

Tragédie et preuve narrative*

par *Michel Olsen*

Quoi? une litanie d'historiettes usées qu'on se décochait de part et d'autre, et qui ne disaient qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes très malfaisantes.

D. Diderot, *Ceci n'est pas un conte...*

Abstract

This essay proposes some reflections on “narrative proof”. As largely known, a tale is not told to convey information only; that is: fiction does not transmit information directly. Tales, novels, dramas try to prove some “truth” (moral, philosophical, or other). Tragedy however, whether ancient Greek, Elizabethan or classical French, seems to represent an exception, at least to some extent. These forms of tragedy offer no easy conclusions. In the Renaissance, however, the newly created tragedy quickly slides toward moralisation and the same holds true for the postclassical French tragedy, in accordance with the Enlightenment’s general propensity towards preaching different truths. The *Poetics* of Aristotle, whose link to ancient Greek tragedy is problematic, is not moralistic, but it offers several points suited for moralisation. This moralistic trend is outlined by the study of some theorists and playwrights.

I

Introduction

Ceci n'est pas un conte de Diderot fut publié en 1773 dans la *Correspondance littéraire* de Grimm. Diderot y introduit un narrateur et son interlocuteur, qui viennent d'assister à une soirée dans un salon. Cet interlocuteur censure la soirée par les paroles mis en exergue. Et le narrateur, après avoir admis que «mon historiette (celle qu'il s'apprête à raconter) ne prouve pas plus que celles qui vous (l'interlocuteur) ont excédé», commence néanmoins par l'assertion: «Il faut avouer qu'il y a des hommes bien bons et des femmes bien méchantes», après quoi il nous livre – un mauvais conte qui prouve la thèse avancée! À ce conte il en ajoute un autre qui donne à réfléchir sur ce que c'est que la preuve narrative. Je me suis longtemps occupé de cette “preuve narrative” bien connue. La majeure partie des œuvres littéraires veulent prouver quelque-chose, ou justifient tout simplement, en l'acceptant comme allant de soi, un état actuel des choses.

Il leur arrive assez souvent de tomber dans l'insipide, mais cette insipidité est fréquemment supportable pour un public qui désire la confirmation de ses préjugés. D'où l'intérêt que présentera l'étude des insipidités supportables et supportées en d'autres temps, par d'autres publics. On pourrait définir comme classiques les œuvres anciennes qui, une fois qu'on s'est mis sur leur longueur d'onde, restent intéressantes.

Lassé des textes qui prouvent, j'ai cherché des textes qui ne prouvent pas, ou ne font que proposer des preuves présentées comme contestables. Si on laisse de côté la littérature moderniste tant en vogue à la fin du siècle dernier, on trouvera que les œuvres littéraires se proposent, à quelques exceptions près, de prouver quelque chose, quitte à renvoyer la preuve au second plan ou à la présenter comme problématique.

Je me suis rabattu sur la tragédie, genre qui par son essence devrait présenter tout au plus des réponses questionnables (j'y reviendrai), mais qui, de fait, depuis sa "redécouverte" Renaissance s'achemine vite en Italie vers un genre moralisateur et, après y avoir échappée en France, réitère cette évolution vers le milieu du siècle des Lumières peu avant son décès sous sa forme classique.

2

La preuve narrative

Deux mots sur "la preuve narrative": il faut d'abord écarter un éventuel message d'auteur explicite, administré par exemple par un porte-parole. Dans un genre comme l'*exemplum*, le message explicite peut même précéder la narration. D'autres œuvres, romans et drames, peuvent utiliser un "raisonneur" pour rendre homophone, autant que faire se peut, un texte par nature polyphonique. Rarement les "surcodages"¹ réussissent à produire l'uniformité. L'homophonie d'un texte ressemble à la stérilité artificiellement produite.

Qui plus est, tout commentaire n'est pas nécessairement assumé par l'auteur (l'instance énonciatrice supérieure); dans les tragédies grecques, par exemple, le chœur n'annonce pas nécessairement une vérité finale; il peut suivre de façon critico-sympathique des personnages qui s'opposent. La tragédie offre donc un champ propice à qui veut étudier l'introduction de la moralisation dans un genre qui par ses origines et peut-être par son essence lui est contraire.

Dans la preuve narrative même, on peut introduire plusieurs distinctions. Sans prétention à l'exhaustivité, on peut distinguer entre un message précis et un message global. On peut s'opposer à un message explicite, précis. Un message global, diffus, ne devient souvent explicite qu'à l'analyse d'un corpus entier. Ainsi dans le genre de la nouvelle du Moyen-Âge

et de la Renaissance on peut établir, pour de nombreux recueils, une codification assez précise des liaisons amoureuses admises ou interdites, selon le sexe et le statut social des personnages, avec une différence sensible entre liaisons matrimoniales et extra-matrimoniales, mais pour ce faire, il faut analyser un grand nombre de nouvelles. La nouvelle, qui étymologiquement devrait apporter du nouveau, finit ainsi le plus souvent par le rétablissement des limites transgressées. Le *Décameron* constitue une rare exception à cette assertion.

Une telle argumentation, rarement transgressive, se met en place par ce que, inspiré par les études d'Algirdas Greimas, j'ai appelé la preuve narrative. Dans une narration, *grosso modo*, le succès égale approbation et l'échec condamnation. Certes les choses sont beaucoup plus compliquées: on peut introduire des *conversions* d'un personnage, des *révoltes* de personnages sympathiques qui échouent pour ne citer que deux autres catégories (et j'en passe) qui affirment les valeurs proposées. L'essentiel peut se résumer dans des schémas qui enregistrent les combinaisons amoureuses admises ou interdites².

Dans d'autres cas la preuve narrative s'impose à la première lecture. Je mentionne pour mémoire le roman ou le théâtre à thèse. Mais parfois le texte peut reléguer la thèse à l'arrière-plan ou certaines parties du texte peuvent s'inscrire en faux contre la thèse. Ainsi chez Shakespeare la figure de Shylock, condamné narrativement, s'élève dans un monologue à la hauteur d'un tragique que la postérité a relevé (*The Merchant of Venice*). Dans *La trilogia della villeggiatura* le personnage de Giacinta, laissée dans la première partie sans surveillance par son père, transgresse les normes prescrites à la jeune fille de l'univers goldonien, et Goldoni semble vouloir censurer le laissez-faire du père et l'inconduite de la fille, mais un Strehler peut transformer dans le finale sa punition (un mariage non désiré) en sacrifice, en rachat d'une faute qui n'est pas que la sienne, arrivant ainsi à toucher un public moderne au prix d'une possible infidélité à l'esprit de Goldoni. Il reste que la preuve pèse lourdement sur tout récit, dramatique comme narratif.

Dans cette contribution j'ai voulu me concentrer sur un problème avoisinant: comment un genre conflictuel par excellence, devient moralisateur.

3 La tragédie

3.1. Définition?

Je me borne ici à quelques considérations succinctes sur la tragédie. J'ai réfléchi (comme tant d'autres) sur la tragédie dont il me semble (comme à

tant d'autres) impossible de trouver une définition qui accueille ne fût-ce que la majeure partie des pièces qualifiées de tragédies (grecques, élisabéthaines et françaises du siècle classique). *La fin malheureuse des personnages sympathiques* n'est pas toujours présente. *Le haut rang des personnages* semble mieux se conformer au corpus des tragédies, mais pourrait s'avérer un critère non essentiel pour la tragédie grecque (v. plus loin). Quant au *style soutenu et grave*, il caractérise surtout la tragédie italo-française, mais moins la tragédie grecque ou élisabéthaine. Les héros shakespeariens ne sont pas confinés au style grave ni à un comportement contrôlé dans leurs gestes et leurs expressions linguistiques³. De la tragédie on peut donc donner, non pas une définition, mais tout au plus la description d'une famille, telle la célèbre définition des "jeux" que donne Wittgenstein⁴.

Puisque l'argument de cette contribution est l'argumentation narrative, j'adopterai une définition intuitive du tragique, qui pose le problème de la preuve: *l'articulation d'une contradiction non surmontable, non médiatisable*. On la trouve chez Goethe, dont le bon mot, que d'après von Müller il aurait proposé sur un ton oraculaire, mérite réflexion:

(1) Tout tragique repose sur une opposition non médiatisable. Aussitôt qu'une harmonisation se présente ou devient possible, le tragique s'évanouit⁵.

Mais plus tard, en 1827, Goethe a avancé une définition carrément contraire, où la catharsis est définie comme suit: «Aristote comprend par catharsis cette fin conciliante qui est requise à tout drame, voire à toute œuvre poétique»⁶. Donc une fin harmonisante, une réconciliation. Mais la contradiction, non médiatisable ou médiatisable, présuppose une opposition essentielle de valeurs. J'ai trouvé cette précision ultérieure chez Kost qui traite de l'opéra de la fin du XVIII^e siècle:

(2) Si le libretto interprète explicitement la catastrophe personnelle comme un bienfait général dans le sens d'un rétablissement de l'ordre du monde, il ne satisfait pas aux critères de la fin tragique⁷.

On pourrait ajouter une exigence qui porterait à son comble le tragique: le héros y succombe par les défauts de ses perfections. C'est l'idée développée par Zapffe, qui analyse, non pas le genre de la tragédie, ni des tragédies, mais le concept de tragique. Un exemple pourrait être le *Coriolan* de Shakespeare dont les vertus militaires sont autant de défauts dans la vie civile. À première vue la tragédie ne prouverait donc rien, sinon une impossibilité fondamentale⁸.

Hegel insiste également sur l'opposition. Pour lui les personnages ne se trouvent être ni des caractères ni des abstractions. Ils incarnent une idée

substantielle, une valeur, p. ex. la famille (Antigone) opposée à une autre, p. ex. l'État (Créon). Le conflit naît de l'affirmation unilatérale d'une valeur qui par son unilatéralité même fait tort à une autre, ce qui produit la faute⁹. À première vue l'opposition paraît insurmontable, mais Hegel signale que les tragédies (il parle surtout d'Eschyle et de Sophocle) s'orientent vers la conciliation (Versöhnung), une médiation dans une position qui inclut les deux oppositions. Dans *L'Orestie*, la seule trilogie qui nous est parvenue entièrement, Oreste est finalement acquitté du matricide, mais les Euménides sont reconnues dans leurs droits. De même il y aura probablement une entente entre Zeus et Prométhée dans la tragédie éponyme. Goethe opère avec une opposition insurmontable, Hegel avec une synthèse des oppositions, mais, ce qui importe ici, ni l'un ni l'autre n'attribuent à la tragédie une fonction moralisatrice: une affirmation de valeurs déjà existantes, exemplifiée à la fin du drame. Une telle affirmation ne se trouve pas non plus dans les tragédies antiques qui nous sont conservées. Reste à rappeler que le tragique n'est pas confiné au théâtre. Il peut se réaliser dans d'autres genres narratifs. Ainsi *L'encyclopédie Britannica* traite, sous *tragedy*, de plusieurs romanciers, p. ex. Dostoïevskij, mais l'espace accordé à cet essai impose des limites. Je ferai donc une brève réflexion sur le rapport d'Aristote à la tragédie antique, puis sur la réception de sa *Poétique* à la Renaissance.

3.2. Le corpus d'Aristote

Le but des remarques suivantes est d'établir (ou de rappeler) que la *Poétique* n'est pas moralisatrice, mais qu'elle contient quelques affirmations qui se prêtent à une telle lecture.

Le corpus des tragédies que nous connaissons, est très limité par rapport à celui que connaissait Aristote, quantitativement aussi bien que qualitativement. Ainsi nous ne connaissons aucune tragédie entière du siècle d'Aristote; on peut pourtant présumer que la tragédie du IV^e siècle avait changé de caractère, probablement dans une évolution dont les tragédies d'Euripide ébauchent le commencement. Quelques indications à ce propos se trouvent dans le texte même d'Aristote. Ainsi Aristote a une conscience claire des modifications sociales qui ont eu lieu: avec le déclin de la démocratie les rhéteurs remplacent les hommes d'État:

(3) Les anciens poètes prêtaient à leurs personnages de vrais discours d'hommes d'État aujourd'hui, ce sont plutôt des déclamations de rhéteurs (chap. 6).

Mais il n'a peut-être pas pleinement réalisé les conséquences qu'ont eues ces modifications pour la tragédie.

3.3. L'action, les mœurs et la pensée

L'action, tant soulignée par Paul Ricoeur, n'est pas caractéristique de l'ancienne tragédie (Eschyle). Dixit Aristote:

(4) Voici encore une preuve, ceux qui débent en poésie sont capables d'exactitude dans l'expression et les caractères avant de savoir agences les actes accomplis *comme ce fut aussi le cas de presque tous les poètes archaïques*¹⁰.

Aristote montre donc, ici comme à quelques autres endroits, que la tragédie a évolué, qu'il ne traite pas uniquement de la tragédie du v^e siècle. Il attribue à la pensée (*dianoia*, chap. 6; 1450, 7) une fonction secondaire et ne mentionne pas les longues discussions chez Eschyle et Sophocle, qui, chez le premier vont parfois jusqu'à arrêter toute action, comme dans *Prométhée*.

3.4. Les personnages

Aristote consacre pas mal de remarques aux caractères des personnages qu'il subordonne pourtant à l'action (chap. 6). Toute la discussion de la qualité des personnages pose de sérieux problèmes, à tel point que c'est la notion même de personnage qui devient problématique. Aristote veut p. ex. que les personnages soient, dans la tragédie, meilleurs, plus grands que nous ne sommes, alors que dans la comédie ils sont moins bons (chap. 2). Voilà un point qui sera saisi par les moralisateurs, à moins que la différence de bonté ne soit transformée en une différence de rang social (et une différence n'exclut pas l'autre!). Je rappelle que pour Hegel les caractères sont à peine existants. Et, chose étonnante, Aristote peut concevoir une tragédie sans caractères, mais non pas sans action (chap. 6). Pour Hegel, par contre, ce n'est pas l'action qui domine à la place des caractères. C'est, en termes modernes, des conflits de valeurs valables qui s'opposent, incarnés dans les personnages.

Pour le dénouement Aristote rejette le passage des hommes justes du bonheur au malheur. Cela susciterait la répulsion. Il poursuit:

(5) Reste donc à prendre son personnage entre ces deux extrêmes, c'est-à-dire qu'il ne doit avoir, pour remplir cette donnée, ni une vertu, ni une justice trop complètes; et que, s'il tombe dans le malheur, ce ne soit pas par un *vice*, ni par un crime, mais par une simple *faute* (*hamartía*), choisi d'ailleurs dans une condition des plus glorieuses et des plus prospères: comme, par exemple, Œdipe, Thyeste, et tous les personnages illustres sortis de ces grandes races (chap. 13).

Hamartía se traduit d'ailleurs souvent par erreur. Sans devenir moralisateur, Aristote donne prise ici aux nombreux commentateurs qui le morali-

seront. Mais pour revenir à la possibilité de la ruine de l'homme parfaitement juste, on peut se demander si un tel prodige a existé au temps de la tragédie antique, dans laquelle rien au monde n'est parfait. Une position juste fait tort à une autre position juste, comme l'a bien vu Hegel.

En ce qui concerne la qualité sociale des personnages, Aristote constate qu'ils sont illustres, provenant de grandes familles; il cite en exemple Thyeste et Œdipe. Il est indéniable que les tragédies grecques sont peuplées de personnages princiers, mais pourquoi? Parce qu'ils figurent dans les vieux mythes qui sont, eux, les sujets de discussion (autant que d'action). Les personnages princiers appartiennent aux mythes dont la rumination est la grande affaire de la tragédie. On ne trouve guère trace d'un culte de l'esprit des cours princières, ni des formules particulières utilisées dans la tragédie moderne pour s'adresser aux augustes personnages. On voit, par contre, dans *Les suppliantes* d'Euripide, Thésée, roi d'Athènes, prôner, de façon anhistorique, la démocratie contre Créon, roi de Corinthe, despote.

3.5. La fin

Aristote considère Euripide comme le plus tragique des poètes et prône un dénouement qui comporte un changement du bonheur au malheur:

(6) Ce dénouement est excellent, comme j'ai essayé de le faire voir; et la meilleure preuve, c'est que, sur la scène et dans les concours, ces sortes de pièces, si d'ailleurs elles sont bonnes, paraissent les plus tragiques de toutes; et Euripide, s'il n'est pas d'ailleurs sans défauts, passe du moins pour le plus tragique des poètes (chap. 13).

Par la suite, les théoriciens incluent, avec quelques rares exceptions, la fin malheureuse dans la définition de la tragédie.

Il faut donc retenir que la fin malheureuse n'appartient pas en propre à la tragédie; on peut d'ailleurs établir cela par inférence: puisque Aristote, qui préfère un dénouement malheureux, signale qu'on a reproché à Euripide de telles fins (chap. 13), elles ont pu présenter un élément de nouveauté. Euripide se sert d'ailleurs également de fins heureuses (p. ex. dans *Hélène* et *Iphigénie en Aulide*). Aristote signale la double fin, heureuse pour les bons, malheureuse pour les méchants, mais il donne pour tout exemple l'*Odyssee*, avec Ulysse comme le bon et les prétendants dans le rôle des méchants. Pourquoi ne donne-t-il pas l'exemple d'une tragédie? Cette double fin proposée donnera également prise à la moralisation de la tragédie, pratiquée et justifiée théoriquement par quelques dramaturges particulièrement moralisateurs; Giraldi Cinzio et le jeune Marmontel entre autres.

3.6. La catharsis

Venons maintenant au concept le plus problématique, le plus débattu de la *Poétique*: la catharsis. Je cite la définition de la tragédie, d'abord dans la traduction latine de Pazzi, puis dans la traduction française de Maignien:

(7) Tragoedia est imitatio actionis illustris, absolutæ magnitudinem habentis, sermone suavi, separatim singulis generibus in partibus agentibus, non per enarrationem, per misericordiam vero atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans.

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte accomplit la purgation des émotions de ce genre¹².

Un premier commentaire bref: Aristote ne fait aucune mention d'un appel à une quelconque réflexion, ce qui cadre bien avec son insistance sur l'importance de l'action et la mise au deuxième ou troisième plan de la "pensée". Pas d'insistance non plus sur une preuve narrative, de personnages proposés en bons ou mauvais exemples. Ce type de fin, on l'a vu, est présentée comme la moins bonne. La tragédie semble par contre devoir exercer un effet de choc: éveiller la crainte et la pitié pour effectuer une purgation de ces deux sentiments et d'autres sentiments de ce genre, mais non pas des sentiments en général.

Résumons: sur de nombreux points (caractères, action, pensée, fin, catharsis) on distingue une nette divergence entre la description d'Aristote et le corpus de tragédies que nous connaissons. De plus, la catharsis telle que la décrit Aristote n'est pas moralisatrice, ni ne semble offrir une clé universelle pour rendre compte de la tragédie grecque du ve siècle, mais le terme de purgation laisse la porte large ouverte aux moralisateurs de la Renaissance et du XVIII^e siècle.

4

Réception d'Aristote et de la tragédie grecque

Deux mots sur la situation lors de la publication du texte de la *Poétique*. Une traduction latine de Giorgio Valla parut en 1498, et le texte grec suivit en 1508. Mais on connaissait surtout la rhétorique médiévale, et la *Poétique* d'Horace (*Lettre aux Pisons*), qu'on comprenait de façon moralisatrice. La dominance de l'Horace moralisé peut se résumer par une citation erronée d'un vers de son *Art poétique*: «Et prodesse volunt et delectare poetae» qu'on trouve chez Swift, Pope, Goethe, Hegel, Benjamin et bien d'autres,

où *et et* remplace *aut aut*. Tellement on est persuadé qu'il faut à la fois plaire et être utile.

Chose curieuse, la traduction latine du commentaire de la *Poétique* par Averroës, le grand commentateur des œuvres d'Aristote, avait été publiée en 1481 et connu dans la première moitié du siècle suivant plusieurs réimpressions. Weinberg cite sa définition de la tragédie, élaborée sur la *Poétique*. Il en résulte que la fin de la tragédie est la louange, et celle de la comédie le blâme! Comme le note Weinberg, Averroës ne savait pas ce qu'était une tragédie; il part de l'assertion que la tragédie peint les hommes en mieux et arrive en bonne logique à un genre qui propose des modèles¹³. La pitié et la crainte sont des passions positives, induites chez les vertueux. Pour plus de détails, je renvoie à Weinberg.

Dominant donc, dans la première moitié du XVI^e siècle, Horace moralisé et la tradition rhétorique médiévale, également moralisatrice. Il faut pourtant envisager aussi les premières adaptations de tragédies grecques, ainsi que les tragédies écrites en italien, puis, après le milieu du siècle en français: les solutions qu'apporte la pratique sont tout aussi importantes que les théories.

Les choses changent après la parution de la nouvelle traduction en latin de Alessandro Pazzi (1536), avec cette traduction revue et commentée en latin par Robortello (1548), puis, et surtout, avec une traduction en italien (finalement!) de Bernardo Segni (1549)¹⁴.

Si les premiers commentateurs ne se privent pas de signaler les obscurités du traité et ne s'inclinent nullement devant l'autorité du stagyrite sans formuler d'objections, à ma connaissance (limitée) presque personne parmi eux (sauf Giraldi, v. plus loin) ne signale l'incompatibilité fréquente entre le traité et le corpus de tragédies antiques qu'ils avaient devant les yeux.

Fait important: le public constitué par la polis athénienne (les hommes libres et, peut-être, les femmes) devient à la Renaissance italienne celui des courtisans et des doctes. La tragédie renaît de l'esprit de la cour. Parallèlement, en Italie les *Sacre rappresentazioni* se poursuivent devant un public populaire jusqu'au XVIII^e siècle, alors qu'en France elles sont interdites en 1548. Par contre, dans ce pays, la tragédie profane, créée par les humanistes, trouve un public populaire avant d'être régularisée au temps de Richelieu.

En Espagne et en Angleterre les traditions du théâtre médiéval continuent et tendanciellement toutes les couches sociales se retrouvent au théâtre. L'influence d'Aristote est limitée, et un Lope de Vega, tout en connaissant bien *La poétique* s'en distancie: il ne veut pas se couper de son public. Dans *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), Lope refuse d'écrire des pièces régulières. Ceux qui en écrivent meurent

sans salaire et sans gloire. Lope renvoie sans façons ceux qui en désirent à Robortello ou les invitent à rester chez eux¹⁵.

4.1. Catharsis restreinte

Pour trouver un fil conducteur dans sa masse immense des commentaires, je suivrai quelques traductions et interprétations de la définition¹⁶. On peut *grosso modo* distinguer entre deux types de réception. (1) Celles qui comprennent la définition *verbatim*: la pitié et la crainte purifient la pitié et la crainte et (2) celles qui la prennent dans un sens étendu: la pitié et la crainte purifient la pitié et la crainte, mais d'autres sentiments ou passions aussi¹⁷. La traduction de Pazzi (1536), rend assez fidèlement le texte grec (cf. cit. 11). Substantiellement Valla (1498) avait déjà donné le même sens. Le commentaire de Robortello (1548) suit Pazzi avec deux ou trois variantes minimales et sans pertinence pour notre propos¹⁸. Ce commentaire est intéressant: en assistant au spectacle tragique les hommes s'habituent à la pitié et la terreur, termes qu'il subsume sous celui de "perturbationes", et non de "passions". Ils apprennent que dans la vie humaine des adversités se présentent, et ceux qui se plaignent à tort voient au spectacle des personnages qui méritent compassion; ils apprennent que tout le monde est sujet aux calamités et supporteront plus facilement leur sort en se rappelant que de telles choses sont arrivées également aux autres¹⁹.

Il est vrai que dans l'introduction Castelvetro vante de façon générale l'effet moralisateur de la tragédie, mais il le fait de façon générale et semble presque suivre le commentaire d'Averroës: la tragédie incite les hommes à la vertu et les dissuade du vice²⁰.

Castelvetro développe en suite une métaphore qui sera reprise par la suite²¹. Le spectateur est un peu comme les recrues qui, sous le feu ennemi, ont peur pour eux-mêmes en entendant le canon et en sentant les balles siffler et ont pitié de leurs compagnons blessés; l'habitude aidant, ils se rassurent et reprennent courage. Il faut retenir que l'Antiquité ne considérait pas la compassion comme une vertu; et quelques auteurs modernes font de même. Castelvetro homologue les miséricordieux avec les *vils* et les *poltrons*²².

Quelques autres théoriciens emboîtent le pas à Robortello et Castelvetro. Pour eux la tragédie est donc une école d'endurcissement. Comme plus tard l'empereur Marc-Aurèle²³. Castelvetro trouve, si morale il y a, que la tragédie est utile à éduquer le peuple («è di pro a costumare bene il popolo»)²⁴, à l'accoutumer aux dures conditions qui lui sont imposées. À propos du paragraphe (chap. 13) où Aristote rejette le passage de l'homme vertueux de la félicité au malheur, le qualifiant d'abominable (*miaron*), Castelvetro pense cueillir Aristote en flagrante contradiction:

(8) è da por mente, che Aristotele in quello luogo pare presupporre, che dio habbia cura spetiale degli huomini particolari, & spetialmente degli huomini da bene, in quanto dice, che non si deono gli uomini di santissima vita rappresentare, che trapassino da felicità a miseria, percioche questa non sarebbe cosa ne spauenteuole, ne compassionuole, ma abomineuole, cio è sarebbe cosa, che indurrebbe gli uomini a credere, che dio non hauesse prouidenza speciale de suoi deuoti, & che fosse ingiusto, poi che cosi male meritasse coloro, che gli rendono il debito honore, permettendo, che caggiano di felicta in miseria. Et non dimeno altroue, nei libri delle cose oltre naturali (*La Métaphysique*) egli afferma, che lo'ntelletto di dio s'abbasserebbe troppo, & s'auilirebbe, se hauesse notitia di tutte le particolarità delle cose, & di ciascuna n' hauesse spetiale cura. Le quali cose l'potrebbero essere repute tra se contrarie, o farebbono, se non fosse, che ne libri delle cose oltre naturali egli manifesta l'opinione sua, & qui seguita la credenza commune, & popolare, la quale è tale, & molto differente dalla sua, & qui non faceua mestiere tener conto della sua opinione, ma dell'opinione di coloro, a quali se dee recitare la tragedia, che sono le genti communi, & minute (276-7).

Castelvetro avait été condamné pour hérésie, et le passage cité sent le roussi! Aristote aurait donc proposé aux auteurs tragiques de ménager les opinions du public – populaire!

Cette conception de la catharsis n'est pas moralisatrice; elle exerce tout au plus un *effet global* sans proposer de valeurs particulières. Elle peut assumer des fonctions légèrement différentes: si pour Castelvetro elle est destinée à enseigner la patience au menu peuple, deux siècles plus tard Marmontel, avec une conscience historique accrue, y voit l'expression du fatalisme qui caractériserait les anciens Grecs²⁵.

4.2. Catharsis étendue

Le courant dominant des commentateurs conçoivent bien autrement la catharsis. Segni qui donne finalement, en 1549, une traduction en italien de *La poétique*, se basant probablement sur la traduction latine de Robortello²⁶, omet dans la définition le *huiusmodi* (de ce genre), expression que Robortello commente par «purgari perturbationes *has duas*» (purger ces deux perturbations), à savoir *miser cordia* et *terror*²⁷. On constate d'ailleurs que Segni remplace également *terror* par *timor* (crainte), donc un sens global par un sens restreint (on craint quelque-chose, la terreur n'a pas d'objet précis). Cette interprétation est renforcée par un autre changement: au lieu de *perturbationi* il traduit par *affetti*. La *perturbatio* est un bouleversement (total); l'affect connaît de nombreuses réalisations, dont Segni énumère quelques-unes: la colère et l'intempérance. Il mentionné également les *vices*:

(9) conducendo l'espurgazione degli *affetti* non per uia di narratione, ma per uia di *miser cordia*, & di *timore*²⁸.

Et dans son commentaire on apprend:

(10) Ma che uol dir il filosofo per purgar'gli affetti? uol dire, che nel considerare simili imitationi, oue succedono casi terribili e compassionevoli, noi purghiam'l'animo: ma in che modo? O uero con considerar' tal'imitatione, che ci arreca piacere, faccendoci imparar' quei casi seguiti? O uer' quello, che è meglio? perchè, veggendo noi simili casi auuenuti in persone eccellenti, più agevolmente comportiamo calamità nostre, o uero impariamo a sopportarle. Et in tal' modo se noi siamo *iracundi*, o *intemperati* uenghiamo a purgar l'animo di tali affetti; considerando quei pericoli, & quei mali, che incontrano a chi è ne' *uitij* riuolto, & a chi è fitto nelle *perturbationi*: dalla qual' consideratione è forza. che ne risulti piacer grandissimo.

La purgation concerne ainsi toute une série d'affections.

Ce fut la position de Segni qui l'emporta, malgré quelques voix divergentes. Parmi les innombrables moralisateurs citons: Maggi (1550), Vettori (1760)²⁹, Minturno (1759 et 1764) et Alessandro Piccolomini (1575).

Ces moralisateurs de la tragédie ne font, somme toute, que revenir à la poétique médiévale avec son Horace moralisé, qui considérait l'agréable comme un moyen d'enseigner l'utile, de dorer la pilule. Notons aussi que le triomphe de la tendance moralisatrice coïncide avec le début de l'ère de la Contre-réforme (Concile de Trente: 1545-63). On peut penser que la *catharsis* à la grecque aurait été difficilement conciliable avec l'idée de la Providence, terme qui fait son apparition dans nombre de tragédies.

5

La pratique du théâtre

Tournons-nous maintenant vers la production dramaturgique. Les premières tragédies, inspirées plus peut-être par la publication d'un corpus de tragédies grecques que par *La poétique* du Stagyrte, virent le jour avant même la Réforme protestante, ou peu après, et ne témoignent guère d'un souci moralisateur.

5.1. Luigi Alamanni

Luigi Alamanni (1495-1556) fit en 1527 une adaptation d'*Antigone* de Sophocle en décasyllabes libres. Le style est simple et naturel, immédiatement compréhensible et sans boursoufflure; malheureusement il ne fut pas adopté. Le conflit entre Créon et Antigone a gardé toute son irréductibi-

lité. Il existait d'autres bonnes traductions de tragédies grecques; on avait donc à disposition des modèles à suivre, mais il ne faut pas oublier qu'une transposition d'une culture à une autre est quasi impossible.

5.2. La *Sofonisba* e l'*Orazia*

La renaissance de la tragédie procède de l'esprit de la cour; en témoigne la *Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino, écrite en 1514-15 et publiée en 1524. Trissino trouva sa matière chez Tite-Live³⁰, qui raconte comment Massinissa, roi africain, allié des Romains, épouse la reine Sophonisbe. Pour Tite-Live aucun sérieux problème; ce roi s'incline, rougissant de sa faiblesse, devant les raisons d'État avancées par son ami Scipion et envoie à Sophonisbe une coupe avec du poison. Mais entre Tite-Live et la Renaissance la conception de l'amour a changé: dans l'Antiquité l'amour est souvent considéré comme une "perturbation". Dans *Les Trachiniennes* de Sophocle, Déjanire considère la tocade d'Hercule, son mari, pour une jeune femme comme un dérangement; la Phèdre d'Euripide est dans le même cas. À ma connaissance on ne trouve aucune intrigue de tragédie antique bâtie sur les amours (malheureux) de deux amants. Auerbach constate, de façon plus générale, le peu d'importance que la littérature antique attribuait à l'amour³¹.

Mais entre l'Antiquité et la Renaissance il y a l'amour courtois. Dans toutes les versions modernes, c'est l'abandon de la bien-aimée qu'il faut justifier. Mairet (1634) suicide Massinisse, Corneille (1663) cherche une solution au dilemme par l'accentuation de l'intrigue politique, présentant la mort de Sophonisbe comme une suite de l'échec de ses intrigues politiques. On retrouve le même conflit de valeurs dans *La Orazia* (1546) de l'Arétin, dont le sujet est repris plus tard par Corneille et bien d'autres. Dans les deux cas nous avons affaire tout au plus à une argumentation globale qui ne condamne pas explicitement l'amour ni les sentiments personnels, mais les relègue à une place secondaire.

Trissino a copieusement commenté sa pratique. Dans ses écrits théoriques il se vante d'avoir donné à sa patrie aussi bien la première épopée (*Italia liberata dai Goti*), que la première tragédie (*Sofonisba*). Dans la dédicace au pape Léon X (1527) il comprend plutôt Aristote à travers le commentaire d'Averroès: sa tragédie présente les mœurs les meilleurs, et la comédie pires qu'ils ne le sont; et elle éveille la compassion et la crainte, par lesquelles et par d'autres endoctrinements elle donne du plaisir aux auditeurs et de l'utilité à la vie humaine. Il n'y traite pas de purgation et peu de morale.

Plus tard il publia un grand traité, *Le sei divisioni della Poetica*. Dans le chapitre (divisione) 5 traitant de la tragédie, rédigé probablement en 1549,

mais publié en 1562 après la mort de l'auteur³², il commente *La poétique*. Voici la fin de la définition de la tragédie:

(11) essa tragedia non per ennucciazione, ma per misericordia, e per tema purga ne i spettatori *queste tali* perturbazioni.

La miséricorde et la crainte ne purgent donc que ces deux sentiments, après quoi il n'est plus question de purgation, chose notable, puisque Trissino donne un résumé-commentaire fort détaillé de sa pièce. Recourant à *La rhétorique* d'Aristote, il traite longuement des maximes, qui doivent faire fonctionner la pièce (et non pas endoctriner les spectateurs, comme c'est le cas chez d'autres commentateurs). Sur ses vieux jours Trissino ne s'est donc pas laissé influencer par des soucis moralisateurs de la Contre-réforme.

Il faudrait évidemment examiner plus en détail la production de la première moitié du siècle. Notons à titre de suggestion que ni la *Rosmunda* de Rucellai de 1516 (tragédie d'horreur pourvue d'une conclusion rapide sur la justice divine) ni la *Canace* de Sperone Speroni (1546) ne sont des tragédies moralisatrices.

5.3. Giraldi

On trouve pourtant parmi les dramaturges de la seconde génération des moralisateurs très explicites. C'est le cas de Giraldi qui, à partir des années '40, écrivit une série de tragédies à fin heureuse (*a lieto fine*). Dans ces tragédies il réalise la forme qu'Aristote considère comme la moins bonne, celle de la double fin, et la justifie théoriquement.

Dans le prologue d'*Altile*, Giraldi s'inscrit en faux contre l'opinion d'Aristote, citant plusieurs contre-exemples pris dans le corpus des tragédies grecques. De plus, depuis *Orbecche* (1541), tragédie d'horreur, donc avant de changer l'adoption de la fin heureuse, il surcode l'horreur par l'introduction d'une Providence, personnifiée sous forme de Némésis, ce qui exclut d'avance toute problématique vraiment tragique³³.

5.4. *Sacre rappresentazioni*

Auerbach a avancé qu'au Moyen-Âge la seule figure tragique du christianisme est celle du Christ³⁴. Cependant certaines figures bibliques de l'*Ancien Testament* pourraient être représentées sous un point de vue tragique, p. ex. Abraham (sacrifiant son fils) ou Saül (abandonné par Dieu à cause d'un acte de clémence). De même un saint pourrait vivre son martyre de façon tragique, dans l'angoisse du doute. On trouve des ébauches

d'une telle problématique chez deux dramaturges protestants. Jean de la Taille présente (1572) un *Saül le Furieux* qui se révolte contre Dieu qui s'est détourné de lui à cause d'un massacre qu'il lui a intimé, mais que, par humanité, Saül n'a pas effectué³⁵:

(12) Pour estre donc humain j'esprouue sa cholere,
Et pour estre cruel il m'est donc débonnaire.

Ou bien il se révolte de se voir appelé, puis abandonné par Dieu, sans avoir cherché cette vocation:

(13) Mais qu'auois-ie offensé quand de mon toict champestre,
Tu me tiras, ô DIEV, enuieux de mon estre.
Où ie viuois content sans malediction,
Sans rancueur, sans ennuie, & sans ambition,
Mais pour me faire choir d'un sault plus miserable,
D'entrée tu me fis ton mignon fauorable,
(O la belle façon d'aller ainsi chercher
Les hommes pour après les faire trebuscher!)³⁶.

Théodore de Bèze dépeint de son côté dans son *Abraham sacrifiant* (1550) les scrupules du père de la foi.

(14) ABRAHAM Mais il peut estre aussi que l' imagine
Ce qui n'est point: car tant plus l'examine
Ce cas icy, plus ie le trouue estrange.
C'est quelque songe, ou bien quelque faux ange
Qui m'a planté cecy en la ceruelle:
Dieu ne veut point d'offrande si cruelle:
Maudit-il pas Caïn n'ayant occis
Qu'Abel son frère? & i'occiray mon fils!
SATAN Iamais, iamais
ABRAHAM Ha, qu'ay-ie cuidé dire?
Pardonne-moy, mon Dieu, & me retire
Du mauuais pas où mon péché me meine.
Deliure moy, Seigneur, de ceste peine.
Tuer le veux moy-mesme de ma main.
Puis qu'il te plaist, ô Dieu, il est certain
Que c'est raison: parquoy ie le feray.
SATAN Mais si ie puis, ie l'en engarderay³⁷.

Abraham doute du commandement de Dieu, qui ne saurait faire montre d'une telle cruauté; il se permet de raisonner sur la base de la toute bonté de Dieu, ou bien, tout simplement à partir d'une éthique normale. Comme

le dit Kierkegaard³⁸, pour Abraham c'est l'éthique (ne pas sacrifier Isaac) qui constitue la tentation (et non pas le devoir), et dans la pièce, c'est Satan qui, approuvant ce raisonnement de bon sens, le marque, à l'attention des spectateurs, en tant que tentation, court-circuitant ainsi le problème à partir de la certitude du salut final. Abraham se ressaisit en effet après cette réplique.

Si on veut mesurer l'originalité de Théodore de Bèze, on peut comparer sa tragédie avec celle de Feo Belcari: *Abramo ed Isaac*³⁹, où Abraham se contente d'obéir:

(15) Non debbe il servo dal suo buon signore
Cercar ragion di suo comandamento⁴⁰.

Abraham console Isaac en lui expliquant que par le sacrifice, il gagne la vie éternelle et ne mourra pas dans la guerre ou par infirmité. Dans cette pièce Abraham et Isaac font retour à Sara, la mère inquiète, et tout finit par des chansons. Au Moyen-Âge en effet Abraham est le père de l'obéissance, et non pas le père de la foi, comme chez Kierkegaard.

Je signale en passant un autre obstacle à représenter dramatiquement les affres du *aut aut* religieux: Comment dramatiser l'injonction de la foi kierkegaardienne qui, contrairement au commandement éthique, se soustrait à la discussion entre deux personnages et donc à la représentation sur les tréteaux.

En ce qui concerne les affres du martyr, la Contre-réforme trouve une recette adaptée également en peinture. Dans la *Tragedia di Santa Chaterina V.M. de Brammini*⁴¹ l'atrocité du martyr est escamotée par les mots que la sainte elle même adresse à sa suite avant d'être décapitée:

(16) Hor, dilette sorelle, mentre ch'io
corro veloce alla futura vita,
senza mai lagrimar, restate in pace (v, 6, vv. 3641-3643).

Elle verbalise ainsi un motif fréquent dans l'iconographie de la Contre-réforme: la coïncidence du martyr et de la sanctification (FIGURE 1).

6

La tragédie classique française

Au théâtre, je le rappelle, le tragique conçu comme le conflit de valeurs inconciliables, semble exclu des basses couches, Shakespeare compris (avec la demi-exception de Shylock). Par contre, comme le note Auerbach⁴², les *comedias* espagnoles, peuvent incarner un grave conflit dans des person-

FIGURE 1
Guido Reni, *Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, 1606-07, huile sur toile, cm 277×195,
Albenga, Museo Diocesano



nages roturiers, ainsi dans *Fuenteovejuna* de Lope de Vega ou *El alcalde de Zalamea* de Calderón, mais ces drames ne connaissent pas un vrai conflit tragique; ils apportent une solution, une conciliation.

Une notable exception qui témoigne de la richesse du théâtre français préclassique se trouve dans *Scédase* (tragédie française de Hardy représentée entre 1605 et 1615 et publiée en 1624) où, après le viol et le meurtre de ses deux filles, un père échoue à obtenir justice. Le motif du viol est traité également dans les *comedias* espagnoles, mais il y est suivi d'une "réparation" sous forme de mariage ou de punition du coupable. Je ne connais que Hardy à avoir mis en scène sans médiation finale ce conflit fort réel dans la société contemporaine, mais mes lectures sont limitées.

Accompagnant la progression rapide de l'absolutisme et son patronage de la vie culturelle, la constitution progressive de la doctrine classique française exclut vite les couches inférieures de la tragédie, mais n'institua pas le moralisme et s'ouvrit au traitement des conflits non médiatisables qui se trouvent surtout dans quelques tragédies de Racine (alors que chez Corneille, quand le héros succombe, triomphant dans la mort, il reste le représentant de valeurs assurées). Un auteur que les contemporains considéraient comme le troisième des grands, Crébillon père, représente la tragédie noire, avec des pièces comme *Athrée et Thyeste* (1707) ou *Catilina* (1747), mais les fins horribles ne sont pas pour autant tragiques dans l'acception du terme que j'essaie ici à cerner; aucune vraie valeur ne s'oppose à la méchanceté.

La doctrine de la tragédie classique française connue par les vastes pans de la réalité qu'elle exclut ou limite: le corps non symbolique, le mélange des genres, le comique, le vocabulaire réaliste etc., réduit également les tendances moralisatrices et propagandistes et, surtout, l'argumentation narrative par protagonistes positifs, récompensés par une fin heureuse avec la punition collatérale des méchants (la double fin d'Aristote).

Avec *Œdipe* Voltaire livre encore une tragédie sans vraie médiation où le protagoniste peut se proclamer:

(17) Inceste, et parricide et pourtant vertueux (v, 3).

(Nous verrons que vers la moitié du siècle, chez le même Voltaire, la vertu doit être récompensée!) Et Œdipe de préciser:

(18) Et j'étais, malgré moi, dans mon aveuglement,
D'un pouvoir inconnu l'esclave et l'instrument.
Voilà tous mes forfaits: je n'en connais point d'autres.
Impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres;
Et vous m'en punissez (v, 4).

Cedipe semble ici faire écho au Saül de La Taille (v. ci-dessus).

Mais bientôt on entendra un autre son de cloche. Vers le milieu du siècle une exigence de moralisation se fait de plus en plus sentir. Un pari important fut pris par le jeune Marmontel qui connut avec deux tragédies *Denis le tyran* (1747) et *Aristomene* (1748) un succès fulgurant, puis un échec tout aussi spectaculaire. Il opta explicitement dans *Réflexions sur la tragédie* (1748) pour la double fin d'Aristote, exigeant que la tragédie propageât une saine morale et utilisât à cette fin des "maximes détachées", c'est-à-dire des maximes sans rapport nécessaire avec l'action de la pièce. Après les cuisants échecs essuyés, Marmontel eut le bon sens d'abandonner la carrière d'auteur tragique, et par la suite il modifia sur quelques points importants sa poétique. Mais un peu avant le succès éphémère de Marmontel son mentor, Voltaire, changea la forme de sa tragédie, se mettant à la moralisation et la justifiant théoriquement⁴³.

Le moralisme bien connu du drame bourgeois introduit par Diderot, était également préparé dans la comédie larmoyante de La Chaussée, mais là règne surtout une moralité de bon sens. De même les nombreuses maximes n'énoncent qu'une sagesse des nations et restent liées à la situation dramatique⁴⁴. Certes si chez La Chaussée la fin récompense les bons, elle n'apporte qu'une solution aux problèmes archi-connus. Dans *Mélaniide* (1741) un père et un fils sont rivaux, sans se connaître, pour la main d'une jeune fille, et la reconnaissance donne la jeune fille au jeune homme, alors que le père répare une faute en épousant la mère.

Diderot par contre, qui écrit en prose, insère de longues répliques moralisatrices et des situations pathétiques, allant jusqu'à établir que la vertu doit être nécessairement récompensée par le bonheur. *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu* (1757) contient le problème de la pièce dans le sous-titre, car la vertu éprouvée doit être récompensée: Clairville aime Rosalie d'un amour partagé. Mais celle-ci tombe amoureuse de Dorval, ami de Clairville. Dorval cède après une hésitation Rosalie à Clairville. Reste à "convertir" cette dernière à changer d'amour par un beau discours! Ce qu'accomplit Dorval avant d'épouser Constance, amie de Rosalie. Pour serrer les boulons de ces deux alliances, une reconnaissance exclut le mariage entre Dorval et Rosalie: ils s'avèrent frère et sœur.

La fin prouve donc, tout comme nombre de tragédies *a lieto fine* de Giraldi, qu'une jeune fille doit sacrifier son amour; mais la motivation est différente: elle doit se sacrifier pour ne pas rendre malheureux un vertueux amant. C'est ce qu'expose Dorval dans un long monologue (v, 3). On constate ici l'importance des genres: Diderot ne se serait pas exprimé ainsi dans ses essais.

Quand Clairville, dans son désespoir, rappelle l'enjeu moral de la pièce, demandant: «Croyez-vous qu'à l'heure que je vous parle il y a un

seul honnête homme heureux sur la terre?»), Dorval rétorque: «Vous voulez dire un seul méchant» (III, 8). On retrouve ici l'autre terme de la double fin d'Aristote, le méchant. Ce méchant n'a, dans la pièce, qu'une existence virtuelle. Rosalie, qui s'abuse, dit à Clairville: «Il [Dorval] vous trompe, vous dis-je. C'est un méchant». Clairville: «Dorval un méchant!» (V, 2). Le terme revient tout au long de la pièce, presque toujours avec des connotations de crise grave. Diderot reconnaît parfois qu'il existe des méchants irréductibles, même si l'on arrive à créer une société qui récompense la vertu: «un petit nombre d'hommes qu'une nature perverse que rien ne peut corriger entraîne au vice»⁴⁵. Sur cet arrière-fond la phrase célèbre qui aurait contribué à la rupture entre Diderot et Rousseau prend tout son poids: «il n'y a que le méchant qui soit seul» (IV, 3). Et le drame bourgeois connaît de nombreux exemples de méchants, punis ou exclus, à commencer par la deuxième pièce de Diderot, *Le père naturel*. Il est vrai que Diderot abandonnera vite ce genre moralisateur. Il publie pendant cette période la *Lettre sur les aveugles* et *L'Encyclopédie*, et dans la citation mise en exergue, plus tardive, il est vrai, Diderot semble faire la critique de ses premières fictions.

Les exemples de cette littérature moralisatrice sont légion. Voici un passage de Marmontel qui, condamnant le succès du vice, veut que le théâtre soit une école de vertu. Il se trouve dans sa réponse à la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* de Rousseau qui, dans un État vertueux, condamne en bloc le théâtre:

(19) qu'enfin Molière eût fait tromper par des fripons d'honnêtes gens éclairés, vigilants et sages; c'était donner au vice, sur la vertu, un avantage qu'il n'a pas. Et que conclure de ces leçons? Que la probité, inutilement sur ses gardes contre la malice et la fausseté, n'en peut être, quoi qu'elle fasse, que le jouet ou la victime. C'est alors que le théâtre comique serait une école pernicieuse par le découragement et le dégoût qu'il inspirerait pour la vertu⁴⁶.

La grande affaire de la Contre-réforme – et, en pays protestant, du dogmatisme – fut d'enseigner et de prêcher; et, après le classicisme français, moins moralisateur, la morale et les prêches narrativisés qui ont fait l'objet de cet essai reprennent de plus belle au siècle des Lumières. La majorité des “philosophes” peuvent douter de bien des choses, mais presque jamais de leur mandat de moralisateurs. Aux tréteaux on trouve des pièces intitulées *L'École des mères, pères, maris etc.* Et je n'ai pas trouvé d'auteurs qui posent la question de leur autorisation de faire la morale, de l'instance qui les aurait mandatés (à moins de remonter jusqu'à l'Être Suprême). On aperçoit une ébauche de problématisation chez Rousseau qui peut demander à ses anciens amis philosophes de quoi ils se mêlent, mais l'esprit de po-

lémique l'empêche d'aborder la question avec sérénité. Chez les opposants aux Lumières, anciens et modernes, on sent pourtant souvent un esprit d'irritation qu'il est difficile d'interpréter. Pour aller vite, un moralisateur peut avoir tort et raison à la fois. Raison quant au contenu et tort quant au ton de la voix qui peut renverser un message d'humanisme en agressivité (comme par exemple aujourd'hui dans les mises en garde contre le tabagisme). Cela est plus grave qu'on ne le pense, puisque s'adresser à son interlocuteur avec incivilité, c'est l'attaquer dans son statut de prochain. Dans les *Miettes philosophiques*, Kierkegaard, traitant de la "dialectique de la communication", montre que par le style, la manière de parler, un message peut se renverser en son contraire⁴⁷.

Dans cet essai j'ai voulu suggérer que la moralisation, le prêche, n'est pas le seul fait des prêtres et pasteurs. La rage de prouver et de prêcher (les autres) se trouve tout autant chez les hommes des Lumières; je laisse à mon lecteur de trouver des exemples d'actualité. Mais pour ne pas entonner un prêche, je m'arrête ici sur un mot du *Faust* du jeune Goethe, qui a dû souffrir de l'esprit de son temps:

(20) Bilde mich nicht ein, ich könnte was lehren
Die Menschen zu bessern und zu bekehren.

Je ne m'illusionne pas de pouvoir enseigner quelque chose qui puisse améliorer et convertir les hommes.

Notes

* Vu l'espace limité imparti, j'ai dû limiter certains développements ainsi que le nombre et la longueur des citations. J'ai l'intention de publier un article plus étoffé, en danois ou en français, sur ma page d'accueil: <http://akira.ruc.dk/~Michel/>

1. J'ai emprunté ce concept à G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980. Ce concept m'a également servi pour *Motifs ou motifèmes? Genot, Gérard et Larivaille, Paul: Étude du Novellino I. Répertoire des Structures narratives. Documents du C.R.L.L.I. n. 34. Université Paris X-Nanterre, 1985-2. 284 p.*, in "Revue Romane", 22, 2, 1987, pp. 284-94.

2. M. Olsen, *Les Transformations du triangle érotique*, Akademisk forlag, København 1976, pp. 309 s.

3. E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1959, pp. 300 s.

4. Cf. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford 1953, pp. 31 ss.

5. «Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, oder möglich [in Korrektur ergänzt: wird], schwindet das Tragische.» Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe* (6. Juni 1824), Hrsg. von E. Grumach, Weimar 1956, p. 18, et Hamburgerausgabe, XII, p. 717. <http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

6. «Er (Aristote, *Poétique*, chap. 6, définition de la tragédie) versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird.» Goethe, *Nachlese zu Aristoteles' "Poetik"*, in *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*, S. 173.974 (cf. Goethe-BA, vol. 18, pp. 122-3), Hamburgerausgabe, XII, p. 343. <http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

7. «Wertet das Libretto die persönliche Katastrophe explizit als allgemeine Wohltat im Sinne einer Wiederherstellung der Weltordnung, so erfüllt es die erforderlichen Kriterien des tragico fine nicht.» (K. Kost, *Das "tragico fine" auf venezianischen Opernbühnen des spätem 18. Jahrhunderts*, diss., Universität Heidelberg, Heidelberg 2004, p. 17, note 4).

8. Cf. P. W. Zapffe, *Om det tragiske*, Aventura, Oslo 1983.

9. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, III, p. 540. L'auteur tragique le plus cité par Hegel est Shakespeare, auquel – reconnaît Hegel – sa définition de la tragédie ne s'applique pas, les héros shakespeariens ne se rapportant pas à des valeurs générales (II, p. 200). L'espace consenti ne me permet pas de poursuivre ce problème.

10. Cf. chap. 6. Je cite Aristote d'après: Aristote, *Poétique*, trad. de M. Maignien, Le livre de poche classique, Paris 1990.

11. Bernardo Segni a senti ce manque: dans son commentaire à sa traduction italienne il supplée par *Cedipe* et *Electre*. Cf. *Rettorica e poetica d'Aristotile...*, Venezia 1551, p. 182.

12. *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium*, Firenze 1536, p. 10v. et Aristote, *Poétique*, trad. de M. Maignien, Le livre de poche classique, Paris 1990, chap. 6.

13. Voici le passage qui commente la définition d'Aristote, texte difficile à comprendre: «Representatio inquam que generat in animabus passiones quasdam temperatius ipsarum ad miserendum aut timendum aut ad ceteras consimiles passiones quas inducit & promouet per hoc quod imaginari facit in uirtuosis de honestate & munditia». Cf. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I-II, The University of Chicago Press, Chicago 1974, I, p. 358. [L'imitation (le spectacle) éveille dans les âmes des passions qui les modèrent et les rend susceptibles à la pitié ou à la crainte ou à d'autres passions semblables qu'elle induit et promeut grâce à ce qu'elle fait imaginer chez les vertueux à propos de l'honnêteté et de la pureté.]

14. Cf. note 11.

15. Vers 16 ss., 30, 142, 200.

16. Cf. cit. 7.

17. Cf. dans ce sens A. Fusco, *La poetica di Lodovico Castelvetro*, Luigi Pierro, Napoli 1904, p. 207.

18. F. Robortello, *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii De arte poetica*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1548, p. 52.

19. *Ib.*, p. 53.

20. *Ib.*, p. 3.

21. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Riveduta, & ammendata secondo l'originale, & la mente dell'autore*, Pietro de Sedabonis, Basilea 1576, p. 117.

22. *Ib.*, p. 116.

23. Marc-Aurèle, *Réflexions morales... distribuées par ordre de matières*, trad. A. Dacier, Denully, Paris 1742, chap. 26, pp. 204 s.

24. Cf. note 22, p. 275.

25. F. Marmontel, *Ceuvres complètes de Marmontel* x, Paris 1819, p. 210.

26. Cf. note 13, I, p. 404.

27. Cf. note 11, p. 53.

28. Cf. note 11, pp. 172-3.

29. Le commentaire de Vettori est intéressant. Il voit, comme tant d'autres qu'Aristote s'oppose à Platon, son ancien maître, et part d'un point de vue voisin de Robortello: l'évocation de la crainte et la pitié sert à la modération de ces deux sentiments. Mais, ajoute-t-il, à celle des autres aussi (P. Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis De Arte Poetarum*, Secunda editio. In officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1573, p. 56 s.).

30. *Ab urbe condita*, xxx, chap. 11-15.

31. Cf. note 3, p. 137 (chap. 8, fin).

32. Cf. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, cit., II, p. 750.

33. Pour une étude générale du théâtre de Giraldu, cf. L. Corinne: *De l'horreur au "lieto fine"*. *Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldu Cinzio*, Bonacci editore, Roma 1884 et M. Hagen, *La tragedia di Giambattista Giraldu: Retorica e tematica di un drama moderno*, Romansk inst., Bergen 2000. Pour les nouvelles Olsen v. note 2.
34. Cf. note 3, chap. 12, dernière page.
35. Jean de La Taille, *Saül le Furieux*, Frederic Morel, Paris 1572, p. 13v.
36. *Ib.*, p. 22v.
37. T. De Bèze, *Abraham sacrifiant*, A. Jullien, Paris 1920, pp. 42-3.
38. *Frygt og Bæven* (Crainte et Tremblement), in *Samlede værker*, v, Gyldendal, København 1963, p. 58.
39. A. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate per cura di A. D'Ancona*, Le Monnier, Firenze 1872, I, p. 41.
40. *Ib.*, I, p. 46.
41. L. Brammini, *Tragedia di Santa Chaterina V.M.*, a cura di F. Carboni, Bagatto libri, L'Aquila 1993.
42. Cf. note 3, p. 316.
43. M. Olsen, *Le tournant de 1750*, in E. Ahlstedt, K. Benson, E. Bladh, I. Söhrman, U. Åkerström (éds.), *Actes du XVIII^e congrès des romanistes scandinaves*, Romanica Gothoburgensia 69, Acta universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2012.
44. *Ib.*
45. *Entretiens d'un philosophe avec la maréchale de ****, in *Œuvres philosophiques*, éd P. Vernière, Garnier, Paris 1956, pp. 528 ss.
46. *Apologie du théâtre*, in *Œuvres complètes*, x, Paris 1819, p. 210.
47. S. Kierkegaard, *Samlede værker*, x, Gyldendal, København 1963, p. 63; *Postscriptum définitif et non scientifique aux "Miettes philosophiques"*, vol. I, Ed. de l'Orante, Paris 1977, p. 213.

