Pourquoi la tragédie finit mal ? Analyse des dénouements dans quelques tragédies de la première modernité

Perché la tragedia finisce male? Analisi degli scioglimenti di alcune tragedie dell'età moderna

Enrica Zanin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/2087>

DOI : 10.4000/cei.2087

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 45-59

ISBN : 978-2-84310-285-1

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Enrica Zanin, « Pourquoi la tragédie finit mal ? Analyse des dénouements dans quelques tragédies de la première modernité », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2016, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/2087> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.2087>

POURQUOI LA TRAGÉDIE FINIT MAL ? ANALYSE DES DÉNOUEMENTS DANS QUELQUES TRAGÉDIES DE LA PREMIÈRE MODERNITÉ

Enrica Zanin
Université de Strasbourg

Une «tragédie» est, dans l'esprit des contemporains, une histoire qui finit mal, et tout événement est qualifié de «tragique» quand il se solde par le malheur et l'infortune. Or, la fin malheureuse n'est pas le trait qui définit la tragédie grecque : nombre des tragédies d'Euripide ont une fin heureuse et Aristote définit le genre, dans la *Poétique*, comme «la représentation d'une action noble¹» et non comme une action malheureuse. Les Modernes italiens qui, les premiers, traduisent et commentent la *Poétique* et qui composent des tragédies reprennent en apparence les catégories d'Aristote, mais écrivent des pièces à l'issue funeste. La fin malheureuse devient le trait qui définit la tragédie moderne, alors que la tragédie antique ne se fondait pas sur ce critère. Comment expliquer la nouvelle signification qu'acquiert la «tragédie» et l'issue «tragique»? Par l'analyse des traités et des premières tragédies je chercherai à répondre à cette question, pour comprendre comment notre compréhension du «tragique» est issue des débats et des choix des premiers dramaturges modernes.

Le dénouement malheureux devient un trait de la définition du genre

Le dénouement malheureux n'est pas le trait qui définit la tragédie antique. Non seulement il est probable que nombre de tragédies grecques avaient

1. Aristote, *Poétique*, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. 6, p. 53.

une fin heureuse², mais la définition qu'en donne Aristote dans la *Poétique* n'est pas centrée sur le sujet et sur l'issue de l'intrigue, mais plutôt sur sa forme — il s'agit de l'« imitation » (*mimesis*) d'une « action » (*praxeôs*) — et sur son style qui doit être « noble » (*spoudaias*). La fin de la tragédie peut être heureuse ou malheureuse³, et de préférence malheureuse⁴, car elle s'avère ainsi plus efficace et plus apte à susciter les passions tragiques. Mais la fin heureuse est toujours possible, même, l'intrigue qu'Aristote juge la plus efficace a une fin heureuse : c'est le cas où le héros est sur le point de tuer, reconnaît et ne tue pas⁵.

Les premiers traducteurs modernes de la *Poétique* traduisent et commentent la définition d'Aristote, mais infléchissent leur glose pour affirmer que la fin malheureuse est préférable⁶, voire obligatoire. Maggi, dans son commentaire de 1550, affirme que le renversement de fortune, dans la tragédie, doit obligatoirement se faire du bonheur vers le malheur⁷. Rossi, dans son discours de 1590, affirme également que l'« exode » de toute tragédie bien constituée doit se faire « par une extrême misère »⁸, et Piccolomini, dans son commentaire de 1572, affirme qu'Aristote préconise sans doute, pour la tragédie, le dénouement malheureux⁹. Dans les commentaires donc, le dénouement malheureux n'entre pas dans la définition de la tragédie, mais est généralement considéré comme un trait spécifique de la forme tragique.

En revanche, dans les traités de poétique, le dénouement malheureux est souvent considéré comme l'élément qui définit le genre. Viperano,

2. W. Marx, *Le Tombeau d'Œdipe, pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 64-83.

3. La longueur de la tragédie est définie par « l'étende qui permet le renversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur par une série d'événements enchaînés » (Aristote, *Poétique*, ouvr. cité, chap. 7, p. 61).

4. « Pour être réussie, il faut donc que [...] le passage se fasse non du malheur au bonheur, mais au contraire du bonheur au malheur » (Aristote, *Poétique*, ouvr. cité, chap. 13, p. 78-79).

5. Aristote, *Poétique*, ouvr. cité, chap. 14, p. 83.

6. C'est notamment la position de Segni : « *Migliore è quello che passa da felicità in miseria, per questa ragione cioè, perché gli affetti del terribile e del compassionevole più n'appariscono* » (B. Segni, *Rettorica e Poetica d'Aristotele*, Venise, 1551 [1549], fol. 181v.).

7. « *Ex miseria ad felicitatem mutatio non sit, sed contra ex felicitate ad miseriam* », « Que la mutation de fortune ne soit pas de la misère au bonheur, mais au contraire du bonheur à la misère » (V. Maggi, *In Aristoteles librum de poetica communes explanationes*, Venise, officina erasmiana vinctentii, 1550, p. 155).

8. « *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*. » (N. Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, dans *Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. B. Weinberg, vol. 4, Bari, Laterza, 1974 [1590], p. 113.)

9. « *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*. » (A. Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, Venise, Guarisco, 1575 [1572], p. 215.)

dans son *de Poetica*, publié en 1579, décrit ainsi la tragédie : « *tragedia est poesis virorum illustrium per agentes personas exprimens calamitates: illa proprietate a comoedia, hac ab epopeia distinguitur*¹⁰ ». Viperano reprend en apparence la définition d'Aristote : la poésie représente des « personnages en action » et est une « poésie d'hommes illustres », mais ces personnages en action doivent exprimer des « calamités ». La tragédie doit donc avoir un sujet malheureux et c'est ce sujet « calamiteux » qui la distingue de la comédie. Jason Denores, dans son *Discorso* de 1586, non seulement affirme que la fin malheureuse est le trait qui définit la tragédie, mais il en explique les raisons : les poètes représentent un héros puissant et heureux, pour montrer ensuite comment, en un rien de temps, il tombe dans un malheur imprévu — et la vue de ce malheur porte le public à réfléchir sur la fragilité des biens de ce monde¹¹. Les traités de poétique italiens, donc, affirment que le dénouement malheureux est un trait qui définit non seulement la forme de la tragédie, mais également son contenu et ses effets sur le public.

On constate ainsi que les théoriciens italiens, en dépit de leur fidélité affichée au texte de la *Poétique*, s'en écartent quand il s'agit de définir la tragédie. Pour les Modernes, la tragédie n'est pas seulement définie par son style et sa forme, mais également par son thème et son issue : la tragédie moderne doit représenter des calamités et s'achever par le malheur du héros.

Si, pour les Italiens, la fin malheureuse devient un trait de la définition de la tragédie, dans les autres traditions tragiques la fin malheureuse est d'emblée considérée comme l'élément distinctif du genre. Les principaux théoriciens espagnols de la tragédie — et notamment Pinciano¹² et Carvallo¹³ — affirment que la tragédie se définit par sa fin malheureuse

10. « 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 » (A. Viperano, *De Poetica libri tres*, Anvers, C. Plantin, 1579, p. 94).

11. « *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 gran potenza e signoria che possa mai trabocar 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, nondimeno, cade in molte disavventure.* » (J. Denores, *Discorso, in Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. B. Weinberg, vol. 3, Bari, Laterza, 1972 [1586], p. 379-380.)

12. « *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 seguir* » (A. López Pinciano, *Philosophía Antigua poética*, dans *Obras completas*, vol. 1, éd. J. Rico Verdú, Madrid, Castro, 1998 [1596], p. 382-283).

13. « *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*

et par son sujet funeste et que c'est cela qui la distingue de la comédie. Enfin, les théoriciens français, alors qu'ils prétendent citer textuellement Aristote, font de la fin malheureuse le trait définitoire du genre. C'est le cas notamment de La Mesnardière, dans sa *Poétique* de 1640 :

Commençons par la Tragédie, et disons avec Aristote accommodé à notre usage, que *c'est la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste, complète, 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*¹⁴.

En marge, il précise le sujet et la source du paragraphe : « Définition de la Tragédie. Aristotel. l. Poëtiques ». D'une part, donc, La Mesnardière 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 en réalité, il altère la définition d'Aristote : la tragédie, dans la *Poétique*, est « la représentation d'une action noble » et non pas la représentation noble « de quelque action funeste ». La Mesnardière explique sa manipulation : la définition d'Aristote ne rend pas compte de la « tragédie d'aujourd'hui » (*ibid.*). Les usages ont donc changés et la tragédie *doit* avoir une fin malheureuse pour être véritablement *tragique*. C'est ce qu'il apparaît du moins sur la scène italienne où le succès de l'*Orbecche*, qui traite de « *lacrime, sospiri, angoscia, affanni e crude morti*¹⁵ » et qui a un « *doglioso fine*¹⁶ », influence grandement la production ultérieure et fait de la représentation de l'horreur un trait distinctif du genre. Les rares doctes qui protestent contre cette évolution poétique, en rappelant les propos d'Aristote¹⁷, doivent se résigner à voir composer et jouer des tragédies au dénouement funeste.

fortuna, como de so difinición consta, que es ésta: tragedia est heroica fortuna [in adversis] comprehensio. » (L. A. de Carvallo, *Cisne de Apolo*, éd. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997 [1602], p. 269.)

14. J. de La Mesnardière, *La Poétique*, Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 8.

15. G. B. Giralaldi Cinzio, *Orbecche*, « Prologo », dans *Il teatro italiano II, la tragedia del Cinquecento*, éd. M. Ariani, Turin, Einaudi, 1977, p. 85.

16. *Ibid.*, « La tragedia a chi legge », p. 179.

17. C'est le cas notamment en Espagne de Francisco Fernández de Córdova : « *Differentia certe Tragoedia, et Comoedia in actione consistet, quae 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 in foelici, hilari, aut moesto, cuius certe in definitionibus nullam fecit mentionem Aristoteles* » (F. F. de Córdova, *Didascalía multiplex*, Lyon, Horace Cardon, 1615, p. 225); et en France de l'abbé d'Aubignac : « 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 Catastrophe. » (Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 211.)

Pourquoi donc, en dépit des propos d'Aristote, le dénouement malheureux devient le trait distinctif de la tragédie moderne ? L'importance accrue d'un élément secondaire de la poétique tragique manifeste la présence d'une tradition, voire d'une « pensée du tragique » qui influence les théoriciens modernes bien plus profondément que l'*auctoritas* aristotélienne et les modèles grecs. Il s'agira de reconstituer cette tradition tragique qui s'est développée à une époque — la fin du Moyen Âge — où la tragédie était méconnue.

Aux origines du « tragique » moderne

L'importance accrue de la fin malheureuse, chez les tragiques modernes, manifeste l'existence d'une tradition et d'un imaginaire qui précède la redécouverte de la *Poétique* et de la tragédie grecque. Cet imaginaire « tragique » naît donc sans tragédie, c'est-à-dire à une époque où les tragédies grecques et latines n'étaient connues que sous la forme de fragments et où leur nature proprement « théâtrale » étaient méconnues. En effet, dès le deuxième siècle les tragédies ne sont plus jouées mais déclamées, et bientôt les tragédies de Sénèque ne sont plus connues que sous la forme de sentences, recensées en recueil. Or, c'est justement dans ce contexte que se développe une réflexion pour définir la tragédie et ses modalités.

À la fin du quatrième siècle, deux grammairiens latins, Diomède et Évanthius, donnent deux définitions analogues de la tragédie et de la comédie qui vont fonder la conception médiévale du genre. Pour Diomède, la tragédie est « *heroica fortuna in adversis comprehensio*¹⁸ », c'est-à-dire, « la saisie d'un sort héroïque dans des circonstances adverses ». Pour Évanthius, la tragédie se distingue de la comédie, car si cette dernière à une fin heureuse, la tragédie a un « *exitus funest[us]*¹⁹ ». Ces deux petits traités sont à la base de l'enseignement des clercs : le texte de Diomède est essentiel aux études de grammaire, le texte d'Évanthius se trouve à la tête des commentaires de Donat au théâtre de Térence et constitue également une référence pour l'apprentissage du latin. Les propos de Diomède et d'Évanthius ont le mérite de ne pas définir la tragédie en fonction de son « style » mais bien par son thème, son sujet et sa structure, d'après une démarche qui est plus familière aux doctes médiévaux. De plus, à une époque où la nature proprement dramatique de la tragédie est tombée dans l'oubli, une telle

18. Diomède, *Ars grammatica*, dans *Grammatici Latini*, vol. 1, éd. H. Kiel, Lipse, 1857, p. 487.

19. Évanthius, *De Fabula*, éd. G. Cupaiolo, Naples, Società editrice napoletana, 1979, p. 146-147.

définition permet de la distinguer de l'épopée. Comme l'épopée, en effet, la tragédie se définit par son style élevé, mais sa nature scénique l'écarte du genre épique. Si cet écart disparaît, le critère du sujet, du thème et de la structure peut bien permettre aux doctes de séparer les deux genres.

Les propos de Diomède et d'Évanthius simplifient et concentrent la définition de la tragédie autour de quelques traits : sa fin malheureuse, son sujet sanglant, sa distance de la comédie. Cette définition simplifiée circule au Moyen Âge au point que Jean de Garlande, professeur de grammaire à l'université de Paris dans la première moitié du XIII^e siècle, définit la tragédie ainsi : « *Tragedie proprietates sunt tales: gravi stilo describitur; pudibunda proferuntur et scelerata; incipit a gaudio et in lacrimas terminatur*²⁰. » Le genre ne se définit pas par son caractère dramatique, mais plutôt par son style (« *gravis* ») par son thème (actions honteuses et criminelles) et par sa structure : elle commence dans la joie et se termine dans les larmes. Jean de Garlande donne ensuite deux exemples de tragédies : la seule véritable tragédie de l'Antiquité, dit-il, est celle d'Ovide qui a été perdue²¹. 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 amant²². La tragédie, donc, au XIII^e siècle, est un poème, qui traite de faits sanglants, a une fin malheureuse et sert l'exemplarité : le public est appelé à ne pas se laisser entraîner par la passion, pour ne pas causer sa propre perte et celle des siens.

Cette vision de la tragédie persiste à l'époque moderne et il est facile de relever désormais que les théoriciens citent plus ou moins littéralement Diomède et Évanthius dans leurs définitions. Toscanella, dans son traité de 1613, définit la tragédie comme : « *un abbracciamento della condizione eroica in stato di avventura* » et précise que son sujet est constitué de « *dolori,*

20. « 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. » (J. de Garlande, *Parisiana Poetria*, éd. T. Lawler, New Haven et Londres, Yale UP, 1974, p. 136.)

21. 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.

22. J. de Garlande, *Parisiana Poetria*, ouvr. cité, p. 136 et suiv.

le lacrima, l'odio, gli ammazzamenti »²³. Il reprend ainsi (presque²⁴) mot pour mot la définition de Diomède. Viperano, dans le passage que nous avons cité plus haut, définit la tragédie par rapport à la comédie, en reprenant le procédé utilisé par Évanthius²⁵. Enfin Rossi, quand il affirme que la tragédie bien constituée doit se terminer dans le malheur, cite sa source²⁶ : c'est Diomède qui décrit ainsi ce qu'il appelle « catastrophe » et qui coïncide avec ce qu'Aristote appelle « exode »²⁷. Les théorisations médiévales, donc, résistent à l'époque moderne et affectent les réflexions des doctes et des premiers dramaturges.

Si ces théorisations plus faibles ont un impact si important à l'époque moderne, au point d'associer à jamais tragique et fin malheureuse, c'est qu'elles impliquent un imaginaire générique qui dépasse le simple contexte poétique pour envahir la réflexion philosophique et morale. C'est ainsi qu'Augustin traite de la tragédie pour en déplorer les effets²⁸, et que Lactance ajoute que la tragédie a pour sujet des crimes dont on ne saurait tirer aucun enseignement moral²⁹. Isidore de Séville donne dans ses *Étymologies* une définition de la tragédie qui rappelle l'*ars grammatica* de Diomède : « *tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt; comicorum ex rebus latis*³⁰ ». Les pères de l'Église et les lexicographes s'emparent ainsi de la tragédie et la considèrent comme un genre dont le sujet est malheureux.

Puisque la réflexion sur le tragique se fait dans l'ignorance de la tragédie, elle assume rapidement une signification plus abstraite, métaphorique, qui autorise l'emploi du terme dans d'autres contextes et dans d'autres acceptions. 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

23. O. Toscanella, *Precetti necessarii...*, Venise, Ludovico Avanzo, 1613, p. 59.

24. Sa définition est probablement 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.

25. La distinction entre comédie et tragédie apparaît, de fait, à la fois chez Diomède et chez Évanthius : les deux auteurs comparent le sujet, les personnages et la structure de tragédie et comédie.

26. N. Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, dans *Trattati di poetica e di retorica del '500*, ouvr. cité, p. 113.

27. Il est intéressant de relever à ce sujet que la définition que Rossi attribue à Diomède est de fait issue d'Évanthius (qui qualifie de « catastrophe » la dernière partie de la tragédie, cf. *De Fabula*, ouvr. cité, p. 148). Cette confusion est symptomatique de l'assimilation théorique dont jouissent les deux grammairiens.

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

29. Lactance, *Divinae Institutiones*, livre XI, chap. 20.

30. « 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, t. I. Cf. livre 18, 45 où est donné une définition des *comedi*, des *tragedi*, du théâtre et de la scène.

joie³¹. Le terme tragédie reçoit ici un emploi métaphorique, à partir de la topique ancienne du théâtre du monde³². 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'époque, affirme que si, au paradis, il n'y a pas de « tragédie », il y en a, en revanche, en enfer³³. 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.

Un texte qui influence grandement l'imaginaire tragique de la fin du Moyen Âge est la *Consolation de Philosophie* de Boèce. Ce petit ouvrage, qui est au fondement de l'enseignement des clercs³⁴ et qui connaît une grande circulation aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, campe la figure de l'auteur, innocent et condamné à mourir par les vœux de Théodoric. Le narrateur-personnage accuse la Fortune d'être la cause de ses malheurs, mais Philosophie intervient pour consoler le poète, par des arguments de tradition néo-platonicienne et stoïcienne, et lui montrer que l'empire de Fortune ne concerne que les biens passagers, et que pour être heureux il est nécessaire de s'attacher aux biens qui ne passent pas. C'est à ce moment que Philosophie propose une définition de la tragédie qui vient rendre compte de l'état de Boèce : « *Quid tragoediarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu fortunam felicia regna vertentem*³⁵? » Philosophie définit ainsi l'imaginaire éthique de la tragédie : il s'agit d'une lamentation sur le hasard, l'accident, l'imprévu qui accable le héros et qui renverse sa fortune. Dès

31. « *In eoque vita hominum tragedie quam comedie videtur esse similior, quod omnium fere tristis est exitus, dum omnia mundi dulcia quantacumque fuerint amarescunt et extrema gaudii luctus occupat* » (Jean de Salisbury, *Policraticus*, dans *Patrologia latina*, éd. Migne, Paris, vol. 199, cité dans H. A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 79).

32. Voir E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, trad. J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 235-244, et aussi G. Navaud, *Persona : le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.

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

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

35. Boèce, *Consolatio Philosophiae*, éd. S. J. Tester, Harvard, Loeb classical library, 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. J.-Y. Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 43.)

lors, la figure de Boèce est indissolublement attachée au genre : le renversement inattendu et injuste qui a bouleversé sa fortune est proprement « tragique ». Les commentateurs ne cessent de gloser ce texte et de s'en servir pour définir la « tragédie³⁶ ».

Quand à la fin du XIII^e siècle les tragédies de Sénèque sont redécouvertes, leur compréhension se fonde sur cet imaginaire tragique, alimenté par les propos des grammairiens latins, des lexicographes, des pères de l'Église, et par la figure et les écrits de Boèce sur la fortune. En effet, dans le *notamentum* à la tête du *codex* sénèqueien que découvre Lovato Lovati à l'abbaye de Formosa on retrouve les définitions de la tragédie et des tragédiens données par Isidore³⁷. De même, quand Albertino Mussato, élève de Lovato Lovati, compose une « vie de Sénèque », il associe le tragédien à Boèce, et affirme que Sénèque a composé des tragédies telles que Boèce les a définies dans sa *Consolation de Philosophie*³⁸. Sénèque devient alors comme Boèce à la fois la source et la figure de toute tragédie. Les malheurs de Sénèque sous la tyrannie de Néron, tels qu'ils sont décrits dans l'*Octavie*³⁹, sont rapprochés aux malheurs de Boèce condamné par Théodoric.

Non seulement la figure de Sénèque devient l'incarnation d'un sort « tragique », mais ses pièces deviennent le modèle dramatique de poètes comme Albertino Mussato, qui compose en 1315 une « tragédie » destinée à un large succès. Son *Ecerinis* est un poème dialogué qui raconte la chute d'Ezzelino, le seigneur gibelin qui impose son pouvoir sur Vérone et ensuite sur Padoue, pour être enfin battu et mourir en 1259. L'intention de Mussato est à la fois poétique et politique : il souhaite écrire une tragédie moderne et montrer la pertinence des études métriques de Lovati et des siennes propres ; il entend mettre en garde ses concitoyens contre

36. Guillaume de Conches écrit vers 1125 dans son commentaire à la *Consolation de Philosophie* : « Quid tragediarum, etc., dans ce type de poème tu peux examiner les chutes misérables des rois et des gens âgés 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 H. A. Kelly, ouvr. cité, p. 70.)

37. « *Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum, luctuoso carmine, spectante populo, concinebant.* » Traduction : « 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 Manlio Pastore Stocchi, « Seneca poeta tragicus », dans *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, p. 20). Est ici reprise la définition que donne Isidore des « tragoedi » (des tragédiens), voir Isidore de Séville, *Étymologies*, ouvr. cité, t. 2, p. 296.

38. « *Sumpsit itaque tragedum stilum, poetice artis supremum apicem et grandiloquum, regum ducumque eminentiis atque ruinis et exitiis congruentem, juxta illud de Consolatione Boetii* », « [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 Senecae*, éd. Anastasios Megas, cité dans H. A. Kelly, ouvr. cité, p. 138).

39. L'*Octavie* est une tragédie qui relate de la progressive transformation de Néron en tyran. Présente dans le *codex etruscus* retrouvé à Formosa, elle a été longtemps considérée comme de la main de Sénèque.

le danger que constituent les ambitions d'expansion de Cangrande della Scala, seigneur de Vérone. La « tragédie » de Mussato rend compte de l'imaginaire tragique de la fin du Moyen Âge. Il s'agit d'un poème au style grave, qui reporte la chute funeste et inattendue d'un tyran et appelle l'auditeur à constater les hasards de fortune qui renversent les règnes et les dominations. Mussato lui-même, dans ses *Epistolae Metricae*, exprime sa conception de la tragédie : « 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 palais⁴⁰. » Le sujet et la fin malheureuse recommandés par Diomède et Évanthius, ainsi que le renversement de fortune préconisé par Boèce paraissent dans sa pièce. Des citations du *Thieste*, de l'*Hercule furieux* et de l'*Octavie* manifestent le souci de conformer cette tragédie « moderne » aux pièces de Sénèque⁴¹. Enfin, la tragédie de Mussato campe des personnages dont le sort malheureux rappelle celui des figures « tragiques » que sont Sénèque et Boèce. 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 Philosophiae* 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.

Tragédie moderne et « tragique » médiéval

L'*Ecerinis* d'Albertino Mussato incarne donc l'imaginaire tragique qui s'est forgé tout au long du Moyen Âge, dans l'ignorance de la tradition grecque et dans la mécompréhension des tragédies de Sénèque, qui sont encore considérées comme des discours philosophiques et moraux — et non pas comme des textes dramatiques — par les humanistes de Padoue

40. A. Mussato, *Epistole Metricae*, dans *Ecerinis*, éd. J.-F. Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 32-33.

41. Au sujet de l'influence de Sénèque et de Boèce dans l'*Ecerinis*, voir S. Pittaluga, « Modelli classici e filologia nell'*Ecerinis* di Albertino Mussato », *Studi Medievali*, vol. 29, n° 1, 1998, p. 267-276.

qui les étudient au début du xiv^e siècle. Pourtant, si l'on prend le temps de confronter l'*Ecerinis* avec le modèle de la tragédie aristotélicienne en Italie, c'est-à-dire avec l'*Orbecche*, on relève la proximité évidente entre les deux « tragédies ». Certes, Giraldi connaissait la *Poétique* et les tragiques grecs⁴². Mais sa tragédie de 1541 reste profondément marquée par l'imaginaire tragique médiéval qui oriente sa conception et sa pratique du genre. On constate en effet que l'*Orbecche*, tout comme l'*Ecerinis*, est un texte conçu plus pour la déclamation que pour le jeu, en raison de ses longues tirades et de son argumentation politique⁴³. De même, l'*Orbecche* a un sujet et une fin malheureux : elle représente le sort funeste d'Orbecche, qui a épousé secrètement Oronte, contre l'avis de son père Sulmone. La pièce relate de la cruelle vengeance de ce dernier, qui torture et tue les fils et l'époux d'Orbecche, avant de lui offrir en hommage les membres meurtris des siens et subir la rage de sa fille. Orbecche tue violemment son propre père et se donne la mort à la fin de la pièce. L'intrigue, dans ce rapide résumé, laisse voir l'importance de la figure du tyran, incarné ici par Sulmone, nouvel Ezzelino, qui gouverne sa famille par la ruse (il fait semblant de céder aux supplications de sa fille⁴⁴), la violence et la terreur. De même, les références aux tragédies de Sénèque sont importantes : Giraldi cite abondamment le *Thyeste* et imite dans la péripétie le banquet anthropophage. Sulmone présente à sa fille, en guise de conciliation, un présent, mais ce présent dissimule les membres sanglants des enfants et du mari d'Orbecche. Enfin, si le malheur d'Orbecche semble le fait de la cruauté d'un tyran, il est expliqué par le chœur comme le fait de la fortune⁴⁵, qui renverse le sort du héros. Némésis et l'ombre protatique⁴⁶ soulignent la portée plus générale du malheur de l'héroïne qui n'est pas seulement le fait d'un acte individuel, mais plutôt l'expression de la vengeance des générations et de la rétribution divine, qui punit par Orbecche la cruauté de son père et la perversion de sa mère⁴⁷.

Cette évocation d'*Orbecche* confirme ce que laissaient entendre les traités de poétique : le « tragique » moderne est moins influencé par la pratique et la théorie théâtrales antiques que par la tradition médiévale. Si

42. Voir l'épilogue de l'*Orbecche*, « La tragedia a chi legge », ouvr. cité, p. 179-184.

43. Voir par exemple le long dialogue entre le roi, Sulmone, et son conseiller Malecche (*ibid.*, acte II, scène 2).

44. Sulmone dit vouloir « *restringer l'ira e simolare* » (II, 3), pour ne pas faire découvrir à Orbecche ses desseins (*ibid.*, p. 137).

45. « *Ahi, fortuna aspra e ria! Ahi, sorte acerba* », « Hélas, Fortune âpre et cruelle! Hélas, sort amer » (*ibid.*, p. 177).

46. Voir *Orbecche*, ouvr. cité, scènes I, 1 et I, 2.

47. Nemesi (I, 1) dit en effet : « *Che per dare a lui [Sulmone] oggi e a la sua gente, l' A cui passato è 'l suo ostinato errore, l' Il giusto guiderdon de le mal'opre* » (*ibid.*, p. 91).

la tragédie est «une histoire qui finit mal», c'est essentiellement en raison de cette tradition qui a cristallisé un trait du genre tragique pour en faire un trait de sa définition. De plus, la tradition médiévale a associé la pratique du genre à un imaginaire poétique et philosophique. La tragédie n'est pas seulement une «histoire qui finit mal», mais elle rend compte du renversement subi et inattendu de la fortune du héros, qui questionne les raisons de son malheur, sans pouvoir trouver de réponse satisfaisante : le malheur tragique — comme dans le cas de Boèce et de Sénèque — est inexplicable et rend compte de l'impossibilité de comprendre la logique de l'histoire et de la providence, qui semble régir par la Fortune.

Or, il est intéressant de relever que cet horizon moral et philosophique est encore l'horizon du «tragique» qui définit, aujourd'hui encore, moins un genre, que la nature inattendue et funeste d'un événement. La philosophie du tragique nous a habitués à considérer les pièces de l'Antiquité grecque comme la source de toute pensée du «tragique». Nous avons pourtant cherché à montrer que la tragédie grecque est reçue dans l'Italie moderne à partir d'un imaginaire plus syncrétique qui persiste après la réception de la *Poétique* et qui affecte la pratique de la tragédie moderne. C'est ainsi que même la définition de Schlegel, qui cherche à rendre compte de la «tragédie» par delà les limites chronologiques et strictement génériques, semble encore affectée par l'imaginaire médiéval. Schlegel affirme en 1808 que 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 emprisonnés⁴⁸», quand on «évoque du tombeau les héros qui, par leur constance, ont triomphé de la fortune, ou ceux qui ont glorieusement succombé sous ses coups» (*ibid.*). La tragédie de Schlegel fait étrangement écho à la pensée médiévale et aux «coups de fortune qui renversent les royaumes» 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? Ces questions n'animent pas seulement les pre-

48. A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, dans *Sämmtliche Werke*, vol. V, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1971, p. 40-41. Traduction française : *Cours de littérature dramatique*, par M^{me} Necker de Saussure, Genève, Slatkine reprints, 1971, p. 75.

mières tragédies italiennes, mais restent à l'horizon du genre classique en France et plus largement en Europe, à l'essor de la modernité.

L'importance du dénouement malheureux, qui est devenu le trait distinctif de la tragédie, manifeste la richesse et la complexité de l'imaginaire tragique, qui n'est pas confiné dans les bornes autorisées par la *Poétique* d'Aristote et par l'imitation des tragiques grecs. La tragédie moderne s'avère issue d'une tradition syncrétique qui étend, dès le Moyen Âge, le domaine et la pertinence de l'imaginaire tragique. Le « tragique » devient ainsi un mode pour penser l'imprévisible, l'inattendu, le retournement funeste et plus largement pour configurer la fragilité de notre recherche du bonheur dans un monde soumis à l'accidentel et à la « fortune ». C'est ainsi que, pour définir un « tragique contemporain », un critique comme Terry Eagleton renvoie explicitement à la tragédie de la première modernité, qui par sa volonté de concilier le sens commun du terme (colporté par la tradition médiévale) et la réflexion des doctes, considère la tragédie moins comme un ensemble de règles que comme 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 tragique⁴⁹.

Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- BERNARD DE CLUNY, *De Contemptu mundi*, éd. Ronald E. Pepin, East Lansing, Colleagues Press, 1991.
- BOÈCE, *Consolatio Philosophiæ*, éd. S. J. Tester, Harvard, Loeb classical library, 1973.
- CURTIUS ERNST ROBERT, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, 2 vol.
- D'AUBIGNAC abbé, *La Pratique du Théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.
- DE CARVALLO Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, éd. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997 (1602).
- DE CORDÓVA FRANCISCO FERNÁNDEZ, *Didascalía multiplex*, Lyon, Horace Cardon, 1615.

49. « 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)

- DENORES Jason, *Discorso*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. Bernard Weinberg, vol. 3, Bari, Laterza, 1972 (1586).
- DIOMÈDE, *Ars grammatica*, dans *Grammatici Latini*, vol. 1, éd. Henrich Kiel, Lipse, 1857.
- EAGLETON Terry, *Sweet Violence, the Idea of Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003.
- ÉVANTHIUS, *De Fabula*, éd. Giovanni Cupaiolo, Naples, Società editrice napoletana, 1979.
- GARLANDE Jean de, *Parisiana Poetria*, éd. Traugott Lawler, New Haven et Londres, Yale UP, 1974.
- GIRALDI CINZIO Giovan Battista, *Orbecche*, dans *Il teatro italiano II, la tragedia del Cinquecento*, éd. Marco Ariani, Turin, Einaudi, 1977.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, éd. Lindsay, Oxford, Oxford UP, 1991.
- KELLY Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.
- LA MESNARDIÈRE Jules de, *La Poétique*, Genève, Slatkine reprints, 1972.
- LÓPEZ PINCIANO Alonso, *Philosophía Antigua poética*, dans *Obras completas*, vol. 1, éd. José Rico Verdú, Madrid, Castro, 1998 (1596).
- MAGGI Vincenzo, *In Aristoteles librum de poetica communes explanationes*, Venise, officina erasmiana vincentii, 1550.
- MARX William, *Le Tombeau d'Édipe, pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- MUSSATO Albertino, *Ecerinis*, éd. Jean-Frédéric Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- NAVAUD Guillaume, *Persona : le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.
- PICCOLOMINI Alessandro, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, Venise, Guarisco, 1575 (1572).
- PICCOLOMINI Enea Silvio, *De Liberorum Educatione*, éd. Craig W. Kellendorf, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2002 (1450).
- PITTALUGA Stefano, «Modelli classici e filologia nell'Ecerinis di Albertino Mussato», *Studi Medievali*, vol. 29, n° 1, 1998, p. 267-276.
- ROSSI Nicolò, *Discorsi intorno alla tragedia*, dans *Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. Bernard Weinberg, vol. 4, Bari, Laterza, 1974 (1590).
- SCHLEGEL August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, dans *Sämmtliche Werke*, vol. V, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1971. Traduction française : *Cours de littérature dramatique*, par M^{me} Necker de Saussure, Genève, Slatkine reprints, 1971.
- SEgni Bernardo, *Rettorica e Poetica d'Aristotile*, Venise, 1551 (1549).
- TOSCANELLA Orazio, *Precetti necessarii...*, Venise, Ludovico Avanzo, 1613.

VIPERANO Antonio, *De Poetica libri tres*, Anvers, Christophe Plantin, 1579.
WEINBERG Bernard, *Trattati di retorica e di poetica del Cinquecento*, Bari,
Laterza, 1970-1974, 4 vol.