans les années 1620 sous l'influence de la pastorale et de l'élégie² : il s'agira de relier cette évolution à la première tragédie sénèque pour voir comment le thème de la passion amoureuse est reçu et traité pour servir le pathétique et la moralisation. En particulier, la « faute » du héros et sa « rétribution » font l'objet d'une réflexion qui évolue dans le temps. La « passion » remplace progressivement le « péché » pour évoquer la même passivité qui entraîne le héros. L'importance accrue du pathétique influence la pratique du dénouement, car la « crainte » suscitée par le châtement est nuancée par le débordement de la « pitié » et des larmes. L'histoire de la passion illicite des amants malheureux esquisse ainsi l'évolution des enjeux tragiques. En ce qui concerne la poétique de la tragédie, elle permet de relever l'influence de l'élégiaque qui nuance la mécanique moralisatrice de la justice poétique. En ce qui concerne la morale, l'adaptation tragique du sort malheureux des amants permet de constater l'avènement d'une éthique « tragique » qui n'est pas dans l'explicitation du châtement, mais dans la dissimulation de la rétribution au nom d'un « destin » cruel qui valorise les amants sans cesser d'évoquer le « dessein » providentiel afin de justifier l'« accident » qui les perd.

11.3.1 Orbecche et ses sœurs

La trame de l'*Orbecche* reprend le sujet d'une nouvelle des *Hecatommithi*³, et s'avère aussi proche d'une nouvelle de Boccace⁴ et d'une des premières tragédies italiennes, *Panfila*, d'Antonio Cammelli de 1499, qui s'inspire aussi de Boccace⁵. La tragédie de Giraldi, représentée en 1541 à Ferrare et publiée

1. Voir Marco Ariani, *Tra Classicismo e Manierismo, il teatro tragico del Cinquecento*, Florence, Olschki, 1974, chap. 3 ; Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno, in Italia tra XV e XVI secolo*, Turin, Bollati Boringheri, 1989 ; Salvatore di Maria, *The Italian Tragedy in the Renaissance, Cultural Realities and Theatrical Innovations*, Londres, Associated UP, 2002, p. 17-32 ; Valentina Gallo, *Da Trissino a Giraldi*, Rome, Vecchiarelli, 2005, p. 233-260.

2. Voir Octave Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948 ; Corinne Barbaferi, *Atrée et Céladon, la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques, op. cit.*, p. 223-258 ; Aurélia Sort, *Le discours pathétique dans la tragédie française (1634-1648)*, Thèse de doctorat sous la direction de Emmanuel Bury, Université de Versailles, 2009.

3. Giovan Battista Giraldi, *Hecatommithi*, Venise, Evangelista deuchino et Giovanni Battista Pulciani, 1607 [1565] II, 2, p. 187-198.

4. Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, IV, 2.

5. Antonio Cammelli, *Panfila, Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, éd. Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Turin, UTET, 1983, p. 397-468. Pour plus

en 1543, reprend donc une trame commune, la met au goût tragique – en imitant le *Thyeste* de Sénèque – et la dramatise en raison d’une structure causale et rétributive claire : Orbecche commet une faute avant le début de la pièce – se lier clandestinement avec Oronte¹ – et tombe dans le malheur – le roi son père massacre ses fils illégitimes et son amant, avant d’être tué par sa fille qui se suicide. Ce premier fil amoureux est doublé d’un deuxième fil politique : le roi Sulmone commet une faute – refuser toute clémence et se venger avec violence – et tombe dans le malheur – il est tué par sa fille et perd son pouvoir et sa descendance en raison de sa tyrannie².

Le fil politique et le fil amoureux sont noués pour expliciter une causalité et une justice claire : le roi punit la passion de sa fille qui châtie, enfin, la violence du père. Némésis, au premier acte, propose une interprétation de la justice dans la pièce : Dieu retarde le châtiment d’un « reo » en attendant qu’il se corrige jusqu’à ce qu’il n’y ait plus aucun espoir d’amendement³. Inversement, Dieu permet souvent que des hommes justes, « intenti a l’opre sante » soient dans le malheur, parce que chacun, dans sa vie mortelle, a sans doute commis une faute contre la grande bonté de son Créateur⁴. Il ne faut donc pas récriminer contre le jugement de Dieu, car tout procède de son ordre infini et tout acte reçoit sa juste récompense⁵ : la tragédie qui suit montrera en effet l’exemple d’un tyran qui sera puni pour ses mauvaises actions⁶.

de détails, Philip R. Horne, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford UP, 1962, p. 48-62.

1. Orbecche révèle sa liaison dans son dialogue topique avec la nourrice, acte I, scène 1.

2. Sa tyrannie est dénoncée *a contrario* par son conseiller Malecche, qui l’invite à la tempérance et à la vertu : « Ma vincer se medesimo e temprar l’ira / E dar perdono a chi merita pena / E ne l’ira medesima, ch’è nimica / A la prudenzia e al consiglio altrui, / Mostrar senno, valor, pietà, clemenzia, / Non pur opera istimo di re invito, / Ma d’uom ch’assimigliar si possa a Dio. / Questa sol è, sol questa è la vittoria / Vera nel mondo e sol di questa deve, / Sovra ogn’altro trionfo, un re lodarsi », Giovan Battista Giraldi, *Orbecche, op. cit.*, acte III, scène 2, p. 124.

3. « L’infinita bontà del sommo Giove / Tempra così la sua giustizia immensa / Ch’an- cor ch’un reo sia di gran vizii pieno, / Né ad altro mai ch’a mal oprar intenda / E perciò merti agro e crudel castigo, / Pur aspettando Dio ch’ei si corregga, / Rattien la ferza e non gli dà la pena / Degna de le sue triste e inique opre, / Anzi (o bontà del Creatore eterno) / Per più allettarlo al bene e mostrar lui / Più espressa la sua eterna, alta bontade / Fin che in tutto non fuor di speranza / Di deversi correggere gli aumenta Il bene, e tutti i suoi disiri adempie / Con felice successo », *ibid.*, acte I, scène 1, p. 89.

4. « ...Ove ’l contrario / Spesso si vede di color, che sono / Con ogni studio intenti a l’opre sante, / Perché chi a bene oprar l’animo intende / Più perfetto si fa ne’ casi aversi / E ne ricorre per soccorso a Dio, / Che fonte è d’ogni ben, d’ogni salute, / Sprezzando ciò che par felice in terra, / E vede che ciò lascia Dio avvenire / A quei che giusti sono, in questa vita / Perché ciascun che tra’ mortali vive / (Per giusto che egli sia) commette errore / contra l’altra bontà del Fattor suo », *ibid.*

5. « O gente sciocca, voi che non vedete / A pena quel ch’avete innanzi agli occhi, / Volete far del sommo Dio giudicio ? / O pazza presunzion, nulla procede / Senza ordine infinito [...] e se pur talor la pena s’è differita, è sovraggiunta poi / Tant’aspra e così grave, che contenta / Rimasa n’è la mia vindice destra », *ibid.*, p. 90-91.

6. « Ed or ne darà a ognun sí chiaro essemplio / Questo fiero tiran [...] ch’ognun potrà

Giraldi expose ainsi la logique néo-platonicienne qui régit la rétribution de sa pièce, mais il l'attribue à Némésis, la vengeance, qui situe faute et châtement des héros dans une chaîne, et punit leurs crimes par l'excès. Le « dessein » de Dieu est ainsi manifesté comme « vengeance » et la loi des rétributions fonde la causalité dramatique : à la scène 2 de l'acte I, l'ombre de Selina explicite les modalités de la vengeance. Elle est la femme de Sulmone, qui a été tué par ce dernier quand Orbecche, innocemment, dénonça au père l'inceste de Selina et de son fils. Elle veut maintenant réaliser sa « cruelle vendetta¹ » et susciter la mort de sa fille et de son mari. La chaîne des « fautes » et des « vengeances » a commencé en amont de la pièce, et ne s'achèvera qu'avec la mort de toute la descendance du roi.

La tragédie de Giraldi, pourtant, souligne l'ambiguïté de la « faute » d'Orbecche. D'une part, en effet, elle et Oronte sont dignes de pitié, comme l'affirme le conseiller Malecche, qui cherche en vain à adoucir le roi², car Oronte est de fait de noble naissance³. Le sort funeste des amants, qui marque le dénouement de la pièce, est alors pathétique et suscite la pitié et la déploration du chœur⁴. D'autre part, en revanche, le malheur d'Orbecche s'explique par un dessein rétributif. Elle a commis un « fallo⁵ », une faute, en cédant à son désir pour Oronte, sans que ce dernier soit son mari légitime. Sa faute est donc issue de la concupiscence, et semble répéter la faute de sa mère Selina, qui convoita son propre fils. Némésis, au premier acte, explicite cet héritage du péché qui accable Orbecche :

E avvien sovente che gli altrui peccati
passano insino a' figli e a' nipoti,
e del paterno error portan la pena⁶.

Orbecche hérite ainsi la faute de sa mère, et cet héritage se manifeste par l'excès des passions qui la portent à la concupiscence. La faute tragique s'exprime ainsi dans les termes du péché originel. Orbecche est à la fois victime de sa passion – qui permet la réalisation de la vengeance familiale – et responsable de ses actes : elle a consenti au désir qui l'attire vers Oronte et prend donc sur elle l'héritage du péché de sa mère, au point qu'elle en réalise la vengeance, en tuant de ses propres mains le roi, à l'acte V.

La pièce entend moraliser son public par la dissuasion : il ne faut pas céder à la passion, car elle porte au malheur et à la perdition. Sulmone,

vedere agevolmente / Che quanto egli insin or di bene a avuto / Stato è a suo danno e de la sua famiglia », *ibid.*

1. *Ibid.*, p. 93.

2. *Ibid.*, acte III, 1.

3. *Ibid.*, acte III, 5.

4. *Ibid.*, acte V, 4.

5. *Ibid.*, p. 120.

6. « Il arrive souvent que les péchés d'autrui passent jusqu'à leurs enfants et à leurs petits-fils, qui portent la peine de l'erreur de leurs pères », *ibid.*, p. 90.

qui veut punir les siens avec cruauté pour affermir son pouvoir¹, reçoit de Dieu la même punition excessive et cruelle ; Orbecche, qui se laisse emporter par la passion, reçoit le même châtement que sa mère et perd son amant et ses enfants. La première tragédie de Giraldi exemplifie ainsi la moralisation qu'il prônera ensuite dans ses *Discorsi* : les passions tragiques, suscitées par la vue des malheurs excessifs des héros, sont censées décourager le crime chez le spectateur². La « gravité de la peine » exprime donc la « justice » rétributive, en lui donnant une plus grande force pédagogique : c'est cette « gravité » qui suscite l'« orrore et la compassion »³ nécessaires pour édifier le public.

La tragédie de Giraldi connut un vaste succès et influença durablement l'essor de la tragédie, notamment en Italie, en France et en Angleterre⁴. En France, l'*Orbecche* fut probablement traduite dès la fin des années 1540, à partir d'une requête de François I^{er}⁵, et connaît une adaptation dès 1595 sous la plume de Jean-Edouard du Monin, qui compose son *Orbecc-Oronte* à partir de la tragédie de Giraldi⁶. Plus généralement, le sujet de l'*Orbecche* est adapté ou repris par un grand nombre de pièces modernes et surtout italiennes, qui composent le tableau assez homogène de la tragédie jusque dans les années 1590. Au moins cinq tragédies italiennes⁷ adaptent la trame de la nouvelle de Boccace, qui situe les amants clandestins à Salerno, sous le gouvernement du roi Tancredi, et donnent à leur passion un dénouement moins sanglant⁸. D'autres tragédies apportent des variations à l'intrigue ori-

1. Sulmone affirme en effet, après avoir tué ses petits-fils : « Un re dovrebbe essere terribil sempre, / E lo dimostra chiaro il Re del cielo, / Il qual, mentre serbar vuol la sua altezza, / Tien ne la mano il fier fulmine ardente, [...] / Abbiامي in odio pur, pur che mi temano / Tutti i sudditi miei », *ibid.*, acte V, 1, p. 159.

2. Les passions dénouent la pièce par une « giustizia, mescolata colla gravezza del supplizio », Giovan Battista Giraldi Cinzio, *De' Romanzi, delle comedie e delle tragedie*, *op. cit.*, p. 28.

3. *Ibid.*

4. Ce sont surtout les nouvelles des *Hecatommisti* qui furent à l'origine de trames tragiques dans le théâtre anglais, cf. Paolo Caponi, « La Novella del Moro : Cinthio e Shakespeare tra intertestualità e ideologia », in *Giovanni Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, éd. Paolo Cherchi *et al.*, Florence, Olschki, 2008, p. 131-144.

5. Dans son *Discorso*, Giraldi affirme : « non sdegnò il Re Cristianissimo volere che nella sua lingua ella facesse di sé avanti Sua maestà solenne mostra », cf. Rosanna Gorris Camos « J.B. Giraldy Cynthien gentilhomme ferrarois, Il Cinthio in Francia », *Giovanni Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, *op. cit.*, p. 77-129.

6. Jean-Edouard du Mounin, *L'Orbecc-Oronte*, éd. Gilles Banderier, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002, p. 107-209.

7. Girolamo Razzi, *La Gismonda*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1569 ; Ottaviano Asinari, conte de Camerano, *Tancredi*, Bergame, Comino Ventura, 1588 ; Pomponio Torelli, *Il Tancredi*, éd. Sabrina Morini, Parme, edizioni Unicolpi, 2004 [1597] ; Ridolfo Campeggi, *Il Tancredi*, Venise, Alessandro Polo, 1620 [1614] ; Bartolomeo Tanni, *Sormonda*, Venise, Domenico Farri, 1569.

8. Chez Razzi et chez Asinari le roi se repent, et c'est de son crime même que naît son

ginaire¹, ou reprennent le sujet au style bas², ou encore empruntent des éléments à la trame de l'*Orbecche* pour s'inscrire dans la tradition dramatique qu'elle inaugure³.

Cependant, à partir du début du XVII^e siècle, cette trame évolue et subit l'influence de l'épopée et des formes mixtes comme la pastorale⁴, qui s'imposent au devant de la scène dès la fin du XVI^e siècle. Bien que certaines pièces plus tardives dénouent encore l'intrigue par la mécanique de la vengeance⁵, les tragédies ont tendance à mettre à distance la logique de l'excès de la rétribution⁶. Nombre de pièces se dénouent alors par « accident » : le roi tue l'amant et découvre ensuite qu'il s'agit de son fils⁷, l'amant tue par erreur sa maîtresse déguisée pour fuir la rage paternelle⁸, l'amant entend se débarrasser d'un rival mais tue par accident sa maîtresse⁹. En mettant entre parenthèses la mécanique rétributive – qui justifie pourtant le malheur des amants – le dénouement par accident valorise l'amour tragique qui conduit les héros à la mort et laisse une place plus importante à la « pitié » et au pathétique. Si ces tragédies ne cessent de condamner l'excès de la passion qui conduit à la clandestinité et au malheur, elles nuancent la morale de la dissuasion par la représentation du malheur des amants qui suscite la « compassion » du public.

L'importance accrue du pathétique et de la « compassion » qui valorise

châtiment ; chez Torelli et Campeggi, il apprend que Guiscardo est de fait le prince de Sicile, auquel il destinait lui-même sa fille Gismonda.

1. Le tyran est lui-même victime de la passion qui le pousse à désirer une jeune fille promise à autrui dans les versions de Luigi Groto (*la Dalida*, 1572), de Niccolò Massucci (*La Costanza*, 1585), de Giovanni Villifranchi (*Altamoro*, 1595).

2. En reprenant les conventions de la moralité (cf. Jean Bretong, *Tragédie française à huit personnages*, 1571 et Alexandre Hardy *Lucrèce ou l'adultère puni*, 1628) ou la forme de la *comedia* espagnole (cf. Francesco Manzani, *A gran danno gran rimedio*, 1652).

3. Dans *Calestri* de Turchi (1585) et dans l'*Oranta* de Grisaldi (1605), le roi tyrannique et sa fille concupiscente sont punis par une reconnaissance, qui reprend le modèle d'*Œdipe roi* ; dans la *Rodopeia* de Verlato (1582) et dans la *Recinda* de Forzaté (1590), la trame de l'*Orbecche* connaît un rebondissement supplémentaire, par le recours à un faux poison, qui n'enraye pourtant pas le sort funeste des amants.

4. Notamment dans Filippo Cappello, *Arcinda*, Vicence, Dominico Amadio, 1614.

5. Voir Filippo Finella, *Cesonia*, Naples, Scipione Bonino, 1617.

6. Notamment dans Jean Le Saulx d'Españay, *L'Adamantine ou le désespoir*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1608, où Darimant, héros français censé conquérir un pays sauvage, s'éprend de la princesse locale et oublie sa vaillance. Mais sa faute n'est rien confrontée à la cruauté excessive du roi, père de la fille, qui est doublement dévalorisé, comme tyran – sur le modèle tragique – et comme sauvage : sa barbarie n'est pas l'apanage des gens civilisés qui sont donc censés éviter les excès de la violence.

7. Valeria Miani, *Celinda*, Vicence, Domenico Amadio, 1611.

8. Francesco Bracciolini, *L'Evandro, Teatro Italiano, scelta di rare e celebri tragedie*, 1723 [1612], p. 255 et suivantes.

9. Anonyme, *Aziane ou l'amour clandestin*, Rouen, Louis Costé le jeune, 1613, attribuée parfois à Ville-Toustain ; Francesco Vinta, *La Regina Ilidia*, Venise, Giovan Battista Ciotti, 1605.

l'amour des héros, entre en conflit avec le souci de moralisation de la première tragédie. En effet, si le spectacle du malheur des amants est propre à susciter la sympathie et les larmes du public – sur le mode de la pastorale et du roman sentimental – il s'oppose à la nécessité de dénoncer la passion comme expression du péché originel et source de péchés actuels. Cette tension entre moralisation et compassion a suscité l'attention des théoriciens dès l'année suivant la représentation de l'*Orbecche*, quand Sperone Speroni compose sa *Canace* (1542) qui reprend à nouveaux frais le sujet de l'amour clandestin menacé par l'autorité paternelle. Les enfants du roi Eole, Canace et Macareo, s'aiment et donnent le jour à un fils. Le dieu des vents découvre l'inceste (acte IV) et cause le désespoir et la mort de ses enfants. Giraldi, dans son *Giudizio* publié en 1550, critique la tragédie de Speroni qui semble reprendre son *Orbecche* en valorisant l'excès passionnel au détriment de l'enseignement moral. En s'appuyant sur le chapitre 13 de la *Poétique*, Giraldi affirme qu'un héros mauvais n'est pas en mesure de susciter la compassion et donc de moraliser la tragédie. Canace et Macareo qui, en connaissant les liens de sang qui les unissent, consentent à l'inceste au point d'engendrer un enfant, ne fautent pas « par ignorance » comme Œdipe, mais volontairement et intentionnellement : ils sont donc entièrement mauvais, et leur acte mérite le blâme et non la compassion¹. Dans l'*Orbecche*, la faute des amants avait des circonstances atténuantes qui en faisaient des héros « moyens » : le dénouement de la pièce moralisait par l'exhibition de la justice et suscitait la compassion sur le sort de la princesse. Dans *Canace*, affirme Giraldi, la compassion n'est plus possible : la passion est montrée dans ses excès et revendiquée par les héros qui connaissent leur erreur. La « pitié » suscitée par le sort des enfants d'Eole ne peut qu'exprimer une complaisance à l'égard de la passion amoureuse qui annule le projet moral de la tragédie.

Speroni défend sa tragédie dans trois leçons, qu'il prononce à Padoue en décembre 1558, devant l'*Accademia degli Elevati*². Dans sa deuxième leçon, il cherche à répondre aux accusations en montrant que : « la compassione e il terrore può anche cadere negli scelerati³ ». Il commence ainsi à citer

1. « E di qui conchiudea il dotto uomo che questa favola di Canace e Macareo non si potesse a modo alcuno chiamare Tragedia, perché le mancava quello che le devea dare questo nome : cioè il terribile e il miserabile. E soggiungendo uno : – che cosa è elle adunque ? –, rispose egli : – Elle è una inconsiderata composizione. Però che come puote essere atto a favola tragica né Macareo né Canace quanto all'orrore e alla compassione, fratelli tanto scelerati che si sono congiunti insieme carnalmente, e la sorella ha disonestamente e sceleratamente concepito uno figliuolo di suo fratello ? Qual è quell'uomo che non giudichi l'uno e l'altro degno d'ogni male, d'ogni pena, d'ogni supplizio ? », Giovan Battista Giraldi, *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*, in *Canace e scritti in sua difesa*, éd. Christina Roaf, Bologne, commissionne per i testi di lingua, 1982, p. 98.

2. Sur la querelle de la *Canace* : Paola Mastrocola, *L'idea del tragico, teorie della tragedia nel Cinquecento*, Catanzaro, Rubbettino editore, 1998, p. 157-254 ; Stefano Jossa, *Rappresentazione e scrittura, la crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Naples, Vivarium, 1996, p. 23-110.

3. « La compassion et la terreur peuvent aussi être suscitées par des personnages

nombre d'exemples littéraires – et notamment la nouvelle *Tancredi* de Boccace et Paolo et Francesca dans l'*Enfer* de Dante – pour défendre avec un vers de Pétrarque le « privilegio degli amanti¹ ». Les amants sont dignes de compassion car l'amour qui les unit ne peut qu'être bon : « l'Amor è desiderio di bellezza [...] perché Amor è eccesso d'amicizia, [...] perché Amor è eccesso d'amore² ». Speroni développe ensuite ces trois arguments tirés de la tradition courtoise d'inspiration néo-platonicienne. L'amour – et notamment l'amour platonique – comporte une élévation de l'âme vers le beau et vers le bien qui est positive et valorise l'amant. Certes, l'amour est aussi « excès d'amour » quand il quitte le sentiment pour s'exprimer dans le désir de la chair :

Ma che si devria egli fare di questo amore? Lo getteremo via? Certo no; anzi l'avremo caro, ma non come il primo puro, però che non è in tutto buono né in tutto cattivo, perciò lo spenderemo per quanto vale, sì come l'oro meschiato al rame o ad altro metallo³.

Speroni en vient ainsi à affirmer, en citant le texte de la *Poétique*, qu'un amant qui pêche n'est ni entièrement bon ni entièrement méchant⁴ et va jusqu'à contredire explicitement Aristote, en affirmant qu'un héros mauvais qui pêche par amour est digne de compassion⁵. La tradition courtoise et plus tard le succès de la pastorale viennent valoriser le sentiment amoureux que la tradition augustinienne tendait à dévaloriser. La tragédie se ressent de cette ambivalence qui se révèle dans l'évolution de la pratique du dénouement : à partir de la fin du XVI^e siècle, la passion des héros n'est pas seulement à l'origine d'un châtement qui clôt la tragédie par une juste rétribution, mais aussi l'expression d'un sentiment qui valorise les amants et dénoue la tragédie par un apaisement élégiaque.

11.3.2 Pour un dénouement plus « affectueux »

Le Tasse entame la composition du *Torrismondo* quelques années après le grand succès de son *Aminta*, représentée en 1573, qui marque l'essor et la progressive diffusion de la pastorale à l'époque moderne⁶. Se pose alors plus profondément le problème de justifier, dans le cadre étroit de la tragédie, la

criminels », *ibid.*, p. 220.

1. *Ibid.*, p. 227.

2. « Amour est désir de beauté, amour est excès d'amitié, amour est excès d'amour », *ibid.*

3. « Mais que devrions-nous faire de cet amour ? Irons nous le jeter ? Bien sûr que non. Au contraire, il nous sera cher, mais moins que le premier qui était pur, car il n'est ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais et pour cette raison nous le dépenserons en tenant compte de sa valeur, comme l'or mélangé au cuivre ou à un autre métal », *ibid.*, p. 228.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 230.

6. Voir Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno, in Italia tra XV e XVI secolo*, op. cit., p. 156-178.

valorisation platonicienne de l'amour, qui a lieu dans la pastorale. Si la tragédie suppose la « faute » des amants pour justifier – d'après les théoriciens modernes – leur malheur au nom d'un juste rétribution, la valorisation de la passion des héros vient mettre en cause leur « faute » et la légitimité du châtement qui les accable, au nom de la « pitié » que suscite leur sort. Dans la préface du *Torrismondo*, le Tasse se situe dans la querelle, qui depuis la *Canace*, traverse la tragédie italienne :

La tragedia per opinione di alcuni è gravissimo componimento ; come ad altri pare, affettuosissimo, e convenevole a' giovinetti¹.

Le Tasse oppose d'un côté le canon tragique aristotélicien, qui attribue à la tragédie une matière et un style élevés, et de l'autre la recherche des effets et du pathétique, et il affirme que si ces deux tendances ne trouvent pas de conciliation dans le genre tragique, elles se rencontrent dans le public – dans la personne du destinataire de la dédicace – qui demande à la fois la représentation d'un sujet qui soit noble et susceptible de l'émouvoir par le spectacle des passions². Cette conciliation entre le goût de la « jeunesse » pour les sentiments de la pastorale, et le goût du sage pour un sujet grave n'est possible qu'au prix d'un aménagement poétique : le Tasse déplace en effet l'enjeu de la querelle de la *Canace* – qui opposait « horreur » et pathétique – à la tension entre « grave » et pathétique³. Si, d'un côté, le Tasse reprend la position de Speroni – qui fut son maître à Bologne – et souligne l'importance de la « pitié » au détriment de la crainte, de l'autre il reconduit l'excès de l'horreur propre à la tragédie sénèque dans les bornes de la « gravité » aristotélicienne. *Torrismondo*, comme Macareo, pêche par concupiscence en s'unissant à Alvida, mais découvre seulement ensuite que l'objet de son désir est en réalité sa sœur : il n'est donc pas « coupable » de son inceste – commis dans l'ignorance – mais il pêche par incontinence et présente ainsi les traits du héros moyen⁴.

Le Tasse défend – à la suite de Speroni mais aussi de Castelvetro – l'importance du sentiment et du pathétique au détriment de la « crainte » et

1. « La tragédie, d'après certains, est une composition très grave ; d'après d'autres, elle suscite une très grande compassion, et convient ainsi aux plus jeunes », Torquato Tasso, *Il Re Torrismondo*, éd. Vercingetorige Martigone, Parma, Guanda, 1993, p. 3.

2. « E benché queste due opinioni paiano fra sé contrarie e discordi, ora si conosce come possano amichevolmente concordare : perché V. Altezza nel fior de gli anni suoi giovenili dimostra tanta gravità di costumi e tanta prudenza, ch'a niuno altro principe par che si convenga più questo poema », *ibid.*, p. 3-4. Le prince est donc le modèle du spectateur parfait, assez jeune pour aimer les sentiments et assez sage pour apprécier un sujet grave.

3. Voir Stefano Verdino, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2007, p. 29-59.

4. « *Torrismondo* non è persona scelerata né malvagia, ma colpevole di qualch'errore, per lo quale è caduto in infelicità ; laonde per questa cagione è più atto a muover misericordia che non sono i buoni in tutto, come insegna Aristotele medesimo » Torquato Tasso, *Lettere*, éd. Cesare Guasti, vol. 3, Florence, Le Monnier, 1853, n. 904, p. 266, rédigée en 1587 et adressée à Giovan Battista Licino.

de la dissuasion, dans le dénouement de la tragédie. Il affirme, dans son *Discorso del poema eroico* de 1594, que « bellissimo è l'amore, come stimò Fedro appresso Platone¹ ». Il reprend ainsi la *doxa* platonicienne et il l'applique au genre tragique : « se gravissima è la tragedia, niun'altra avrebbe maggior bisogno che la sua soverchia severità fosse temperata con la piacevolezza d'amore² ». Il propose ainsi une nouvelle forme de moralisation pour la tragédie. À la suite de saint Thomas, il affirme que les passions ne sont pas mauvaises par nature, mais qu'elle peuvent aussi porter l'homme vers le bien. L'amour, en particulier, est en mesure d'élever l'homme vers Dieu³. Au lieu de moraliser par la dissuasion – d'après les thèses de Giraldi – il est donc possible de moraliser par la représentation d'un amour qui rend le héros meilleur. Le Tasse inscrit alors le héros tragique dans la tradition du personnage courtois et il cite *Amadis de Gaule*⁴. Plus tard, il reconduit cette thèse dans le cadre de la *Poétique* aristotélicienne : au chapitre 18, Aristote décrit la possibilité d'une tragédie « affettuosa », c'est-à-dire « pathétique »⁵. Or si ce raisonnement moral paraît adapté à un héros tout à fait bon, il rencontre quelques difficultés chez le héros moyen, qui est à la fois soumis à la concupiscence et attiré vers l'amour du bien. La tragédie qui adopte la morale de la pastorale reste ainsi tiraillée entre la nécessité de la rétribution et la tentation platonisante.

Le *Torrismondo* semble prendre en compte cette ambiguïté et l'intégrer admirablement dans la poétique de la tragédie. Nous l'avons vu, la faute du héros est double. Le héros pêche par concupiscence, car il s'unit à Alvida, qu'il était allé demander en mariage au roi de Norvège pour la destiner en réalité à son ami Germondo, ennemi du roi de Norvège. « L'atto che ricoprì l'oscura notte⁶ » a lieu après une tempête, qui évoque symboliquement la déroute des sens et la passivité du désir d'Alvida et de Torrismondo. Le roi des Goths avoue pourtant sa responsabilité : il n'a pas su résister à la pas-

1. « L'amour est la plus belle des choses, comme le croit Phèdre chez Platon », Torquato Tasso, *Discorso del poema eroico*, *op. cit.*, p. 104 et *Discours du poème héroïque*, *op. cit.*, p. 193.

2. « Quant à la tragédie, si c'est le poème le plus grave, elle a besoin plus que tout autre que son excessive sévérité soit tempérée par les agréments de l'amour », *ibid.*, p. 105 et trad. p. 194.

3. « Ma se l'amore e non solo una passione ed un movimento de l'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo de la volontà, come volle san Tomaso, l'amore sarà più lodevole ne gli eroi », *ibid.*, p. 106.

4. *Ibid.*

5. « Il y a quatre espèces de tragédie [...] : la tragédie complexe, toute entière constituée du coup de théâtre et de la reconnaissance, la tragédie à effets violents (*pathètikè*) comme les *Ajax* et les *Ixion...* », Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 18, p. 97, cité par le Tasse : « nella tragedia, come osserva Castelvetro, assai è lodata la favola doppia e patetica, o affettuosa ; e tale, se non m'inganno, è l'*Edippo tiranno* di Sofocle, favola oltre a tutte tragiche perfettissime », *Giudicio sovra la « Gerusalemme » riformata*, éd. Claudio Gigante, Rome, Salerno, 2000, p. 182.

6. « L'acte que recouvrit la nuit obscure », *Il Re Torrismondo*, *op. cit.*, acte I, p. 55.

sion¹. Le conseiller cherche à rassurer le roi – qui s'accuse d'avoir consenti à son désir en trahissant l'amitié qui le liait à Germondo – et expose ainsi une démonstration pour affirmer que Torrismondo est un héros « moyen » : c'est la passion qui l'a perdu, il n'est donc pas « mauvais » mais il a commis une « faute », une « erreur »². La découverte de l'inceste – les amants sont frère et sœur – a lieu à l'acte IV et « marque » le renversement de fortune : Torrismondo sombre dans le malheur, Alvida s'empoisonne et le héros se suicide. En dédoublant la faute du héros, le Tasse campe un personnage « moyen » et l'accable d'un malheur démesuré dont il est en partie responsable. L'excès du châtement concourt à susciter le pathétique, tout en soulignant son efficacité rétributive : le héros n'est pas innocent, il est donc puni justement, mais l'excès de son malheur est digne de « pitié ».

Ce traitement adroit de la « faute », qui résout la querelle de la *Canace* et fait un sort au cas d'*Œdipe* en représentant un héros véritablement « moyen », marque une conception nouvelle de la rétribution dans la tragédie. Si le désir amoureux, dans l'*Orbecche*, servait principalement à décourager l'excès de la passion, ici l'amour de Torrismondo et d'Alvida acquiert une nouvelle dignité. Le héros parle de ses sentiments en empruntant les termes de la tradition courtoise et en citant Dante et Pétrarque³. Au lieu de jouir des faveurs d'Alvida, il déplore amèrement sa faute et analyse sa responsabilité et son désir⁴. Le Tasse déplace ainsi la tension entre désir et crainte – exposée chez Orbecche qui craint d'être découverte par son père plus qu'elle ne condamne ses amours clandestines – vers la tension entre amour et amitié : Torrismondo déplore son amour pour Alvida car il blesse l'affection qui le lie à Germondo. Ce n'est pas la peur du châtement qui accable le héros, mais le conflit en lui entre deux sentiments élevés et contradictoires : il ne peut pas aimer honnêtement Alvida sans renoncer à son amitié pour Germondo ainsi qu'il ne peut pas rester fidèle à son ami sans blesser l'objet de son amour. Si l'exemple d'Orbecche permet de dissuader le crime par la « crainte », le cas de Torrismondo entend représenter deux sentiments élevés, empêchés dans leur réalisation mutuelle par le poids du désir qui accable le héros moyen. Le personnage d'Alvida, enfin, contribue grandement au pathétique : la princesse de Norvège représente la victime innocente qui ignore son malheur. Elle aime Torrismondo car elle croit – selon le stratagème proposé par Germondo – que c'est lui le mari qu'on lui destine. La négligence de son amant et la découverte de l'inceste accablent donc doublement le personnage.

Le dénouement de la tragédie met ainsi entre parenthèses la rétribution des amants au profit de l'exaltation de leur amour et de l'amitié indéfectible

1. *Ibid.*, p. 54.

2. « No sete, non, la passion v'accieca, / O traditore o scelerato od empio », *ibid.*, p. 58.

3. Voir *ibid.*, v. 426, 428, 432, 434, dans les seules pages 42 et 43.

4. Il parle en effet de sa « occulta e 'ndegna colpa », *ibid.*, p. 30.

de Germondo¹. Le « dessein » qui organise le sort des héros est mis en sourdine au profit du « hasard » et de la « fortune² », et le contraste entre les vertus des héros et leur sort néfaste suscite le pathétique et la moralisation de la pièce : les amours de Torrismondo et Alvida dureront éternellement – car Germondo demande que les amants soient ensevelis ensemble (v. 3280), parce qu'ils méritent d'avoir pour tombeau l'univers et pour demeure le ciel³ – et l'amitié de Torrismondo et de Germondo sera à l'origine d'un règne de paix – car Torrismondo laisse le trône des Goths à son ami, et ce dernier promet à la mère du roi infortuné de gouverner pour elle dans la paix⁴.

Le *Torrismondo* semble donc marquer une évolution dans la pratique de la tragédie italienne sous l'influence de la pastorale⁵. Si la première version inachevée de la pièce de 1581, reprend des traits à la *Canace* en soulignant davantage les « sozzi amori⁶ » des héros, et en comparant dès la première scène Alvida à « Fedra e Giocasta [...] e Canace⁷ », la version de 1587 décrit davantage les nobles sentiments des héros pour mettre en avant le conflit entre leur aspiration vers le bien et leur « faillibilité » qui s'exprime par la passion. Cette tension permet de creuser la psychologie des personnages et de proposer une nouvelle moralisation qui déplore les malheurs du désir moins par la crainte du châtement que par l'exaltation du bien. La morale de la pièce est intériorisée et le châtement est dans le conflit qui habite les personnages plus que dans la réalisation explicite d'un « dessein » par l'excès de la vengeance⁸. La question de la causalité est donc mise au service du pathétique sans être véritablement problématisée : la « fortune » précipite le malheur des héros mais laisse à l'arrière plan les causes qui motivent le dénouement⁹.

1. Germondo affirme, en découvrant la mort des amants : « Deh, quinci Torrismondo e quindi Alvida, / Quinci vera amicizia e quindi vero amore, / Fanno de gli occhi miei duo larghi fonti / D'amarissimo pianto, e 'l core albergo / D'infiniti sospiri », *ibid.*, p. 236-237.

2. Le chœur affirme : « Ahi, ahi, ahi, crudel morte, e crudel fato! / Quale altro più gravoso oltraggio o danno / Può darci la Fortuna, o 'l Cielo averso? », *ibid.*, p. 222.

3. « Perché questo è de' morti onore estremo, / Benché invitti re, famosi in arme, / Sia tomba l'Universo, e 'l Cielo albergo », *ibid.*

4. *Ibid.*

5. Voir Giorgio Barberi Squarotti, « Il Tragico tassiano », *Torquato Tasso e l'Università*, éd. Walter Moretti et Luigi Pepe, Florence, Olschki, 1997, p. 3-31.

6. « Les amours impures », acte I du *Galealto, tragedia non finita*, in Torquato Tasso, *Il re Torrismondo, op. cit.*, p. 252.

7. *Ibid.*

8. « Col *Torrismondo* si muta nella sostanza l'idea di tragedia : si compie una rivoluzione, secondo cui il motore stesso dell'azione tragica è il sentimento, la forza viscerale delle passioni, non più il disegno divino che ci sovrasta. Voglio dire che la novità sta nel fatto non che si dia valore al sentimento, ma che si faccia del sentimento il motore dell'azione, e in particolare della scelta che è il gesto fondamentale dell'etica, e della tragedia », Paola Mastrocchia, « Tasso e la teoria della tragedia », *Torquato Tasso e l'Università*, éd. Walter Moretti et Luigi Pepe, Florence, Olschki, 1997, p. 284.

9. Stefano Prandi, « Dal mare della fortuna al porto della provvidenza : appunti su un'ossessione tassiana », *Torquato Tasso e l'Università, op. cit.*, p. 433-450.

11.3.3 Pyrame et Thisbé, ou le triomphe du pathétique

La pièce du Tasse propose une critique indirecte de la justice poétique, par la mise entre parenthèses d'une rétribution violente – la vengeance – et de l'herméneutique de la justice – qui tend à révéler la logique commutative – afin de valoriser la complexité des personnages par l'intériorisation des conflits et l'expression des sentiments. L'amour, la piété, l'amitié semblent composer le nouveau paradigme du personnage « vertueux » et hériter de la préciosité les traits qui vont constituer progressivement le modèle de l'« honnêteté »¹. La tragédie est alors en mesure de moraliser par la représentation des sentiments des personnages qui suscitent la sympathie du public – comme l'affirmait Castelvetro dès les années 1570.

Dalibray publie en 1636 sa traduction du *Torrismon*, et pousse à l'extrême la leçon du Tasse en matière de pathétique : il souhaiterait appeler sa tragédie « Alvide » parce que c'est elle le personnage le plus pathétique de la pièce, et affirme que les deux amants ne sont « aucunement coupables² ». Il critique ainsi ouvertement la position d'Aristote, « plus subtile que solide », au sujet du héros moyen : en effet on peut bien oublier la qualité du héros au nom d'une chose « de plus grande importance, telle qu'est l'amour et la recherche de la vérité³ », car l'« affliction des hommes de bien » est source de « compassion » chez « ceux qui font profession d'une même probité⁴ ». Dalibray valorise ainsi l'« amour » et affirme que l'affliction des amants suscite la compassion, en dépit de leur qualité « bonne » ou « moyenne », car l'amour étant bon en soi, il suffit pour affirmer l'innocence de *Torrismon* et d'Alvide.

La critique a relevé comment la tragédie française se ressent de l'influence galante, et situe dans le contexte de la tragédie des années 1620, mais aussi de la tragédie classique, la tension entre « gravité » et « pathétique » que relevait déjà le Tasse :

Durant tout le XVII^e siècle, la tragédie française est en proie à un dilemme : lui faut-il perpétuer les marques caractéristiques de la tragédie (le sceptre et le trône, la majesté, la noble colère, le poignard et le poison qui figurent la mort) ou au contraire se plier à l'esthétique galante bien implantée, dans la société comme dans la littérature, dès

1. Les pièces qui adaptent des sujets tirés de l'épopée ou de la pastorale semblent esquisser cette évolution poétique. Voir Aymard de Veins, *Clorinde*, Paris, Antoine du Brueil, 1599 (inspirée du Tasse) ; Nicolas de Montreux, *Isabelle, quatrième livre des bergeries de Juliette*, Paris, G. des rues, 1595 ; Jean Thomas, *Isabelle* (manuscrit), Paris, Droz, 1938 ; Anonyme, *Tragédies des Amours de Zerbin et d'Isabelle, princesse futive*, Troyes, Nicolas Oudot, 1621 (inspirée de l'Arioste) ; Guillaume de Chevalier, *Philis*, Paris, Jean Jannon, 1609 ; Jean Galaut, *Phalante*, éd. Alan Howe, Exeter, Exeter UP, 1995 [1611] (inspirée par l'*Arcadie* de Sidney) ; La Calprenède, *Phalante*, Paris, Sommerville, 1642.

2. Charles Vion, sieur de Dalibray, *Torrismon du Tasse*, Paris, D. Houssaye, 1636, *avis au lecteur* non paginé.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

1634-1640? Aucune voie n'est préférable à l'autre et la seule solution acceptable semble être dans la conciliation des deux esthétiques pourtant antagonistes¹.

Le débat sur la « faute » se déplace et s'enrichit du débat des passions, qui présentent la même ambivalence morale, mais proposent une moralisation alternative – fondée sur la compassion – que les censeurs augustinien, et notamment Pierre Nicole, taxeront de complaisante et d'excessive².

La tension entre « gravité » et « compassion » trouve pourtant une incarnation magistrale dans *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, publiée en 1623, qui réunit la tradition l'épique et la moralisation de la nouvelle. Théophile puise probablement ses sources chez Ovide, chez Baïf³, chez Góngora⁴ et sans doute chez Marino qui publie son idylle *Piramo e Tisbe* en 1620⁵. L'influence de la pastorale, ou plus précisément de l'épique, rencontre ainsi le cadre étroit de la tragédie, et notamment la tradition qui, depuis l'*Orbecche*, fait du sort néfaste des amants un sujet de prédilection du genre. En effet, Théophile introduit dans le mythe des éléments propres à la tragédie : un « tyran » convoite les grâces de Thisbé (I, 3) et entend tuer Pyrame (III, 1). La mère de Thisbé a un songe prémonitoire qui annonce la fin néfaste de sa fille (IV, 2). Mais dès la première scène de la pièce, la tradition de l'*Orbecche* est transformée. Thisbé dit ses plaintes, mais au lieu de les confier à l'immanquable nourrice héritée de la tragédie sénèque, elle refuse le secours de Bersiane, et désire rester seule, « à rêver, à me taire⁶ ». Le conflit de la passion est désormais intériorisé et cède la place à la plainte. Il ne s'agit plus de craindre la cruauté d'un père, ou d'opposer l'amitié à la passion, mais de déplorer l'amour impossible qui l'attache à Pyrame.

Le dénouement de la tragédie est pourtant « complexe » : au moment où les amants sont sur le point de s'unir, ils rencontrent la mort. Cette péripétie est suivie d'une double reconnaissance qui n'affecte pas les héros, mais le public : Pyrame croit reconnaître les restes de Thisbé, tuée par un lion, alors que Thisbé n'est pas morte, mais revient sur scène pour découvrir le corps sans vie de son amant. Le pathétique domine la scène. Il sert moins la logique de la rétribution que la surprise et la « compassion » par cette reconnaissance finale – Thisbé crue morte est en vie – qui ne peut pas surprendre Pyrame mais qui touche d'autant plus le public par son ironie

1. Corinne Barbaferi, *Atrée et Céladon*, op. cit., p. 343.

2. *Ibid.*, « Passion amoureuse et moralité du théâtre », p. 81-87.

3. *Le Meurier* de 1573, cf. Wolfgang G. Van Emden, « Sources de l'histoire de "Pyrame et Thisbé", chez Baïf et Théophile de Viau », in *Mélanges de langue et littérature médiévales, offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 869-879.

4. Góngora, *Piramo y Tisbe*, Paris, Ediciones hispano-americanas, 1961.

5. Giambattista Marino, *Opere*, éd. Marzio Pieri et al., vol. IV, La Finestra, Trento, 2006, p. 169-205.

6. Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*, *Œuvres complètes*, vol. 2, éd. Guido Saba, Paris, Champion, 1999, p. 89.

tragique. La pièce se dénoue ainsi « par accident » : l'obstacle du tyran ne précipite pas l'action, mais le hasard empêche l'union heureuse des amants. Un lion éloigne Thisbé et trompe Pyrame qui se tue. À la vue de son amant sans vie, Thisbé se transperce du même poignard. Ce « hasard » évoque en sourdine un « dessein » qui paraît pourtant ambigu et contradictoire : les amants n'ont pas réalisé leurs désirs et leurs amours restent donc « pures ». Ils sont donc « innocents », comme le souhaitait Dalibray.

Leur mort paraît donc injuste et pathétique, appelée à moraliser le public par la vue des sentiments élevés des personnages. Pourtant, le rêve de la mère de Thisbé semble esquisser une autre interprétation possible du dénouement de la pièce. Thisbé, dans les enfers, montre à sa mère les corps meurtris d'elle et de Pyrame, mais affirme :

Ici notre destin abhorre ta pitié,

L'enfer plus doux que toi laisse vivre nos flammes¹.

La mort des amants constitue ainsi leur seul espoir de réconciliation, et fonde dans l'au-delà le seul endroit où leur passion peut véritablement s'exprimer sans tomber dans la concupiscence. La tension entre l'amour qui élève – propre à la tradition pastorale – et l'amour qui accable le héros par le péché – propre à la tradition tragique – semble ici résolue dans le dénouement malheureux de la pièce. Pour que les amants clandestins puissent s'aimer « dans l'innocence », sans commettre de « faute », ils ne peuvent que mourir et trouver dans la mort la réalisation de leur passion².

Cette interprétation du dénouement de la pièce fonde la conception « romantique » des amours tragiques, mais répond également à l'héritage médiéval de la trame de Pyrame et Thisbé³. La fable connaît en effet une lecture allégorique représentée dans la *Moralité nouvelle de Pyrame et Thisbé* de 1535, et inspirée de la tradition médiévale de l'*Ovide moralisée*⁴. Pyrame y représente le Christ et Thisbé l'âme qui ne peut le rejoindre car le « mur » du péché originel la sépare de lui. Le Lion – tel le diable – vient ensuite éloigner Thisbé des eaux du baptême, allégorisées par la fontaine. Mais Pyrame, par sa mort, sauve l'âme de Thisbé qui s'immole enfin par compassion. L'amour des amants purifiés par le don de soi dans la mort pourrait donc atteindre la

1. *Ibid.*, p. 126.

2. « ...Puisque le destin / De nos corps amoureux fait son cruel butin, / Avant que le plaisir que méritaient nos flammes / Dans leurs embrassements ait pu mêler nos âmes, / Nous les joindrons là-bas et par nos saints accords / Ne ferons qu'un esprit de l'ombre de deux corps », *ibid.*, p. 135.

3. Denis de Rougemont a relevé, au sujet du mythe de Tristan, une évolution qui ressemble à celle de l'histoire de Pyrame et Thisbé : si l'expression de l'amour-passion symbolise, à partir du XII^e siècle, l'élévation mystique de l'âme, la fable tragique connaît une « éclipse » dès la deuxième moitié du XVII^e siècle – par une éloge de l'ordre et du mariage – une « intériorisation » à l'époque romantique et une « vulgarisation » dès la fin du XIX^e siècle, où l'amour-passion fonde l'intérêt des « romans de gare » (Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, p. 90-263).

4. Voir *Ovide Moralisé en prose (texte du quinzième siècle)*, *op. cit.*, p. 133-138.

perfection de l'amour divin, qui restait taché par la « concupiscence » dans les tragédies issues de l'*Orbecche*. La tragédie de Théophile de Viau exprime ainsi les ambiguïtés de l'amour-passion, explicitées par Denis de Rougemont : la passion représente une ascèse – vers la beauté, vers Dieu – tant qu'elle reste « pure », à l'état de désir. Si elle se réalise par l'acte charnel, elle marque sa propre mort. Cette vision – platonicienne, gnostique – de l'amour, s'oppose à la glorification du mariage dans la foi chrétienne¹. La passion amoureuse est ainsi attachée à l'ambiguïté de la « faute » : le même sentiment qui tire le héros vers le bien peut le détourner vers le malheur et la mort.

Dans la tragédie du début du XVII^e siècle, le débat sur la « passion » prend progressivement la place de l'analyse de la « faute » du héros. Si le sort funeste d'*Orbecche* venait rétribuer la concupiscence qu'elle héritait de sa mère pour inviter par la dissuasion le public à pratiquer la vertu, avec l'essor de la pastorale la nature de la passion funeste du héros est en débat. Le désir qui pousse le personnage à la concupiscence est le même qui l'invite à s'élever par l'amour. La tragédie élégiaque – et notamment *Pyrame et Thisbé* – fonde son nœud sur cette ambiguïté pour affirmer l'impossibilité de réaliser le désir amoureux sans détruire en même temps la pureté du sentiment des héros. La mort des amants semble donc la seule issue qui permette l'élévation des héros et du public par la représentation de sentiments « bellissimi » et contrastés qui suscitent le pathétique. Les intrigues de l'*Adriana* de Grotto (1577) et celui de *Romeo and Juliet* (1597) reprennent et modulent le même sujet : la mort des amants dénoue la tragédie en suscitant le pathétique qui est à la fois expression d'un excès – les amours malheureuses des héros sont dignes de « pitié » – et d'un apaisement – la mort rend éternelle et absolue leur passion.

Si la logique de la vengeance dénouait la tragédie par une justice imparfaite qui était à la fois l'expression d'une fin équitable – par la rétribution de la faute – et d'une répétition infinie – par l'enchaînement des châtements – la mise en scène de la passion permet de concilier excès et équilibre. En effet, la mort des amants est l'expression d'une rétribution – la passion concupiscente des héros est châtiée – et d'un excès pathétique. Pourtant, cet excès ne suscite pas la répétition sans fin de l'acte violent – comme dans les tragédies de la vengeance – mais se manifeste par l'élégie et la lamentation, pour donner lieu à une réconciliation *post mortem* des amants, voire de leur familiers et de leurs ennemis. Dans une pièce comme *Romeo and Juliet*, par exemple, vengeance et passion fonctionnent comme deux fils dramatiques

1. « Pour autant que l'*amour passion* rénove le mythe dans nos vies, nous ne pouvons plus ignorer, désormais, la condamnation radicale qu'il représente pour le *mariage*. Nous savons, par la fin du mythe, que la passion est une *ascèse*. Elle s'oppose à la *fi*e terrestre d'une manière d'autant plus efficace qu'elle prend la forme du désir, et que ce désir, à son tour, se déguise en fatalité », Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 57. L'auteur souligne.

qui se rejoignent dans le dénouement : la mort des amants vient à la fois venger les deux familles et permettre leur réconciliation dans le deuil et la déploration¹.

L'ambivalence de la passion permet ainsi de préserver la double nature du dénouement tragique – à la fois clôture équilibrée et déséquilibre pathétique – car elle reprend et formalise les traits ambigus de la faute tragique et de la causalité dramatique. D'une part, en effet, la passion, tout comme la « faute », est à la fois active et passive. Elle révèle la « faillibilité » du héros, mais permet aussi son élévation : libéré de la concupiscence et adressé vers Dieu, l'amour conduit le héros au salut. La représentation de la passion permet ainsi de nuancer la pédagogie de la dissuasion par l'exaltation de sentiments qui inviteraient le spectateur à pratiquer le bien par amour du bien. D'autre part, la nature ambiguë de la passion des héros trouble l'explication des causes de leur malheur. La mort des amants, en effet, paraît à la fois le fruit d'un « accident » et l'expression d'un « dessein » rétributif. L'issue « tragique » des amours de Pyrame et de Thisbé vient nuancer la logique mécanique de la justice poétique et paraît le fruit d'un « accident ». Elle exhibe la nature ambiguë de la causalité tragique, et montre les liens étroits entre causalité et rétribution.

La tension entre fortune et Providence, entre innocence et culpabilité, entre amour et concupiscence dessine l'arrière plan des fables tragiques et révèle implicitement un questionnement idéologique mis au service de l'excès pathétique. La poétique de la tragédie moderne semble ainsi fondée sur l'articulation entre « action » du héros et « malheur » qui en découle. La priorité du dénouement malheureux, l'importance accordée à la « fortune » et au thème de la faute esquissent une réflexion sur la « faillibilité » de l'action et définissent les thèmes et la poétique de la tragédie moderne. Cette poétique pessimiste induit une réflexion sur l'articulation néfaste à l'œuvre dans le renversement de fortune et sur ses possibles justifications. En ce qui concerne le lien entre « amour » et « malheur », la tragédie moderne semble renvoyer à une explication archaïque, issue de l'univers courtois : l'aspiration à un amour de l'autre qui soit absolu et pur est impossible dans l'ici-bas. La réception romantique élèvera cet enjeu pour fonder le « tragique » de l'amour impossible².

1. William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V, 3, Londres, Arden Methuen, 1980 [1597], p. 230-235.

2. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 236-241.

Conclusion

CLOV (*regard fixe, voix blanche*) : Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.

Fin de partie
SAMUEL BECKETT¹

L'enquête sur les stratégies de conclusion, dans les tragédies pré-modernes italiennes, françaises et espagnoles, touche, elle aussi, à sa fin. Cette fin est double : d'un côté, l'analyse des pièces a permis de fixer les coordonnées poétiques du dénouement et de relever les différences nationales et l'évolution des pratiques. De l'autre, en revanche, les deux modèles théoriques qui sont au cœur de la pratique moderne du dénouement, l'un fondé sur l'efficacité pathétique et l'autre sur la logique de l'exemplarité, sont impossibles à concilier. Le dénouement pré-moderne s'avère ambigu, confus : il n'est ni vraiment surprenant ni tout à fait conclusif. Il ne suffit pas de dresser un bilan sur la poétique du dénouement et l'échec d'un modèle théorique unitaire, il faudra aussi relever dans quelle mesure l'échec théorique est productif, car il révèle une multiplicité inattendue de significations. Ainsi notre enquête tragique pourra, elle aussi, s'achever selon les principes réconfortants de la justice poétique.

Le dénouement de la tragédie pré-moderne a subi, dans les trois pays considérés, une évolution poétique qui se fonde principalement sur trois critères formels : son orientation, ses modalités et sa structure.

L'orientation de la tragédie est généralement malheureuse. Si des auteurs comme Giraldi ou Corneille pratiquent la tragédie à fin heureuse, l'intrigue tragique se fige progressivement et représente un héros qui tombe dans le malheur. Le caractère funeste du dénouement devient un trait de la définition du genre et révèle l'importance de la tradition médiévale qui détermine le sens commun du terme tragique : une tragédie, pour être « tragique », doit avoir une issue malheureuse. Les attentes du public moderne sont moins déterminées par la connaissance des pièces antiques que par l'emploi métaphorique de l'appellation générique qui influence la poétique de la tragédie

1. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minit, 1957, p. 15.

moderne, non seulement en Italie, en France et en Espagne, mais plus largement en Europe¹.

Le renversement de fortune, qui amorce le dénouement, est généralement complexe, c'est-à-dire marqué par une péripétie ou une reconnaissance. Ses modalités changent pourtant dans le temps. Si les premières tragédies – notamment en France – présentaient une issue simple, et progressaient par une accumulation d'épisodes qui retardaient et préparaient la fin attendue par une stratégie de suspension, les tragédies plus tardives ont en revanche une fin complexe, qui suscite la surprise en inversant le cours de l'intrigue. La généralisation du dénouement complexe – qui a lieu d'abord en Italie et en ensuite en France et en Espagne² – révèle l'importance accrue de la surprise dans la poétique du genre, qui va de pair avec le souci de vraisemblance dont témoigne, notamment, la tragédie classique en France³.

La structure de la tragédie moderne tend progressivement à réduire la longueur du dénouement en l'articulant au nœud, dans les pièces françaises et espagnoles. Si, dans les premières tragédies, le nœud avait tendance à être extérieur à la pièce de sorte que le renversement de fortune survenait très tôt pour accorder une place de choix à la plainte et à la déploration, dans les tragédies plus tardives, le nœud est généralement intérieur à l'action dramatique et constitue la partie la plus importante de la pièce. La mise au point poétique de l'articulation entre le nœud et le dénouement révèle l'autonomie progressive qu'acquiert l'action tragique par rapport au récit de fiction dont elle s'inspire. La tragédie ne suit plus la structure de l'intrigue narrative, mais construit sa fable à partir de principes propres, tels que le renversement de fortune, la péripétie et la reconnaissance. Au lieu de présenter au public un fragment dialogué d'une histoire plus vaste, la tragédie construit sa propre histoire et concentre les attentes du public par des stratégies qui lui sont propres⁴. En revanche, dans la tragédie italienne, le dénouement a tendance à devenir plus long et à multiplier les rebondissements conclusifs. La longueur extrême et la structure confuse qui caractérisent nombre de tragédies italiennes du XVII^e siècle expriment peut-être la difficulté du genre à se renouveler et à trouver une poétique autonome et distincte de la tragi-comédie et du drame⁵.

Ces trois critères – orientation, modalités, structure – m'ont permis de définir le cadre théorique et de dégager l'évolution du dénouement, afin de décrire l'intrigue de la tragédie moderne, en Italie, en France et en Espagne. Le renversement de fortune est le cœur du dispositif tragique : il relie nœud et dénouement, il déclenche péripétie et reconnaissance, il amorce le malheur résolutif. Le renversement de fortune suppose une structure en deux temps

1. Voir chapitre 4.

2. Voir chapitre 6.3.

3. Voir chapitre 7.4.

4. Voir chapitre 9.1.

5. Voir chapitres 4.21. et 6.3.1.

qui fonde un modèle poétique, éthique et pragmatique de l'intrigue tragique. Un modèle poétique, car c'est l'articulation entre nœud et dénouement qui amorce les stratégies de suspension ou de surprise qui combent ou déçoivent les attentes du public. Un modèle éthique, car l'articulation entre faute et malheur du héros permet de comprendre en termes « moraux » la structure poétique de la trame : si le héros commet une faute dans le nœud, il tombe dans le malheur dans le dénouement et ce malheur est l'expression d'un châtiement juste ou injuste. Enfin, l'articulation entre l'action et la reconnaissance du héros permet de définir en termes pragmatiques la progression binaire de la pièce. Le héros agit dans le nœud et découvre dans le dénouement le sens de son action : cette reconnaissance est le signe d'un retour à l'équilibre ou la révélation d'un malheur inattendu¹.

Ce modèle permet non seulement de décrire, en général, l'évolution formelle du dénouement, mais aussi de situer chaque dénouement particulier dans l'horizon théorique d'une époque donnée – la fin de la Renaissance – et d'une tradition nationale – qu'elle soit italienne, française ou espagnole. Les intrigues tragiques, en effet, reprennent et modulent cette articulation entre nœud et dénouement dans leur configuration. Si la structure de la majorité des pièces se compose d'un nœud et d'un dénouement, bon nombre de pièces ne présentent qu'un seul élément du binôme ou bien répètent et inversent les deux éléments de la structure tragique².

Le dénouement de la tragédie pré-moderne exprime la tension entre deux exigences théoriques : la logique de l'exemplarité et l'efficacité pathétique. Le renversement de fortune est à la fois le lieu de l'inversion et de l'achèvement de l'intrigue, de la surprise et de la suspension, de la rétribution et de l'excès, de l'équilibre et du pathétique. La logique de l'exemplarité – à l'œuvre généralement dans la nouvelle et dans la comédie – est mise en cause par la description de la tragédie que donne Aristote. L'exigence du pathétique vient alors brouiller les codes éthiques qui fondaient la pratique de l'*exemplum*. Si la logique de l'exemplarité suppose un héros bon ou mauvais dont l'action reçoit une rétribution équitable, la poétique de la tragédie met en cause le statut du héros, la possibilité de son action et la légitimité de sa rétribution.

La pratique moderne du genre manifeste la crise de la logique de l'exemplarité. La théorisation aristotélicienne de la tragédie met en question la conception néo-platonicienne de la poésie, de sa finalité et de son intrigue. En ce qui concerne la finalité de la poésie, l'influence de la *Poétique*, qui permet de formaliser la pratique tragique, sépare la poésie de la philosophie

1. Voir chapitre 9.3.

2. Si seul le nœud est dramatisé, le héros « agit » ou « commet une faute » – c'est le cas de Médée. Si seul le dénouement est dramatisé, le héros « tombe dans le malheur » – c'est le cas de Cléopâtre. Si la tragédie enchaîne plusieurs éléments de la structure, le héros tombe dans le malheur, commet une faute et sombre dans un malheur encore plus grand – c'est le cas de Rosemonde, *cf.* l'exemple du chapitre 9.4.

et fait de la première un moyen d'expression autonome, qui suit des règles et poursuit des finalités qui lui sont propres. Dès lors, la tragédie ne doit plus exprimer un message universel, sur le mode de l'allégorie ou de l'exemple, mais généraliser un récit particulier par la mise en intrigue. La trame tragique est davantage l'imitation de l'expérience et de l'histoire que l'illustration de principes universaux par le mythe.

Non seulement la tragédie s'écarte de l'universel pour configurer le particulier, mais la structure de son intrigue semble affirmer que la connaissance de l'universel est incertaine, inutile, inefficace. En effet, le sort d'un héros qui commet une faute et tombe dans le malheur révèle le caractère limité et fautif de sa connaissance des circonstances de son action. La tragédie dénonce la logique apparente de la causalité providentielle, sans cesse contredite et obscurcie par les événements accidentels qui renversent le sort du héros : si Œdipe a pu, par sa connaissance théorique, résoudre l'énigme du Sphinx, il n'a pas su comprendre que son père n'était pas le roi de Corinthe, mais l'étranger rencontré à la croisée des chemins. Si la Providence sert à justifier théoriquement la suite des causes, elle n'est pas à l'origine d'un savoir pratique et ne permet pas de comprendre l'enchaînement logique des événements contingents qui semblent davantage le fruit du hasard et de l'accident¹.

L'action du héros n'est pas seulement menacée par la progression imprévisible et désordonnée des événements, mais aussi par la faiblesse foncière de son caractère et par l'opacité de ses intentions. Le héros de la tragédie, en effet, est faillible : son aveuglement éthique, la force de ses passions, le poids de ses habitudes orientent son action et déterminent son échec et sa culpabilité. Le héros n'est pas bon *ou* mauvais – comme l'exigerait la logique de l'exemplarité – mais il est à la fois innocent *et* coupable des crimes qu'il a commis. Cette ambivalence du « caractère » tragique redouble l'ambiguïté de l'« enchaînement des faits en système² » qui fonde l'intrigue dramatique.

Enfin, la faute du héros est suivie d'un malheur excessif, qui doit susciter la surprise et le pathétique. Cet excès contredit la logique de l'exemplarité qui suppose un dénouement réglé par la justice poétique. Le malheur du héros n'exprime pas seulement le juste châtement de sa faute, mais aussi une violence excessive et funeste qui dépasse toute rétribution pour déplorer le sort pathétique de la victime ou pour dénoncer l'inconséquence apparente de la justice divine³.

La tragédie pré-moderne, par la nature même de son dénouement, semble critiquer la poétique de l'exemplarité et l'éthique qu'elle suppose. La poétique du renversement de fortune vient briser la progression de l'intrigue et dénoncer ainsi la précarité de la causalité providentielle, menacée par l'accidentel et le hasard. La théorie de la faute tragique dénonce la faillibilité

1. Voir chapitre 7.2.

2. Aristote, *Poétique*, chap. 6, p. 55, voir chapitre 10.2.

3. Voir chapitre 11.2.

de l'action du héros, fragilisée par la nature fautive de son caractère, et ne permet pas de discerner s'il est innocent ou coupable des méfaits qu'il commet. Enfin, la logique de l'effet pathétique risque de brouiller l'équilibre de la justice poétique par la représentation d'une rétribution excessive et injuste.

Ces deux conceptions de la poésie – exemplaire et efficace – coexistent dans la tragédie moderne et sont à l'origine d'une poétique de l'ambiguïté. Cette poétique exprime à la fois l'aspiration à une poésie qui soit « utile » – et qui puisse dévoiler la logique de la causalité, camper des héros moralement bons et se dénouer par une rétribution claire selon la logique de l'exemplarité – et l'échec de cette aspiration – par l'impossibilité de tirer, de l'histoire et des accidents de l'expérience, des concepts universaux comme la causalité, le bien, la justice. Des pièces comme *La Peste di Milano*, de Benedetto Cinquenta¹, l'*Edippo* de dell'Anguillara², et *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*³ montrent l'impossibilité d'expliquer la logique de la Providence, la responsabilité de la faute ou l'absolu de l'amour divin. Le dénouement constate alors la nature paradoxale de l'enchaînement des événements (à la fois nécessaire et accidentel) de la responsabilité du héros (à la fois coupable et innocent) et de la rétribution (à la fois juste et injuste).

La tragédie moderne, donc, en appliquant au modèle poétique hérité du néo-platonisme les canons formels issus de la *Poétique*, mène une critique indirecte de l'exemplarité à partir de la pensée aristotélicienne. Comme l'a justement relevé Martha Nussbaum, la description de la tragédie, dans la *Poétique*, exprime indirectement les positions éthiques d'Aristote⁴. Les « personnages en action » qui fondent l'intrigue dramatique, découvrent, lors du renversement de fortune, que les principes abstraits qui guidaient leur démarche sont inefficaces ou fautifs. Inefficaces, car s'ils expriment des idées *ante rem*, ils ne permettent pas de décrire et d'orienter l'action du héros dans le désordre accidentel et particulier de l'expérience. Fautifs, car s'ils ne sont que des généralisations *post rem*, ils risquent d'absolutiser comme universelles des approximations contingentes. La tradition médiévale – et patristique – du genre ne fait que souligner le caractère pathétique de la « tragédie » en opposant la finitude tragique de l'existence ici-bas, à l'infini sublime de l'au-delà, sur le mode de la théologie négative ou du *contemptus mundi*.

La tragédie pré-moderne, donc, par la configuration du renversement de fortune, apparaît comme le reflet poétique de la crise nominaliste de la fin de la Renaissance. En effet, les humanistes qui divulguent et commentent le corpus aristotélicien – et notamment les académiciens de Padoue – re-

1. Voir chapitre 8.2.3.

2. Voir chapitre 10.3.1.

3. Voir chapitre 11.3.3.

4. Voir *The Fragility of Goodness, Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, *op. cit.*, p. 380 *et passim*, analysé plus haut, au chapitre 2.1.

prennent les positions nominalistes de la scolastique tardive non seulement pour condamner les ambitions du thomisme, mais aussi pour critiquer la possibilité, défendue par le néo-platonisme, de connaître la logique providentielle, la justice et la volonté divine. Protestants et évangéliques reprennent les mêmes arguments pour stigmatiser l'enseignement scolastique de l'Église, en dénonçant l'impossibilité de pouvoir connaître la libre volonté de Dieu¹.

Ils affirment en effet que la puissance divine n'est pas ordonnée – et donc discernable par la raison – mais absolue. La volonté, la justice et l'action de Dieu dans le monde sont donc imprévisibles et impondérables car issues de sa liberté absolue qui dépasse les théorisations de la logique et de la théologie. Si la réflexion théologique et philosophique peut spéculer sur l'essence de Dieu, elle n'est pas en mesure de décrire sa manifestation dans le monde, car il est impossible de reconduire les causes secondes à la cause première, la justice mondaine à la justice divine, la liberté humaine à la liberté absolue de Dieu². Le nominalisme constate ainsi la séparation entre le ciel – domaine des idées universelles – et la terre – lieu de l'accident, où la conceptualisation peut se faire seulement *post rem*. Cette séparation est à l'origine non seulement de la laïcisation de la physique et du droit, que nous avons relevée dans les chapitres précédents, mais aussi de l'autonomie relative de la poétique³.

La tragédie pré-moderne est ainsi le lieu d'une crise. Elle n'est ni l'illustration narrative d'une idée discursive, ni la configuration pathétique de règles poétiques. Elle cherche à concilier exemplarité et pathétique, principes universaux et accidents, dans l'espoir de révéler, par l'imitation de l'expérience historique, une règle de conduite universelle en mesure d'écarter à jamais les accidents inattendus et les erreurs imprévisibles qui menacent le bonheur et renversent les fortunes.

Les pages qui précèdent ont cherché à relever les solutions que la poétique de la tragédie propose, dans son intrigue même, pour réconcilier exemplarité et pathétique, accident et universel. Si le renversement de fortune semble mettre à mal la causalité de la pièce, la possibilité d'une action efficace et la juste rétribution de la faute, des stratégies poétiques cherchent à réconcilier cause première et causes secondes, innocence et culpabilité, justice et excès violent.

Quand le renversement de l'intrigue vient troubler la causalité, c'est la « fortune » qu'on invoque pour exprimer le lien entre cause première et

1. Pour une analyse de l'influence du nominalisme dans les productions poétiques de la fin de la Renaissance, et notamment dans les œuvres de Rabelais, du Tasse et de d'Aubigné, voir Ullrich Langer, *Divine and Poetic Freedom in the Renaissance, Nominalist Theology and Literature in France and Italy*, Princeton, Princeton UP, 1990, p. 3-25 et 84-114.

2. Voir Etienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Âge, Des origines partristiques à la fin du XIVe siècle*, 2^e éd., Paris, Payot, 1986, p. 638-687.

3. Hans Blumenberg a relevé l'influence du nominalisme sur la progressive autonomie des sciences et plus largement sur la pensée des lumières, voir *Die Legimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, trad. française, Paris, NRF, 1988, p. 176-229.

causes secondes¹. Or la fortune n'est pas une causalité explicite qui permet de renouer l'enchaînement logique de la pièce, ou de révéler le fil providentiel qui justifierait le renversement de l'intrigue et les accidents de la contingence. Si la fortune évoque un principe causal, elle n'en révèle pas le mécanisme, mais exhibe et dissimule à la fois le trouble de la causalité.

Quant à la faillibilité du héros, le moyen terme entre innocence et culpabilité est souvent expliqué par la théorie du péché originel². Le héros est alors à la fois innocent et coupable de sa « faute », car s'il hérite d'un péché qu'il n'a pas commis, il consent cependant au penchant mauvais qui en découle en réalisant un acte mauvais. Pourtant, le péché originel est un « faux concept³ » qui ne permet pas d'expliquer la faillibilité humaine, mais qui en révèle la nature paradoxale. Le héros n'est jamais entièrement responsable de son action : s'il commet des actes fautifs, c'est qu'il est victime d'un penchant involontaire qui l'oriente vers le mal, et qu'il consent volontairement à se détourner du bien.

Quant au malheur qui, châtiant la faute du héros, l'afflige par sa nature excessive, il est justifié par la logique de la vengeance. La disproportion de la peine sert à décourager le crime et à souligner la grandeur et le pouvoir de l'offensé – qui représente souvent le roi ou un principe absolu d'autorité⁴. Or la logique de la vengeance, par son excès, ne permet pas de dénouer la pièce par le retour à l'équilibre, mais inscrit l'intrigue tragique dans une suite plus vaste de crimes et de châtements et révèle ainsi la nature inefficace et répétitive du mécanisme vindicatif, qui ne fait qu'amplifier le malheur des victimes, sans pouvoir le justifier ou y mettre fin.

La déploration de la fortune, la doctrine du péché originel et la logique de la vengeance ne permettent pas de concilier exemplarité et pathétique. Les efforts déployés, dans le dénouement, pour accorder ces deux modèles théoriques aboutissent à un échec poétique et idéologique. Si la tragédie pré-moderne traduit une crise de l'exemplarité, elle ne parvient pas à fonder une poétique qui réconcilie l'utile avec l'agréable, l'efficacité d'un renversement inattendu et injuste avec la pédagogie d'une fin logique et équitable.

Cette conciliation entre exemplarité et pathétique sera esquissée plus tard, en France, par la poétique de la tragédie classique, mais au prix d'une simplification théorique, qui assume le divorce entre réalité et fiction. En effet, si, par une poétique de l'ambiguïté, la tragédie pré-moderne déplore l'impossibilité de subsumer la diversité de l'expérience historique sous l'expression d'une vérité universelle, les théoriciens de la tragédie classique affirment l'autonomie de la fiction, mais excluent l'accidentel et l'illogique du domaine de la poésie. La composition de la tragédie est désormais normée

1. Voir chapitre 7.2.1.

2. Voir chapitre 10.2.3.

3. Voir Paul Ricœur, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, op. cit., p. 37.

4. Voir chapitre 11.1.

par un réseau de règles universelles. La tragédie n'est plus censée imiter le monde tel qu'il est, mais tel qu'il devrait être, c'est-à-dire, tel que les conventions poétiques parviennent à le reconstruire dans l'espace normé de la scène tragique, et tel que l'idéalisme pédagogique de la morale le représente, afin d'inciter le public à poursuivre la vertu, en dépit du désordre apparent qui ne permet pas de discerner le bien du mal, le juste de l'injuste, l'accident du nécessaire¹.

La théorie de la tragédie classique parvient ainsi à accorder efficacité pathétique et exemplarité. Les deux ne sont plus des principes concurrents, l'un issus de la poétique, l'autre de la morale, l'un cherchant l'adhésion du public, l'autre subordonnant l'intrigue tragique à un discours extrinsèque. Efficacité et exemplarité sont désormais deux principes de composition poétique. L'exemplarité est une règle constitutive de la trame tragique; elle détermine la qualité des personnages, de leur action et de leur rétribution. L'efficacité de la tragédie est la condition de sa recevabilité auprès du public, qui doit adhérer à la scène représentée pour pouvoir en tirer des bénéfices moraux. La *praxis* aristotélicienne prend en charge l'idéalisme platonicien pour fonder une poétique idéale, qui fait de l'intrigue même le lieu d'une morale universelle capable d'édifier le public sans le détour d'un discours extrinsèque, à condition que la tragédie suive des normes de composition fondées en raison.

La difficulté de renouer le fil de la causalité brisé par le renversement de fortune est résolue par la théorie de la vraisemblance². La tragédie ne doit pas *représenter* la suite accidentelle des épisodes historiques, mais *persuader* le public du bien fondé de leur enchaînement causal. Pour ce faire, la tragédie doit adopter une intrigue qui « semble vraie », c'est-à-dire une intrigue « feinte » qui ne représente pas le monde tel qu'il est, mais tel que l'opinion commune et la raison l'envisagent. Dès lors, la fable tragique manifeste la continuité de la logique providentielle et confirme le public dans sa croyance téléologique en une causalité universelle. Pourtant elle élude ainsi la question de savoir comment justifier l'accidentel et le hasard qui semblent régir la suite contingente des événements.

La difficulté de définir l'*ethos* du héros, qui n'est ni innocent ni coupable de sa « faute », est provisoirement expliquée par une dichotomie simpliste ou par la théorie des passions. Dans le premier cas – comme l'affirme La Mesnardière³ – le héros est parfaitement bon *ou* parfaitement mauvais, de sorte que la représentation de son action ne peut que louer la vertu ou déplorer le vice. Dans le deuxième cas – formulé par Sarasin⁴ – le héros est victime

1. Voir chapitre 7.4.3. Je commente ici les propos des théoriciens, mais je n'ignore pas que les tragédies classiques, et notamment les tragédies de Racine, peuvent présenter une poétique originale qui reprend et interprète le canon classique.

2. Voir chapitre 7.4.2.

3. Jules de La Mesnardière, *Poétique*, *op. cit.*, p. 18, cf. chapitre 10.2.2.

4. Jean-François Sarasin, *Discours de la tragédie ou remarques sur L'Amour Tyran-*

de la passion. La dramatisation des passions déplace l'enjeu tragique de la déploration de la « faute » au lyrisme de l'amour impossible, et campe des personnages exemplaires et pathétiques. Les amours de Pyrame et Thisbé, par exemple, sont à la fois exemplaires, car elles expriment la recherche de l'absolu de l'amour divin, et pathétiques, car elles dénoncent le caractère idéaliste de cette recherche, qui s'avère impossible dans la contingence où la passion des héros ne peut se réaliser qu'au prix d'une « faute » – la possession de l'aimé qui détourne l'amant de son véritable objet, Dieu. La mort des héros est donc moins le signe d'une rétribution que l'expression de la réalisation *post mortem* de leur amour idéal.

La difficulté de conjuguer efficacité pathétique et rétribution est en apparence résolue par l'importance accrue de la justice poétique. Dans la tragédie, comme l'affirme Rymer à la suite de *La Mesnardière*¹, le vice doit toujours être puni et la vertu récompensée. La querelle de la moralité du théâtre², en dépit des protestations des dramaturges, concourent à fixer les principes éthiques qui fondaient l'exemplarité en normes poétiques qui déterminent une tragédie bien faite. La tragédie doit être « juste » et cette règle éthique n'entre pas en contradiction avec l'exigence de l'efficacité pathétique, car la justice poétique est codifiée comme un principe formel qui contribue à l'efficacité de la pièce. La surprise, les passions sont du domaine de la péripétie et de la reconnaissance, qui inversent le sort de la pièce par la création d'un « obstacle », mais la fin de la tragédie doit présenter un retour à l'équilibre qui satisfasse le « sens de l'humain », c'est-à-dire le désir d'équité et de rétribution du public.

Si la théorie de la tragédie classique semble parvenir à conjuguer, dans sa description du dénouement, exemplarité et efficacité pathétique, c'est qu'elle fait de l'exemplarité une règle poétique de composition – au service de l'efficacité – et un principe universel – au service de l'édification. La vertu récompensée et le vice puni sont ainsi le fait d'une convention poétique – qui fait de la tragédie une fiction autonome fondée sur ses propres règles – et d'un volontarisme idéaliste – qui entend persuader le public du bien fondé des idées de raison, en dépit de la nature accidentelle de l'expérience. Si le dénouement de la tragédie pré-moderne était le lieu d'une déploration de l'écart impondérable entre réalité contingente et principes universels, la tragédie classique entend éluder ou dissimuler cet écart par une poétique conventionnelle et normée et par une abstraction pédagogique et idéaliste.

La tragédie classique, en France, est issue d'une poétique de l'« éloignement ». L'établissement d'un système de règles fixe le mécanisme du renversement de fortune, qui répond davantage à des prescriptions poétiques qu'aux inquiétudes du public, et qui n'exprime plus une tentative d'envisager et

nique de M. de Scudéry, op. cit., p. 27, cf. chapitre 10.2.4.

1. Thomas Rymer, *The Tragedies of the Last Age, op. cit.*, p. 26, cf. chapitre 7.4.3.

2. Notamment la querelle du *Cid*, mais aussi, les querelles qui occupent la scène dans la suite du siècle, comme la cabale de *Phèdre* ou la censure du *Dom Juan*.

de comprendre l'expérience historique. D'après Thomas Pavel, l'éloignement entre l'imaginaire classique et la réalité accidentelle qu'il est censé configurer est le sujet même de tragédies plus tardives – comme *Britannicus* ou comme *Bérénice* – qui déplorent sur le mode de la dérélition et de l'exil la distance qui sépare l'idéalité de la scène des anxiétés de la salle¹.

Si, en France, les théoriciens de la tragédie classique entendent éluder la tension qui oppose pathétique et exemplarité par le choix du formalisme et de l'idéalisme, les traditions italiennes et espagnoles choisissent, dès le XVI^e siècle, la voie de l'efficacité *ou* de l'exemplarité.

En Italie, la querelle qui oppose, dans les années 1540, Giraldi Cinzio à Speroni, révèle l'impossibilité de concilier pathétique et édification morale. Si Giraldi cherche, par son *Orbecche*, à la fois à moraliser et à surprendre, Speroni, dans sa *Canace*, montre que si la conception aristotélicienne de la tragédie sert à susciter le pathétique, elle n'est pas au service de l'utilité morale². La tragédie italienne, à la suite de Speroni, choisit alors de rechercher l'efficacité pathétique par une forme parfaite, que l'on retrouve, cent ans plus tard, dans l'*Aristodemo* de Carlo Dottori. Mais l'érudition formelle de ces pièces académiques en fait des œuvres destinées aux doctes et peu digests pour le public des places et des cours. Si, d'un côté, la tragédie issue de l'aristotélisme des académies connaît un déclin rapide, de l'autre, la tragédie qui se plie aux exigences de l'exemplarité rencontre un succès certain dans les fêtes publiques et dans les collèges. Les *tragedie spirituali* – qui suscitent rarement la surprise et le pathétique mais qui servent l'éloge d'un saint ou d'un grand – sont courantes sur les places publiques et dans les fêtes de cours au XVII^e siècle³.

En Espagne, aussi, le choix entre exemplarité et efficacité pathétique a lieu avant la fin du XVI^e siècle. Le succès de la *comedia* marque le triomphe de l'exemplarité. Le dénouement comique, largement fondé sur la justice poétique, ne suscite pas l'excès pathétique qui est le propre de la tragédie, d'après la théorisation aristotélicienne. La tradition de la *comedia*, en

1. « Tout se passe comme si cette perfection et ce vernis, qui avaient pour fin de rendre moins insupportable le spectacle du malheur, de mettre une sourdine à l'anxiété, ne se proposaient nullement de les cacher ni de les abolir. Au contraire même. En représentant comme inséparables l'inéluctabilité du malheur et l'extraordinaire puissance des héros qui l'affrontent, l'imaginaire classique reproduisait à l'intérieur de ses univers imaginaires la différence même qui distinguait ceux-ci de l'univers réel, obscur et dangereux. Le contraste entre la dérélition qui guette les personnages et la grandeur qu'ils lui opposent allait de pair avec l'écart qui, dans l'esthétique classique, séparait l'univers ambiant de l'univers représenté. [...] Dans l'imaginaire classique, l'exil, allégorie de la distance, définissait simultanément la loi de la condition humaine et celle de sa représentation », Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, 1996, p. 372-373.

2. Voir Marco Ariani, *Tra Classicismo e Manierismo, il teatro tragico del Cinquecento*, *op. cit.*, chap. 4 et plus haut chapitre 4.2.1.

3. Voir Annamaria Cascetta éd., *La scena della gloria, drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, *op. cit.*, en ce qui concerne la ville de Milan.

Espagne, reste proche de l'héritage poétique médiéval, d'inspiration platonicienne, et s'écarte de la théorisation aristotélicienne pour plaire au public et l'instruire par des fictions souvent allégoriques et proches de la poétique des *autos sacramentales*¹.

En dépit de leurs évolutions différentes, ces trois traditions nationales présentent, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et parfois encore au début du XVII^e siècle, une tendance commune : elles essaient malgré tout de concilier deux versants poétiques différents, pour à la fois susciter le pathétique et édifier le public. Les œuvres d'auteurs aussi différents que Giraldi Cinzio en Italie, de Jean de la Taille en France et de Virués en Espagne expriment toutes, à leur manière, ce besoin – si imparfait et impossible qu'il soit – de faire couler du sang pour moraliser les âmes.

Le dénouement de la tragédie pré-moderne n'est pas seulement l'expression inaccomplie d'un art incapable de concilier exemplarité et pathétique, mais il est aussi le lieu poétique qui dramatise et dénonce la distance qui sépare pathétique de la crise et idéalisme de l'exemplarité. Son caractère ambigu, laborieux, irrégulier est donc le fait d'une poétique qui cherche à représenter l'excès du particulier et de l'accidentel et son irréductibilité à un principe universel. Les premières tragédies italiennes, françaises et espagnoles – mais aussi les tragédies anglaises² et allemandes³ – semblent adopter cette même démarche poétique pour exprimer, dans un dénouement malheureux et sanglant, l'échec des ambitions du héros.

Mais la poétique du dénouement ne se limite pas à constater le divorce entre concept universel et réalité de l'expérience. Si le renversement de fortune signe l'arrêt de l'action – en raison de la faillibilité du héros – et la dislocation de la progression de l'intrigue – dont la causalité est brouillée – c'est pour amorcer un travail d'interprétation. L'échec de la causalité, de l'action et de la justice dans le dénouement appelle à rechercher, dans la configuration même du récit, les raisons et les explications de cet échec.

Ce travail herméneutique ne suit pas la logique de l'exemplarité. Il ne s'agit pas de tirer du récit un enseignement général et univoque, sur le mode de l'allégorie ou de l'exemple. Il s'agit, en revanche, de trouver dans la structure même du texte un sens pluriel, dont le contenu discursif n'est pas donné d'avance – par l'enseignement de la morale, de la théologie, de la philosophie – mais s'avère le fruit de l'interprétation du spectateur, appelé à choisir entre différentes positions idéologiques. Dans la logique de l'exemplarité, le sens précède le récit et présente clairement et explicitement ce qui paraît obscur

1. Voir Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, *op. cit.*, p. 36-171, et plus haut, chapitre 4.2.3.

2. Notamment, chez Shakespeare, le thème de la folie, dans des pièces aussi différentes que *Titus Andronicus*, *King Lear* ou *Timon of Athens*, semble évoquer l'échec de la délibération du héros confronté à la perversité et à la complexité d'une situation qu'il n'a pas su envisager correctement dans le nœud de la pièce.

3. Voir chapitre 1.3.

et implicite dans l'enchaînement narratif. À l'inverse, dans la démarche herméneutique, l'intrigue est le lieu d'une « surabondance » et d'une richesse de sens qui révèle la complexité des notions de causalité, de faute et de justice¹.

De nombreuses stratégies textuelles orientent le lecteur et le spectateur vers ce travail d'interprétation. Premièrement, la multiplicité des voix dans la tragédie appelle l'interprète à prendre position pour l'une ou pour l'autre des thèses exposées par les personnages du drame². Deuxièmement, l'opacité idéologique de la tragédie pré-moderne permet la co-existence de différents horizons moraux. En effet, les pièces modernes peuvent évoquer le cadre de pensée des textes qu'elles imitent – et donc faire référence à la morale des païens – ou voir, dans les fictions des Anciens, des préfigurations de la morale chrétienne. Dans un cas, la tragédie déplore l'impiété de l'Antiquité, dans l'autre elle vient condamner, derrière la perversion des Anciens, la corruption des modernes. Dans tous les cas, le caractère opaque et inactuel des fictions tragiques permet de représenter différentes positions morales et de critiquer, par le jeu dialogique des références et des renvois, les thèses concurrentes qui prétendent expliquer le sort funeste du héros. Troisièmement, le recours à l'imitation et à l'adaptation de sujets anciens – que ce soit la trame d'Œdipe³ et d'Iphigénie⁴, ou le sort de Cléopâtre⁵ et de Didon⁶ – met en résonance le texte moderne avec ses hypotextes. Cet horizon intertextuel fait de chaque dramatisation une alternative dramatique qui expose une solution possible aux enjeux du nœud, en reprenant les dénouements proposés par les autres adaptations, ou en s'en écartant.

Ces aspects formels des tragédies modernes – notamment la polyphonie des voix dramatiques et l'imitation des sujets anciens – sont aussi présents dans la tragédie classique. Mais, dans les pièces classiques, ils servent moins l'opacité idéologique que l'expression d'une morale univoque. Le dénouement représente, le plus souvent, le triomphe de l'idéologie prônée par le héros positif de la pièce et la condamnation des positions adverses. L'évocation du monde des Anciens manifeste généralement un choix explicite de condamner leur impiété ou de présenter un miroir aux modernes⁷.

En revanche, dans les tragédies pré-modernes, le renversement de fortune manifeste l'échec de toute idéologie univoque – que ce soit la scolastique ou le néo-platonisme – et dénonce, plus largement, la faiblesse de tout savoir conceptuel. Le dénouement tragique pousse alors à interpréter l'échec de l'action à partir des données de l'intrigue. La tragédie se donne ainsi comme

1. Voir Terence Cave, *The Cornucopian Text, Problems of Writing in the French Renaissance*, op. cit., p. 3-34 et 171-182, et, plus haut, chapitre 8.2.4.

2. Voir chapitre 3.1.

3. Voir chapitre 10.3.1.

4. Voir chapitre 8.1.

5. Voir chapitre 6.2.

6. Cf chapitre 9.4.

7. Voir chapitre 7.4.

un instrument capable de mettre en forme les données de l'expérience, afin de trouver une explication – conjoncturelle, précaire, pratique – du malheur présent et de rechercher les conditions de possibilité d'une action efficace. Certaines tragédies proposent des solutions et des explications du désordre apparent : les pièces de Corneille invitent à dépasser l'incohérence des événements par l'affirmation héroïque des valeurs, Benedetto Cinquenta¹ ainsi qu'Antonio Cavallerino² montrent comment la progression de l'histoire révèle mystérieusement une logique, dont le sens reste pourtant indéchiffrable et donne lieu seulement à des synthèses partielles ou à des interprétations individuelles, qui tirent un enseignement privé et fragmenté de la complexité des événements. D'autres tragédies, en revanche, ne proposent pas de solution au désordre apparent des événements : dans sa *Numancia*, Cervantes représente la grandeur stoïque de l'héroïsme, qui pourtant ne parvient pas à donner un sens au malheur des assiégés³. Lope de Vega, dans *El castigo sin venganza*, montre que la logique de la justice est indiscernable des désirs personnels qui poussent le héros à agir⁴. Enfin, l'*Edippo* de dell'Anguillara⁵, l'*Athamante* de Zoppio⁶, le *Jephte* de Buchanan⁷ ou encore le *Torrismondo* du Tasse⁸ représentent un monde en proie au désordre dont il est impossible de tirer une règle de conduite éthique, capable d'orienter l'action du héros. Le dénouement tragique est ainsi la source d'un savoir pratique et précaire et il contraint à reconnaître l'impossibilité de toute règle éthique qui puisse garantir d'atteindre et de préserver le bonheur.

Cette analyse de la configuration dramatique en termes de quête herméneutique demande à être approfondie et développée. Il faudrait étudier son histoire – à partir de l'exemplarité allégorique du théâtre médiéval jusqu'au pluralisme idéologique de la tragédie pré-moderne – ainsi que ses implications scéniques – la vraisemblance de la représentation se double d'un réseau de références allégoriques. Cela pourrait contribuer au renouveau des recherches sur l'allégorie dramatique⁹. Plus généralement, il serait intéressant de poursuivre l'analyse des stratégies interprétatives que le dénouement programme et oriente, pour révéler, dans la progression de l'intrigue, la multiplicité ambiguë de sa signification. Les théorisations herméneutiques, issues des travaux de Gadamer – qui définit le tâche de l'interprète à partir de l'expérience du

1. Voir chapitre 8.2.3.

2. Voir les dénouements dans ses versions de *Phèdre* (chapitre 7.3.2), d'*Ino* (chapitre 8.1.2), ou dans sa *Rosimonda Regina* (chapitre 11.1.1).

3. Voir chapitre 8.2.3.

4. Voir chapitre 11.2.2.

5. Voir chapitre 10.3.1.

6. Voir chapitre 8.1.2.

7. Voir chapitre 8.1.3.

8. Voir chapitre 11.3.2.

9. Voir les travaux de Frances Yates et de Anne Surgers commentés au chapitre 8.2.4 et cités en bibliographie.

jeu et de la représentation dramatique¹ – permettraient de généraliser et de formaliser les intuitions de ces pages afin de mieux définir l'« utilité » qui se dégage de la poétique de la tragédie pré-moderne. Si le dénouement propose au lecteur de déchiffrer le sens de l'intrigue, c'est qu'il suppose une approche phénoménologique de l'expérience. Si les contemporains – comme Montaigne – cherchent dans la forme tragique le moyen de comprendre la complexité de l'expérience historique, c'est que l'herméneutique de l'intrigue est à l'origine d'une phénoménologie de l'histoire. J'aimerais pouvoir poursuivre les recherches sur la tragédie en vérifiant ces intuitions, à la lumière de l'herméneutique contemporaine, dans les productions dramatiques du théâtre pré-moderne, non seulement en Italie, France et Espagne, mais aussi en Angleterre.

Ces pages ont donc voulu contribuer à la théorie du récit – à partir de la réflexion de Paul Ricœur – par l'analyse de la structure et des implications de l'intrigue dramatique². La poétique de la fin tragique s'avère ainsi étroitement liée à la formulation de problématiques éthiques. Le dénouement tragique, comme l'affirme Frank Kermode, est le lieu d'une crise. La fin de l'intrigue n'a pourtant pas pour visée éthique de « reconforter » son lecteur par la fiction illusoire d'une finalité qui donnerait un sens téléologique au désordre de l'expérience historique³. Le renversement de fortune suscite une crise qui est d'ordre herméneutique.

Cette analyse montre que la conception de Walter Benjamin du *Trauerspiel* comme genre *in re* peut bien être appliquée à la tragédie pré-moderne⁴. La tragédie, en effet, tout comme le *Trauerspiel* d'après Benjamin, n'applique pas l'allégorie pour pouvoir reconduire les faits de l'histoire à une idée universelle, mais pour exprimer le caractère multiple et pluriel du sens. L'allégorie, dans la tragédie, est moins l'incarnation narrative d'un concept discursif, que la dramatisation de l'éclatement problématique du sens, sur le mode de la ruine et du fragment⁵.

La poétique de la tragédie pré-moderne peut donc contribuer indirectement à la réflexion sur le « tragique » et s'avérer particulièrement proche des théorisations actuelles, qui, en dépit de la prétendue « mort » de la

1. Voir Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1965, p. 96-161.

2. Voir chapitre 2.1.

3. Voir chapitre 2.1, et Frank Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, *op. cit.*, p. 64.

4. Voir chapitre 1.3.

5. « La physionomie allégorique de l'histoire-nature, que le *Trauerspiel* met en scène, est vraiment présente comme ruine. Avec elle, l'histoire s'est retirée sur le théâtre de la manière sensible. Et dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable. [...] Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses », Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, trad. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 190-191.

tragédie, cherchent à formuler une théorie du « tragique ». Comme le relève Terry Eagleton, la tragédie pré-moderne, par sa volonté de fonder une poétique qui concilie le sens commun du terme – colporté par la tradition médiévale – et la réflexion des doctes, peut rendre compte de l'emploi actuel de l'appellation générique, qui renvoie moins à un ensemble de règles qu'il ne qualifie une expérience ou un événement « très très triste ». Et Eagleton de relever que cette définition – partielle, thématique, naïve – est la seule qui puisse fonder une réelle théorisation du « tragique »¹. L'intrigue de la tragédie, en exprimant l'impossibilité de tirer, du particulier de l'expérience, un sens universel, un exemple général ou une règle de conduite, rejoint les constats des théoriciens contemporains. Simon Critchley fonde sa réflexion sur le « tragique » à partir de l'impossibilité de définir le sens de l'existence en l'absence d'une certitude religieuse, et de fonder la possibilité de la justice, dans un monde apparemment injuste². Il termine son essai par l'étude de *Fin de partie* à partir des analyses esthétiques d'Adorno³ : l'œuvre est l'expression d'une énigme qui refuse tout éclaircissement discursif et qui dit les limites de la pensée conceptuelle, marquée irréductiblement par la négation et l'absurde⁴. Ces réflexions sur le « tragique » semblent reprendre le constat malheureux qui fonde la poétique de la tragédie pré-moderne sur l'impossibilité de réconcilier, dans son dénouement, clôture et rupture, fin et déclin, finalité et finitude.

1. « The truth is that no definition of tragedy more elaborate than "very sad" has ever worked », Terry Eagleton, *Sweet Violence, the Idea of Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003, p. 3.

2. Simon Critchley, *Very Little... Almost Nothing*, London New York, Routledge, 1997, p. 2.

3. *Ibid.*, p. 172-180.

4. « La question que se pose le sujet après avoir traversé une œuvre, quelle qu'elle soit, et qui revient constamment : "à quoi bon tout cela?", se change rapidement en celle-ci : "est-ce donc vrai?", question de l'Absolu contre laquelle toute œuvre réagit en renonçant à la forme d'une réponse discursive. La réponse interdite, voilà la dernière révélation de la pensée discursive. En tant que résistance mimétique à l'interdit, l'art cherche à fournir une réponse et cependant, dépourvu de jugement, il ne la donne pas. [...] La forme la plus extrême sous laquelle peut être pensé le caractère énigmatique, c'est de savoir si le sens lui-même existe ou non, car aucune œuvre d'art n'existe sans sa cohérence aussi chargée soit-elle en son contraire. [...] Aucune vérité des œuvres d'art sans négation déterminée. Aujourd'hui, l'esthétique a le devoir d'exposer celle-ci », Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, traduit par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995, p. 182-184.

Bibliographie

Pièces de Théâtre¹

Pièces italiennes

- AGNELLI, Scipione, *Il Bonifacio*, sacra tragedia, Venise, s.n., 1629.
- AGOSTINO, Michele, *Cianippo*, tragedia, Bergame, Comin Ventura, 1596.
- ALAMANNI, Luigi, *Antigone*, tragedia, in *Scelta di rare e celebri tragedie*, s.l., Società albriziana, 1723 [1533], p. 199-253.
- ALBERI, Giovanni Battista, *Hippanda*, tragedia, Brescia, Sabbi, 1614.
- ALBERTI, Giovan Francesco, *Oloferne*, tragedia, Ferrare, Benedetto Mam-marelli, 1594.
- ALEARDI, Lodovico, *Amida tiranno*, tragedia, Vicence, Giacomo Cescato, 1611.
- ANDREINI, Giovanni Battista, *La Florinda*, tragedia, Milan, Girolamo Bor-done, 1606.
- ANGELI, Nicola degli, *Arsinoe*, tragedia, Venise, Giovanni Guerigli, 1594.
- Anonyme, *Argomento e scenario del Crispo, tragedia volgarizzata per reci-tarsi nel corrente Carnevale dalle camere grandi de' convittori del Semi-nario Romano*, Rome, Ignatio de' Lazeri, 1673 [1665].
- ARETINO, Pietro, *Orazia*, tragedia, in *Il teatro italiano, 2 la tragedia del Cinquecento*, vol. 1, éd. Marco Ariani, Turin, Einaudi, 1977 [1546], p. 185-281.
- ASINARI, Ottaviano, *Tancredi*, tragedia, Bergame, Comino Ventura, 1588.
- AVERSA, Tommaso, *Il Bartolomeo*, tragedia sacra, Trente, Carlo Zanetti, 1648.
- BALLADORIO, Attilio, *La Cesaria*, tragedia spirituale, Viterbo, Discepolo, 1614.
- BARBARO, Daniele, *Tragedia*, in *Discours littéraires et pratiques politiques*, éd. Adelin Charles Fiorato, Paris, PSN, 1987 [vers 1541], p. 88-162.
- BARONCINI, Giuseppe, *Flaminio*, tragedia, Lucca, Busdrago, 1552.
- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Aglæ*, tragedia, in *Tragedie*, vol. 1, Florence, Pie-tro Nesti, 1655 [1632], p. 347-478.
- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Eugenia*, tragedia, in *Tragedie*, vol. 1, Florence, Pietro Nesti, 1655 [1632], p. 1-119.
- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Giorgio*, tragedia, in *Tragedie*, vol. 1, Florence, Pietro Nesti, 1655 [1632], p. 479-579.
- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Isabella*, tragedia, in *Tragedie*, vol. 1, Florence, Pietro Nesti, 1655 [1632], p. 127-230.

1. Les sections suivantes présentent les pièces et les traités du corpus, dans les éditions étudiées. Les dates entre crochets font référence à la date de la première publication de la pièce, ou, à défaut, à la date présumée de composition. J'indique de préférence les éditions modernes, sauf dans le cas de pièces qui présentent des problèmes d'appellation générique, comme certaines comédies de Lope de Vega. Je mentionne alors les premières éditions, ou les éditions autorisées par les auteurs, qui sont d'ailleurs analysées dans la thèse. J'indique parfois la cote du volume à la bibliothèque nationale espagnole (BNE).

- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Polietto*, tragedia, in *Tragedie*, vol. 1, Florence, Pietro Nesti, 1655 [1632], p. 231-331.
- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Clodoveo Trionfante*, tragedia sacra, in *Tragedie*, vol. 2, Florence Pietro Nesti, 1655 [1632], p. 7-134.
- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Eustachio*, tragedia sacra, in *Tragedie*, vol. 2, Florence, Pietro Nesti, 1655 [1632], p. 147-276.
- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Teodora*, tragedia sacra, in *Tragedie*, vol. 1, Florence, Pietro Nesti, 1655 [1632], p. 584-690.
- BERNAUDO, Francesco, *Il Gostavo re di Svezia*, tragedia, Naples, Lazaro Scorigio, 1633.
- BONARELLI, Prospero, *Il Solimano*, tragedia, Venise, Santo Grillo e fratelli, 1621.
- BONARELLI, Prospero, *Il Medoro*, tragedia, Rome, Francesco Moneta, 1645 [1623].
- BONIFACIO, Baldassarre, *L'Amata*, tragedia, Venise, Antonio Pinelli, 1622.
- BOZI, Paolo, *Eutheria*, tragedia nova, Venise, Ricciardo Amadino, 1588.
- BOZI, Paolo, *Cratasiclea*, tragedia, Venise, Ricciardo Amadino, 1591.
- BOZZA, Francesco, *Fedra*, tragedia, éd. Cirstiano Luciani, Rome, Vecchiarelli editore, 1996 [1578].
- BRACCIOLINI, Francesco, *L'Evandro*, tragedia, Florence, Giunti, 1613 [1612].
- BRACCIOLINI, Francesco, *L'Arpalice*, tragedia, Florence, Giunti, 1613.
- BRACCIOLINI, Francesco, *La Penthesilea*, tragedia, Florence, Giunti, 1614.
- BRAMMINI, Lucilio de Ronciglioni, *Tragedia di santa Caterina vergine e martire*, Rome, Gabbia, 1595.
- CAMMELLI, Antonio, *Panfila*, tragedia, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, éd. Antonia Tissoni Benvenuti et Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983 [1499], p. 397-468.
- CAMPEGGI, Ridolfo, *Tancredi*, tragedia, Venise, Alessando Polo, 1620.
- CAMPELLI, Bernardino, *Albesinda*, tragedia, Venise, Cristoforo Tomasini, 1623.
- CAMPELLI, Bernardino, *Gerusalemme cattiva*, tragedia, Venise, Cristoforo Tomasini, 1623.
- CAPPELLO, Filippo, *Arcinda*, tragedia, Vicence, Dominico Amadio, 1614.
- CASTELLINI, Jacopo, *Asdrubale*, tragedia, Florence, Lorenzo Torrentino, 1562.
- CATALDO, Antonio Mannarino, *La Susanna*, tragedia sacra, Venise, Bernardo Giunti et Giovan Battista Ciotti, 1610.
- CAVALLERINO, Antonio, *Il Conte di Modona*, tragedia, Modène, Paolo Gadaldino, 1582.
- CAVALLERINO, Antonio, *Ino*, tragedia, Modène, Paolo Gadaldino, 1583.
- CAVALLERINO, Antonio, *Rosimonda regina*, tragedia, Modène, Paolo Gadaldino, 1582.
- CAVALLERINO, Antonio, *Telefonte*, tragedia, Modène, Paolo Gadaldino, 1582.
- CEBÀ, Ansaldo, *Alcippo spartano*, tragedia, in *Tragedie*, Vita e Pensiero, Milan, 2001 [1623], p. 138-197.

- CEBÀ, Ansaldo, *Le gemelle capoane*, tragedia, in *Teatro italiano*, vol. 2, Vérone, Vallarsi, 1723 [composé avant 1622], p. 198-280.
- CEBÀ, Ansaldo, *La principessa Silandra*, tragedia, in *Tragedie*, Vita e Pensiero, Milan, 2001 [1621], p. 7-137.
- CERATI, Francesco, *Altea*, tragedia seconda, in *Tragedie*, Venise, Giovanni Pietro Pinelli, 1638, p. 85-150.
- CERATI, Francesco, *Arsace*, tragedia prima, in *Tragedie*, Venise, Giovanni Pietro Pinelli, 1638, p. 1-85.
- CERATI, Francesco, *Ginevra*, tragedia quarta, in *Tragedie*, Venise, Giovanni Pietro Pinelli, 1638, p. 211-268.
- CERATI, Francesco, *Rossane*, tragedia terza, in *Tragedie*, Venise, Giovanni Pietro Pinelli, 1638, p. 151-210.
- CESARI, Cesare de, *Romilda*, tragedia, Venise, Giovanni Griffo, 1551.
- CESARI, Cesare de, *Cleopatra*, tragedia, Venise, Giovanni Griffo, 1552.
- CESARI, Cesare de, *Scilla*, tragedia, Venise, Giovanni Griffo, 1552.
- CINQUANTA, Benedetto, *La peste di Milano del 1630*, in *Il teatro tragico italiano*, éd. Federico Doglio, Bologne, Guanda, 1960 [1632], p. 529-692.
- CLOSIO, Fabio, *Elisa*, tragedia, Messina, Pietro Brea, 1598.
- CONTARINI, Francesco, *Isaccio*, tragedia, Venise, Giovan Battista Ciotti, 1615.
- CORRER, Gregorio, *Progne*, tragœdia, in *Il teatro umanistico veneto, la tragedia*, éd. Laura Casarna, Ravenna, Longo, 1981 [1430], p. 131-166.
- CORTESI, Cortese, *Giustina, reina di Padoua*, tragedia, Vicence, Lori, 1610 [1607].
- CORTESI, Cortese, *Orestilla*, tragedia boschereccia, Vicence, Lori et Cescato, 1610.
- CRESCI, Pietro, *Tullia feroce*, tragedia, Venise, Giovanni Battista Sommasco, 1591 [1568].
- DECIO DA ORTE, Antonio, *Acripanda*, tragedia, éd. Grazia Distaso, Taranto, Lisi, 2002 [1592].
- DELL'ANGUILLARA, Giovanni, Andrea, *Edippo*, tragedia, Padoue, Pasquatto, 1565.
- DELLA PORTA, Giovan Battista, *Penelope*, tragicommedia, in *Teatro*, vol. 1, éd. Raffaele Sirri, Edizioni scientifiche italiane, Naples, 2000 [1591], p. 7-179.
- DELLA PORTA, Giovan Battista, *Georgio*, tragedia, in *Teatro*, vol. 1, éd. Raffaele Sirri, Edizioni scientifiche italiane, Naples, 2000 [1611], p. 179-334.
- DELLA PORTA, Giovan Battista, *Ulisse*, tragedia, in *Teatro*, vol. 1, éd. Raffaele Sirri, Edizioni scientifiche italiane, Naples, 2000 [1614], p. 335-439.
- DELLA VALLE, Federico, *Esther*, tragedia, in *Opere*, éd. Maria Gabriella Stassi, Torino, UTET, 1995 [1627], p. 171-278.
- DELLA VALLE, Federico, *Judit*, tragedia, in *Opere*, éd. Maria Gabriella Stassi, Torino, UTET, 1995 [1627], p. 63-170.

- DELLA VALLE, Federico, *La Reina di Scotia*, tragedia, in *Opere*, éd. Maria Gabriella Stassi, Torino, UTET, 1995 [1628], p. 279-288.
- DELLA VALLE, Federico, *L'Adelonda di Frigia*, tragicommedia, in *Opere*, éd. Maria Gabriella Stassi, Torino, UTET, 1995, p. 389-510.
- DOLCE, Agostino, *Almida*, tragedia, Udine, Giovan Battista Natolini, 1605.
- DOLCE, Ludovico, *Agamennone*, tragedia, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547], chaque tragédie a une pagination particulière.
- DOLCE, Ludovico, *Ecuba*, tragedia, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547], chaque tragédie a une pagination particulière.
- DOLCE, Ludovico, *Fenicie*, tragedia, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547], chaque tragédie a une pagination particulière.
- DOLCE, Ludovico, *Giocasta*, tragedia, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547], chaque tragédie a une pagination particulière.
- DOLCE, Ludovico, *Ifigenia in Aulide*, tragedia, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547], chaque tragédie a une pagination particulière.
- DOLCE, Ludovico, *Medea*, tragedia, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547], chaque tragédie a une pagination particulière.
- DOLCE, Ludovico, *Tieste*, tragedia, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547], chaque tragédie a une pagination particulière.
- DOLCE, Ludovico, *Troiane*, tragedia, in *Tragedie*, Venise, Giolito de Ferrari, 1560 [1547], chaque tragédie a une pagination particulière.
- DOMENICHI, Lodovico, *Progne*, tragedia, éd. Laura Casarna, in *Il teatro umanistico veneto, la tragedia*, Ravenna, Longo, 1981 [1561], 187-236.
- DOTTORI, Carlo, *Aristodemo*, tragedia, in *Il teatro del Seicento*, éd. Luigi Fassò, Milan Naples, Riccardo Ricciardi, 1954 [1657], p. 751-854.
- FAUSTINI, Agostino, *Teodora, Vergine d'Alessandria*, tragedia spirituale, Venise, Santo Grillo, 1619 [1613].
- FINELLA, Filippo, *Cesonia*, tragedia, Naples, Scipione Bonino, 1617.
- FRANCUCCI, Scipione, *Il Belisario*, tragedia, Messina, Francesco Bianco, 1622.
- FRANGIPANI, Claudio Cornelio, *Tragedia*, Venise, Domenico Farri, 1574.
- FORZATÉ, Claudio, *La Recinda*, tragedia, Padoue, Lorenzo Pasquati, 1590.
- FRAMIGNI, Vincenzo, *Amano*, tragedia, Naples, Lazzaro Scoriggio, 1614.
- FRANCESCHINI, Tito da Cingoli, *Il novo mortorio di Christo*, tragedia spirituale, Ancona, Cesare Scaccioppa, 1621.
- FULIGNI, Valerio, *Il Bragadino*, tragedia, Pesaro, Girolamo Concordin, 1589.
- GABRIELI, Angelo, *Ciro, Monarca di Persia*, tragedia, Venise, Andrea Albini, 1628.
- GALLADEI, Maffeo, *Medea*, tragedia, Venise, Griffio, 1558.
- GAMBARUTI, Tiberio, *La regina Teano*, tragedia, Rome, Bartolomeo Zanetti, 1609.
- GATTA DELLA SCALA, Giacomo Antonio, *La Domenica*, tragedia, Naples, Giovanni Domenico Roncagliolo, 1634.

- GEREMIA, Vincenzo, *Il Sebastiano*, tragedia sacra, Messina, Eredi di Pietro Brea, 1634.
- GHIRARDELLI, Giovanni Battista Filippo, *Il Costantino*, tragedia, Rome, Gregorio e Giovanni Andreoli, 1660 [1653].
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Altile*, tragedia, in *G.B. Giraldi's Altile, the Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance Ferrara*, éd. Peggy Osborn, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992 [1583], p. 75-224.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Gli Antivalomeni*, tragedia, éd. Philip Horne, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1996 [1583].
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Arrenopia*, tragedia, éd. Davide Colombo, Turin, Edizioni RES, 2007 [1583].
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Cleopatra*, tragedia, éd. Mary Morrison et Peggy Osborn, Exeter, Exeter UP, 1985 [1583].
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Didone*, tragedia, Venise, Giulio Cesare Cagnacini, 1583.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Epizia*, tragedia, éd. Philip Horne, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1996 [1583].
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Gli Eudemoni*, tragedia, éd. Philip Horne, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1999 [1583].
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Euphemia*, tragedia, éd. Philip Horne, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2003 [1583].
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *L'Orbecche*, tragedia, in *Il teatro italiano 2, la tragedia del Cinquecento*, vol. 1, éd. Marco Ariani, Turin, Einaudi, 1977 [1541], p. 79-184.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Selene*, tragedia, éd. Irene Romera Pintor, Bologne, CLUEB, 2004 [1583].
- GIUSTI, Vincenzo, *Irene*, tragedia nova, Venise, Eredi di Francesco Rampazetto, 1579.
- GIUSTI, Vincenzo, *Almeone*, tragedia nova, Venise, Giovanni Battista Somasco, 1588.
- GIUSTI, Vincenzo, *Hermete*, tragedia nova, Venise, Giovanni Alberti, 1608.
- GIUSTINIANO, Orsatto, trad. *Edipo*, tragedia, in *La Représentation d'« Edipo tiranno » au Teatro olimpico, Vicence, 1585*, éd. Léo Schrade, Paris, CNRS, 1969 [1564], p. 83-156.
- GIUSTINIANO, Gerolamo, trad. *Aiace flagellato*, tragedia di Sofocle, Venise, Lucio Spineda, 1603.
- GIUSTINIANO, Gerolamo, trad. *Edipo Coloneo*, tragedia di Sofocle, Venise, Antonio Pinelli, 1611 [1589].
- GOANO, Pier Francesco, *Antigono tradito*, tragedia, Milan, Stampa arciepiscopale, 1621.
- GRATAROLO, Bongiani, *Altea*, tragedia, Venise, Marcolini, 1556.
- GRATAROLO, Bongiani, *Astianatte*, tragedia, Venise, Altobello Salicato, 1589.
- GRATAROLO, Bongiani, *Polissena*, tragedia, Venise, Altobello Salicato, 1589.

- GRISALDI, Giacomo, *Oranta*, tragedia, Pérouse, Vincenzo Colombara, 1605.
- GROSSI, Angelo, *Il Perideo*, tragedia, Florence, Zanobi Pignoni, 1621.
- GROTO, Luigi, *La Dalida*, tragedia, Venise, Antonio Turino, 1612 [1572].
- GROTO, Luigi, *Adriana*, tragedia, in *Il teatro Italiano 2, la tragedia del Cinquecento*, vol. 1, éd. Marco Ariani, Turin, Einaudi, 1977 [1578], p. 281-424.
- GUIDOCCIO, Giacomo, *Mathilda*, tragedia, Trévisé, Domenico Amici, 1592.
- HONOFRI DA RONCAGLIONE, Honofrio, *Il Belisario*, tragedia nuova, Naples, Nicola Vitale, 1645.
- IACOBILLI, Vincenzo, *Hippolito*, tragedia, Rome, Guglielmo Facciotto, 1601.
- INGEGNERI, Angelo, *Tomiri*, tragedia, Naples, Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1607.
- INGEGNIERI, Pietro, *Respiro*, Vicence, Giovan Battista Neri, 1609.
- LAURELIO, Cinthio, *Tragedia di santa Caterina*, Orvieto, Antonio Colaldi, 1614.
- LEONICO, Angelo, *Il soldato*, tragedia, in *Teatro tragico italiano*, éd. Federico Doglio, Bologne, Guanda, 1960 [1550], p. 221-304.
- LIVIERA, Giambattista, *Cresfonte*, tragedia, Padoue, Meietto, 1588.
- LOTTINI, Giovanni Angelo, *La Niobe*, tragedia, Vicence, Eredi di Pierin Libraio, 1595.
- LUCIANO, Gaspare, *Santa Giuliana*, tragedia spirituale, Naples, Domenico di Ferrante Maccarano, 1621.
- MALMIGNATI, Giulio, *L'Ordaura*, tragedia, Venise, Giorgio Valentini, 1630.
- MAMIANO, Giovan Battista, *Lucrezia*, tragedia, Venise, Antonio Pinelli, 1626 [1625].
- MANZANI, Francesco trad., *A gran danno gran rimedio*, tragedia tradotta dallo spagnuolo, Bologne, Giovanni Recaldini, 1678 [1661].
- MANZINI, Giovanni Battista, *Flerida Gelosa*, tragedia, Venise, Andrea Baba, 1632.
- MANZINI, Luigi, *Aristobulo*, tragedia, Rome, Ludovico Grignani, 1640 [1637].
- MARTELLI, Ludovico, *Tullia*, tragedia, éd. Francesco Spera, Turin, Edizioni RES, 1988 [1533].
- MARZII, Giovanbattista, *Herodiade*, tragedia, Florence, Francesco Tosi, 1594.
- MASSUCCI, Niccolò, *La Costanza*, tragedia, Florence, Giunti, 1585.
- MATTIAZZO, Valerio, *L'Irene*, tragedia, Vicence, Francesco Grossi, 1615.
- MEMMOLO, Decio, *La Susanna*, tragedia, Rome, Lodovico Grignani, 1632.
- MERCATI, Guidobaldo, *Santa Orsola di Brettagna*, tragedia o vero rappresentazione, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1585.
- MIANI, Valeria, *Celinda*, tragedia, Vicence, Domenico Amadio, 1611.
- MIARI, Alessandro, *Il precipe Tigrodoro*, tragedia, Reggio, Hercoliano Bartoli, 1591.
- MONDELLA, Francesco, *Isifile*, tragedia, Vérone, Sebastiano e Giovanni delle Donne, 1582.
- MORONE, Bonaventura, *Il mortorio di Cristo*, tragedia spirituale, Venise, Giovanbattista Combi, 1624 [1611].

- MORONE, Bonaventura, *La Giustina, tragedia spirituale*, Venise, Giovan Battista Combi, 1634.
- MUSSATO, Albertino, *Ecerinis*, tragœdia, éd. Jean-Frédéric Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000 [1315].
- MUZIO, Manfredi, *La Semiramis*, tragedia, éd. Grazia Distaso, Lisi, Taranto, 2001 [1593].
- NEGRI, Giovanni Pietro de, *Geltruda*, tragedia, Naples, Domenico Maccarano, 1634.
- ONDEDEI, Giovanni, *Asmondo*, tragedia, Venise, Angelo Salvadori, 1634 [1633].
- ORLANDI, Rubino, *Tragedia di san Procolo Vescovo*, Venise, Evangelista Deuchino, 1617.
- ORLANDI, Rubino, *Santa Cecilia*, tragedia, Terni, Tommaso Guerrieri, 1619.
- PANCIATICHI, Vincenzo, *Il re Artemidoro*, tragedia, Florence, s.n., 1604.
- PARABOSCO, Girolamo, *Progne*, tragedia, Venise, san Luca al segno della cognizione, 1548.
- PARTINI, Francesco, *Rosmilla*, tragedia, Venise, s.n., [vers 1622].
- PAZZI DE' MEDICI, Alessandro, *Il ciclope*, tragedia, in *Le tragedie metriche*, éd. Angelo Solerti, Bologne, Romagnoli Dall'Acqua, 1887 [1524], p. 137-200.
- PAZZI DE' MEDICI, Alessandro, *Dido in Cartagine*, tragedia, in *Le tragedie metriche*, éd. Angelo Solerti, Bologne, Romagnoli Dall'Acqua, 1887 [1524], p. 55-136.
- PERSIO, Horatio, *Pompeo Magno*, tragedia, Naples, Battista Sottile, 1603.
- PESCETTI, Cesare Orlando, *Il Cesare*, tragedia, Vérone, Girolamo Discepolo, 1594.
- PISTORELLI, Celso, *Marcantonio e Cleopatra*, tragedia, Vérone, Sebastiano dalle Donne e Giovanni, 1576.
- PONA, Francesco, *Cleopatra*, tragedia, Venise, Sarzina, 1635.
- PONA, Francesco, *Il Cristo passo*, tragedia sacra, Vérone, Bartolomeo Merlo, 1629.
- RAMELLI DA CASTEL PIANO, Giovanni, *Assalonne*, tragedia, Sienne, Matteo Florimi, 1607.
- RAMIGNANI, Francesco, *La divisa fanciulla*, tragedia, Naples, Giacomo Carlino, 1614.
- RAZZI, Girolamo, *La Gismonda*, tragedia, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1569.
- REGIO, Paolo, *Lucrezia*, tragedia, Naples, Giuseppe Cacchii, 1572 [2^e éd.].
- RINUCCI, Ottavio, *L'Arianna*, tragedia, Venise, Bernardo Giunti et Giovan Battista Ciotti, 1608.
- ROCCO, Girolamo, *Demetrio*, tragedia, Rome, Francesco Corbelletti, 1628.
- ROSELLO, Andrea Romano, *Tragedia over dramma spirituale di santa Margarita vergine di Antiochia*, Rome, Luigi Zanetti, 1606.

- RUCELLAI, Giovanni, *l'Oreste*, tragedia, in *Il teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, vol. 1, Venise, Orlandini, 1746 [1516], p. 73-170.
- RUCELLAI, Giovanni, *Rosmunda*, tragedia, Padoue, Giuseppe Comino, 1728 [1516].
- RUGGERI, Carlo, *La reina di Scotia*, tragedia, Naples, Costantino Vitale, 1604.
- SALVIO, Alessandro, *La Scaccaide*, tragedia, Naples, Lazzaro Scoriggio, 1612.
- SANTAMARIA, Andrea, *Ippolito*, tragedia, Naples, Domenico Roncagliolo, 1619.
- SANTI, Leone, *Il David*, Rome, Francesco Corbelletti, 1637 [1632, avec le titre *Il Gigante*].
- SAVARO, Giovan Francesco, *L'Emiddio*, tragedia, Rome, Giacomo Fei, 1666.
- SBARRA, Francesco, *La tirannide dell'interesse*, tragedia politicomorale, Rome, Giacomo Fei, 1664.
- SCAMMACCA, Ortensio, *L'Alessio*, tragedia terza sacra, Palerme, Maringo, 1632.
- SCAMMACCA, Ortensio, *Amira*, tragedia prima morale, Palerme, Maringo, 1632.
- SCAMMACCA, Ortensio, *Il Christantho*, tragedia seconda morale, Palerme, Maringo, 1632.
- SCAMMACCA, Ortensio, *La Demetria in Trabisonda*, tragedia morale, Palerme, Maringo, 1633.
- SCAMMACCA, Ortensio, *L'Eufrosia*, tragedia sacra, Palerme, Pietro Coppola, 1645.
- SCAMMACCA, Ortensio, *Il Goffredo*, tragedia morale, Palerme, Maringo, 1633.
- SCAMMACCA, Ortensio, *l'Helena*, tragedia morale, Palerme, Pietro Coppola, 1645.
- SCAMMACCA, Ortensio, *Hernando*, quinta tragedia morale, Palerme, Maringo, 1632.
- SCAMMACCA, Ortensio, *La Rosalia*, quarta tragedia sacra, Palerme, Maringo, 1632.
- SCAMMACCA, Ortensio, *Il Roboamo*, tragedia sacra, Palerme, Maringo, 1632.
- SCAMMACCA, Ortensio, *La santa Lucia*, sesta tragedia sacra, Palerme, Maringo, 1632.
- SCAMMACCA, Ortensio, *I santi fratelli*, tragedia sacra, Palerme, Maringo, 1633.
- SCAMMACCA, Ortensio, *La Susanna*, tragedia sacra, Palerme, Maringo, 1633.
- SCAMMACCA, Ortensio, *Tommaso in Contumbria*, tragedia sacra, éd. Domenica Donzelli, Catane, Società di storia patria per la Sicilia orientale, 1976 [1645].
- SCARAMUCCIA, Angelita, *La regina Rosmonda*, tragedia, Macerata, Pietro Salvioni, 1619.

- SFORZA PALLAVICINO, Pietro, *Ermenegildo martire*, tragedia, Rome, Eredi di Corbelletti, 1655 [1644].
- SEGNI, Bernardo, *Edipo principe*, tragedia di Sofocle, Firenze, Carli, 1811 [avant 1558].
- SEMPRONI, Giovanni Leone, *Il conte Ugolino*, tragedia, Rome, Giovan Maria Salvioni, 1724 [publication posthume].
- SPERONI, Sperone, *Canace*, tragedia, in *Canace e scritti in sua difesa*, éd. Christina Roaf, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1982 [1546], p. 3-94.
- SPINELLO, Alessandro, *Cleopatra*, tragedia, Venise, Pietro Niccolini, 1550.
- STEFONIO, Bernardino, *Crispus*, tragœdia, éd. Luciana Strappini, Bulzoni, 1998 [1597].
- STEFONIO, Bernardino, *Flavia*, tragœdia, Paris, Sebastianus Cramoisy, 1622.
- STROZZI, Giulio, *L'Erotilla*, tragedia, Venise, Alberti, 1621 [1615].
- TANNI, Bartolomeo, *Sormonda*, tragedia, Venise, Domenico Farri, 1569.
- TASSO, Torquato, *Il re Torrismondo*, tragedia, éd. Vercingetorige Martigone, Parme, Guanda, 1993 [1587].
- TESTI, Fulvio et Girolamo Spolverini, *Arsinda*, tragedia, Vérone, Pierantonio Berno, 1729 [1659].
- TESTI, Fulvio, *L'isola di Alcina*, tragedia, Bologne, Eredi di Dozza, 1648 [1636].
- TOMEIO, Cesare, *Il trionfo della Lega*, Naples, Giuseppe dell'Aquila, 1575.
- TONIANI, Pietro Antonio, *La Theosena*, tragedia, Vicence, Francesco Grossi, 1614.
- TORELLI, Pomponio, *La Galatea*, tragedia pastorale, Parme, Erasmo Viotti, 1603.
- TORELLI, Pomponio, *La Merope*, tragedia, éd. Vincenzo Guercio, Rome, Bulzoni, 1999 [1589].
- TORELLI, Pomponio, *Il Polidoro*, tragedia, éd. Vincenzo Guercio, Rome, Bulzoni, 1990 [1605].
- TORELLI, Pomponio, *Il Tancredi*, tragedia, éd. Sabrina Morini, Parme, Edizioni Unicolpi, 2004 [1597].
- TORELLI, Pomponio, *La vittoria*, tragedia, Parme, Erasmo Viotti, 1605.
- TORTOLETTI, Bartolomeo, *Gionata*, tragedia, Macerata, Pietro Salvioni, 1624.
- TRAPOLINI, Giovanni Paolo, *Ismeno*, tragedia, Padoue, Lorenzo Pasquati, 1575.
- TRAPOLINI, Giovanni Paolo, *Thesida*, tragedia, Padoue, Lorenzo Pasquati, 1576.
- TRISSINO, Gian Giorgio, *Sofonisba*, tragedia, in *Il teatro italiano 2, la tragedia del Cinquecento*, vol. 1, éd. Marco Ariani, Turin, Einaudi, 1977 [1524], p. 5-78.
- TUCCIO, Stefano, *Christus Iudex*, tragœdia, Rome, Nicola Angelo Tinasso, 1673 [1564].
- TURCHI, Carlo, *Calestri*, tragedia nuova, Trévisé, Fabrizio Zanetti, 1603 [1585].

- VALERINI, Adriano, *Afrodite*, tragedia, Vérone, Sebastiano e Giovanni dalle Donne, 1578.
- VALVASONE, Erasmo trad., *Elettra di Sofocle*, fatta in volgare, Venise, Fratelli Guerra, 1588.
- VENIERO, Maffio, *Idalba*, tragedia, Bologne, Giovan Battista Bellagamba, 1597.
- VERLATO, Leonoro, *Rodopeia*, tragedia, Venise, Francesco Ziletti, 1582.
- VILLIFRANCHI, Giovanni, *Altamoro*, tragedia, Florence, Eredi di Jacopo Giunti, 1595.
- VINTA, Francesco, *La regina Ilidia*, tragedia, Venise, Giovan Battista Ciotti, 1605.
- VITTORI, Loreto, *La santa Irene*, tragedia, Rome, s.n., 1644.
- ZARA, Ottaviano, *Hippolito*, tragedia, Padoue, Gratioso Perchacino, 1558.
- ZINANO, Gabriele, *L'Almerigo*, tragedia, Reggio, Hercoliano Bartholi, 1590.
- ZOPPIO, Girolamo, *Athamante*, tragedia, Macerata, Sebastiano Martellini, 1579.

Pièces françaises

- AMBOISE, Adrien de, *Holoferne*, tragédie, éd. Gabriela Cultrera, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 2 (1579-1582), Florence Paris, Olschki PUF, 2000 [1580], p. 211-268.
- Anonyme (parfois attribuée à Ville-Toustain), *Aziane ou L'Amour clandestin*, tragédie, Rouen, Louis Costé le jeune, 1613.
- Anonyme, *Histoire tragédienne tirée de la tyrannie de Nabuchodonosor*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612.
- Anonyme, *La Perfidie de Aman*, Paris, Ducarroy, 1622.
- Anonyme (parfois attribuée à Théophile de Viau), *La Tragédie de Pasiphæ*, Paris, Claude, Charles Hulpeau et Jean Martin, 1627.
- Anonyme, *Tragédies des Amours de Zerbin et d'Isabelle, princesse fuitive*, Troyes, Nicolas Oudot, 1621.
- Anonyme, *La Tragédie des rebelles*, Paris, Ducarroy, 1622.
- Anonyme, *Tragédie du sac de Cabrières*, éd. Daniela Boccassini, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, 1990 [s.d.], p. 221-278.
- Anonyme, *Tragédie française du bon Kanut, roi de Danemark*, éd. Christiane Lauvergnat-Gagnière, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 1 (1574-1579), Florence Paris, Olschki PUF, 1999 [1575], p. 19-84.
- Anonyme, *Tragédie française d'un more cruel*, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, 2006 [vers 1612], p. 555-590.
- Anonyme, *Tragédie Mahométiste*, in *Le Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, 2006 [1612], p. 611-651.

- Anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée*, éd. Ellen Ginsberg, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 2 (1579-1582), Florence Paris, Olschki PUF, 2000 [1579], p. 21-60.
- Anonyme, *Le Trébuchement de Phaéton, La Mort de Roger, La Mort de Bradamante*, in *Le Théâtre français*, vol. 8, Paris, Marsan et Colet, 1624.
- Anonyme, *Rosimonde ou le Parricide puny*, tragédie, Rouen, Louys Oursel, 1640.
- Anonyme, *Sophonie, tragédie française tirée de Torcato Tasco* (sic), Troyes, Yve Girardon, 1620 [1619].
- Anonyme, *La Victoire du Phebus françois contre le python de ce temps*, tragédie, Rouen, Thomas Mallart, 1617.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé de, *La Pucelle d'Orléans*, tragédie en prose, Paris, Targa, 1642.
- BAÏF, Jean-Antoine, *Antigone*, tragédie, éd. Simone Maser, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 5 (1573-1575), Florence Paris, Olschki PUF, 1993 [1573], p. 13-69.
- BARDON DE BRUN, Bernard, *Saint Jacques*, tragédie, Limoges, Hugues Barbou, 1596.
- BARO, Balthazar, *Saint Eustache martyr*, poème dramatique, Paris, Sommaville, 1649.
- BASTIER DE LA PÉROUSE, Jean, *Médée*, tragédie, éd. Michel Dassonville, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 1 (1550-1561), Florence Paris, Olschki PUF, 1986 [1555], p. 131-174.
- BAUTER, Charles (sous le pseudonyme de Meliglosse), *Mort de Roger*, in *La Rodomontade, Mort de Roger, tragédies et amours de Catherine*, Paris, C. Ève, 1605, fol. 50r-85v.
- BAUTER, Charles (attribuée à), *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Medor*, Troyes, Laudereau [1614].
- BEAUBREUIL, Jean de, *Regulus*, éd. Jole Morgante, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 2 (1579-1582), Florence Paris, Olschki PUF, 2000 [1582], p. 439-463.
- BEHOURT, Jean, *Esau, ou Le Chasseur*, tragédie, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1606 [1598].
- BEHOURT, Jean, *Hypsicratée ou La Magnanimité*, tragédie, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1604 [1599].
- BELLO, Pierre, *Le Martyre de saint Eustache*, tragédie, éd. H. Helbig, Liège, Grandmont-Donders, 1865 [1632].
- BELLONE, Estienne, *Les Amours de Dalcméon et de Flore*, tragédie, Rouen, David du Petit Val, 1621 [1600].
- BENSERADE, Isaac de, *La Cléopâtre*, tragédie, Paris, Sommaville, 1936.
- BENSERADE, Isaac de, *Méléagre*, tragédie, Paris, Sommaville, 1641.
- BENSERADE, Isaac de, *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, tragédie, Paris, Sommaville, 1636.

- BERNIER DE LA BROUSSE, *L'Embryon romain*, tragédie, in *Œuvres poétiques*, vol. 2, Poitiers, Julian Thoreau, 1618, fol. 238r-275v.
- BERTHRAND D'ORLÉANS, François, *Pryam roi de Troie*, tragédie, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1611 [1600].
- BÈZE, Théodore de, *Abraham sacrifiant*, tragédie, éd. Patrizia de Capitani, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 1 (1550-1561), Florence Paris, Olschki PUF, 1986 [1550], p. 15-54.
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Alboin*, tragédie, in *Tragédies françaises*, Paris, François Huby, 1613 [1609], fol. 136v-162v.
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Gaston de Foix*, tragédie, éd. Elliot H. Polinger, New York, Institute of French Studies, 1931 [1613].
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Genevre*, tragi-comédie, in *Tragédies françaises*, Paris, François Huby, 1613 [1609], fol. 163r-189r.
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Mérovée*, tragédie, in *Tragédies françaises*, Paris, François Huby, 1613 [1607], fol. 58v-85v.
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Panthée*, tragédie, in *Tragédies françaises*, Paris, François Huby, 1613 [1607], fol. 86r-112v.
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Polixène*, tragédie, in *Tragédies françaises*, Paris, François Huby, 1613 [1607], fol. 1r-26r.
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Tragédie de la mort du roy Henry le grand*, in *Tragédies françaises*, Paris, François Huby, 1613 [1610], non paginé.
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Saul*, tragédie, in *Tragédies françaises*, Paris, François Huby, 1613 [1608], fol. 113r-136r.
- BOCHETEL, Guillaume, *La Tragédie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, Estienne, 1550 [1544].
- BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *La Fatalle*, tragédie, in *Tragédies et histoires saintes*, Lyon, Simon Rigaud, 1618, p. 71-142.
- BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *La Perseeenne, ou La Délivrance d'Andromède*, tragédie, in *Tragédies et histoires saintes*, Lyon, Simon Rigaud, 1618, p. 1-70.
- BORÉE, Vincent, *Achille victorieux*, tragédie, in *Les Princes victorieux, tragédies françaises*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1627, p. 203-310.
- BORÉE, Vincent, *Beral*, tragédie, in *Les Princes victorieux, tragédies françaises*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1627, p. 124-202.
- BORÉE, Vincent, *Rhodes subjuguée*, tragédie, in *Les Princes victorieux, tragédies françaises*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1627, p. 1-123.
- BORÉE, Vincent, *Tomyre victorieuse*, tragédie, in *Les Princes victorieux, tragédies françaises*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1627, p. 31-448.
- BOUNIN, Gabriel, *La Sultane*, tragédie, éd. Michel Dassonville, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 1 (1550-1561), Florence Paris, Olschki PUF, 1986 [1561], p. 309-368.
- BOUSY, Pierre de, *Méléagre*, tragédie, éd. Luigia Zilli, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002

- [1582], p. 15-62.
- BOYER, Claude, *Antigone*, tragédie, Paris, Cavelier, 1687.
- BOYER, Claude, *Aristodème*, tragédie, Paris, Quinet, 1649.
- BRETONG, Jean, *Tragédie française à huit personnages*, éd. Régine Reynolds-Cornell, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 4 (1568-1573), Florence Paris, Olschki PUF, 1992 [1571], p. 145-176.
- BRINON, Pierre de, *Iephté ou Le Vœu*, tragédie traduite du latin de Buchanan, Rouen, J. Osmont, 1614.
- BRISSET, Roland, *Hercule furieux, Thyeste, Agamemnon, Octavie et Baptiste* (traductions de Buchanan et de Sénèque), Tours, Claude de Montreuil et Jean Richer, 1590 [1589].
- CHAMP-REPUS, Jacques de, *Ulysse*, tragédie, in *Œuvres poétiques*, éd. Merigues de Champ-repus, Genève, Slatikine reprints, 1969 [1864 et 1603], p. 1-64.
- CHANTELOUVE, François de, *Tragédie de feu Gaspard de Coligny, Pharaon*, éd. Lisa Wolfe, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 1 (1574-1579), Florence Paris, Olschki PUF, 1999 [1574], p. 105-150.
- CHAPOTON, François de, *Le Véritable Coriolan*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1638.
- CHAULMER, Charles, *La Mort de Pompée*, tragédie, Paris, Sommaville, 1638.
- CHEVALIER, Guillaume de, *Philis*, tragédie, Paris, Jean Jannon, 1609.
- CHEVREAU, Urbain, *Coriolan*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1638.
- CHEVREAU, Urbain, *La Lucesse romaine*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1638.
- CHRESTIEN, Florent, *Jephté ou Le Vœu*, tragédie, éd. Daniela Boccassini, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, 1990 [1567], p. 423-489.
- CHRÉTIEN DES CROIX, Nicolas, *Les Portugais infortunés*, tragédie, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, 2006 [1608], p. 711-804.
- CHRÉTIEN DES CROIX, Nicolas, *Rosemonde, ou La Vengeance*, tragédie, Rouen, Théodore Reinsart, 1603.
- CLEVERET, Jean, *Le Ravissement de Proserpine*, Paris, Sommaville, 1639.
- COPPÉE, Denis, *Tragédie de saint Lambert patron de Liège*, tragédie, Liège, Léonard Streel, 1624.
- COPPÉE, Denis, *La Bataille d'entre les impériaux et Bohèmes*, tragédie, Liège, Léonard Streel, 1624.
- CORNEILLE, Pierre, *Agésilas*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1666], p. 561-638.
- CORNEILLE, Pierre, *Andromède*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 2, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984 [1651], p. 441-525.
- CORNEILLE, Pierre, *Attila roi des Huns*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1668], p. 639-703.

- CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, tragi-comédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 [1637], p. 689-777.
- CORNEILLE, Pierre, *Cinna*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 [1643], p. 903-969.
- CORNEILLE, Pierre, *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque, in *Œuvres Complètes*, vol. 2, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984 [1650], p. 547-621.
- CORNEILLE, Pierre, *Héraclius empereur d'orient*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 2, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984 [1647], p. 351-430.
- CORNEILLE, Pierre, *Horace*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 [1641], p. 831-901.
- CORNEILLE, Pierre, *Médée*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 [1639], p. 533-594.
- CORNEILLE, Pierre, *La Mort de Pompée*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 [1644], p. 1069-1134.
- CORNEILLE, Pierre, *Nicomède*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 2, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984 [1651], p. 647-712.
- CORNEILLE, Pierre, *Œdipe*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1659], p. 13-93.
- CORNEILLE, Pierre, *Othon*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1665], p. 459-529.
- CORNEILLE, Pierre, *Pertharite roi des Lombards*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 2, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984 [1653], p. 713-784.
- CORNEILLE, Pierre, *Polyeucte*, tragédie chrétienne, in *Œuvres Complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 [1643], p. 971-1050.
- CORNEILLE, Pierre, *Rodogune, princesse des Parthes*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 2, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984 [1647], p. 191-266.
- CORNEILLE, Pierre, *Sertorius*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1662], p. 307-377.
- CORNEILLE, Pierre, *Sophonisbe*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1663], p. 379-446.
- CORNEILLE, Pierre, *Suréna, général des Parthes*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1675], p. 1239-1304.
- CORNEILLE, Pierre, *Théodore, vierge et martyre*, tragédie chrétienne, in *Œuvres Complètes*, vol. 2, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984 [1646], p. 268-343.
- CORNEILLE, Pierre, *La Toison d'or*, tragédie, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1661], p. 205-289.
- COTIGNON, Pierre, *Madonte*, tragédie, Paris, J. Villery, 1623.

- DALIBRAY, Charles Vion sieur de, *Torrismon du Tasse*, tragédie, Paris, D. Houssaye, 1636.
- DU HAMEL, Jacques, *Acoubar ou La Loyauté trahie*, tragédie, éd. Margaret Adams White, New York, Institute of French Studies, 1931 [1603].
- DU HAMEL, Jacques, *Tragédie de Sichem ravisseur*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1606.
- DU MONIN, Jean-Edouard, *L'Orbecc-Oronte*, tragédie, éd. Gilles Banderier, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 4 (1584-1585), Florence Paris, Olschki PUF, 2005 [1585], p. 119-210.
- DU MONIN, Jean-Edouard, *La Peste de la Peste*, éd. Gilles Banderier, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 4 (1584-1585), Florence Paris, Olschki PUF, 2005 [1584], p. 15-106.
- DU RYER, Pierre, *Alcinoée*, tragédie, Paris, Sommaville, 1640.
- DU RYER, Pierre, *Lucrèce*, tragédie, éd. James F. Gaines et P. Gethner, Genève, Droz, 1994 [1638].
- DU RYER, Pierre, *Saul*, tragédie, éd. Maria Miller, Toulouse, Littérature classiques, 1996 [1642].
- DU SOUHAIT, François, *Tragédie de Radegonde, duchesse de Bourgogne*, tragi-comédie, Paris, Jacques Rezé, 1599.
- DU TEIL, Jean, *L'Injustice punie*, tragédie, Paris, Sommaville, 1641.
- DURVAL, Jean-Gilbert, *Panthée*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1639.
- FAVRE, Antoine, *Les Gordians et Maximins ou L'Ambition*, Œuvre tragique, Chambéry, Claude Pomar, 1589.
- FIEFMELIN, Antoine Mage sieur de, *Jephté ou Le Vœu*, tragédie, in *Les Œuvres du sieur de Fieffmelin*, Poitiers, Jean de Marnefz, 1601, p. 59-142.
- FILLEUL, Nicolas, *Achille*, tragédie, éd. J.O. Moses, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles X*, vol. 1, 2 (1561-1566), Florence Paris, Olschki PUF, 1989 [1563], p. 69-124.
- FILLEUL, Nicolas, *Lucrèce*, tragédie, éd. Michel Dassonville, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, 1990 [1566], p. 287-320.
- FONTENY, Jacques, *Cléophon*, tragédie, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, 2006 [1600], p. 891-937.
- FRENICLE, Nicolas, *La Niobe*, tragédie, Paris, Jacques Dugast, 1632.
- FRONTON DU DUC, *L'Histoire tragique de la pucelle de Dom-Rémy*, éd. Marc André Prévost, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 2 (1579-1582), Florence Paris, Olschki PUF, 2000 [1581], p. 285-382.
- GALAUT, Jean, *Phalante*, éd. Alan Howe, Exeter, Exeter UP, 1995 [1610].
- GARNIER, Robert, *Antigone ou La Piété*, tragédie, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 1997 [1576].
- GARNIER, Robert, *Cornélie*, tragédie, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002 [1574].

- GARNIER, Robert, *Hippolyte*, tragédie, éd. Silvio Ferrari, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 5 (1573-1575), Florence Paris, Olschki PUF, 1993 [1573], p. 95-186.
- GARNIER, Robert, *Les Juifves*, tragédie, éd. Sabine Lardon, Paris, Champion, 2004 [1583].
- GARNIER, Robert, *Marc-Antoine*, tragédie, éd. Charles Mazouer, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 1 (1574-1579), Florence Paris, Olschki PUF, 1999 [1578], p. 233-320.
- GARNIER, Robert, *Porcie*, tragédie, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 1999 [1568].
- GARNIER, Robert, *La Troade*, tragédie, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 1 (1574-1579), Florence, Paris, Olschki PUF, 1999 [1579], p. 335-436.
- GODARD, Jean, *La Franciade*, tragédie, dans les *Œuvres de Jean Godard*, vol. 2, Lyon, Pierre Landry, 1594.
- GRENAILLE, François de, *L'Innocent malheureux, ou La Mort de Crispe*, in *Le tragedie francesi su Crispo*, éd. Daniela Dalla Valle, Turin, Meynier, 1986 [1639], p. 15-160.
- GRÉVIN, Jacques, *Cesar*, tragédie, éd. Mariangela Mazzocchi Doglio, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 2 (1561-1566), Florence Paris, Olschki PUF, 1989 [1561], p. 17-52.
- GUÉRIN DARONNIÈRE, Claude, *La Panthée ou L'Amour conjugal*, tragédie, Angers, Anthoine Hernault, 1608.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, Guyon, *La Mort de Brute et de Porcie, ou La Vengeance de la mort de César*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, Guyon, *La Mort de Cléomènes roi de Sparte*, tragédie, Paris, Sommaville, 1640.
- GUERSERS, Julien, dit Caye Jules de, *Panthée*, tragédie, éd. Enea Balmas, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 4 (1568-1573), Florence Paris, Olschki PUF, 1992 [1571], p. 103-132. Parfois attribuée à Catherine des Roches.
- HARDY, Alexandre, *Alcmeon ou La Vengeance féminine*, tragédie, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, 2006 [1628], p. 396-451.
- HARDY, Alexandre, *Coriolan*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 2, Paris, Quesnel, 1625, p. 103-188.
- HARDY, Alexandre, *Didon se sacrifiant*, tragédie, éd. Alan Howe, Genève, Droz, 1994 [1624].
- HARDY, Alexandre, *Lucrèce ou L'Adultère puni*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 5, Paris, Targa, 1628, p. 293-366.
- HARDY, Alexandre, *Mariamne*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 2, Paris, Quesnel, 1625, p. 393-490.
- HARDY, Alexandre, *Méléagre*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 2, Paris, Quesnel, 1624, p. 213-271.

- HARDY, Alexandre, *La Mort d'Achille*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 2, Paris, Quesnel, 1625, p. 1-102.
- HARDY, Alexandre, *La Mort d'Alexandre*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 4, Rouen, David du Petit Val, 1626, p. 75-141.
- HARDY, Alexandre, *La Mort de Daire*, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 4, Rouen, David du Petit Val, 1626, p. 1-73.
- HARDY, Alexandre, *Panthée*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 1, Paris, Quesnel, 1624, p. 155-207.
- HARDY, Alexandre, *Scédase ou L'Hospitalité violée*, tragédie, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, 2006 [1624], p. 343-390.
- HARDY, Alexandre, *Timoclée, ou La Juste Vengeance*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 5, Paris, Targa, 1628, p. 1-112.
- HAYS, Jean, *Cammate*, tragédie, in *Les Premières Pensées* (sans nom d'auteur), Rouen, Reinsart, 1598, p. 51-159.
- HEUDON, Jean, *Pyrrhe*, tragédie, Rouen, David du Petit Val, 1620 [1599].
- HEYNS, Pierre, *Jokebed*, tragédie, éd. Joan Manley, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002 [1596], p. 87-166.
- HEYNS, Pierre, *Tragédie sacrée d'Holoferne et de Judith*, éd. Mariangela Miotti, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002 [1596], p. 167-242.
- HOYER, Michel, *Theatrum castitatis sive Susanna et Camma tragoediæ*, Tournai, Adriani Quinque, 1631.
- JODELLE, Etienne, *Didon se Sacrifiant*, tragédie, éd. Mariangela Miotti, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 5 (1573-1575), Florence Paris, Olschki PUF, 1993 [1574], p. 359-430.
- JODELLE, Etienne, *Cléopâtre captive*, tragédie, éd. Enea Balmas, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 1 (1550-1561), Florence Paris, Olschki PUF, 1986 [1553], p. 69-117.
- LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, *Le Comte d'Essex*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1650 [1639].
- LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, *Herménégilde*, tragédie, Paris, Sommaville et Courbé, 1643.
- LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, *Jeanne reine d'Angleterre*, tragédie, Paris, Sommaville, 1638 [1637].
- LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, *La Mort de Mithridate*, tragédie, Paris, Sommaville, 1637.
- LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, *La Mort des enfants d'Hérode, ou Suite de Mariane*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, *Phalante*, tragédie, Paris, Sommaville, 1642.
- LA CAZE, sieur de, *Cammene*, tragédie, Paris, Sommaville, 1641.

- L'HERMITE DE SOULIERS, Jean-Baptiste dit Vozelle, *La Chute de Phaéton*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1639.
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *Alinde*, tragédie, Paris, Somerville et Courbé, 1643.
- LA PINELIÈRE, Guérin de, *Hippolyte*, tragédie, in *Le Mythe de Phèdre, les Hippolytes français du dix-septième siècle*, éd. Allen G. Wood, Paris, Champion, 1996 [1635], p. 74-144.
- LA TAILLE, Jacques de, *Daire*, tragédie, éd. Maria Giulia Longhi, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 4 (1568-1573), Florence Paris, Olschki PUF, 1992 [1571], p. 291-350.
- LA TAILLE, Jacques de, *Alexandre*, tragédie, éd. Maria Giulia Longhi, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 4 (1568-1573), Florence Paris, Olschki PUF, 1992 [1571], p. 381-433.
- LA TAILLE, Jean de, *La Famine ou Les Gabéonites*, tragédie, in *Tragédies*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Société des textes français modernes, 1998 [1573], p. 101-165.
- LA TAILLE, Jean de, *Saül furieux*, tragédie, in *Tragédies*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Société des textes français modernes, 1998 [1572], p. 19-98.
- LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, *Dioclétian*, tragédie, in *Poésies, contenant deux tragédies*, Paris, Le Clerc, 1596, fol. 7r-30v.
- LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, *Horace*, tragédie, in *Poésies, contenant deux tragédies*, Paris, Le Clerc, 1596, fol. 36r-81r.
- LE BRETON, Gabriel, *Adonis*, tragédie, éd. Mario Bensi, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 1 (1574-1579), Florence Paris, Olschki PUF, 1999 [1579], p. 449-487.
- LECOQ, Thomas, *Tragédie de Cain*, éd. Nerina Clerici Balmas, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 2 (1579-1582), Florence Paris, Olschki PUF, 2000 [1580], p. 403-438.
- LE FRANCOQ, Jean Baptiste, *Antioche*, tragédie, Anvers, Hierosme Verdussen, 1625.
- LE MÉTEL DE BOISROBERT, François, *Les Rivaux Amis*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- LE MÉTEL DE BOISROBERT, François, *La Vraie Didon ou la Didon chaste*, éd. Christian Delmas, Toulouse, Société de littératures classiques, 1992 [1643], p. 80-147.
- LE SAULX D'ESPANNAY, Jean, *L'Adamantine ou Le Désespoir*, tragédie, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1608.
- LESPINE, Charles de, *Le Mariage d'Orphée, sa descente aux enfers, sa mort par les Bacchantes*, tragédie, Paris, Henri Sara, 1623 [1614].
- L'HÉRITIER DE NOUVELON, Nicolas, *Hercule furieux*, Paris, Toussaint Quinet, 1639.
- MAINFRAY, Pierre, *Cyrus triomphant ou la fureur d'Astiages roi de Mède*, Rouen, David du Petit Val, 1618.

- MAINFRAY, Pierre, *Les Amours du grand Hercule*, tragédie, Troyes, Nicolas Oudot, 1616.
- MAINFRAY, Pierre, *La Rhodienne ou La Cruauté de Solyman*, tragédie, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, 2006 [1621], p. 660-691.
- MAINFRAY, Pierre (attribuée à), *La Belle Esther, tragédie française tirée de la sainte Bible*, Rouen, Abraham Cousturier, vers 1620.
- MAIRET, Jean, *Marc-Antoine ou La Cléopâtre*, tragédie, éd. Alain Riffaud, in *Théâtre complet*, vol. 1, Paris, Champion, 2004 [1637], p. 287-386.
- MAIRET, Jean, *Le Grand et dernier Soliman, ou La Mort de Moustapha*, tragédie, éd. Marc Villermoz, in *Théâtre complet*, vol. 1, Paris, Champion, 2004 [1639], p. 451-574.
- MAIRET, Jean, *La Sophonisbe*, tragédie, éd. Bénédicte Louvat-Molozay, in *Théâtre complet*, vol. 1, Paris, Champion, 2004 [1635], p. 99-200.
- MARCÉ, Rolland de, *Achab*, tragédie, Paris, François Huby, 1601.
- MARESCHAL, André, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy, dernier duc de Bourgogne*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1645.
- MARY, Nicolas, sieur de Desfontaines, *La Véritable Sémiramis*, tragédie, Paris, Pierre Lamy, 1647.
- MARY, Nicolas, sieur de Desfontaines, *L'Illustre Comédien*, tragédie, in *Tragédies hagiographiques*, éd. Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Société des textes français modernes, 2004 [1645], p. 451-544.
- MASURES, Louis des, *Tragédies Saintes, David combattant, David triomphant, David fugitif*, éd. Michel Dassonville, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles X*, vol. 1, 2 (1561-1566), Florence Paris, Olschki PUF, 1989 [1566], p. 235-441.
- MASURES, Louis des (sous le pseudonyme de Philone), *Josias*, tragédie, éd. Rosanna Gorris, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, 1990 [1566], p. 113-202.
- MATTHIEU, Pierre, *Clytemnestre, ou l'adultère*, tragédie, éd. Gilles Ernst, Droz, Genève, 1984 [1589].
- MATTHIEU, Pierre, *Esther*, tragédie, éd. Mariangela Miotti, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 4 (1584-1585), Florence Paris, Olschki PUF, 2005 [1585], p. 239-458.
- MATTHIEU, Pierre, *La Guisiade*, tragédie, éd. Louis Lobbes, Genève, Droz, 1990 [1589].
- MATTHIEU, Pierre (attribuée à), *La Magicienne étrangère*, tragédie, Rouen, Geuffroy et Besongne, 1617.
- M.H.L., *La Charite ou L'Amour sanguinaire*, tragédie, Paris, Jean Promé, 1624.
- MELLIN DE SAINT-GELAIS, trad., *Sophonisba*, tragédie, éd. Luigia Zilli, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 1 (1550-1561), Florence Paris, Olschki PUF, 1986 [1560], p. 251-294.

- MERMET, Claude, *La Tragédie de Sophonisbe*, éd. Franca Caldari Bevilacqua et Anna Bettoni, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002 [1584], p. 361-454.
- MONLÉON, Monsieur de, *Thyeste*, Paris, Guillemot, 1638 [1633].
- MONTCHRÉTIEN, Antoine, *Aman*, in *Les Tragédies de Montchrestien, d'après l'édition de 1604*, éd Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, Kraus reprint, 1970 [1601], p. 237-330.
- MONTCHRÉTIEN, Antoine, *David*, tragédie, in *Les Tragédies de Montchrestien, d'après l'édition de 1604*, éd Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, Kraus reprint, 1970 [1601], p. 203-237.
- MONTCHRÉTIEN, Antoine, *Hector*, tragédie, in *Les Tragédies de Montchrestien, d'après l'édition de 1604*, éd Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, Kraus reprint, 1970 [1604], p. 5-68.
- MONTCHRÉTIEN, Antoine, *Les Lacènes*, tragédie, in *Les Tragédies de Montchrestien, d'après l'édition de 1604*, éd Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, Kraus reprint, 1970 [1601], p. 157-203.
- MONTCHRÉTIEN, Antoine, *La Reine d'Ecosse*, tragédie, in *Les Tragédies de Montchrestien, d'après l'édition de 1604*, éd Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, Kraus reprint, 1970 [1601], p. 69-156.
- MONTCHRÉTIEN, Antoine, *Sophonisbe*, tragédie, éd. Ludwig Fries, Marburg, N. G. Elwert, 1889 [1596].
- MONTREUX, Nicolas de, *Cléopâtre*, tragédie, Paris, G. Desrues, 1595.
- MONTREUX, Nicolas de, *Isabelle*, tragédie, in *Quatrième Livre des bergeries de Juliette*, Paris, G. Desrues, 1595 [1592].
- MONTREUX, Nicolas de, *La Sophonisbe*, tragédie, éd. Donald Stone jr, Genève, Droz, 1976 [1601].
- NANCEL, Pierre de, *Le Théâtre sacrée, Dina, Josué, Débora*, tragédies, Paris, Claude Morel, 1607.
- NÉRÉE, Jean de, *Le Triomphe de la Ligue*, tragédie nouvelle, Leyde, Thomas Basson, 1607.
- ODINEAU, *La Philarchie des dieux*, tragédie, Paris, Rolin Thierry, 1612.
- PAGEAU, Margarit, *Bysathie*, tragédie, in *Les Premières Œuvres poétiques*, Paris, Jean Hamart, 1600, p. 1-83.
- PAGEAU, Margarit, *Monime*, tragédie, in *Les Premières Œuvres poétiques*, Paris, Jean Hamart, 1600, p. 89-179.
- PERCHERON, Luc, *Pyrrhe*, tragédie, Genève, Slatkine reprints, 1970 [1592].
- PERRIN, François, *Sichem Ravisseur*, tragédie, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1606 [1589].
- P. M. (attribuée à Pierre Matthieu), *La Rocheloise*, tragédie, Troyes, Jean Jacquard, 1629.
- POULLET, Pierard, *Charite*, tragédie, Orléans, R. Hotot, 1595.
- POYTEVIN, Estienne, *Sainte Cathérine*, tragédie, Paris, Mathurin Henault, 1619.

- PRÉVOST, Jean, *Edipe*, tragédie, éd. Silvia Sandrone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 [1614].
- PRÉVOST, Jean, *Hercule*, tragédie, éd. Monica Pavesio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 [1614].
- PRÉVOST, Jean, *Turne*, tragédie, éd. Françoise Kantor, Poitiers, Société des antiquaires de l'Ouest, 1985 [1614].
- PUGET DE LA SERRE, Jean, *Pandoste ou La Princesse malheureuse*, tragédie en prose, Paris, Pierre Billaine, 1631.
- PUGET DE LA SERRE, Jean, *Thomas Morus ou le triomphe de la foy et de la constance*, tragédie en prose, Paris, Demadouy et Guillaume, 1735 [1642].
- PUGET DE LA SERRE, Jean, *Pyrame*, tragédie en prose, Lyon, Jean-Aimé Candy, 1633.
- RACINE, Jean, *Iphigénie*, tragédie, in *Œuvres complètes*, éd Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999 [1675], p. 703-764.
- RACINE, Jean, *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, in *Œuvres complètes*, éd Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999 [1677], p. 821-877.
- REGNAULT, Charles, *Marie Stuard, reine d'Ecosse*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639.
- REGNAULT, Guillaume, *La Tragédie d'Octavie*, Rouen, Jean Petit, 1599.
- REGNAULT, Louis, *Histoire tragique de Pandosta, roy de Bohême*, Paris, Marette, 1615.
- RIVAudeau, André de, *Aman*, tragédie sainte, éd. Régine Reynolds-Cornell, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, 1990 [1566], p. 11-86.
- ROBELIN, Jean, *Thébaïde*, tragédie, éd. Daniela Boccassini, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 3 (1582-1584), Florence Paris, Olschki PUF, 2002 [1584], p. 455-575.
- ROILLET, Claude, *Philanire*, tragédie, éd. Daniela Mauri, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 2 (1561-1566), Florence Paris, Olschki PUF, 1989 [1563], p. 143-214.
- ROMAIN, Nicolas, *Maurice*, tragédie, Pont-à-Mousson, Melchior Bernard, 1606.
- ROTRou, Jean, *Antigone*, tragédie, éd. Bénédicte Louvat, in *Théâtre complet*, vol. 2, Paris, Société des textes français modernes, 1999 [1639], p. 219-331.
- ROTRou, Jean, *Crisante*, tragédie, éd. Alice Duroux, in *Théâtre complet*, vol. 4, Société des textes français modernes, 2001 [1640], p. 65-158.
- ROTRou, Jean, *Hercule mourant*, tragédie, éd. Dominique Moncond'huy, in *Théâtre complet*, vol. 2, Paris, Société des textes français modernes, 1999 [1636], p. 67-162.
- ROTRou, Jean, *Iphigénie*, tragédie, éd. Alain Riffaud, in *Théâtre complet*, vol. 2, Paris, Société des textes français modernes, 1999 [1641], p. 405-514.
- ROTRou, Jean, *Le Véritable Saint Genest*, tragédie, éd. Pierre Pasquier, in *Théâtre choisi*, Paris, Société des textes français modernes, 2007 [1647],

- p. 465-584.
- SALLEBRAY, *La Troade*, éd. Susanna Phillippo et James J. Supple, Exeter, Exeter UP, 1995 [1640].
- SCHÉLANDRE, Jean de, *Tyr et Sidon, ou Les Funestes Amours de Belcar et Méliane*, tragédie, éd. Joseph W. Barker, Paris, Nizet, 1975 [1608].
- SCUDÉRY, Georges de, *L'Amour tyrannique*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1640 [1639].
- SCUDÉRY, Georges de, *Didon*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1637.
- SCUDÉRY, Georges de, *La Mort de César*, tragédie, éd. Dominique Moncond'huy, Paris, Société des textes français modernes, 1992 [1636].
- SORET, Nicolas, *La Céciliade, ou Martyre sanglant de sainte Cécile*, tragi-comédie, Paris, Pierre Resé, 1606.
- TALLEMANT DE RÉAUX, Gédéon, *Edipe*, tragédie, éd. Nelson Fiordaliso, Pescara, 1970 [vers 1650].
- THILLOYS, Georges, *L'Amphithéâtre du grand collège de Reims, Solyman*, tragédie, Reims, Simon de Foigny, 1617.
- THOMAS, Jean, *Isabelle*, tragédie, éd. Alexandre Cioranescu, Paris, Droz, 1938.
- TOUTAIN, Charles, *Agamemnon*, tragédie, éd. Michel Dassonville, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 1 (1550-1561), Florence Paris, Olschki PUF, 1986 [1557], p. 187-236.
- TRISTAN L'HERMITE, *Mariane*, tragédie, éd. Claude Abraham et Roger Guichemerre, in *Œuvres Complètes*, vol. 4, *Les Tragédies*, Paris, Champion, 2001 [1637], p. 28-122.
- TRISTAN L'HERMITE, *La Mort de Crispe*, tragédie, éd. Daniela Dalla Valle, in *Œuvres Complètes*, vol. 4, *Les Tragédies*, Paris, Champion, 2001 [1645], p. 355-440.
- TRISTAN L'HERMITE, *La Mort de Sénèque*, tragédie, éd. Jean Pierre Chauveau et Jacques Morel, in *Œuvres Complètes*, vol. 4, *Les Tragédies*, Paris, Champion, 2001 [1645], p. 241-338.
- TRISTAN L'HERMITE, *Osman*, tragédie, éd. Nicole Mallet, in *Œuvres Complètes*, vol. 4, *Les Tragédies*, Paris, Champion, 2001 [1656], p. 461-540.
- TRISTAN L'HERMITE, *Panthée*, tragédie, éd. Roger Guichemerre, in *Œuvres Complètes*, vol. 4, *Les Tragédies*, Paris, Champion, 2001 [1639], p. 145-230.
- TROTREL, Pierre, *Sainte Agnes*, tragédie, Rouen, David du Petit Val, 1615.
- VEINS, Aymard de, *Clorinde*, tragédie, Paris, Antoine du Breuil, 1599.
- VEINS, Aymard de, *La Sophronie*, tragédie, Rouen, Abraham Cousturier, 1599.
- VESEL, Claude de, *Jephte*, tragédie, éd. Patrizia de Capitani, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 3 (1566-1567), Florence Paris, Olschki PUF, 1990 [1566], p. 341-406.
- VIAU, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* in *Œuvres complètes*, vol. 2, éd. Guido Saba, Paris, Champion, 1999 [1623].

- VIEUGET, Sieur de, *Les Aventures de Policandre et de Basolie*, tragédie, Paris, Pierre Billaine, 1632.
- VILLE-TOUSTAIN, *Tragédie de la naissance ou création du monde*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612.
- VIREY, Jean de, Sieur du Gravier, *La Machabée*, tragédie, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1611 [1598].
- VIREY, Jean de, Sieur du Gravier, *Tragédie de Jeanne d'Arques, dite la pucelle d'Orléans*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1603.
- YEUWAIN, Jean, *Hippolyte*, tragédie tournée de Sénèque, éd. Gontran Van Severen, Mons, Léon Dequesne, 1933 [1591].

Pièces espagnoles

- ACEVEDO, Pedro Pablo de, S.J., *Tragedia Lucifer furens in diem circumcisionis domini*, éd. V. Picon *et al.*, Madrid, Clásicas, 1997 [1563].
- Anonyme, *Farsa a manera de tragedia*, in *Revue Hispanique*, n. 25, 1911 [1537], p. 283-316.
- ÁVILA, Hernando de, *Tragedia de san Hermenegildo*, in *El Teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*, éd. Cayo González Gutiérrez, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997 [1590], p. 411-646.
- BERMÚDEZ, Jerónimo, *Nise Lastimosa*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577.
- BERMÚDEZ, Jerónimo, *Nise Laureada*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577.
- BONIFACIO, Juan, *Ex Tragedia Namani*, in *El código de Villagarcía del P. Juan Bonifacio, teatro clásico del siglo XVI*, éd. Cayo González Gutiérrez, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000 [avant 1606], p. 15-70.
- BONIFACIO, Juan, *Tragædia Jezabelis*, in *El código de Villagarcía del P. Juan Bonifacio, teatro clásico del siglo XVI*, éd. Cayo González Gutiérrez, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000 [avant 1606], p. 138-179.
- BONIFACIO, Juan, *Tragædia patris familias de vinea*, in *El código de Villagarcía del P. Juan Bonifacio, teatro clásico del siglo XVI*, éd. Cayo González Gutiérrez, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000 [avant 1606], p. 181-236.
- BONIFACIO, Juan, *In Tragædiam quæ inscribitur vicentina præfatio Jocularis*, in *El código de Villagarcía del P. Juan Bonifacio, teatro clásico del siglo XVI*, éd. Cayo González Gutiérrez, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000 [avant 1606], p. 479-525.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La gran Cenobia*, in *Obras completas*, vol. 2, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969 [1636], p. 71-102.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A secreto Agravio secreta venganza*, in *Obras completas*, vol. 2, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969 [1637], p. 425-454.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor monstruo del mundo*, in *Obras completas*, vol. 2, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969 [1637], p. 458-490.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El medico de su honra*, in *Obras completas*, vol. 2, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969 [1637], p. 317-348.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los dos amantes del cielo*, in *Obras completas*, vol. 2, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969 [après 1651], p. 1071-1106.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, in *Obras completas*, vol. 2, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969 [1664], p. 1107-1152.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonor*, in *Obras completas*, vol. 2, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969 [1677], p. 868-904.
- CARVAJAL, Micael de, *Tragedia Josephina*, éd. Joseph E. Gillet, New York, Kraus Reprint, 1965 [1540].
- CASTRO, Guillén de, *La comedia de Progne y Filomena*, Valence, F. Mey, 1621 [1618].
- CASTRO, Guillén de, *La famosa comedia de Dido y Eneas*, in *Obras*, vol. 1, Madrid, Real Academia española, 1925 [1625], p. 165-205.
- CERVANTES, Miguel de *El cerco de Numancia*, Madrid, Cátedra, 1990 [1784, composée vers 1581], trad. par Robert Marrast, Paris, Klincksieck, 1992.
- CUBILLO DE ARAGON, Alvaro, *Comedia famosa, La honestidad defendida de Elisa Dido, reyna, y fundadora de Cartago*, Madrid, 1734 [1654].
- CUÉVA, Juan de la, *Comedia del principe tiranno*, in *Comedias y tragedias*, vol. 2, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1942 [1582], p. 130-208.
- CUÉVA, Juan de la, *Tragedia del principe tiranno*, in *Comedias y tragedias*, vol. 2, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1942 [1582], p. 209-269.
- CUÉVA, Juan de la, *Tragedia de la muerte de Ajax Telamon, sobre las armas de Aquiles*, in *Comedias y tragedias*, vol. 1, Sociedad de bibliófilos españoles, Madrid, 1942 [1582], p. 278-327.
- CUÉVA, Juan de la, *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, in *Comedias y tragedias*, vol. 2, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1942 [1582], p. 77-129.
- CUÉVA, Juan de la, *Los Siete infantes de Lara*, in *Comedias y tragedias*, vol. 1, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, Madrid, 1942 [1582], p. 100-150.
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Tragedia de la distrucion de Constantinopla*, éd. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1983 [1587].
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, éd. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986 [1587].
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, *Alejandra*, in *Obras sueltas*, vol. 1, éd. Conde de la Viñaza, Madrid, Tello, 1889 [avant 1613], p. 165-278.

- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, *Isabela*, in *Obras sueltas*, vol. 1, éd. Conde de la Viñaza, Madrid, Tello, 1889 [avant 1613], p. 45-164.
- LOPEZ DE CASTRO, Diego, *Marco Antonio y Cleopatra*, in *Revue Hispanique*, n. 19, 1908 [composée vers 1582], p. 184-237.
- LOPEZ DE MENDOZA, Iñigo, Marqués de Santillana, *La comedieta de Ponza*, éd. Maxim P. A. Kerkhof, Madrid, Espasa, 1987 [1435-36].
- PASTOR, Juan, *Farsa de Lucrecia, Tragedia á la castidad de Lucrecia*, s.l., s.n., s.d., BNE, R/2250.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernan, *Hecuba triste*, tragedia, in *Teatro*, éd. George Peale, Cordoue, Real Academia de Córdoba, 1976 [1586], p. 77-105.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernan, *La venganca de Agamenon*, tragedia, in *Teatro*, éd. George Peale, Cordoue, Real Academia de Córdoba, 1976 [1528], p. 47-73.
- REY DE ARTIEDA, Andrés, *Los amantes*, in *Teatro clásico en Valencia*, vol. 1, éd. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castro, 1997 [1581], p. 7-59.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los aspides de Cleopatra*, Madrid, Antonio Sanz, 1748 [1645].
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Comedia famosa Progne y Philomena*, Valence, Los Hermanos de Orga, 1782 [1640].
- TIMONEDA, Juan de, *Tragicomedia llamada Filomena*, Valence, Joan Mey, 1564.
- VEGA, Félix Lope de, *La bella Aurora*, tragedia famosa, in *Veinte y una parte verdadera de las comedias*, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño, 1635, fol. 1r-25r. BNE, R/13872.
- VEGA, Félix Lope de, *El castigo sin verganza, tragedia*, in *Veinte y una parte verdadera de las comedias*, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño, 1635, fol. 91r-113v. BNE, R/13872.
- VEGA, Félix Lope de, *Lo fingido verdadero*, tragicomedia famosa, in *Décima sexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Perez, 1620, fol. 261r-284v. BNE, R/23476.
- VEGA, Félix Lope de, *El honrado hermano*, tragicomedia famosa, in *Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez, 1623, fol. 105v-132r. BNE, R/14111.
- VEGA, Félix Lope de, *La inocente sangre*, tragedia, in *Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez, 1624, fol. 44v-69v. BNE, R/25200.
- VEGA, Félix Lope de, *El marido mas firme*, tragedia famosa, in *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, 1625, fol. 274v-298v. BNE, R/13871.
- VEGA, Félix Lope de, *Roma abrasada*, tragedia famosa, in *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, 1625, fol. 177r-202r. BNE, R/13871.

- VEGA, Félix Lope de, *La tragedia del rey don Sebastián de Portugal*, in *Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez, 1618, fol. 271r-295v. BNE, R/14104.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *Tragedia Mirra*, Madrid, Suárez, 1926 [1536].
- VIRUÉS, Cristobal de, *Átila furioso*, tragedia, in *Teatro clásico en Valencia*, vol. 1, éd. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castro, 1997 [1609], p. 209-166.
- VIRUÉS, Cristobal de, *La cruel Casandra*, tragedia, in *Teatro clásico en Valencia*, vol. 1, éd. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castro, 1997 [1609], p. 143-208.
- VIRUÉS, Cristobal de, *Elisa Dido*, tragedia conforme al arte antico, in *Teatro clásico en Valencia*, vol. 1, éd. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castro, 1997 [1609], p. 331-402.
- VIRUÉS, Cristobal de, *La gran Semiramis*, tragedia, in *Teatro clásico en Valencia*, vol. 1, éd. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castro, 1997 [1609], p. 71-142.
- VIRUÉS, Cristobal de, *La infelice Marcela*, in *Teatro clásico en Valencia*, vol. 1, éd. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castro, 1997 [1609], p. 267-330.

Pièces allemandes ¹

- AALS, Johannes in Soluthurn, *Tragedia Johannis des Täufers*, Halle, éd. Ernst Meyer, Niemeyer Verlag, 1929 [1549].
- AGRICOLA, Johann, *Tragedia Johannis Huss / welche auss dem unschriftlichen Concilio zu Costnitz gehalten / allen Christen, nützlich und tröstlich zu lesen*, Wittemberg, G. Rhaw, 1538.
- AYRER, Jakob, *Opus Theatricum*, Nürberg, Balthasar Echerssen, 1618.
- BIRCK, Sixt, *Judith*, tragœdia, in *Deutsche Spiele und Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts*, éd. Hellmut Thomke, Frankfurt am Main, deutscher klassiker Verlag, 1996 [1549], p. 213-325.
- BRAUNSCHWEIG, Heinrich Julius von, *Die Schauspiele des Herzog Heinrich Julius von Braunschweig*, éd. Julius Zittmann, in *Deutsche Dichter, des sechzehnten Jahrhunderts*, vol. 14, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1974 [1880].
- BRECHT, Lievin, *Euripus*, tragœdia christiana, Cologne, Iaspar Gennepeus, 1555.
- CRUSIUS, Johann Paul, *Cræsus*, tragœdia, trad. Isaac Fröreisen, Strasbourg, Anton Bertram, 1640.
- FRISCHLIN, Nicodemus, *Julius Redivivus*, in *Sämtliche Werke*, vol. 3,1, éd. Christoph Jungck et Lothar Mundt, Stuttgart, Frommann Verlag, 2003 [1580], p. 321-646.

1. En raison du grand nombre de *Trauerspiele* composés par des auteurs comme Ayrer (12 tragédie) et Sachs (52 tragédie), je ne cite pas toujours les références de chaque pièce mais je renvoie aux recueils dramatiques.

- GREFF, Johan, *Tragedia des Buchs Judith*, Wittemberg, s.n., 1536.
- HILDESHEIM, Franz, *Vita Comædia et religio tragœdia*, Halle, Christophori Bismarci, 1614.
- GRIMOALD, Nicholas, *Christius redivivus*, comœdia tragica, sacra et nova, Cologne, Ioan Gymnicus, 1543.
- GRIMOALD, Nicholas, *Archipropheta*, tragœdia, Cologne, Ioan Gymnicus, 1548.
- GRYPHIUS, Andreas, *Carolus Stuardus*, in *Dramen*, éd. Eberhard Mannack, Frankfurt am Main, Bibliothek der früher Neuzeit n. 15, deutscher klassiker Verlag, 1991 [1657], p. 443-576.
- GRYPHIUS, Andreas, *Catharina von Georgien*, in *Dramen*, éd. Eberhard Mannack, Frankfurt am Main, Bibliothek der früher Neuzeit n. 15, deutscher klassiker Verlag, 1991 [1657], p. 117-226.
- GRYPHIUS, Andreas, *Herr Peter Squentz*, in *Dramen*, éd. Eberhard Mannack, Frankfurt am Main, Bibliothek der früher Neuzeit n. 15, deutscher klassiker Verlag, 1991 [1657], p. 577-620.
- GRYPHIUS, Andreas, *Leo Armenius*, in *Dramen*, éd. Eberhard Mannack, Frankfurt am Main, Bibliothek der früher Neuzeit n. 15, deutscher klassiker Verlag, 1991 [1657], p. 9-116.
- GRYPHIUS, Andreas, *Papianus*, in *Dramen*, éd. Eberhard Mannack, Frankfurt am Main, Bibliothek der früher Neuzeit n. 15, deutscher klassiker Verlag, 1991 [1698], p. 307-442.
- HELMANN, Johann Heinrich, *Turnus Occisus*, tragœdia nova, Goslar, Heredum Ioannis Vogtii, 1626.
- HIRTZWIG, Heinrich, *Balsasar*, tragœdia, Strasbourg, Anton Bertram, 1609.
- LEON, Johann, *Tragœdia, Die Histori von der Götlichen offenbarung des waren Messie unseres Heylandts Jesu Christi den Weisen auss Morgenlandt geschehen. Auch wie Herodes die unschul digen Kindlein habe todten lassen. Spielsweise in künstliche Rheimen verfasst*, Franckfurt am Main, s.n., 1566.
- KNAUST, Heindrich, *Dido, tragœdia, de fuga et hospitio Aeneae troiani*, Frankfurt am Main, Hæredes Christiani Agenolphi, 1566.
- NAOGEORG, Thomas, *Hamanus*, tragœdia nova, in *Sämtliche Werke*, vol. 3, 2, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin, Walter de Gruyter, 1983 [1546].
- NAOGEORG, Thomas, *Hieremias*, tragœdia nova, in *Sämtliche Werke*, vol. 4, 1, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin, Walter de Gruyter, 1987 [1541], p. 1-265.
- NAOGEORG, Thomas, *Incendia*, tragœdia recens nata, in *Sämtliche Werke*, vol. 1, 3, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin, Walter de Gruyter, 1983 [1541].
- NAOGEORG, Thomas, *Iuda iscariones*, tragœdia nova et sacra, in *Sämtliche Werke*, vol. 4, 1, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin, Walter de Gruyter, 1987 [1552], p. 266-424.
- NAOGEORG, Thomas, *Mercator*, tragœdia alia nova, in *Sämtliche Werke*, vol. 2, 1, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin, Walter de Gruyter, 1982 [1540].

- NAOGEORG, Thomas, *Pammachius*, tragoedia nova, in *Sämtliche Werke*, vol. 1, 1, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin, Walter de Gruyter, 1975 [1538].
- LOHENSTEIN, Daniel Casper von, *Cleopatra*, in *Afrikanische Trauerspiele*, éd. Klaus Günter Just, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1957 [1680], p. 14-152.
- RHODIUS, Theodor, *Dramata sacra, in quibus tragœdiæ VIII et comediae II*, Strasbourg, Paul Ledertz, 1625.
- SACHS, Hans, *Hans Sachs*, vol. 1-26, éd. Adelbert von Keller et Edmund Goetze, Hildesheim, Georg Olms, 1964 [1560].
- SCHÖPPER, Jacob, *Voluptatis ac virtutis pugna*, comœdia tragica et nova et pia, Cologne, Peter Horst, 1563.
- SEITZ, Alexander, *Tragedi vom grossen Abentmal*, in *Sämtliche schriften*, vol. 3, éd. Peter Ukena, Berlin, Walter de Gruyter, 1969 [1540].
- SPANGENBERG, Wohlfahrt, *Saul, ein klegliche Tragœdia, vom Gottlosen Könige Saul, und seinem schrecklichen Untergang*, Strasbourg, Conrad Echer, 1606.
- VOGELGESANG, Joan [Johannes Dobneck], *Ein heimlich Gespräch von der Tragedia Johannis Hussen ewischen D. Mart. Luther und seine guten freunden/ auss die weisz eyner Comedien*, éd. Hugo Holstein, Halle, Niemeyer, 1900 [1538].
- WILD, Sebastian, *Ein Schöne Tragedi, auss dem esopo gezogen von dem Doctor, der den Efel ie tryb, ie zoch, ie er oder sein son rytte, und zu lezt ertrenden thet, in summa wie er sich mit dem Efel hielt, gefiel als der Welt nit*, in *Schauspiele aus dem sechzehnten Jahrhundert*, vol. 1, éd. Julius Zittmann, Kraus reprint, Liechtensten, 1874 [1564], p. 209-245.
- WUNST, Andreas, *Simson*, tragoedia sacra, Strasbourg, Anton Bertram, 1604.
- ZIEGLER, Hieronimus, *Abel Iustus*, tragoedia nova, Ingolstadt, Alexander et Samuel Weissenhorn, 1559.

Traité anciens ¹

- ACRO, Helenius, auteur prétendu, *Scholia in Horatium vetustiora*, éd. Otto Keller, Stuttgart, Teubner, 1967.
- ALLACCI, Leone, *Drammaturgia di Leone Allacci accrescinta e continuata fino all'anno 1755*, Venise, G. Pasquali, 1755.
- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- AVERROËS, *Determinatio Ibinrosdin in poetria Aristotilis*, trad. Hermannus Alemanus, Venise, Filippo Veneziano, 1481.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé de, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001 [1657].

1. Les traductions et commentaires modernes d'Aristote sont mentionnés au nom du traducteur.

- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé de, *Seconde dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée Œdipe*, in *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, vol. 2, Paris, éd. François Granet, Gissey et Bordelet, 1739 [1663], p. 1-69.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé de, *Troisième dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée Sertorius*, in *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, vol. 1, Paris, éd. François Granet, Gissey et Bordelet, 1739 [1663], p. 215-294.
- BAÏF, Lazare de, « Préface à l'*Electra* de Sophocle », in *Critical Prefaces of the French Renaissance*, éd. Bernard Weinberg, Illinois, Northwestern UP, 1950 [1537], p. 73-76.
- BARREDA, Francisco, *El mejor principe, Traiano Augusto*, Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1622.
- BARTOLOMMEI, Girolamo, *Didascalìa cioè dottrina comica*, Florence, Stamperia Nuova, 1658.
- BEAUCHAMPS, Pierre François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault père, 1735.
- BELTRAMI, Fabrizio, *Alcune considerazioni intorno all'allegoria*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 4, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1974 [1594], p. 319-332.
- BIEDMA, Juan Vilen de, *Q. Horacio Flacco poeta lyricò latino, sus obras con la declaracion Magistral en lengua Castellana*, Granada, por Sebastian de Mena, 1599.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, in *Les Quatre Poétiques, d'Aristote, d'Horace, de Vida de Despreaux, avec remarques de l'abbé Batteux*, vol. 2, Paris, Saillant et Nyon, 1771 [1674].
- BOUHOURS, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramois, Paris, 1671.
- BUONAMICI, Francesco, *Discorsi poetici nella accademia fiorentina in difesa di Aristotele*, Florence, Giorgio Matecotti, 1597.
- CAMERARIUS, Joachim, *De Tragico Carmine et illius præcipuis authoribus apud Græcos*, in *Deutsche Tragödien theorien vom Mittelalter bis zu Lessing*, éd. David E. R. George, Munich, Verlag C.H. Beck, 1972 [1534], p. 60-63.
- CAMPANELLA, Tommaso, *Poetica*, éd. Luigi Firpo, Rome, Reale accademia d'Italia, 1944 [1638].
- CAPRIANO, Pietro, *Della vera poetica*, Venise, Bolognino Zaltieri, 1555.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, éd. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997 [1602].
- CASCALES, Francisco, *Tablas poeticas*, éd. Benito Brancoforte, Madrid, Espasa, 1975 [1617].

- CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. Walter Romani, Rome Bari, Laterza, 1978 [1570], 2 vol.
- CERVANTES, Miguel de, *El rufián dichoso*, éd. Talens Spadaccini, Madrid, Catedra, 1986 [1615].
- CHAPELAIN, Jean, *Discours de la poésie représentative, Temps de préfaces*, éd. Giovanni Dotoli, Genève, Klincksieck, 1996 [1635], p. 303-306.
- CHAPELAIN, Jean, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007 [1630], p. 222-234.
- CHAPELAIN, Jean, *Lettre ou Discours en forme de préface à l'Adonis du chevalier Marino*, in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007 [1623], p. 185-221.
- CHAPELAIN, Jean, *Les Sentiments de l'Académie Française*, in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007 [1637], p. 280-316.
- CHAPPUZEAU, Samuel, *Le Théâtre françois*, Lyon, Michel Mayer, 1674.
- CONTI, Anton Maria de', *De arte poetica*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 2, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [vers 1550], p. 127-140.
- CONTI, Armand de Bourbon, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Louis Billaine, 1667.
- CORNEILLE, Pierre, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1660], p. 117-141.
- CORNEILLE, Pierre, *Discours sur la tragédie*, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1660], p. 142-173.
- CORNEILLE, Pierre, *Discours des trois unités*, in *Œuvres Complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1660], p. 174-190.
- CUÉVA, Juan de la, *Viaje de Sannio*, éd. José Cebrían, Madrid, Miraguano, 1990 [1585].
- CUÉVA, Juan de la, *Exempar poético*, éd. José Maria Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986 [1605].
- DACIER, André, *La Poétique d'Aristote, traduit en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage*, Hildesheim New York, Georg Olms, 1976 [1692].
- DANIELLO, Bernardino, *Della Poetica*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 1, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [1536], p. 227-318.
- DEIMIER, Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaulx, 1610.
- DENORES, Jason, *Poetica*, Paolo Meietto, Padoue, 1588.
- DENORES, Jason, *Discorso*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 3, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972 [1586], p. 373-420.

- DIOMÈDE, *Ars Grammatica*, in *Grammatici Latini*, vol. 1, éd. Henrich Kiel, Lipse, B. G. Teubner, 1857.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, *Critique de la Sophonisbe, tirée de la troisième partie des Nouvelles Nouvelles par Donneau de Visé*, Paris, Gabriel Quinet, 1663.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, *Défence du Sertorius de monsieur de Corneille*, Paris, Claude Barbin, 1663.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffense et Illustration de la Langue Françoise*, éd. Henri Chamard, Paris, Didier, 1970 [1549].
- ESPINEL, Vicente, *Arte poética de Oracio, traducida en verso Castellano, en diversas rimas*, Madrid, L. Sánchez, 1591.
- ESTIENNE, Charles, Préface de *Les Abusez*, in *Critical Prefaces of the French Renaissance*, éd. Bernard Weinberg, Illinois, Northwestern UP, 1950 [1548], p. 136.
- EVANTHIUS, *De Fabula*, éd. Giovanni Cupaiolo, Naples, Società editrice napoletana, 1979.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Francisco, *Didascalía multiplex*, Lyon, Horace Cardon, 1615.
- FIGUEROA Y MOSQUERA, Cristóbal, *Prologo a la famosa tragicomedia de santa Caterina*, in *Obras*, vol. 1, éd. Guillermo Díaz-Plaja, Madrid, Clásicos españoles, 1955 [1596], p. 116-119.
- GALLUZZI, Tarquinio, *Virgilianæ vindicationes et commentarii tres de tragœdia, comœdia elegia*, Rome, Alessandro Zanetti, 1621.
- GAMBARA, Luciano, *Tractatio de perfectæ poeseos ratione*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 3, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972 [1576], p. 205-234.
- GESSI, Berlingero, dit Gregorio Belsensi, *Nino tragedia, con lettera responsiva in materia della composizione di questa tragedia*, Bologne, Errede del Benacci, 1655.
- GIACOMINI, Lorenzo, *De la purgazione nella tragedia*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 3, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972 [1586], p. 345-372.
- GIRALDI CINZIO, Giovanbattista, *De' Romanzi, delle comedie e delle tragedie, ragionamenti di Giovambattista Giraldi Cintio...*, Milan, Daelli, 1864 [1554].
- GIRALDI CINZIO, Giovanbattista, *Lettera sulla tragedia*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 1, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [1543], p. 469-486.
- GIRALDI CINZIO, Giovanbattista, *Prologo all'Altile*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 1, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [vers 1543], p. 487-492.
- GIRALDI CINZIO, Giovanbattista, *Scritti critici*, éd. Camillo Guerrieri Crocetti, Milan, Marzorati, 1973.

- GODEAU, Antoine, *Discours de la poésie chrétienne*, in *Les Œuvres chrétiennes de Godeau*, Paris, Jean Camusat, 1633, p. 9-34.
- GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio, *Nueva Idea de la tragedia antigua*, éd. Luis Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2003 [1633], 2 vol.
- GOTTSCHED, Johann Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig, B. C. Breitkopf, 1742 [1730].
- GRÉVIN, Jacques, préface de son *Théâtre*, in *Critical Prefaces of the French Renaissance*, éd. Bernard Weinberg, Illinois, Northwestern UP, 1950 [1561], p. 184.
- GRÉVIN, Jacques, *Bref Discours pour l'intelligence de ce théâtre*, in *César*, éd. Ellen S. Ginsberg, Genève, Droz, 1971 [1561], p. 88-89.
- GUARINI, Giovanni Battista, *Compendio della poesia tragicomica*, Bari, Laterza, 1914 [1601].
- HEINSIUS, Daniel, *De Tragædiæ constitutione*, trad. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001 [1611].
- HORACE, *Epîtres*, trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Discours sur Homère*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2001 [1714], p. 450-470.
- INGEGNERI, Angelo, *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, éd. Maria Luisa Doglio, Ferrara, Panini, 1989 [1598].
- ISNARD, Préface de la *La Philis de Scire*, in *Temps de préfaces*, éd. Giovanni Dotoli, Genève, Klincksieck, 1996 [1631], p. 254-256.
- JEAN DE GARLANDE, *Parisiana Poetria*, éd. Traugott Lawler, New Haven and London, Yale UP, 1974 [vers 1240].
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, Sommaville, 1634.
- LAMY, Bernard, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, éd. Tony Gheeraert, Paris, Champion, 1998 [1668].
- LANDINO, Cristoforo, *Horatii Opera, cum commentariis*, Florence, Miscimino, 1482.
- LA TAILLE, Jean de, *De l'Art de la tragédie*, éd. Frederick West, Manchester, Manchester UP, 1939 [1572].
- LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, *L'Art poétique français*, Paris, Antoine du Breuil, 1598.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, Reclam, 1995 [1769].
- LONGEPierre, Hilaire-Bernard de, *Parallèle de M. de Corneille et de M. Racine*, in *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, éd. François Granet, Paris, Gissey et Bordelet, 1739, p. 47-69.
- LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Nicolas Boileau, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 1995 [1674].

- LÓPEZ DE VEGA, Antonio, *Heraclito y Democrito de nuestro siglo*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Alonso Perez, 1641.
- MAGGI, Vincenzo et Bartolomeo LOMBARDI, *In Aristoteles librum de Poetica communes explanationes*, Venise, officina erasmiana vincentii, 1550.
- MAIRET, Jean, préface de la *La Silvanire*, éd. Daniela Dalla Valle, Rome, Bulzoni, 1976 [1631], p. 125-162.
- MARESCHAL, André, préface de *La Génèreuse Allemande, ou Le Triomphe d'amour, tragi-comédie mise en deux journées*, Paris, Pierre Rocolet, 1631.
- MARINER, Vicente, *El libro de la Poetica de Aristoteles vertidos a la letra del texto griego por el maestro Vicente Marinero Valentino*, s.l., manuscrit de 1630. BNE, MS 9973.
- MARTINEAU DE SOLLEYNE, Jacques, *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, New York, B. Franklin, 1965-1967 [1843-1844], 5 vol.
- MASEN, Jacob, *Palæstra eloquentiæ ligatæ*, Cologne, I. Busæum, 1659 [1657].
- MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, L'Arche du livre, 1970 [1733].
- MENA, Juan de, *Coronación*, éd. Maria Antonia Corral Checa, Cordoue, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1994 [vers 1439].
- MESA, Cristóval de, *Valle de lágrimas y diversas rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607.
- MICYLLUS, Jacob, *De Tragoedia et eius partibus*, Basel, Ioannem Oporinum, 1562.
- MINTURNO, Antonio, *L'arte poetica*, Naples, Gennaro Muzio, 1725 [1564].
- MINTURNO, Antonio, *De Poeta*, Venise, Rampazetto, 1559.
- MUSSATO, Albertino, *Argumenta tragædiarum Senecæ*, éd. Anastasios Ch. Megas, Thessalonique, s.n., 1969 [avant 1315].
- MUSSATO, Albertino, *Epistolæ Metricæ*, in *Ecerinis*, éd. Jean-Frédéric Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 29-48.
- MUZIO, Girolamo, *Dell'arte poetica*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 2, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [1551], p. 163-210.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Champion, 1998 [1667].
- NERONI, Baccio, *Tre Lezioni sulla poetica* in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 2, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [vers 1571], p. 613-628.
- NÚÑEZ, Hernán, *Glosa sobre las trescientas del famoso poeta Juan de Mena*, Granada, por Iuan Varela de Salamanca, 1505.
- OGIER, François, préface de *Tyr et Sidon, Temps de préfaces*, éd. Giovanni Dotoli, Genève, Klincksieck, 1996 [1628], p. 181.
- OPITZ, Martin, *Buch von der deutschen Poeterey*, Tübingen, Niemeyer [1624] 1966, trad. Elisabeth Rothmund, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009.

- ORDOÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, Alonso, *La Poética de Aristoteles dada a nuestra lengua castellana*, Madrid, viuda de Alonso Martin, 1624.
- OROZCO Y COVARRUBIAS, Juan, *Emblemas morales*, éd. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación universitaria, 1978 [1589].
- OTTONELLI, Giovanni Domenico, *Della christiana moderazione del theatro libro, detto L'ammonitioni a' recitanti...*, Florence, Antonio Bonardi, 1652.
- OTTONELLI, Giovanni Domenico, *Della christiana moderazione del theatro libro, detto L'istanza...*, Florence, Antonio Bonardi, 1652.
- OTTONELLI, Giovanni Domenico, *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi...*, Florence, Antonio Bonardi, 1649.
- OTTONELLI, Giovanni Domenico, *Della christiana moderazione del theatro libro terzo, detto Le resolutioni di alcuni dubbij, e casi di coscienza intorno agli spettatori delle comedie poco modeste...*, Florence, Luca Franceschini et Alessandro Logi, 1649.
- OTTONELLI, Giovanni Domenico, *Della christiana moderazione del theatro ricordo primo, detto La qualità delle comedie...*, Florence, Luca Franceschini et Alessandro Logi, 1646.
- PARFAICT, François, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756.
- PATÓN, Bartolomé Jiménez, *Eloquencia española en arte*, éd. Francisco J. Martín, Barcelone, Puvill, 1993 [1604].
- PATRIZI DA CHERSO, Francesco, *Della Poetica*, éd. Danilo Aguzzi Bargagli, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1969 [1586], 3 vol.
- PAZZI DE' MEDICI, Alessandro trad., *Poetica*, Venise, Eredi di Aldo Manuzio, 1536.
- PÉLETIER, Jacques, *Art poétique*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990 [1555], p. 237-323.
- PELLICER DE TOVAR, José, *Idea de la comedia de Castilla*, in *Lágrimas panegíricas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1639, fol. 146r-152v.
- PICCOLOMINI, Alessandro, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele, con la traduzione del medesimo libro in volgare*, Venise, Giovanni Guarisco, 1575 [1572].
- PICCOLOMINI, Alessandro, *Il Libro della Poetica d'Aristotele, tradotto di greca lingua in volgare*, Sienne, Luca Bonetti, 1572.
- PIGNA, Giovanni Battista, *Poetica Horatiana*, Venise, Valgriso, 1561.
- PINCIANO, Alonso López, *Philosophía Antigua poética*, in *Obras completas* vol. 1, éd. José Rico Verdú, Madrid, Castro, 1998 [1596].
- PLACIDUS, *Placidi Glossæ*, in *Glossaria latina* vol. 4, éd. Wallace Martin Lindsay et al., Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- PONTANUS, Jacobus, *Poeticarum institutionum libri III*, Ingolstadt, Adam Sartorius, 1597 [1594].

- PRISCIANI, Pellegrino, *Spectacula*, éd. Danilo Aguzzi Barbagli, Ferrara, Istituto di studi rinascimentali, 1992.
- RACINE, Jean, *Principes de la tragédie, en marge de la Poétique d'Aristote*, éd. Eugène Vinaver, Manchester, Manchester UP, 1944.
- RAPIN, René, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, François Muguet, 1674.
- RAPIN, René, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. E.T. Dubois, Genève, Droz, 1970 [1675].
- REY DE ARTIEDA, Andrés, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, Angelo Tavanno, 1605.
- RICCOBONI, Antonio, *Poetica Aristotelis Latine conversa, Compendium Artis poeticæ Aristotelis*, Munich, W. Fink, 1970 [1587].
- RICCOBONI, Antonio, *Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans et nonnullas Ludovici Castelvetrii captiones refellens*, Vicence, Pierino Bibliopola et Giorgio Greco, 1585.
- RIZO, Martin, *Poetica de Aristoteles, traducida de Latin*, s.l, manuscrit de 1623. BNE Ms602.
- ROBORTELLO, Francesco, *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1548.
- RONSARD, Pierre de, *Abrégé de l'Art poétique français*, Paris, Gabriel Buon, 1565.
- ROSSI, Nicolò, *Discorsi intorno alla tragedia*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 4, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1974 [1590], p. 59-120.
- RYMER, Thomas, *The Tragedies of the Last Age*, London, Richard Tonson, 1678.
- SALVIATI, Lionardo, *Della Poetica lezion prima*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 2, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [1564], p. 585-612.
- SÁNCHEZ DE MORATALLA, Alfonso, *Expostulatio Spongiæ*, in Margarete Newels, *Los generos dramaticos en las poeticas del siglo de oro*, London, Tamesis, 1974, p. 183-191.
- SARASIN, Jean-François, *Discours de la tragédie ou remarques sur L'Amour tyrannique de M. de Scudéry*, in *Œuvres*, vol. 2, *Œuvres en prose*, éd. Paul Festugière, Paris, Champion, 1926 [1683], p. 1-36.
- SAINT-ÉVREMOND, *Œuvres mêlées*, éd. Luigi de Nardis, Edizioni dell'Ateneo, Rome, 1966.
- SCALIGER, Jules Cæsar, *Poeticæ libri septem*, Lyon, Antoine Vincent, 1561.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, éd. Eduard Böcking, Hildesheim New York, Georg Olms, 1971 [1809-1811], trad. Albertine Necker de Saussure, Genève, Slatkine reprints, 1971.

- SCUDÉRY, Georges de, *Orbservations sur le Cid*, in *La Querelle du Cid*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2004 [1637], p. 367-432.
- SCUDÉRY, Georges de, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- SEGNI, Agnolo, *Lezioni intorno alla poesia*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 3, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972 [1573], p. 5-100.
- SEGNI, Bernardo, *Rettorica e Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare*, Florence, Torrentino, 1549.
- SFORZA PALLAVICINO, Pietro, *Trattato dello stile e del dialogo*, Modène, Mucchi, 1994 [1646].
- SOMMI, Leone de', *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, éd. Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968 [avant 1589], trad. Françoise Decroisette, Paris, Darantière, 1992.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, viuda de Alonso Martin, 1623.
- SPERONI, Sperone, *Canace e scritti in sua difesa*, éd. Christina Roaf, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1982.
- SUAREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, éd. Isabel López Bascañana, Barcelone, PPU, 1988 [1617], 2 vol.
- SUMMO, Faustino, *Discorso primo, quale sia il fine della poesia in generale*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 4, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1974 [vers 1590], p. 141-170.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, éd. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964 [1587], p. 3-57, trad. Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997.
- TASSO, Torquato, *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, éd. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964 [1594], p. 58-259, trad. Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997.
- TASSO, Torquato, *Dell'Arte del dialogo*, éd. Guido Baldassarri, Naples, Li-guori, 1998, trad. Florence Vuilleumier, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- TASSO, Torquato, *Lettere*, éd. Cesare Guasti, vol. 3, Florence, Le Monnier, 1853.
- TÉRENCE, *Comoediæ sex, a Guidone Juvenale explanatæ, et a Jodoco Badio, cum annotationibus suis, recognitæ*, Lyon, J. Trechsel, 1493.
- THOMASSIN, Louis, *La Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines*, Paris, François Muguet, 1681.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, *Prohémio de la Propalladia*, in *Propalladia and other works*, vol. 1, éd. Joseph E. Gillet, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1943 [1517], p. 142-143.
- TORRES RÁMILA, Pedro, *Spongia*, in Joaquín de Entrembasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1947 [1617], p. 73-83.
- TOSCANELLA, Orazio, *Precetti necessarij et altre cose utilissime parte ridotti in capi, parte in alberi sopra diverse cose pertinenti alla grammatica*,

- poetica, retorica, historia topica laica, et ad altre facultà*, Venise, Lodovico Avanzo, 1613 [1562].
- TREVET, Nicholas, *Il Commento di Nicholas Trevet al Tieste di Seneca*, éd. Ezio Franceschini, Milan, Vita e Pensiero, 1938 [avant 1334].
- TURIA, Ricardo de, *Apologetico de las comedias españolas*, in *Norte de la poesia española*, Valence, Felipe Mey, 1616, p. 1-6.
- TRISSINO, Giovan Giorgio, *La Poetica* (I-IV), in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 1, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970-74 [1529], p. 21-158.
- TRISSINO, Giovan Giorgio, *La Poetica* (V-VI), in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 2, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [vers 1549], p. 5-90.
- VALLA, Giorgio trad., *Aristotelis Poetica*, Venise, Simon Papiense, dit Bevilacqua, 1498.
- VARCHI, Benedetto, *Opere*, Trieste, Lloyd, 1858-1859, 2 vol.
- VEGA, Félix Lope de, prologue de *Las almenas de Toro*, comedia, éd. Thomas E. Case, North Carolina, UP, 1371 [1620], p. 55.
- VEGA, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Catedra, 2006 [1613], trad. Jean-Jacques Préau, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- VELLUTELLO, Alessandro, *Prefazione ai "Tre tiranni" di Agostino Ricchi*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 1, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970 [1533], p. 221-226.
- VETTORI, Pietro, *Petri Vectori commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetarum*, Florence, Bernardo Giunta, 1560.
- VIDA, Marco Girolamo, *De Arte poetica libri tres*, Rome, Ludovico Vicentino, 1527.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente*, Madrid, Societat de bibliofilos españoles, 1898 [1539].
- VILLIERS, Pierre de, *Entretien sur les tragédies de ce temps*, in *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, éd. François Granet, Gissey et Bordelet, Paris, 1739 [1675], p. 1-46.
- VIPERANO, Antonio, *De Poetica libri tres*, Anvers, Christophe Plantin, 1579.
- VIVES, Juan Luis, *El Arte retórica, de ratione dicendi*, éd. Ana Isabel Comacho, Madrid, Anthropos, 1998 [1532].
- VOISIN, Joseph de, *La Défense du traitté de monseigneur le prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, Louis Billaine, 1671.
- VOSSIUS, Gerardus Joannes, *De Artis Poeticæ natura ac constitutione liber*, Amsterdam, Ludovicus Elzevirus, 1647.
- ZAPATA, Louis, *El arte de Horacio, traducida de latín en Español*, Lisbonne, A. de Syqueira, 1592.
- ZINANO, Gabriele, *Discorso della tragedia*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 4, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1974 [1590], p. 121-140.

Autres textes antérieurs à 1900

- Anonyme, *Correspondence between Paul and Seneca A.D. 61-65*, éd. Paul Berry, New York, Edwin Mellen Press, 1999.
- Anonyme, *Isagoge in theologiam*, in *Ecrits théologiques de l'école d'Abélard*, éd. Arthur Landgraf, Louvain, Spicilegium sacrum lovaniense, 1934.
- APOLLODORE, *La Bibliothèque*, éd. Paul Shubert, Lausanne, Editions de l'Aire, 2003.
- ARISTOTE, *La Grande Morale*, trad. Catherine Dalimier, Paris, Arléa, 1992.
- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, trad. Jacques Tricot, Paris, Vrin, 1997.
- ARISTOTE, *Physique*, trad. Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- AUGUSTIN, *La Doctrine chrétienne (De Doctrina christiana)*, *Œuvres*, vol. 11, éd. Madeleine Moreau, Paris, Etudes augustiniennes, 1997, p. 543-595.
- AUGUSTIN, *Les Confessions (Confessionum)*, in *Œuvres*, vol. 13-14, éd. Aimé Solignac et al., Paris, Etudes augustiniennes, 1996.
- AUGUSTIN, *La Cité de Dieu (De civitate Dei)*, in *Œuvres*, vol. 33-37, éd. Bardy G. Combès, Paris, Etudes augustiniennes, 1959-1960.
- AUGUSTIN, *Sept livres sur le baptême (De Baptismo contra Donatistas)*, in *Œuvres*, vol. 29, éd. G. Finaert et G. Bavaud, Paris, Etudes augustiniennes, 1964.
- BANDELLO, Matteo, *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello*, Valladolid, Ayala, 1603 [1589].
- BANDELLO, Matteo, *Novelle*, éd. Delmo Maestri, Paris, Les Belles Lettres, 2008-2009 [1554-1573], 2 vol.
- BENVENUTO DA IMOLA, *Commentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, éd. Jacopo Philippo Lacaïta, Florence, Barbera, 1887.
- BERNARD DE CLUNY, *De Contemptu mundi*, éd. Ronald E. Pepin, East Lansing, Colleagues Press, 1991.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, éd. Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1951-1952 [avant 1351], 2 vol.
- BOCCACCIO, Giovanni, *De Casibus virorum illustrium*, éd. Pier Giorgio Ricci et Vittorio Zaccaria, *Opere*, vol. 9, Milan, Mondadori, 1983 [1374].
- BOCCACCIO, Giovanni, *De Mulieribus claris*, éd. Vittore Branca, in *Tutte le opere*, vol. 10, Milan, Mondadori, 1967 [1374].
- BOÈCE, *Consolatio Philosophiæ*, éd. S. J. Tester, Harvard, Loeb classical library, 1973, trad. Jean-Yve Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- BRACCIOLINI, Poggio, *De Varietate Fortunæ*, livre 1, trad. Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999 [1448].
- BRANDON, Samuel, *The Tragicomoedi of the Virtuous Octavia*, Oxford, Oxford UP, 1909 [1598].
- BUCHANAN, George, *Tragedies*, éd. P. Sharratt et P.G. Walsh, Edinburgh, Schottish Academic Press, 1983 [1554-1577].

- CHEVREAU, Urbain, *Le Tableau de la Fortune divisé en trois livres*, Paris, Jean Baptiste Loyson, 1659 [1636].
- CICÉRON, *de Oratore*, trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966-1985, 3 vol.
- CICÉRON, *Academica*, éd. James S. Reid, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms, 1984.
- DANIEL, Samuel, *The Tragedie of Cleopatra*, Louvain, A. Uystpruyst, 1911 [1594].
- DANTE, *Il convivio*, trad. Philippe Guiberteau, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- DANTE, *La divina commedia*, éd. Natalino Sapegno, Florence, La Nuova Italia, 1955-1957, 3 vol.
- DANTE, *Epistola a Cangrande*, éd. Enzo Cecchini, Florence, Giunti, 1995, trad. Christian Bec, Paris, Librairie générale française, 2002.
- DION CASSIUS, *Histoire Romaine*, éd. Marie-Laure Freyburger et Jean-Michel Roddaz, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- DROUYN, Daniel, *Le Revers de la Fortune traitant de l'instabilité des choses mondaines*, Paris, Cl. de Montre, 1587.
- ESCHYLE, *Tragédies complètes*, trad. Paul Mazon, Paris, Folio Gallimard, 1982.
- EURIPIDE, *Tragédies complètes*, trad. Marie Delcourt-Cuvers, Paris, Folio Gallimard, 1962.
- FICINO, Marsilio, *Epistola de Fortuna vulgaris*, in *Supplementum ficinianum*, éd. Oscar Kristeller, Florence, Olschki, 1937-1935, p. 169-173.
- GIRALDI, Giovan Battista, *Hecatommithi*, Venise, Evangelista Deuchino et Giovanni Battista Pulciani, 1607 [1565].
- GREENE, Robert, *Pandosto, the Triumph of Time*, in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, éd. Geoffrey Bullough, London, Routledge, 1975 [1588], p. 156-199.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-1997 [1835-1838], trad. Charles Bénard, Paris, Le Livre de Poche, 1997.
- HYGIN, *Fables*, éd. Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologias*, éd. Wallace Martin Lindsay, Oxford, Oxford UP, 1991.
- JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, éd. Alain Boureau *et al.*, Paris, Gallimard, 2004.
- JUSTIN, *Epitome of The Philippic History of Pompeius Trogus*, éd. J. C. Yardley, Oxford, Claredon Press, 1997.
- KIERKEGAARD, Søren, *Crainte et tremblement (Frygt og Bæven)*, trad. Paul-Henri Tisseau, Paris, Aubier, 1935.
- LACTANCE, *Divinæ Institutiones*, trad. Christiane Ingremeau, Paris, Les Editions du Cerf, 2007.

- LUGO, Jean de, *Disputationes scholasticæ et morales*, Lyon, Borde et Arnaud, 1644.
- MACHIAVELLI, Niccolò, *Opere*, éd. Corrado Vivanti, Turin, Einaudi-Gallimard, 1997-2005, 3 vol.
- MALAPERTUS, Carolus, *et al.*, *Selectæ pp. soc. Jesu tragoediæ*, Anvers, Joan Cnobbarum, 1634.
- MALEBRANCHE, Nicolas, *De La Recherche de la vérité*, éd. Jean-Christophe Bardout, Paris, Vrin, 2006 [1674-1675].
- MALERMI, Niccolò trad., *Biblia vulgata istoriata*, s.l., s.n., 1490.
- MARINO, Giambattista, *Opere*, éd. Marzio Pieri, *et al.*, Trento, La Finestra, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1975 [1595], 3 vol.
- MORELLI, Giovanni, *Ricordi*, éd. Vittore Branca, Florence, Le Monnier, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, in *Nietzsche's Werke*, vol. 1, Leipzig, C. G. Naumann, 1906 [1869-1873], trad. Michel Haar, *et al.*, Paris, Gallimard, 1992.
- OVIDE, *Ovide moralisé en prose*, éd. C. de Boer, Amsterdam, North-Holland publishing company, 1954.
- OVIDE, *Les Métamorphoses d'Ovide*, trad. Pierre du Ryer, Amsterdam, Jansons et Waesberge, Boom et Goethals, 1702 [1660].
- PAUL DIACRE, *Histoire des Lombards*, trad. François Bougard, Belgique, Brepols, 1994.
- PETRARCA, Francesco, *De Remediis utriusque fortuna*, éd. Cristophe Carraud, Grenoble, J. Millon, 2002.
- PIGNA, Giovanni Battista, *I romanzi*, éd. Salvatore Ritrovato, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1997 [1554].
- PLATON, *Phèdre*, trad. Léon Robin, in *Œuvre complètes*, vol. 2, Paris, Pléiade Gallimard, 1950, p. 9-82.
- PLATON, *La République*, trad. Léon Robin, in *Œuvre complètes*, vol. 1, Paris, Pléiade Gallimard, 1950, p. 857-1243.
- PLATON, *Ion*, trad. Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989.
- PLUTARQUE, *Sur Les Délais de la justice divine*, in *Œuvres morales*, vol. 7, 2, éd. Robert Klaerr et Yvonne Vernière, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- PLUTARQUE, *Du Destin*, in *Œuvres morales*, vol. 8, éd. Jean Hani, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- PLUTARQUE, *Œuvres morales et meslees*, trad. Jacques Amyot, Paris, Vascosan, 1572.
- PLUTARQUE, *Vies des hommes illustres*, trad. Jacques Amyot, Paris, Vascosan, 1565 ; éd. Robert Flacelière et Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
- PONTANO, Giovanni, *De Fortuna*, Naples, Sigismundum Mayr, 1512.
- PROCLUS, *Commentaire sur la République*, trad. A. J. Festugière, Paris, Vrin, 1970.

- SALUTATI, Coluccio, *Tractatus de Tyranno*, éd. Francesco Ercole, Berlin, Rothschild, 1914 [1400].
- SALUTATI, Coluccio, *De Fato et fortuna*, éd. Concetta Bianca, Florence, Olshki, 1985 [1396].
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie der Kunst*, in *Werke*, vol. 3, Munich, 1959, trad. Caroline Sulzer et Alain Perret, Grenoble, 1999 [1803].
- SÉNÈQUE, *De La Clémence*, ed. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- SÉNÈQUE, *Tragédies*, vol. 1-3, trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- SÉNÈQUE, *La Vie heureuse, La Providence*, trad. Abel Bourgery et René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- SHAKESPEARE, William, *Complete Works*, dir. Ann Thompson *et al.*, London, Arden Methuen, 1998.
- SIDNEY, Mary, duchesse de Pembroke, *The Tragedie of Antony*, in *Collected Works*, Oxford, Clarendon press, 1998, p. 152-207.
- SENAULT, Jean-François, *De l'Usage des passions*, Paris, Fayard, 1987 [1641].
- SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, trad. Paul Mazon, Folio Gallimard, Paris, 1962.
- SUÁREZ, Francisco *La Distinction de l'étant fini et de son être, Dispute métaphysique*, éd. Jean-Paul Coujou, Paris, Vrin, 1999 [1597].
- SULLY, Maximilien de Béthune duc de, *Parallèle de César et de Henri le Grand, Economies Royales*, Paris, Foucault, 1820 [1615].
- TITE-LIVE, *Histoire romaine*, trad. Gaston Baillet *et al.*, Paris, Les Belles Lettres, 1985-2005, 33 vol.
- THOMAS D'AQUIN, *Summa Contra Gentiles*, éd. Tito Sante Centi o.p., Bologne, Edizioni studio domenicano, 2000-2001, 4 vol.
- THOMAS D'AQUIN, *Summa Theologiæ*, dir. Gabriel Théry, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997-2010, 16 vol.
- THOMAS D'AQUIN, *Commento all'Etica nicomachea di Aristotele*, trad. Lorenzo Perotto, Bologne, Edizioni studio domenicano, 1998, 2 vol.
- VIRGILE, *Enéide*, éd. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- VOLTAIRE, *Traité de la tolérance*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
- XÉNOPHON, *Cyropédie*, éd. Édouard Delebecque, Paris, Les Belles Lettres, 1978, 3 vol.

Critique

- ADORNO, Theodor, W. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, trad. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.
- ALFONZETTI, Beatrice et Giulio FERRONI éd., *I finali, letteratura e teatro*, Rome, Bulzoni, 2003.

- ALLMAN, Aileen, *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*, Newark, Delaware UP, 1999.
- ARIANI, Marco, *Tra Classicismo e Manierismo, il teatro tragico del Cinquecento*, Florence, Olschki, 1974.
- ARMOGATHE, Jean-Robert, « Le teorie delle passioni nella prima metà del XVII secolo », in *Passione e linguaggio nel XVII secolo*, Atti della giornata di studio, Cosenza 27 aprile 1999, Lecce, Milella, 2001, p. 23-32.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- ATTWOOD, Catherine, *Fortune la contrefaite, l'envers de l'écriture médiévale*, Paris, Champion, 2007.
- AUERBACH, Erich, *Le Culte des passions, essais sur le XVII^e siècle français*, Paris, Macula, 1998 [1926-1951].
- AUERBACH, Erich, « Figura », *Archivium Romanicum*, n. 22, 1938, p. 436-489; « Typological Symbolism in Medieval Literature », *Yale French Studies*, 1952, IX, p. 3-10.
- BABY, Hélène, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », *Littératures classiques*, n. 27, 1996, p. 25-34.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman (Voprosy literatoury i èstetiki)*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski (Problemy poetiki Dostoïevkovo)*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.
- BALMAS, Enea et al., *Edipo in Francia*, Florence, Olschki, 1989.
- BALMAS, Enea éd., *Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento, Studi in memoria di Enzo Giudici*, Florence, Olschki, 1990.
- BALTHASAR, Hans Urs von, *La Dramatique divine*, trad. André Monchoux et al., Paris, le Sycomore, Lethielleux, 1984-1993, 5 vol.
- BARBAFIERI, Corinne, *Atrée et Céladon, La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Il tragico cristiano, da Dante ai moderni*, Florence, Olschki, 2003.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, « Il tragico tassiano », *Torquato Tasso e l'Università*, éd. Walter Moretti et Luigi Pepe, Florence, Olschki, 1997, p. 3-31.
- BARBI, Michele, *Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*, Florence, Sansoni, 1897.
- BAUMGARTNER, Charles, *Le Péché originel*, Paris, Desclée et c.ie, 1969.
- BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minit, 1998.
- BEATRICE, Pier Franco, *Tradux peccati, alle fonti della dottrina agostiniana del peccato originale*, Milan, Vita e pensiero, 1978.
- BELFIORE, Elisabeth S., *Tragic Pleasure : Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton UP, 1992.

- BELLABARBA, Marco, *La Giustizia nell'Italia moderna*, Rome Bari, Laterza, 2008.
- BENEDETTI, Stefano, « Accusa e smascheramento del "furto" a metà Cinquecento : riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G.B. Pigna e G.B. Giraldi Cinzio », in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, dir. Roberto Gigliucci, *Studi e testi italiani*, n. 1, 1998, p. 233-261.
- BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1998 [1948].
- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- BERLIOZ, Jacques et Marie-Anne POLO DE BEAULIEU dir., *Les Exempla médiévaux*, Carcassonne, Garae/Hesiodé, 1992.
- BERTANA, Emilio, *La tragedia*, Milan, Vallardi, 1906.
- BERTINI, Fabio, « *Havere a la iustitia sodisfatto* », *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Florence, Società editrice fiorentina, 2008.
- BESSIÈRE, Jean *et al.*, *Histoire des poétiques*, Paris, PUF, 1997.
- BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime, le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002.
- BIET, Christian, *Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Genève, Klincksieck, 1994.
- BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Colin, coll. Cursus, 1997.
- BIET, Christian dir., *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006.
- BIET, Christian, *et al.* dir., *Tragédies et récits de martyres en France, fin XVI^e-début XVII^e siècle*, Paris, Garnier, 2009.
- BIET, Christian, « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, n. 32, 1998, p. 121-134.
- BIET, Christian, « La Sainte, la prostituée, l'actrice », *Littératures classiques*, n. 39, 2000, p. 81-103.
- BIET, Christian, « Le Martyre de la sainte vraisemblance », *Littératures classiques*, Hommage à Christian Delmas, 2002, p. 219-241.
- BISICCHIA, Andrea, *Il teatro e il sacro*, Milan, san Paolo, 1998.
- BLACK, Robert, *La consolazione della Filosofia nel Medioevo e nel Rinascimento italiano*, Florence, Sismel, 2000.
- BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la pointe*, Paris, Champion, 1992.
- BLUMENBERG, Hans, *Die Legimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, trad. Marc Sagnol *et al.*, Paris, Gallimard, 1999.
- BOLZONI, Lina, *La cultura della memoria*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BONORA, Ettore, *Retorica e invenzione*, Milan, Rizzoli, 1970.
- BOOTH, Wayne C., *The Company We Keep, an Ethics of Fiction*, Berkeley, California UP, 1988.
- BOSSUAT, Robert, *Le Théâtre scolaire au collège de Navarre, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Nizet, 1950.

- BOUJOU, Emmanuel *et al.* dir., *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain, Sur la littérature, la vérité, la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- BRAY, René, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1983 [1927].
- BRADEN, Gordon, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition, Anger's Privilege*, New Haven, Yale UP, 1985.
- BRINK, Charles Oscar, *Horace on Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1963-71, 2 vol.
- BRUSCAGLI, Riccardo, « Il racconto del matrimonio negli *Ecatommiti* del Giraldi », *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, éd. Pasquale Guaragnella et Marco Santagata, Rome Bari, Laterza, 2006, p. 553-576.
- CAIGNY, Florence de, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, Thèse sous la direction de Georges Forestier, Paris IV, 2005.
- CANAVAGGIO, Jean, « La tragedia renacentista española : formación y superación de un género frustrado », in *Literatura en la época del emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 181-195.
- CAPONI, Paolo, « La novella del Moro : Cinthio e Shakespeare tra intertestualità e ideologia », in *Giovanni Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, éd. Paolo Cherchi *et al.*, Florence, Olschki, 2008, p. 131-144.
- CARABIN, Denise, *Les Idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI^e et XVII^e siècles (1575-1642)*, Paris, Champion, 2004.
- CARNEVALI, Barbara, « Mimesis littéraire et connaissance morale : la tradition de l' "éthopée" », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2/2010 («Savoirs de la littérature»), p. 291-322.
- CARPANÈ, Lorenzo, *Da Giuditta a Giuditta, l'epopea dell'eroina sacra nel Barocco*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- CASCETTA, Annamaria *et al.* dir., *La scena della Gloria, drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milan, Vita e pensiero, 1995.
- CAVAILLÉ, Fabien, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions, concorde civile au début du XVII^e siècle*, thèse sous la direction de Gilles Declercq, Paris III, 2009.
- CAVE, Terence, *The Cornucopian Text, Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon press, 1979, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997.
- CAVE, Terence, *Recognitions, a Study in Poetics*, Oxford, Clarendon press, 1988.
- CAVE, Terence, « Corneille, Oedipus, Racine », in *Convergences, Rhetoric and Poetics in Seventeenth-Century France*, éd. David Lee Rubin, Ohio, Ohio UP, 1989, p. 82-100.
- CAVE, Terence, « The Mimesis of Reading in the Renaissance », in *Mimesis, from Mirror to Method, Augustine to Descartes*, Hannover et Londres, New England UP, 1982, p. 149-165.

- CAVE, Terence, « "Suspendere animos" : pour une histoire de la notion de suspens », in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, actes du colloques sur le commentaire, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 211-218.
- CAVE, Terence, « Suspense and the Pre-History of the Novel », *Revue de littérature comparée*, n. 4, 2006, p. 507-516.
- CAVELL, Stanley, *Cities of Words, Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge Mass., Harvard UP, 2004.
- CAVELL, Stanley, *Pursuits of Happiness : the Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge Mass., Harvard films studies, 1981.
- CÉARD, Jean, « Les Transformations du genre du commentaire », in *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981, p. 101-115.
- CERASI, Claire, *Pierre Corneille à l'image et semblance de François de Sales*, Paris, Beauschesne, 2000.
- CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique, 1*, Paris, Gallimard, 1982.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société, l'ordre des livres (XVI^e et XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- CHEVILLOT, Frédérique, *La Réouverture du texte, Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénéabou, Hébert*, Saratoga, Anma libri, 1993.
- CIOFFARI, Vincenzo, *Fortune and fate from Democritus to St. Thomas Aquinas*, New York, Goodrich composition Co., 1935.
- CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le visage, du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
- CLATTERBAUGH, Kenneth, *The Causation Debate in Modern Philosophy 1637-1739*, New-York Londres, Routledge, 1999.
- CLOETTA, Wilhelm, *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Halle, Niemeyer, 1890-2, 2 vol.
- COOLS, Arthur, et al., éd., *The Locus of Tragedy*, Leiden, Brill, 2009.
- COSENTINO, Paola, *Cercando Melpomene, esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Roma, Vecchiarelli editore, 2003.
- COURCELLE, Pierre, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, Paris, Etudes augustinienes, 1967.
- CRITCHLEY, Simon, *Very Little... Almonst Nothing*, London New York, Routledge, 1997.
- CROCE, Benedetto, *Federigo della Valle*, Florence, La Nuova Italia, 1965.
- CROCE, Benedetto, *Nuovi saggi di estetica*, Naples, Bibliopolis, 1991 [1919].
- CROCE, Benedetto, « La tragedia del Cinquecento », *La Critica*, n. 28, 1930, p. 161-188.
- CRUCIANI, Clelia, *Il teatro in Italia, 2 Cinquecento e Seicento*, Rome, Studium, 1999.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956.

- DALLA VALLE, Daniela, *Il mito cristianizzato, Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Berne, Peter Lang, 2006.
- DALLA VALLE, Daniela éd., *Gli Hippolytes senechiani del Teatro francese*, Torino, Albert Meynier, 1986.
- DALLA VALLE, Daniela, « Fortuna nella tragedia rinascimentale e barocca », *Italica*, n. 44 (1), mars 1967, p. 180-208.
- D'ANCONA, Alessandro, *Origini del teatro in Italia*, Florence, Le Monnier, 1877, 2 vol.
- DANIELE, Antonio, *Carlo de' Dottori, lingua, cultura e aneddoti*, Padoue, Antenore, 1986.
- DARMON, Jean-Charles et Philippe DESAN dir., *Pensée morale et genres littéraires*, Paris, PUF, 2009.
- D'ARTOIS, Florence, *La Tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, thèse sous la direction de Jean-François Canavaggio, Paris X, 2009.
- D'ARTOIS, Florence, *Recherches sur la réception de la tradition dramatique grecque au Siècle d'Or*, mémoire de DEA, Paris III, 2003.
- DAVIS, Todd F. et Kenneth Womack éd., *Mapping the Ethical Turn, a Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, Charlottesville and London, Virginia UP, 2001.
- DE CAPITANI, Patrizia, « La storia, luogo privilegiato della tragedia : l'esempio di Robert Garnier », *Studi di letteratura francese*, n. 18, 1990, p. 275-290.
- DECREISETTE, Françoise dir., *Le Théâtre réfléchi, poétiques théâtrales italiennes des Intronati à Pasolini*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000.
- DECREISETTE, Françoise dir., *Voyages des textes de théâtre Italie-France-Italie (XVI^e-XVII^e siècles)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998.
- DEJOB, Charles, *De L'Influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Paris, Thorin, 1884.
- DELCORNO, Claudio, *Exemplum e letteratura, Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologne, Il Mulino, 1989.
- DELMAS, Christian éd., *Didon à la scène*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1992.
- DELMAS, Christian, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985.
- DELMAS, Christian, *La Tragédie de l'âge classique*, Paris, Seuil, 1994.
- DELMAS, Christian, « Corneille et le mythe : le cas d'Édipe », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n. 2, 1984, p. 132-152.
- DELUMEAU, Jean, *Le Pêché et la peur, la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

- DESCOMBES, Vincent, *Proust et la philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.
- DIDIER, Béatrice éd., *La Nouvelle : stratégie de la fin*, Paris, Sedes, 1996.
- DI MARIA, Salvatore, *The Italian Tragedy in the Renaissance, Cultural Realities and Theatrical Innovations*, London, Associated UP, 2002.
- DIXON, Victor et al., « *El castigo sin venganza*, two lines, two interpretations » *Modern Language Notes*, n. 85 (2), 1970, p. 157-166.
- DOGLIO, Federico, *Il teatro in Italia, 1 Medio Evo e Umanesimo*, Rome, Studium, 1995.
- DOGLIO, Federico *Il teatro tragico italiano*, Bologne, Guanda, 1960.
- DOROUX, Alice, *Les Formes de la tragédie française de 1550 à 1640. La leçon des réécritures*, thèse sous la direction de Georges Forestier, Paris IV, 2001.
- DOUBROVSKY, Serge, *Corneille où la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
- DUBARLE, André-Marie, *Le Péché originel, perspectives théologiques*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1983.
- DUBU, Jean, *L'Essor du théâtre et sa condamnation par les autorités ecclésiastiques de 1550 à 1650*, Festival d'histoire de Montbrison, Renaissance européenne et phénomènes religieux, 1991, p. 105-114.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUNN, Francis M., *Tragedy's End, Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York Oxford, Oxford UP, 1996.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.
- DUPONT, Florence, *L'Insignifiance tragique*, Gallimard, Paris, 2001.
- DUPONT, Léopold, « Denis Coppée : tradition religieuse, actualité politique et exotisme dans le théâtre à Liège au temps du baroque », *Revue Belge de philologie et d'histoire*, n. 55 (3), 1977, p. 792-840.
- DUPRAT, Anne, *Vraisemblances, Poétique et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, 2009.
- DUPRAT, Anne, « Fiction et définition du littéraire au XVI^e siècle », in *Usages et théorie de la fiction, le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*, éd. Françoise Lavocat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 65-86.
- DUPRAT, Anne, « Morale et fiction en poétique, la combinaison des vraisemblances chez J. Chapelain », *Revue des sciences humaines*, n. 254 (2), 1999, p. 45-61.
- DUPRAT, Anne, « Trois Formes de vraisemblable ; pour une analyse de la notion de *vraisemblance* dans la pensée classique sur l'œuvre de fiction », in *Vraisemblance et représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, dir. Marco Baschera et al., Dijon, Centre de recherche Interactions Culturelles Européennes, 2004, p. 219-234.

- EAGLETON, Terry, *Sweet Violence, the Idea of Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003.
- EBBS, John Dale, *The Principle of Poetic Justice Illustrated in Restoration Tragedy*, Salisbourg, Salzburg Studies in English Literature, 1973.
- ELLIOTT, John R., « The Sacrifice of Isaac as Comedy and Tragedy », *Studies in Philology*, n. 66, 1969, p. 36-59.
- EMÉLINA, Jean, « Corneille et la Catharsis », *Littératures classiques*, n. 32, 1998, p. 105-120.
- ENDERS, Jody, « The Theatrical Memory of Denis Coppée's *Sanglante et Pitoyable Tragédie de notre Sauveur et Rédempteur Jesu-Christ* », in *The Shape of Change*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, p. 1-21.
- ENTREMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de, *Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Archivos, 1932.
- FAGUET, Emile, *La Tragédie française au XVI^e siècle*, Leipzig-Paris, Welter, 1897.
- FANLO, Jean-Raymond, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier : *Hippolyte et les Juives* », *Littératures*, n. 43, automne 2000, p. 59-70.
- FIDDES, Paul S., *The Promised End, Eschatology in Theology and Literature*, Oxford, Blackwell, 2000.
- FILIPPI, Bruna, *Il teatro degli argomenti : gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Rome, Institutum historicum, 2001.
- FIRPO, Massimo et Guido MONGINI éd., *Ludovico Castelvetro : letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Florence, Olschki, 2008.
- FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1996.
- FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003.
- FORESTIER, Georges, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue : réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, n. 82, 1990, p. 187-202.
- FORSYTH, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1994 [1962].
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford UP, 1982.
- FRAGONARD, Marie-Madeleine, « L'*Allegoria in factis* et le déchiffrement du présent », in *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Champion, 2004, p. 549-566.
- FRAKES, Jerold C., *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages, the Boetian Tradition*, Leiden, Brill, 1988.
- FRIEDMAN, Norman, *Form and Meaning in Fiction*, Athens, Georgia UP, 1975.
- FRITZ, Kurt von, *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, Walter de Gruyter and co., 1962.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia : En torno a la tradición dramática valenciana y al primero teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973 [1962].
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence, rhétorique et « res literaria », de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- FUMAROLI, Marc, *Heros et Orateurs, rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.
- FUMAROLI, Marc, « Les Jésuites et la pédagogie de la parole », in *I Gesuiti ed i primordi del teatro barocco in Europa*, XVIII Convegno internazionale, Rome, Torre d'Orfeo, 1995, p. 35-56.
- FUMAROLI, Marc, « La Querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », *Revue d'histoire littéraire de France*, n. 4, 1970, p. 1007-1030.
- GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1965, trad. Pierre Fruchon *et al.*, Paris, Seuil, 1996.
- GALAND-HALLYN, Perrine et Fernand HALLYN dir., *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Droz, 2001.
- GALLO, Valentina, *Da Trissino a Giraldis*, Rome, Vecchiarelli, 2005.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna, la tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.
- GASPARY, Adolf, *Geschichte der italienischen Literatur*, Strasbourg, Trübner, 1885-88.
- GELLEY, Alexander, *Unruly Examples, on the Rhetoric of Exemplarity*, Stanford California, Stanford UP, 1995.
- GÉLY, Véronique, *L'Invention d'un mythe : Psyché, Allégoire et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion, 2006.
- GÉLY, Véronique, Jean-Louis HAQUETTE et Anne TOMICHE dir., *Philomèle, figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.
- GÉLY, Véronique, « Des Anciens aux Modernes », *Revue de littérature comparée*, n. 3, 2007, p. 331-357.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004 [1979].
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 71-99.
- GENTILI, Bruno *et al.*, *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1986.
- GEORGE, Stephen éd., *Ethics, Literature, and Theory : An Introductory Reader*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2005.
- GEORGES, André, « L'Appel de Polyeucte et de Néarque au martyre », in *Revue d'histoire littéraire de France*, n. 2, 1996, p. 192-211.
- GERLACH, John, *Toward the End, Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama, Alabama UP, 1985.

- GERNET, Louis, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris, Albin Michel, 2001 [1917].
- GETTO, Giovanni, *Barocco in prosa e poesia*, Milan, Rizzoli, 1969.
- GILSON, Etienne, *La Philosophie au Moyen Âge, Des origines partristiques à la fin du XIV^e siècle*, 2^e éd., Paris, Payot, 1986.
- GIRARD, René, « Œdipe et la victime émissaire », in *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1990, p. 105-134.
- GLIKSOHN, Jean-Michel, *Iphigénie, de la Grèce antique à l'Europe des lumières*, Paris, PUF, 1985.
- GODARD, Anne, *Le Dialogue à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- GORRIS CAMOS, Rosanna, « J.B. Giraldy Cynthien gentilhomme ferrarois, Il Cinthio in Francia », *Giovanni Battista Giraldu Cinzio gentiluomo ferrarese*, éd. Paolo Cherchi et al., Florence, Olschki, 2008, p. 77-129.
- GOUHIER, Henri, *Cartésianisme et Augustinisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1978.
- GOULD, Thomas, « The Innocence of Œdipus and the Nature of Tragedy », *Massachusetts Reviews* n. 2 (10), 1969, p. 28-300.
- GRIMAL, Pierre, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, Paris, Sedes, 1968.
- GUERRIER, Olivier, *Le Jeu du hasard et de la vérité*, Thèse d'habilitation sous la direction de Olivier Millet, Université de Paris XII, 2007.
- GUERRIERI-CROCETTI, Camillo, *G.B. Giraldu ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milan, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1932.
- GUILLÉN, Claudio, *Literature as System*, Princeton, Princeton UP, 1971.
- HAARKÖTTER, Hektor, *Nicht-endende Enden, Dimensionen eines literarischen Phänomens : Erzähltheorie, Hermeneutik, Medientheorie*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2007.
- HALLIWELL, Stephen, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1986.
- HAMON, Philippe, « Clausules », *Poétique*, n. 24, 1975, p. 95-526.
- HANKINS, James, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 1990, 2 vol.
- HECQUET-NOTI, Nicole, « Fortune dans le monde latin : chance ou hasard ? », in *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p. 13-29.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, M. Niemeyer, 1986 [1926], trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1986.
- HELMICH, Werner, *Die Allegorie im Französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts, 1. das religiöse Theater*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1976.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los tragicos españoles del siglo XVI*, Madrid, s.n., 1961.
- HERRICK, Marvin Theodore, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana UP, 1946.
- HERRICK, Marvin Theodore, *Italian Tragedy in the Renaissance*, Urbana, Illinois UP, 1965.

- HODGDON, Barbara, *The End Crows All, Closure and Contradiction in Shakespeare's History*, Princeton, Princeton UP, 1991.
- HOFFMEISTER, Gerhart éd., *German Baroque Literature, the European Perspective*, New York, Frederick Ungar, 1983.
- HORNE, Philip R., *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford UP, 1962.
- HORVILLE, Robert, « Les Vraisemblances dans le théâtre du XVII^e siècle : jeu complexe et contradictoire des coïncidences », *Storiografia della critica francese nel Seicento, Quaderni del seicento francese*, n. 7, 1986, p. 31-43.
- HOUGH, Graham, *An Essay on Criticism*, London, Duckworth, 1966.
- HUBERT, Judd David, « L'Anti-Œdipe de Corneille », *XVII^e Siècle*, n. 146, Janvier-mars 1985, p. 47-56.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Colin, 1998.
- HUNT, Barbara Joan, *The Paradox of Christian Tragedy*, Troy, New York, The Whitston Publishing Company, 1985.
- JACQUOT, Jean et al., *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964.
- JAMES, Susan, *Passion and Action, the Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 37-76.
- JEANNERET, Michel, *Le Défi des signes, Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.
- JEHASSE, Jean, « Le Juste et l'injuste sous Richelieu (1635) », in *Le Juste et l'Injuste à la Renaissance et à l'âge classique*, éd. C. Lauvergnat-Gagnière et B. Yon, Actes du colloque international, Saint-Etienne, 21-23 avril 1983, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1986, p. 155-167.
- JOSSA, Stefano, *Rappresentazione e scrittura, la crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Naples, Vivarium, 1996.
- KAPPL, Brigitte, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006.
- KELLY, Henri Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford UP, 1966.
- KIBÉDI-VARGA, Aron, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.
- KIBÉDI-VARGA, Aron, « La Vraisemblance – problèmes de terminologie, problèmes de poétique », in *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1977, p. 325-332.
- KNOX, Bernard M. W., *The Heroic Temper : Studies in Sophoclean Tragedy*, California, California UP, 1964.

- KNUTSON, Harold Christian, « Le Dénouement heureux dans la tragédie française du dix-septième siècle », *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, n. 77 (4), 1967, p. 339-346.
- KÖHLER, Erich, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, Munich, W. Fink, 1973.
- KÜPPER, Joachim, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen, G. Narr, 1990.
- MAURENS, Jacques, *La Tragédie sans tragique, le néostoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Colin, 1966.
- McFARLANE, Ian Dalrymple, *Buchanan*, Londres, Duckworth, 1981.
- LAFOND, Jean, *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature*, Paris, Klincksieck, 1977.
- LAGRÉE, Jacqueline, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Paris, Vrin, 1994.
- LAMPROPOULOS, Vasilis, *The Tragic Idea*, Londres, Duckworth, 2006.
- LANCASTER, Henry Carrington, *History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Paris, PUF, 1929-1942, 9 vol.
- LANGER, Ullrich, *Divine and Poetic Freedom in the Renaissance, Nominalist Theology and Literature in France and Italy*, Princeton, Princeton UP, 1990.
- LANSON, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1954 [1926].
- LARDON, Sabine, « Tragédie païenne, tragédie chrétienne : *Les Juifves* et *La Troade* de Robert Garnier », in *Il Tragico e il Sacro dal Cinquecento a Racine*, atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999), éd. Dario Cecchetti e Daniela Dalla Valle, Florence, Olschki, 2001, p. 55-77.
- LARROUX, Guy, *Le Mot de la fin, la cloture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.
- LAUGIER, Sandra, éd., *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.
- LAUER, Robert A., *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1987.
- LAVOCAT, Françoise éd., *Usages et théorie de la fiction, le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- LAVOCAT, Françoise, « Fortune et Catastrophes naturelles dans la première moitié du XVII^e siècle », communication prononcée au colloque *Revers de fortune : les jeux de l'accident et du hasard au XVIII^e siècle*, organisé par Florence Ferran et Delia Gambelli, Rome, 29 et 30 septembre 2006.
- LAZARD, Madeleine, « Le *Scédase* d'Alexandre Hardy et la violence de son temps », in *Tragedie popolari del Cinquecento europeo*, Rome, Torre d'Orfeo, 1997, p. 113-126.
- LEBÈGUE, Raymond, *La Tragédie religieuse en France, les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929.

- LEBIGRE, Arlette, *La Justice du Roi, la vie judiciaire dans l'ancienne France*, Paris, Albin Michel, 1988.
- LEBLANC, Paulette, *Les Ecrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.
- LECERCLE, François et Simone Perrier éd., *La Poétique des passions à la Renaissance*, Paris Champion, 2001.
- LECERCLE, François, « Les Bénéfices de la trahison, imprératifs de foi et exigences dramatiques dans le *Saül* de Jean de la Taille », in *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999), éd. Dario Cecchetti e Daniela Dalla Valle, Florence, Olschki, 2001, p. 17-43.
- LECERCLE, François, « Théoriciens français et italiens : une "politique" des genres », *La Notion de genre à la Renaissance*, dir. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 67-100.
- LECOINTE, Jean, « Figures de la Fortune et théorie du récit à la Renaissance », in *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p. 207-216.
- LEONI, Sylviane, *Le Poison et le remède : théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758*, Oxford, Voltaire foundation, 1998.
- LOMBARD, Jean, « Le Pardon au XVII^e siècle, entre ciel et terre », in *Le Pardon*, Paris, Beauschesne, 1987, p. 163-181.
- LOMBARDI, Marco, *Il San Ginesio di Rotrou a Bologna, visioni del teatro celeste*, Florence, Alinea, 2003.
- LOUKOVITCH, Kosta, *La Tragédie religieuse classique en France*, Droz, Paris, 1933.
- LOUKOVITCH, Kosta, *L'Evolution de la tragédie religieuse en France*, Genève, Slatkine reprints, 1977 [1933].
- LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale, les quatres sens de l'écriture*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993 [1959].
- LUCAS, Corinne, *De L'Horreur au lieto fine, le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*, Rome, Bonacci, 1984.
- LUCAS, Corinne, « Jeux de miroirs entre Bude et Venise dans la *Tragedia* de Daniele Barbaro (1548) » in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Paris, PSN, 1987, p. 61-88.
- LYONS, John D., *Exemplum, the Rethoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton UP, 1989.
- LYONS, John D., *Kingdom of Disorder*, Indiana, Purdue UP, 1999.
- MAC CURDY, Raymond R., « Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia : resumen critico », in *Homenaje a William L. Fichter*, éd. A. David Kossoff et al., Madrid, Castalia, 1971, p. 525-535.
- MALDAMÉ, Jean-Michel, *Le Péché originel, foi chrétienne, mythe et métaphysique*, Paris, Les Édition du Cerf, 2008.
- MARIN, Louis, « La Critique de la représentation théâtrale classique à Port-Royal : Commentaire sur le *Traité de la Comédie* de Nicole », in *Conti-*

- nuum*, n. 2, 1999, p. 81-106, repris in *Pascal et Port Royal*, Paris, PUF, 1997, p. 343-365.
- MASTROCOLA, Paola, *L'idea del tragico, teorie della tragedia nel Cinquecento*, Catanzaro, Rubbettino editore, 1998.
- MASTROCOLA, Paola, « Tasso e la teoria della tragedia », *Torquato Tasso e l'Università*, éd. Walter Moretti et Luigi Pepe, Florence, Olschki, 1997, p. 284-432.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « La Notion de genre », *La Notion de genre à la Renaissance*, dir. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 17-33.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.
- MAY, Terence E., « Lope de Vega's *El castigo sin venganza*, the Idolatry of the Duke of Ferrara », *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 37, 1960, p. 154-182.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique 1, le premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2006.
- MCCLURE, George W., *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton UP, 1991.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971 [1896].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, « Lope de Vega, el arte nuevo y la nueva biografía », *RFE*, n. 22, 1935, p. 337-398.
- MERCURI, Roberto et Nino BORSELLINO, *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973.
- MERLIN, Hélène, « Réécriture cornélienne du crime : le cas d'*Horace* », *Littératures classiques*, n. 67, 2009, p. 101-114.
- MÉTRY, Emmanuelle, « Fortune et Philosophia : une alliance inattendue. Quelques remarques sur le rôle de la fortune dans la consolation de philosophie de Boèce », in *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p. 59-70.
- MICHAEL, Wolfgang F., *Das deutsche Drama der Reformationzeit*, Bern, Peter Lang, 1984.
- MICHEL, Alain, « Didon du Moyen Âge à la Renaissance : le lamento et l'allégorie », in *Enée et Didon, naissance, fonctionnement et survie d'un couple mythique*, actes du colloque international, Paris, CNRS, 1990, p. 71-77.
- MILLER, Joseph Hillis, *The Ethics of Reading*, New York, Columbia UP, 1987.
- MILLET, Olivier, « La Tragédie humaniste de la renaissance (1550-1580) et le sacré », in *Le Théâtre et le sacré*, éd. Anne Bouvier Cavoret, Genève, Klincksieck, 1996.

- MINEL, Emmanuel, « Dénouement dynamique et dénouement problématique. Un aspect du travail de l'Histoire dans la tragédie cornélienne », *Littératures classiques*, n. 32, 1998, p. 159-175.
- MINOIS, Georges, *Le Couteau et le poison, l'assassinat politique en Europe (1400-1800)*, Paris, Fayard, 1997.
- MOHR, Fritz, *Die Dramen des Valentin Boltz*, Bâle, Werner-Riehm, 1916.
- MONCOND'HUY, Dominique, « De La Littérature comme tableau : à propos de *Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède* », *Littératures classiques*, n. 32, 1998, p. 177-188.
- MONTA, Susannah Brietz, *Martyrdom and Literature in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.
- MORBY, S. Edwin, « Tragedia y tragicomedia », in *Historia y crítica de la literatura española*, éd. Rico, Barcelona, *Crítica*, 1983, p. 340-347 ; *Hispanic Review*, n. 11, 1943, p. 185-209.
- MOREL, Jacques, *La Tragédie*, Paris, Klincksieck, 1992.
- MORRISON, Mary, *The Tragedies of G-B. Gibaldi Cinthio*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1997.
- MORTIMER, Armine Kotin, *La Clôture narrative*, Paris, Corti, 1985.
- MOSELE, Elio éd., *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca, esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, Brindisi, Schena, 1993.
- NADAL, Octave, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948.
- NADLER, Steven éd., *Causation in Early Modern Philosophy*, Pennsylvania, Pennsylvania UP, 1993 [1958].
- NATIVEL, Colette dir., *Le Noyau et l'écorce, les arts de l'allégorie, XV^e-XVII^e siècles*, Paris, Somogy, 2008.
- NAVAUD, Guillaume, *Persona, la pensée du théâtre de Socrate et Shakespeare*, Thèse de doctorat sous la direction de François Lecercle, Paris IV, 2007.
- NERI, Ferdinando, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Florence, 1904.
- NEWELS, Margarete, *Los generos dramaticos en las poeticas del siglo de oro*, London, Tamesis, 1974 [1959].
- NUSSBAUM, Martha Craven, *The Fragility of Goodness, Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.
- NUSSBAUM, Martha Craven, *Love's Knowledge, Essays on Philosophy and Literature*, New York Oxford, Oxford UP, 1990.
- ODAGIRI, Mitsutaka, *Ecritures palimpsestes, ou les théâtralisations françaises du mythe d'Édipe*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- OLSON, Elder, *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit, Wayne state UP, 1966.
- ORS, Eugenio de, *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos, 1993 [1931].
- OSBORN, Peggy, *G.B. Gibaldi's Altille, The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance Ferrara*, Lewiston, Ewin Mellen Press, 1992.

- PABST, Walter, *Novellentheorie und Novellendichtung, zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1967.
- PARATORE, Ettore, « Nuove prospettive sull'influsso del Teatro classico nel Cinquecento » in *Il teatro classico italiano nel Cinquecento*, Rome, Accademia dei Lincei, 1571, p. 9-96.
- PARKER, David, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 1994.
- PASQUIER, Pierre, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995.
- PATCH, Howard Rollin, « Fortuna in Old French Literature », in *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. IV, n. 4 Juillet 1923, p. 1-45.
- PATCH, Howard Rollin, « The Tradition of the Goddess Fortuna in the Roman Literature and in the Transitional Period », in *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. III, n. 3, Avril 1922, p. 131-177.
- PATCH, Howard Rollin, « The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature », in *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. III, n. 4, Juillet 1922, p. 179-235.
- PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, 1996.
- PAVEL, Thomas, « Comment poser la question du réalisme », in *Réalisme et réalité en question au XVII^e siècle*, dir. Didier Souiller, Dijon, Interaction culturelles européennes, 2002, p. 261-270.
- PECH, Thierry, *Conter le crime, Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques, 1559-1644*, Paris, Champion, 2000.
- PERONA, Blandine, *Faire signe, La mise en scène du sens pour bien disposer le lecteur à la Renaissance*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Blum, Paris IV, 2008.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis dir., *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, Colin, 1896-99.
- PETRUCCI, Armando, *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna, guida storica e critica*, Rome Bari, Laterza, 2003.
- PICCIOLA, Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.
- PICCOLOMINI, Manfredi, *The Brutus Revival, Parricide an Tyrannicide during the Renaissance*, Illinois, Southern Illinois UP, 1984.
- PIEMME, Jean-Marie, « L'Utile dulci ou la convergence des nécessités », *Revue d'histoire du théâtre*, n. 1, 1969, p. 118-133.
- PIERI, Marzia, *La nascita del teatro moderno, in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringheri, Torino, 1989.
- PITTALUGA, Stefano, « Modelli classici e filologia nell'*Ecerinis* di Albertino Mussato », in *Studi medievali*, n. 29 (1), 1998, p. 267-276.
- PIZZAGALLI, Angelo Maria, « Fra Benedetto Cinquanta e il Manzoni », *Convivium*, n. 15, 1937, p. 158-170.

- POBEE, John S., « Persecution and Martyrdom in the Theology of Paul », *Journal of the Study of the New Testament*, Supplement Series n. 6, 1985.
- POIANA, Peter, *Ethique et littérature*, Lyon, Aldrui, 2000.
- POIRIER, Jacques, *Judith, échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- POMPEJANO, Valeria, *Seduzioni e follie, Forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, Brindisi, Schena, 1995.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelone, Puvill, 1986.
- PRANDI, Stefano, « Dal mare della fortuna al porto della provvidenza : appunti su un'ossessione tassiana », *Torquato Tasso e l'Università*, dir. Walter Moretti et Luigi Pepe, Florence, Olschki, 1997, p. 433-450.
- PREMOLI, Beatrice, *Giovanni Andrea dell'Anguillara, accademico sdegnato ed etereo : 1517-1572*, Rome, Fondazione Marco Besso, 2005.
- PRICE, Martin, *Forms of Life, Character and Moral Imagination in the Novel*, New Haven London, Yale UP, 1983.
- PROFETI, Maria Grazia, *Importare letteratura, Italia e Spagna*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1993.
- PROPP, Vladimir Ja., *Morphologie du conte (Morfologija skazki)*, trad. Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970 [1928].
- PUTNAM, Hilary, *Meaning and the Moral Science*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- QUAGLIONI, Diego, *La giustizia nel Medioevo e nella prima età moderna*, Bologne, Il Mulino, 2004.
- RAFFAELLI, Sergio, *Semantica tragica di Federico della Valle*, Padoue, Liviana, 1973.
- RAINSFORD, Dominic and Tim WOODS éd., *Critical Ethics, Text, Theory and Responsibility*, Londres, Macmillan, 1999.
- REISING, Russell, *Loose Ends, Closure and Crisis in the American Social Text*, Durham, Londres, Duke UP, 1996.
- REVAZ, Gilles, « La Comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? » *Littératures classiques*, n. 51, 2004, p. 305-315.
- REYFF, Simone de, *L'Église et le théâtre, l'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.
- RIBON, Michel, *Esthétique de la catastrophe, essai sur l'art et la catastrophe*, Paris, Kimé, 1999.
- RICHARD, Fabrizio, « The Two Œdipuses : Sophocles, Anguillara, and the Renaissance Treatment of Myth », *MLN* n. 110 (1), janvier 1995, p. 178-191.
- RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.
- RICŒUR, Paul, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et fides, 2004 [1986].
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté 1. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Seuil, 2009 [1960].
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, Paris, Seuil, 2009 [1960].
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, 3 vol.
- RICHTER, David E., *Fable's End, Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*, Chicago, Chicago UP, 1974.
- RIEFER, Frederick, *Fortune and Elizabethan Tragedy*, USA, The Huntington Library, 1983.
- RITSCHARD, Claude, *et al., Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Milan, 5 continents, 2004.
- RORTY, Amélie Oksenberg, *Essay on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton UP, 1992.
- ROSENBERG, Marvin, *The Masks of Antony and Cleopatra*, Delaware, Delaware UP, 2004.
- ROSSET, Clément, *La Philosophie tragique*, Paris, PUF, 1969.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972.
- ROUSSET, Jean, *L'Intérieur et l'extérieur, Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Corti, 1976.
- RUBIDGE, Bradley, « Catharsis through admiration : Corneille, Le Moyne, and the social use of Emotions », *Modern Philology*, n. 95 (3), 1998, p. 316-333.
- SACCO MESSINEO, Michela, *Il martire e il tiranno, Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Rome, Bulzoni, 1988.
- SAÏD, Suzanne, *La Faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.
- SANCHÉZ ESCRIBANO, Federico, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1961.
- SANTORO, Mario, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Naples, Liguori, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du Texte au genre », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- SCHERER, Jacques, *Dramaturgies d'Édipe*, Paris, PUF, 1987.
- SCHLUETER, June, *Dramatic Closure, Reading the End*, London, Associated UP, 1995.
- SEGAL, Charles, *Tragedy and Civilization, an Interpretation of Sophocles*, Massachusetts, Harvard UP, 1981.
- SELLIER, Philippe, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003.
- SELLIER, Philippe, *Pascal et saint Augustin*, Paris, Albin Michel, 1995.
- SEPET, Marius, *Origines catholiques du théâtre moderne*, Genève, Slatkine reprints, 1975.

- SIAFLEKIS, Zakharias I., *Le Glaive et la pourpre, le tyrannicide dans le théâtre moderne*, Aix-en-Provence, Edisud, 1984.
- SIFAKIS, Gregory Michael, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Crète, Crète UP, 2001.
- SIGURET, Françoise, *L'Œil surpris, perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993.
- SIKE, Yvonne de, « Saint Georges, un et multiple : une figure étonnante du christianisme », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n. 95-96-97, 2000, p. 255-300.
- SIMIANI, Carlo, *La contesa tra il Giraldu e il Pigna*, Trévis, Turazza, 1904.
- SIMKIN, Stevie éd., *Revenge Tragedy*, New York, Palgrave, 2001.
- SMITH, Barbara Herrnstein, *Poetic Closure, a Study of How Poems End*, Chicago, Chicago UP, 1968.
- SOL, Thierry, *Fallait-il tuer César ? L'argumentation politique de Dante à Machiavel*, Paris, Dalloz, 2005.
- SOMVILLE, Pierre de, « Un Ancêtre mythique de saint Georges : Héraklès », in *Cahiers internationaux de symbolisme*, n. 95-96-97, 2000, p. 301-305.
- SOMVILLE, Pierre de, *Essais sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975.
- SOULLER, Didier, *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992.
- SOULLER, Didier, *La Nouvelle en Europe, de Boccace à Sade*, Paris, PUF, 2004.
- SPICA, Anne-Elisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996.
- SPINGARN, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, Macmillan, 1899.
- STEINER, George, *The Death of Tragedy*, Londres, Faber and Faber, 1995 [1961], trad. Rose Celli, Paris, Gallimard, 1993.
- STONE, Donald Jr., *French Humanist Tragedy*, Manchester, Manchester UP, 1974.
- STREET, John, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille : Dramatic Forms and their Purposes in the Early Modern Theatre*, Cambridge, Cambridge UP, 1983.
- STUMP, Donard V., et al., *Hamartia, the Concept of Error in the Western Tradition*, New York et Toronto, The Edwin Mellen Press, 1983.
- SURGERS, Anne, « "Het [tooneel] bootst de weereld na." L'hétérogène et le composite : conditions scénographiques d'un théâtre-emblème, à l'âge baroque », NASSCFL 2009 Conference, Concordia-discors, New York, à paraître.
- SURGERS, Anne, « Les sens moëlleux de l'allégorie dans les frontispices de Chauveau-Brissart pour les éditions des pièces de Molière (1663-1682) », actes du Colloque L'Imaginaire théâtral, 15-16 octobre 2009, Université de Haute-Alsace, Mulhouse, à paraître.

- SWEETSER, Marie Odile éd., *La Vraisemblance. Théories et pratiques, Papers on French Seventeenth Century Literature*, n. 8, hiver 1977-1978, p. 7-73.
- SZONDI, Peter, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1961, trad. Jean Louis Besson *et al.*, Belval, Circé, 2003.
- TALON HUGON, Carole, *Les Passions*, Paris, Colin, 2004.
- TARGOVNICK, Marianna, *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton UP, 1981.
- TAVIANI, Ferdinando, *La commedia dell'arte e la società barocca, la fascinazione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1969.
- THIROUIN, Laurent, *L'Aveuglement salutaire, le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.
- TIGHE, Carl, *Writing and Responsibility*, Londres New York, Routledge, 2005.
- TILLIETTE, Jean-Yves, « Eclipse de la fortune dans le haut Moyen Âge ? » in *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p. 93-104.
- TODOROV, Tzvetan éd., *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001 [1965].
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TOURNON, André et Olivier GUERRIER, *La Fortune providentielle : lectures de Plutarque au XVI^e siècle*, p. 1-24, adresse web : <http://www.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>.
- TRIAU, Christophe, « Cinna : catastrophe finale et catastrophe initiale », *Seventeenth-Century French Studies*, n. 23, 2001, p. 81-89.
- TRONCARELLI, Fabio, *Tradizioni perdute, la Consolatio Philosophiæ nell'alto Medio Evo*, Padoue, Antenore, 1981.
- TRUCHET, Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975.
- TYSENS, Madeleine, « Les Sources du *Piramus* », in *Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble, Hommage à Jean Dofournet. Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, éd. J-C. Aubailly, vol. 3, Paris, Champion, 1993, p. 1411-1419.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- VALENTIN, Jean-Marie, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680), contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, Paris, éditions Desjonquères, 2001.
- VALENTIN, Jean-Marie, *Le Théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande, répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983, 2 vol.
- VANDEN BERGHE, Paul, « Le tragique restera-t-il toujours le tragique ? Les Antigone modernes de Kierkegaard et Lacan », in *Œdipe contemporain ?*, dir. Christian Biet *et al.*, Vic La Gardiole, l'Entretemps, 2007, p. 29-44.

- VAN EMDEN, Wolfgang G., « La Légende de Pyrame et Thisbé : textes français des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles », in *Etudes de langue et de littérature du Moyen Age, offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 569-583.
- VAN EMDEN, Wolfgang G., « Sources de l'histoire de "Pirame et Thisbé", chez Baïf et Théophile de Viau », *Mélanges de langue et littérature médiévales, offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 869-879.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.
- VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde, le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004.
- VINAY, Gustavo, « Studi sul Mussato », in *Giornale storico della Letteratura Italiana*, n. 126, 1949, p. 113-159.
- VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990.
- VERDINO, Stefano, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
- VERNANT, Jean-Pierre et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1968, 2 vol.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, Munich, Beck, 1932.
- WALFARD, Adrien, « Justice et passions tragiques : lectures d'Aristote aux XVI^e et XVII^e siècles », *Poétique*, n. 155, sept. 2008, p. 289-281.
- WALTER, François, *Catastrophes, une histoire culturelle XVI^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008.
- WEINBERG, Bernard, « Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism », *Romance Philology*, vol. 9 (2), Août 1955, p. 109-116.
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Chicago UP, 1961, 2 vol.
- WEISGERBER, Jean, *La Mort du prince, le régicide dans la tragédie européenne du XVII^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., *Sophocles : an Interpretation*, Cambridge, Cambridge UP, 1980.
- WIRTH, Jean, « L'Iconographie médiévale de la roue de fortune », in *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p. 105-128.
- WIRTH, Morand, *François de Sales et l'éducation, formation humaine et humanisme intégral*, Paris, Éditions Don Bosco, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, trad. G.E.M. Ascombe, Oxford, Blackwell, 1953.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock*, Leipzig, Koehler und Amelang, 1986 [1888].
- YATES, Frances, *Theatre of the World*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969.

- YNDURÁIN, Domingo, « *El castigo sin venganza* como género literario » in "*El castigo sin venganza*" y el teatro de Lope de Vega, éd. Ricardo Domenech, Madrid, Catedra, 1987, p. 141-161.
- ZACH, Wolfgang, *Poetic Justice, Theorie un Geschichte einer literarischen Doktrin Begriff – Idee – Komödienkonzeption*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986.
- ZANIN, Enrica, « Les Réécritures modernes d'Œdipe roi : entre imitation et moralisation », *Early Modern France*, n. 13, 2010, p. 181-203.
- ZANIN, Enrica, « Plutarque et la tragédie au XVI^e siècle », *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne*, 2010/1, p. 24-51.
- ZANTA, Léontine, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1975.

Index nominum

- ARETINO, Pietro, 131, 389, 492, 493, 495
- ARISTOTE
- Éthique à Nicomaque*, 409, 410, 416, 464
- Physique*, 256, 258, 262, 264, 271
- Poétique*, 41, 42, 45, 76, 77, 80, 95, 112, 129, 130, 136, 139, 140, 143, 146, 149, 156, 159–161, 163, 164, 168, 169, 172, 178, 187, 196, 214, 215, 219, 221, 225, 226, 229, 234, 238, 254, 255, 257, 259, 261, 263, 272, 281, 290, 308, 366, 372, 377, 379, 381, 384, 386, 406, 407, 411, 412, 511
- Rhétorique*, 160, 254, 256, 262, 263, 410
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé de, 146–148, 161, 162, 202, 203, 236, 278, 280–282, 288, 289, 294, 372, 373
- AUGUSTIN, 312, 325, 331, 419, 423, 432
- BÈZE, Théodore de, 320, 326–328, 330
- BAÏF, Jean-Antoine, 141, 468
- BARBARO, Daniele, 131, 340, 341
- BARTOLOMMEI, Girolamo, 136, 183, 188, 189, 195, 197, 200, 321, 323, 332, 353
- BENSERADE, Isaac de, 232, 234–236, 285, 392, 487
- BILLARD DE COURGENAY, Claude, 315–317, 333, 401, 475, 476, 479, 486
- BOÈCE, 114, 120–122, 124–128, 140, 155, 164, 176, 271, 276, 304, 308, 328, 333
- BONARELLI, Prospero, 160, 177, 390
- BONIFACIO, Baldassarre, 353–355
- BRACCIOLINI, Francesco, 440, 447, 448, 453, 456
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 38, 40
- CAMPANELLA, Tommaso, 97, 101, 137, 196, 197, 301, 344
- CARVALLO, Luis Alfonso de, 36, 41, 151, 292, 293, 297, 371
- CASCALES, Francisco, 36, 42, 151
- CASTELVETRO, Lodovico, 95, 99, 112, 128, 139, 140, 143, 164, 172, 214, 217, 270, 271, 301, 302, 304, 308, 332, 355, 368, 369, 380, 382, 383, 406, 408, 426–428, 437, 484, 485, 514
- CASTRO, Guillén de, 40, 175, 398
- CAVALLERINO, Antonio, 286, 287, 317–319, 333, 385, 477–480, 483
- CERVANTES, Miguel de, 347, 348, 355
- CESARI, Cesare de, 228, 230, 235, 237, 243, 390
- CHAPELAIN, Jean, 138, 142–145, 147, 152, 241, 247, 248, 290, 294–298, 300, 303
- CHAPPUZEAU, Samuel, 100
- CHRÉTIEN DES CROIX, Nicolas, 344, 392, 475, 482
- CICÉRON, 117, 120, 269, 482
- CINQUANTA, Benedetto, 349–352
- CONTI, Armand de Bourbon, 101
- CORNEILLE, Pierre, 102, 169, 183, 187–192, 194, 200, 201, 272, 277,

- 282, 284, 291–294, 316, 357,
372, 386, 393, 440, 452–454,
456, 492, 495–497, 499, 500
- CORRER, Gregorio, 175
- CRESCI, Pietro, 173, 174
- CUÉVA, Juan de la, 150, 152, 165–
167, 460
- DACIER, André, 273, 274, 279, 369,
437, 438
- DALIBRAY, Charles Vion sieur de, 514,
516
- DANTE, 36, 118, 120, 502
- DELL'ANGUILLARA, Giovanni An-
drea, 56, 440, 443–446, 453,
456
- DELLA PORTA, Giovan Battista, 74,
137, 321–323, 329, 333
- DELLA VALLE, Federico, 137, 179, 181,
182, 340
- DENORES, Jason, 130, 132, 152, 153,
224, 225, 227, 242, 266, 379,
471, 472, 502
- DIOMÈDE, 113–116, 118, 119, 128, 129,
139, 143, 146, 151, 152, 164,
165
- DOLCE, Ludovico, 141, 311, 335, 336,
394, 396, 397
- DOMENICHI, Lodovico, 175
- DOTTORI, Carlo de', 134, 135, 241,
320, 332, 333
- DU MONIN, Jean-Edouard, 329, 506
- DU RYER, Pierre, 169, 380
- EVANTHIUS, 41, 42, 46, 47, 113, 115,
116, 128, 129, 140, 143, 151,
164, 165, 371
- FRANGIPANI, Claudio Cornelio, 131,
178
- FULIGNI, Valerio, 137, 343, 344
- GARNIER, Robert, 141, 228, 230, 232,
235, 286, 287, 336–338, 340,
346, 375, 376, 468, 469
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, 55,
71, 111, 126, 131, 141, 152,
159, 160, 168, 178, 183–185,
187, 190, 194, 228, 229, 231,
232, 235, 236, 239, 240, 243,
244, 377, 393, 395, 398–403,
420–423, 470, 489–492, 503,
505, 506, 508, 511
- GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Anto-
nio, 42, 368
- GOTTSCHED, Johann Christoph, 57
- GRATAROLO, Bongiani, 313–315, 317,
329, 330, 332, 333, 359
- GROTO, Luigi, 507, 517
- GUARINI, Giovanni Battista, 132, 133,
153, 183
- HARDY, Alexandre, 246, 285, 392, 394,
395, 398, 399, 401, 403, 458,
481, 486, 487, 500, 507
- HEINSIUS, Daniel, 218–220, 414, 417,
431, 436, 439
- HEYNS, Pierre, 180
- HORACE, 45, 50, 95, 113, 116, 117,
134, 140, 143
- JEAN DE GARLANDE, 118
- JODELLE, Étienne, 141, 214, 228, 230,
235, 237, 244, 390, 396, 397,
401–403, 482
- L'HERMITE DE SOULIERS, Jean-Bapti-
ste dit Vozelle, 464
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules
Pilet de, 112, 130, 145–147,
157, 161, 196, 222, 248, 296,
302, 303, 308, 332, 341, 378,
379, 419, 437, 465, 466, 470
- LA TAILLE, Jacques de, 167, 353, 458
- LA TAILLE, Jean de, 112, 140, 165,
214, 215, 227, 315
- LAMY, Bernard, 471, 472
- LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, 140,
389, 492, 494, 495, 498
- LE MÉTEL DE BOISROBERT, Fran-
çois, 282, 394, 436
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Luper-
cio, 169
- MAGGI, Vincenzo, 216, 264, 265, 269,
379, 380, 426

- MAIRET, Jean, 143, 144, 147, 220,
 221, 226, 228, 230, 232–237,
 388, 390, 401
 MARTELLI, Ludovico, 173, 174
 MARY, Nicolas, sieur de Desfontaines,
 171, 206
 MASEN, Jacob, 48, 49
 MATTHIEU, Pierre, 142, 172, 179, 458
 MINTURNO, Antonio, 130, 139, 151,
 159, 217, 242, 262
 MONTCHRÉTIEN, Antoine, 142, 179,
 283, 340
 MONTREUX, Nicolas de, 142, 228, 230,
 235, 390
 MUSSATO, Albertino, 124–126
 NAOGEOG, Thomas, 50, 52
 NICOLE, Pierre, 100, 185, 299, 300,
 480, 515
 OPITZ, Martin, 56
 OTTONELLI, Giovanni Domenico, 100,
 134
 OVIDE, 37, 118, 174, 175, 309, 310,
 331, 501, 516
 PÉLETIER, Jacques, 112, 165
 PARABOSCO, Girolamo, 175, 176
 PAZZI DE' MEDICI, Alessandro, 74,
 95, 216, 218, 222, 394
 PICCOLOMINI, Alessandro, 127, 130,
 143, 159, 169, 223, 224, 242,
 243, 245, 373–376, 382, 408,
 428–431, 433
 PINCIANO, Alonso López, 36, 37, 42,
 116, 151, 222, 372, 373, 383
 PLATON, 97, 157, 356, 483
 PLUTARQUE, 168, 228, 231, 269, 273,
 482–484
 PRÉVOST, Jean, 353, 439, 451, 452
 PROCLUS, 98, 293, 356
 PUGET DE LA SERRE, Jean, 165–167,
 195, 199
 RACINE, Jean, 56, 111, 142, 194, 285,
 286, 313, 317, 329, 332
 RAPIN, René, 297, 298, 302, 303, 368
 RICCOBONI, Antonio, 263, 279, 282,
 368, 371, 437
 ROBORTELLO, Francesco, 263, 264,
 273, 276, 278–280, 412, 416,
 417, 436
 ROILLET, Claude, 244, 489, 491
 ROSSI, Nicolò, 129, 218, 220, 238, 239,
 265, 269, 292, 417, 418, 486
 ROTROU, Jean, 204, 206, 246, 311–
 314, 317, 329, 332, 422, 468
 RUCELLAI, Giovanni, 473, 474
 RYMER, Thomas, 302
 SÉNÈQUE, 32, 56, 114, 123–127, 131,
 141, 150, 166, 175, 219, 225,
 239, 275, 284, 286, 313, 315,
 335, 336, 338, 355, 439, 443,
 445, 451, 469, 482, 498, 499,
 504
 SACHS, Hans, 53–55, 228, 473, 489
 SAINT-ÉVREMOND, 101, 200, 201, 310
 SALLEBRAY, 336, 338, 339, 375
 SARASIN, Jean-François, 417, 431–433
 SCALIGER, Jules Cæsar, 49, 112, 165,
 280, 371
 SCAMMACCA, Ortensio, 199, 287, 288,
 440, 454, 468
 SCUDÉRY, Georges de, 102, 248, 291,
 296, 390, 394, 398, 400–403,
 419, 420, 431, 433
 SEGNI, Bernardo, 95, 128, 143, 159,
 216, 440
 SFORZA PALLAVICINO, Pietro, 134,
 195, 199, 200
 SHAKESPEARE, William, 167, 228, 232,
 457, 489, 491, 502, 518
 SPERONI, Sperone, 131, 240, 358, 508–
 510
 TALLEMANT DE RÉAUX, Gédéon, 439–
 443, 446, 451, 456
 TASSO, Torquato, 133, 142, 218, 220,
 265–267, 294, 358, 509–514
 THOMAS D'AQUIN, 100, 265, 276, 323,
 325, 351, 415, 416, 425, 427,
 436, 464
 THOMASSIN, Louis, 310, 455

- TORELLI, Pomponio, 375, 385, 506,
507
- TOSCANELLA, Orazio, 128
- TRISSINO, Gian Giorgio, 96, 126, 147,
157, 238, 293, 301
- TRISTAN L'HERMITE, 286, 401, 486
- VALLA, Giorgio, 95, 216, 263, 412
- VEGA, Félix Lope de, 34, 35, 38–40,
138, 152–154, 165, 166, 171,
206, 249, 250, 389, 488, 493
- VETTORI, Pietro, 217, 262, 280, 370,
380, 382, 437, 438
- VIAU, Théophile de, 515, 517
- VIDA, Marco Girolamo, 151, 241
- VIPERANO, Antonio, 48, 129, 140, 165,
222
- VIRUÉS, Cristobal de, 165, 169–171,
394
- VOSSIUS, Gerardus Joannes, 116, 165,
218, 412
- ZINANO, Gabriele, 296
- ZOPPIO, Girolamo, 318–320, 332, 359

La poétique du dénouement pré-moderne, dans les tragédies italiennes, françaises et espagnoles, est liée à un souci éthique: la fin de l'intrigue est le lieu attendu qui en dévoile le sens et qui dit sa morale. Or, le dénouement tragique répond à une double exigence: s'il conclut la tragédie, il doit aussi renverser le sort du héros. Pour achever la tragédie, le dénouement doit réaliser un équilibre moral; pour renverser l'intrigue, il doit susciter un excès pathétique. Ces deux exigences sont issues de deux modèles théoriques opposés: la logique de l'exemplarité et l'efficacité pathétique. La thèse analyse les stratégies poétiques que théoriciens et dramaturges mettent en place pour concilier ces deux modèles poétiques, au sein des trois critères qui définissent le dénouement (son orientation, ses modalités et sa structure) et des problèmes éthiques qu'ils posent (l'enchaînement de la causalité, la faute et la rétribution du héros). Les efforts pour concilier exemplarité et pathétique se soldent par un échec. En dépit de leurs différences, les trois traditions nationales dénoncent les faiblesses de la logique de l'exemplarité, qui ne permet pas de justifier, par une règle de conduite universelle, l'expérience du malheur, du désordre, de l'injustice. Le dénouement tragique incite alors le spectateur à un déchiffrement herméneutique pour trouver des raisons à la misère inexplicable du héros, que manifeste le renversement de fortune.

Mots-clés : dénouement, tragédie, exemplarité, pathétique, justice poétique, faute tragique, fortune, Aristote, Pierre Corneille, Giovan Battista Giraldi.

Tragic endings: The poetics and the ethics of the denouement in early modern Italian, Spanish and French tragedy

The poetics of early modern denouement in Italian, Spanish and French tragedies implies an ethical issue. The ending of the plot is the expected climax which reveals the meaning and the moral of the story. The aim of the tragic denouement is twofold: it concludes the play and it reverses the hero's fate. In order to conclude the tragedy, the denouement restores a moral balance; in order to reverse the plot, it gives rise to a pathetic excess. Two divergent theoretical models underlie this dual requirement: the logic of exemplarity and the poetics of pathos. I propose to examine the strategies displayed by theorists and dramatists in order to bring together these two theoretical models. I therefore consider the three main features of the denouement (its direction, mode and structure) and the ethical issues to which they give rise (the sequence of causality, the tragic flaw and its atonement). The conciliation between exemplarity and pathos proves an impossibility: Italian, Spanish and French tragedy, despite their differences, denounce the logic of exemplarity as inadequate and unfit to justify, through the expression of a theoretical rule, the experience of misfortune, injustice and chaos. The tragic denouement leads the spectator to a hermeneutic deciphering that may uncover the reasons for the hero's inexplicable misfortunes.

Keywords : denouement, tragedy, exemplarity, pathos, poetic justice, tragic flaw, fortune, pathos, exemplarity, Aristotle, Pierre Corneille, Giovan Battista Giraldi.

Discipline : Littérature Comparée

Ecole doctorale III : Littératures françaises et comparée,