

Janina Abramowska

Les Conceptions du tragique au XVIIe siècle

Literary Studies in Poland 15, 93-119

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Janina Abramowska

Les Conceptions du tragique au XVI^e siècle

Il n'est pas possible de nos jours de traiter du tragique – notamment dans un travail qui se veut historique – en se tenant en dehors de la discussion toujours vive que soulève depuis plusieurs décennies cette notion assez vague. Une discussion apparemment théorique mais qui dissimule mal, ou ne dissimule pas du tout, l'engagement personnel des participants lesquels, sous le prétexte de considérations à propos des Grecs ou de Racine, expriment les convictions et les inquiétudes de leur temps. Il serait trop long de rapporter même les points essentiels de cette discussion¹ et, à plus forte raison, d'exposer en détail son propre point de vue. Quelques remarques préliminaires s'imposent cependant, ne serait-ce que pour éviter les malentendus suscités par la multiplicité des sens qui entourent la notion du tragique.

Rappelons pour commencer que la question du *genus proximum* du phénomène est elle-même résolue de diverses manières. Dans nos considérations nous entendons par tragique non pas une catégorie esthétique ni «un élément du monde lui-même», mais une catégorie de la vision du monde au sens large de cette expression. Il s'agit d'une certaine manière d'appréhender la réalité, de synthétiser l'expérience humaine, d'une sorte de matrice qui dégage de la réalité certains éléments définis auxquels elle confère un degré défini d'importance. Le tragique, c'est être convaincu qu'il existe

¹ I. Sławińska a rapporté les points de vue d'auteurs américains et d'Europe occidentale dans ses articles: «Spór o tragedię redivivus» (La Controverse sur la tragédie rediviva), [dans:] *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960; «Tragizm czy smród metafizyczny?» (Le Tragique ou puanteur métaphysique?), *Dialog*, 1971, no. 6.

dans l'ordre général du monde des erreurs ou des failles fondamentales, c'est interpréter et juger la réalité humaine comme étant le domaine des contradictions irrésolubles, du mal inextirpable ou tout au moins de l'imperfection.

Le tragique est donc une catégorie de la conscience et non un élément «objectif» de la réalité, quoique celle-ci lui fournisse des prémisses. Le domaine de la vision tragique est constitué en principe par les phénomènes ou les aspects de la vie que l'homme ne maîtrise pas, qui sont pour lui obscurs: le caractère fini et passager de toutes les valeurs «temporelles»; les limites de la nature spirituelle de l'homme (qui est imparfaitement bonne) et celles de ses possibilités cognitives (qui sont insuffisantes pour résoudre l'énigme du destin et éviter le malheur); les faiblesses de la nature physique de l'homme (qui est mortelle, sujette à la douleur et aux passions, accablée de la malédiction de l'hérédité); les mécanismes de l'histoire et de la vie sociale qui sont un obstacle à la réalisation des valeurs, obligent l'homme à faire du mal aux autres et l'empêchent de vraiment s'entendre avec eux.

La «sphère tragique» s'apparente à la sphère religieuse. C'est là en effet que l'homme croit le plus volontiers à l'action de forces supérieures plus ou moins nettement personnifiées (le *Fatum*, Dieu, les Dieux, Satan), qu'il se sent déterminé par des puissances qui sont en lui ou hors de lui et qu'il est enclin à mythologiser: l'Histoire, la Nature humaine, le Subconscient, les Autres (en tant qu'enfer), la Civilisation (en tant que course à l'auto-anéantissement). La situation de l'homme dans le cadre de la vision tragique, c'est — comme on l'a souvent souligné — un enchevêtrement de liberté et de nécessité: le déterminisme ne fût-ce que comme sentiment d'une limite, la liberté ne fût-ce que comme possibilité du choix de l'attitude. A cela vient s'ajouter un élément éthique: l'impératif de l'héroïsme qui veut que l'homme accepte toutes les conséquences de sa situation tragique sans renoncer à la lutte ni à la recherche des valeurs en toute conscience du risque que cela comporte, ou du moins qu'il éprouve l'absence de valeurs (du sens de la vie) comme une défaite fondamentale. L'impératif de l'héroïsme est parfois considéré comme une composante du tragique; nous estimons cependant qu'il constitue plutôt un élément accompagnateur, essentiellement hétérogène.

On trouve une vision tragique du monde dans différents systèmes philosophiques — chez les stoïciens, chez Pascal, Schopenhauer, Jaspers, dans l'existentialisme français — en marge de divers systèmes religieux et, sous une forme même plus complète, dans le mythe et dans l'art. L'apparition de cette vision à certaines périodes et son absence à d'autres sont caractéristiques quoiqu'il serait difficile d'expliquer de façon satisfaisante le mécanisme de ces résurgences. De toute façon, on a affaire à une de ces appréhensions complexes de la réalité qui font partie du répertoire permanent des conceptions mentales rappelées et renouvelées à maintes reprises au cours de l'histoire de la culture, à un phénomène comparable au «romantisme» et au «classicisme» conçus en tant qu'attitudes opposées impliquant des programmes esthétiques définis.

Nous n'ignorons pas qu'en recourant ainsi aux notions du tragique et de la vision tragique nous référons à des schémas de recherche en partie arbitraires. Il y a là un danger difficile à éviter totalement mais qu'on ne peut pas perdre de vue. Le tragique constitue en effet, au moins depuis l'époque romantique, une catégorie non seulement descriptive mais valorisante. Constaté la présence du tragique dans un phénomène revient à lui conférer un titre de noblesse particulier. Et comme notre génération se trouve elle aussi sous l'emprise de «la noble obsession du tragique», il est difficile de se détacher de la conception actuelle du tragique en décrivant les faits du passé, difficile de dégager le dénominateur commun des diverses variantes de la vision tragique sans commettre d'anachronisme. Celui qui étudie la culture du XVI^e siècle, et en particulier la tragédie, doit repousser à chaque pas la tentation facile de définir certains phénomènes comme étant dépourvus de «tragique véritable» ou comme renfermant un tragique «de deuxième ordre»². Il semble que dans cette situation la seule solution consiste à se servir d'une notion du tragique assez large pour que l'on puisse y faire entrer même les anciennes conceptions qui nous sont étrangères.

Il faut se dire que dans ses articulations concrètes, discursives

² H. Życzyński, par exemple, parle d'un «tragique psychologique» qui serait une sorte de catégorie subsidiaire par rapport au tragique: «Estetyka tragizmu» (*L'Esthétique du tragique*), *Pamiętnik Lubelski*, 1937, vol. III, p. 18.

ou métaphoriques, la vision tragique apparaît rarement à l'état pur; elle va généralement de pair avec une tentative de dépassement du tragique, une sorte de consolation ou de «solution». Ce dépassement est le résultat d'un appel à la transcendance, de la foi en l'existence d'une force supérieure protectrice juste ou tout au moins raisonnable (théodicée), soit de l'héroïsme de l'homme, de son attitude qui permet de sauver la valeur la plus importante (ce qu'on appelle la victoire morale du héros de tragédie). Ces deux solutions ont toutefois quelque chose de paradoxal, elles consistent en un changement de perspective, en une sorte «d'ascension à un étage supérieur», la perspective précédente — tragique — gardant sa force dans une certaine mesure. La conclusion consolante ne fait donc pas partie de la vision tragique proprement dite, elle constitue elle aussi un élément hétérogène et contingent. A la question de savoir s'il y a un tragique biblique ou chrétien, nous répondons par conséquent affirmativement avec cette réserve qu'il s'agit d'un tragique «hérétique» ou «dépasse»³. Mais il en va de même du tragique des stoïciens, voire d'Eschyle. Nous y reviendrons. Pour l'instant ajoutons seulement que le tragique est résolument incompatible avec un didactisme et un pragmatisme rationalistes et réformistes et qu'il est aboli par les solutions faciles et «de fuite» (ne serait-ce que par le postulat sceptique du non-engagement, par la directive prônant une vie aussi exempte que possible de soucis dans un monde privé de valeur et de vérité).

L'appréhension du tragique sous l'angle de la vision du monde semble être à beaucoup d'égards commode pour celui qui étudie la littérature. Non seulement elle facilite l'emploi de cette notion comme catégorie interprétative, mais elle n'est pas un obstacle lorsqu'on essaie de la transposer dans le langage poétique. Ainsi conçu, le tragique désigne un certain type de conception du monde représenté, il constitue un critère de sélection et d'ordonnance des événements. Des événements puisque, si l'on fait abstraction du

³ «Dans la civilisation chrétienne, la tragédie est en principe un élément étranger; si elle existe, c'est en quelque sorte en tant qu'hérésie, en tant que révolte interne érodant les bords du système religieux». C'est ainsi que E. Bienkowska résume l'idée de Ricoeur dans «Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura» (La Tragédie et mythe tragique dans la philosophie de P. R.), *Twórczość*, 1971, no. 4, p. 98.

lyrisme de réflexion, le domaine du tragique en littérature c'est avant tout l'affabulation (et la situation en tant que quintessence de cette affabulation); dans ce sens, il existe déjà au niveau préarticulé⁴.

Ce n'est que dans l'articulation qu'apparaissent les catégories esthétiques *sensu stricto* vis-à-vis desquelles le tragique joue un rôle prépondérant: il les met en quelque sorte «en action», il en détermine les combinaisons qui peuvent d'ailleurs varier. La tragédie antique et classique nous a habitués à l'idée que c'est au sublime que le tragique s'allie le mieux; grâce au génie de Shakespeare, nous admettons que l'on mêle ou plutôt que l'on fasse alterner le sublime et le comique; mais il nous est très difficile de considérer comme tragiques des oeuvres dont le sublime est absent et qui recourent uniquement à l'«ordinaire» trivial et au grotesque comique. Il semble que le sublime soit surtout impliqué par l'attitude héroïque du personnage principal, attitude dans laquelle nous avons vu un élément accompagnateur et non une composante nécessaire de la vision tragique du monde. Dans les «tragi-farces» du théâtre de l'absurde il n'y a pas de sublime parce qu'il n'y a pas d'héroïsme. Le tragique, qui est incompatible avec l'humour (l'humour aussi est une certaine vision du monde), s'allie très bien, par contre, avec le comique quoique ce soient des catégories différentes, agissant en quelque sorte à des niveaux différents. Lorsque nous employons l'épithète «tragi-comique», nous songeons à quelque chose de tragique dans son essence mais dont les caractères secondaires et la présentation sont comiques, quelque chose qui susciterait une réaction comique si cette réaction n'était pas freinée par le tragique.

De tout ce qui précède, il ressort clairement que nous voudrions, dans la mesure du possible, libérer les considérations sur le tragique de celles qui concernent la tragédie, en dépit de la tradition qui pèse sur la plupart des exposés à ce sujet. Le tragique existe donc avant et hors la tragédie. Il nous faut maintenant répondre à la question inverse: une tragédie peut-elle ne pas être tragique?

⁴ A propos de l'affabulation et de son articulation narrative, cf. J. Ziomek, «O sztukach fabularnych» (Sur l'art avec affabulation), *Teksty*, 1972, no. 1, p. 30.

Nous abordons ici le domaine de l'étude descriptive et historique des genres littéraires: qu'est-ce qui constitue le trait dominant de la tragédie en général et aux différents stades d'évolution du genre? La tragédie est née, indubitablement, comme mode d'articulation de l'«information tragique»⁵; la dominante que nous cherchons est donc précisément constituée à l'origine par la présence du tragique apparaît ordinairement en liaison avec l'héroïsme et le sublime. On commettrait toutefois une erreur en affirmant que le tragique détermine absolument tous les éléments de la tragédie. Dans son étude sur le comique, Juliusz Kleiner attire l'attention sur le fait que tout ce qui relève de la comédie n'est pas nécessairement comique⁶. Quoique dans les principales langues européennes l'adjectif «tragique» (*tragic*, *tragisch*) signifie à la fois «qui se caractérise par la présence du tragique» et «qui appartient à la tragédie», il semble qu'il en aille de même dans ce cas, et pour plus de précision il faudrait employer le terme «tragédien» pour désigner ce qui est propre à la tragédie.

Chez Eschyle on trouve déjà un dépassement du tragique par la consolation ou la solution et son domaine semble être avant tout le dernier maillon de la trilogie comme on le voit d'après l'unique exemple conservé: *Les Euménides* de *L'Orestie*⁷. Chez Euripide, la tragédie commence à perdre sa dominante originelle⁸. Au XVI^e

⁵ Nous employons ce terme dans un sens rapproché de la notion d'«étalon tragique» ou de «phase tragique du mythe» que l'on trouve chez les critiques de l'école mythographique. Cf. M. Bodkin, «Wzorce archetypowe w poezji tragicznej» (Les Modèles archétypiques de la poésie tragique), *Pamiętnik Literacki*, 1969, fasc. 2; N. Frye, «Archetypy literatury» (Archétypes de la littérature), [dans:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, éd. H. Markiewicz, vol. 2, Kraków 1972.

⁶ J. Kleiner, «Komizm» (Le Comique), [dans:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, p. 77.

⁷ W. Kerr, *Tragedy and Comedy*, London 1968, parle de l'optimisme paradoxal de la tragédie; il polémique notamment avec G. Steiner (*Death of Tragedy*) qui, lui, estime que là où il y a justice et réparation, il n'y a pas de tragédie. Kerr émet la supposition que dans la trilogie tragique grecque la fin «heureuse» était une règle générale.

⁸ Dans sa remarquable monographie sur la tragédie grecque (*Greek Tragedy. A Literary Study*, London 1939), H. D. F. Kitto classe *Hélène*, *Iphigénie en Tauride*, *Ion* et *Alceste* dans les tragi-comédies, et *Electre*, *Oreste*, les *Phéniennes* et *Iphigénie à Aulis* dans les mélodrames.

siècle, et encore chez Corneille, on trouve d'autres exemples d'oeuvres qualifiées de tragédies et recourant à l'ensemble des moyens élaborés dans la cadre de ce genre, mais dans lesquelles à la place du tragique il n'y a plus que l'héroïsme et le sublime⁹ ou même un sérieux moralisant. Mauvaises tragédies ou tragédies qui n'en sont pas? Il est indubitable que les éléments devenus conventionnels du code générique acquièrent une certaine autonomie et peuvent servir à transmettre des contenus totalement différents et même en contradiction avec l'«information tragique»¹⁰. Ajoutons cependant que l'histoire du genre accuse une régularité significative: la tragédie renaît et donne le jour à des oeuvres remarquables lorsqu'une nouvelle variante de la vision tragique du monde apparaît; aux autres époques, le code même du genre subit des modifications qui le font tendre dans le sens du mélodrame, de la tragi-comédie ou d'autres variétés du drame sérieux. Il semble par conséquent qu'en définitive, la présence du tragique constitue moins, pour la tragédie, un caractère distinctif qu'un critère de valeur.

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que la notion du caractère tragique apparaît timidement dans les considérations philosophiques et d'esthétique générale. Pour l'homme de la Renaissance, elle est étroitement liée à la notion de la tragédie, c'est pourquoi la théorie de la tragédie constitue une source que ne peut dédaigner celui qui étudie la question. Tout en se référant à l'Antiquité, cette théorie ne rejette pas l'acquis des théoriciens médiévaux. Rappelons pour commencer l'héritage de ces derniers.

Dans les définitions datant de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, la tragédie est conçue comme un certain type d'affabulation. L'affabulation tragique a un sens opposé à l'affabulation comique, elle renferme le passage du bonheur au malheur¹¹. De cette oppo-

⁹ S. Kołaczkowski, «Uwagi o Corneille'u jako tragiku» (Remarques sur C. en tant que tragédien), *Rok Polski*, 1981, vol. III, tranche par la négative la question de la présence du tragique dans les oeuvres de Corneille.

¹⁰ G. Lanson pose le problème de la même façon dans son *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, New York 1920, p. 2: «Il y a du tragique sans la forme de la tragédie et des tragédies sans tragique».

¹¹ Cf. T. Michałowska, *Między poezją a wymową* (Entre la poésie et l'éloquence), Wrocław 1970, surtout pp. 167–169.

sition découlent d'autres traits distinctifs de caractère model: un héros et un style élevés. Johannes Januensis écrit par exemple:

Et differunt tragoedia et comoedia, quia comoedia privatorum hominum continent facta, tragoedia regum et magnatum. Item comoedia humili stilo describitur, tragoedia alto. Item comoedia a tristibus incipit, sed cum laetis desinit, tragoedia a contrario¹².

Le principal inspirateur de ce genre de conceptions à l'époque de la Renaissance est un théoricien du IV^e siècle de notre ère, Aelius Donatus, dont l'essai *De tragoedia et comoedia* sert souvent de préface aux nombreuses éditions de Térence qui parurent au XVI^e siècle. Donatus souligne également que si dans la comédie «le début est mouvementé et la fin heureuse, dans la tragédie l'action se déroule dans le sens contraire»; l'élévation (de la condition sociale) des personnages est liée au caractère des événements: alors que la comédie présente les joies et les tracasseries quotidiennes des gens de basse condition, la tragédie s'intéresse uniquement aux nobles qui connaissent de grandes frayeurs et des défaites funestes¹³.

Les distinctions modales apparaissent dans la plupart des définitions de la tragédie au XVI^e siècle, jusqu'à Scaliger selon lequel la tragédie se distingue de la comédie par la condition sociale des personnages, le genre de destins et d'événements, et donc aussi par le style¹⁴. Il semble cependant que l'auteur des *Poetices libri septem* (1561) emploie le terme «tragédie» dans deux sens: comme appellation d'un genre et comme synonyme d'«affabulation tragique». Ainsi, on a la surprise de le voir qualifier *L'Iliade* et *L'Odyssée* de

¹² Cité d'après W. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 1: *Komödie und Tragödie im Mittelalter*, Halle 1890, p. 28.

¹³ «Et illio turbulenta prima, tranquilla ultima. In tragoedia contrario ordine res aguntur. Tum quod in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur. Postremo, quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe ab historica fide petitur. [...] In tragoedia [...] ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur» (cité d'après P. Terentii Afri *Comoediae*, Parisii 1552, p. 39).

¹⁴ «Tragedia sicut et comoedia in exemplis humanae vitae confirmata, tribus ab illa differat, personarum conditione, fortunarum negotiorumque qualitate, exitu, quare stylo, quoque differat necesse est» (cité d'après Iulii Caesaris Scaligeri *Poetices libri septem*, b.m. 1594, p. 27).

tragédie et de comédie (selon le sens de l'action)¹⁵, alors qu'à un autre endroit on lit :

Ut nequaquam sit quod hactenus professi sunt, tragoediae proprium exitus infelix : modo intus sint res atroces.

Et Scaliger précise :

Res tragicae grandes, atroces, iussa Regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, conquestiones, funera, epitaphia, epicedia¹⁶.

La catégorie des *res tragicae* est donc ici large et peu précise : outre la longue liste des motifs de l'affabulation, elle comprend aussi des genres (ou ne fût-ce que des « formes primitives » du lyrisme funèbre. Il y a sans doute là une trace de la conception selon laquelle le caractère tragique est une certaine tonalité émotionnelle dont le domaine ne se limite pas à la tragédie ni même aux oeuvres contenant une affabulation¹⁷.

Des éléments de la théorie antique de la tragédie – surtout de celle d'Aristote – jouent un rôle à côté de la tradition modale et en principe sans entrer en contradiction avec elle. L'auteur de la *Poétique* définit la tragédie sous l'angle des réactions programmées du spectateur, comme une oeuvre dont le but est de susciter « la pitié et la terreur » et ensuite une *catharsis*, autrement dit « une purification de ce genre de passions ». Les différents éléments de la tragédie sont examinés dans l'optique de l'efficacité de leur action complexe. On trouve ce point de vue au XVI^e siècle dans les traductions et les commentaires à Aristote, ainsi que dans certaines poétiques inspirées par lui. Trissino par exemple, dans *Le sei divisione della poesia*, définit la tragédie comme suit :

La tragedia è una imitatione di una virtuosa e notabile azione, che sia compiuta, e grande, la quale imitatione si fa con sermone fatto suave e dolce, seperatamente in alcune parti di quella, et essa tragedia non per ennucciazione, ma per misericordia e par tema purga ne i spettatori queste tali perturbazioni¹⁸.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 367, 366.

¹⁷ Voir Michałowska, *op. cit.*, pp. 52–66.

¹⁸ G. Trissino, *Tutte le opere*, vol. 2, Verona 1279 [! 1579], p. 95.

Il est cependant isolé dans cette opinion. D'autres textes il ressort que l'on associait de façon utilitaire la *catharsis* à un profit moral immédiat¹⁹. Le but moralisateur de la tragédie est d'ailleurs souligné par presque tous les théoriciens de diverses orientations. On pourrait même déceler chez Scaliger une véritable polémique avec Aristote; à son avis en effet

neque enim eo tantum spectandum est, ut apectatores vel admirentur vel percellantur id quod Aeschylum factitasse aiunt critici: sed et docendi, et monendi et delectandi.

Plus loin il dit encore:

Docet affectus poeta per actiones: ut bonos amplectamur, atque imitemur ad agendum, malos aspernemur ob abstinendum²⁰.

Ainsi donc, l'action émotionnelle sur le spectateur consiste simplement à inspirer, à des fins didactiques, de la sympathie ou de l'antipathie pour les personnages.

C'est la programmation des réactions du spectateur qui vient au premier plan chez Jean de La Taille. Selon lui, la tragédie ne devrait pas avoir pour sujet

les choses qui arrivent chaque jour, naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourrait de sa propre mort, d'un qui serait tué de son ennemi, ou d'un qui serait condamné à mourir par les lois ou par ses démérites; car tout cela n'émouvrait pas aisément et à peine m'arracherait une larme de l'oeil²¹. Il faut — explique-t-il — que le sujet en soit si pitoyable et poignant de soy qu'estant mesmes en bref et nûmes dit engendre en nous quelque passion: comme qui vous conterait d'un à qui l'on fit malheureusement manger ses propres fils [...] qui ne pouvant trouver un bourreau pour finir ses jours et ses maux fût contraint de faire ce piteux office de sa main²².

Comme l'a remarqué René Bray, l'équivalent de *φόβος* dans les traductions françaises de la *Poétique* est plutôt «l'horreur» que «la terreur» ou «la crainte»²³. Le spectateur doit éprouver un sen-

¹⁹ Cf. à ce propos B. Weinberg, «Castelvetro's Theory of Poetics», [dans:] *Critics and Criticism*, Chicago 1957.

²⁰ Scaliger, *op. cit.*, p. 368, 903.

²¹ J. de La Taille, *L'Art de la tragédie*, cité d'après E. Faguet, *La Tragédie française au XVI^e s. (1550–1600)*, Paris 1912, p. 154.

²² *Ibidem*, cité d'après M. E. Rigal, «Le Théâtre de la Renaissance», [dans:] *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, vol. 3, Paris 1897, pp. 282–283.

²³ R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Dijon 1927, p. 17.

timent d'effroi mêlé de répulsion; on retrouve ici la même catégorie que chez Scaliger: l'*atrocitas*. Cette tendance est illustrée encore plus clairement par la formule d'un théoricien de la fin du siècle, Laudun d'Aigalliers: «Plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes»²⁴. Les théoriciens du XVII^e siècle qui écrivent sous le signe du classicisme baroque — Heinsius, Vossius et Sarbiewski²⁵ — sont plus proches de la conception d'Aristote.

Passons à présent à la pratique littéraire des auteurs de tragédies du XVI^e siècle, parallèle — semble-t-il — aux formulations qui ont été citées.

Écrire des tragédies était un des principaux points du programme renaissant d'imitation. Ce genre qui se situait dans la hiérarchie plus haut que l'épopée, qui était soumis à des canons sévères et soulevait de vives discussions, se développait dans les conditions d'une conscience théorique pleine et entière. La pratique cependant ne se référait pas seulement à un modèle abstrait du genre, conçu de telle ou telle façon, mais aussi et avant tout à des exemples concrets: les tragédies de Sénèque, plus rarement celles d'Euripide et de Sophocle. Le résultat, c'est que le processus de conventionnalisation embrassa un nombre sensiblement plus grand d'éléments que ceux qui sont mentionnés dans les poétiques. Les mêmes schémas d'affabulation se répètent, comme la querelle de deux frères pour le pouvoir (*Thyeste*), l'amour incestueux (*Phèdre*), l'unjustice qu'un tyran cruel fait subir à une victime innocente (*Octavie*), etc. L'ordonnance des scènes se reproduit elle aussi: les prologues servant d'exposition et de motivation qui sont prononcés par un personnage protatique spécialement introduit pour cela: un dieu, un ange, etc.; les dialogues avec les confidents, qui révèlent l'inquiétude du héros stimulée par des songes prophétiques, des signes et des prédictions; les relations des messagers; les dialogues de consolation et de persuasion toujours fondés sur les mêmes arguments. Les chants

²⁴ P. de Laudun d'Aigalliers, *Art poétique français*, Paris 1597, cité d'après Bray, *op. cit.*, p. 318.

²⁵ Cf. W. A. Smit, «Etat des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais», [dans:] *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, éd. J. Jäcquot, Paris 1964; J. Okoń, *Poetyka Sarbiewskiego i niektóre problemy baroku w dramacie szkolnym jezuitów w Polsce wieku XVII (La Poétique de S. et quelques problèmes du Baroque...)*, Kraków 1968, pp. 41–65.

du chœur sont dominés par des *topoi* analogues. Beaucoup d'œuvres sont des traductions libres, des paraphrases de contamination ou de substitution, ces dernières consistant à mettre une nouvelle intrigue dans un cadre emprunté à une tragédie antique tout en conservant l'ordre des scènes, les motivations et même des passages du texte. Tout cela rend les tragédies de la Renaissance très semblables les unes aux autres et confère à nombre d'entre elles un caractère d'exercices littéraires, mais cela favorise en même temps la conservation de l'«information tragique» contenue dans les modèles imités.

Le XVI^e siècle n'en a pas moins élaboré certaines variétés du genre soit par préférence plus ou moins consciente pour une des propositions antiques, soit par les modifications opérées dans le modèle générique. C'est là qu'il convient de chercher les traces de la façon dont la Renaissance a compris le tragique.

Le premier type, le plus important, est constitué par la tragédie de l'horreur, avec comme variante la tragédie de la vengeance, qui se développe surtout en Italie et en Angleterre²⁶. Son trait caractéristique est une accumulation d'horreurs peu communes qui, en dépit des recommandations d'Horace, sont généralement présentées directement sur la scène: incestes, meurtres et suicides en série accomplis d'une façon particulièrement recherchée, festins cannibales confectionnés avec les corps des victimes assassinées. On n'explique pas tout en imputant la vogue de ces motifs aux influences de Sénèque puisqu'ils apparaissent également chez les auteurs qui rejettent en principe ce modèle au profit du modèle grec, par exemple chez Rucellai²⁷. La source de ces éléments doit plutôt être cherchée dans les nouvelles du début de la Renaissance et du XVI^e siècle; c'est là que puisent ouvertement les auteurs de tragédies italiens et les écrivains anglais qui ont une dette envers eux et qui ajoutent au répertoire des motifs inspirant l'horreur une scène, presque obligatoire, avec un fantôme. Les thèmes romanesques qui ont introduit dans la

²⁶ Cf. entre autres C. Margueron, «La Tragédie italienne au XVI^e s.: théorie et pratique», [dans:] *Le Théâtre tragique*, éd. J. Jacquot, Paris 1962; R. Fischer, *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ersten Anfängen bis zu Shakespeare*, Strassburg 1893; E. Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille. Le thème de la vengeance*, Paris 1962.

²⁷ Voir T. S. Eliot, «Seneca in Elizabethan Translation», [dans:] *Selected Essays*, London 1953.

tragédie les motifs de l'amour et de l'aventure, absents du modèle antique, ont contribué à la transformation radicale que le genre a subi: la *tragedia nouva giraldiana* est au fond une sanglante tragi-comédie romantique à sensation dont l'action pleine de péripéties horribles se termine par un *happy end*. L'*atrocitas* remplace et compense l'absence de catastrophe finale, conformément à la formule de Scaliger: «modo intus sint res atroces». Contrairement à la directive d'Aristote qui exigeait «la médiocrité morale du héros de tragédie», les deux personnages préférés de la tragédie de l'horreur sont la victime innocente et le tyran cruel, criminel. Ce dernier cependant n'est pas un simple calque du Néron d'*Octavie* ou du Pyrrhus des *Troyennes* de Sénèque, mais un type qui a des concrétisations vivantes; quant au mécanisme du fonctionnement de la cour présenté dans ces oeuvres, l'auteur et souvent aussi les spectateurs le connaissaient pour l'avoir directement observé. Le tyran est quelqu'un qui usurpe le droit de décider du sort de ceux qui dépendent de lui. La position centrale qu'il occupe dans le monde représenté aurait pu conduire à la tragédie du pouvoir qui fut cependant plutôt annoncée que réalisée au XVI^e siècle.

Dans la tragédie de l'horreur, la cause du malheur n'est ni la faute tragique et involontaire d'Oedipe, ni le crime d'Oreste commis par obéissance à une autre norme importante. C'est le mal moral ordinaire derrière lequel se cache la folie des passions — jalousie, colère, cupidité — un mal particulier cependant dans son caractère outrancier et prémédité et qui est la mesure de la cruauté de l'homme en général. La vengeance à laquelle la victime a recours déclenche toute une chaîne de crimes. Le mal se met à agir comme un mécanisme indépendant, entraînent sans cesse de nouveaux personnages dans ses engrenages; on assiste à une contamination du mal que subissent même les gens nobles. Cela se manifeste par une accumulation insensée de cadavres. Cet univers clos soumis au pouvoir d'un tyran et envahi par un mal grandissant comme un raz de marée est incontestablement un monde tragique. Dans la tragédie italienne de la Renaissance cependant, et dans la plupart des drames anglais préshakespeariens, cette vision est simplifiée, le conflit est résolu dans un esprit de justice qui trouve infailliblement le coupable et donne souvent aussi satisfaction à la vertu opprimée. Le châtement est généralement infligé par la victime qui

se venge, par un sauveur arrivant soudain de l'extérieur, parfois même par l'effet d'une intervention miraculeuse, une voix venant du ciel par exemple. Le mauvais tyran ne perturbe que momentanément l'ordre du monde qui est ensuite rétabli. Le mal est donc en quelque sorte un phénomène exceptionnel, une «dénaturation» peu fréquente. La tragédie de la vengeance se fonde sur la thèse morale, voire moralisante, de la nécessité (et de la possibilité!) d'éviter le péché, l'image des terribles conséquences de celui-ci a pour but d'en détourner le pécheur éventuel.

Le second type de tragédie élaboré à l'époque de la Renaissance, et qui a d'ailleurs des précédents antiques, est la tragédie de la souffrance, la tragédie pathétique. Le personnage central n'est pas, dans ce type d'oeuvre, quelqu'un qui agit et prend des décisions, mais au contraire quelqu'un qui accepte passivement et contemple son malheur²⁸. Le seul choix qui lui reste, c'est une vie malheureuse ou une fuite dans le suicide. L'action se limite à présenter non pas la catastrophe elle-même puisqu'elle se produit généralement plus tôt et est remplacée par la relation du messager, mais la réaction à la catastrophe d'abord prévue puis confirmée. Dans sa forme extrême, ce type d'oeuvre est au fond un long lamento entrecoupé de discussions sur le suicide, de tentatives de consolation de la part des confidents et du chœur, et de considérations au sujet du destin. On est de nouveau en désaccord avec Aristote qui estimait que le malheur qui frappe l'innocent n'éveille ni la pitié ni la terreur. Mais ici non plus il ne s'agit pas de *catharsis*, pas plus d'ailleurs que de moralisation pure et simple.

Le héros, et plus souvent l'héroïne, de la tragédie pathétique est, certes, un personnage «de haut rang» (reine, épouse d'homme d'Etat) mais ce n'est pas quelqu'un qui, brisé par le malheur, révèle une grandeur morale particulière; c'est plutôt un exemple d'être souffrant. La distance qui le sépare du spectateur n'est pas très grande et le genre de malheur (mort d'un proche causée par la guerre) se situe dans le champ d'expérience de celui-ci. La pitié d'Aristote est remplacée par la compassion. Ce type de tragédie

²⁸ «Dogme de la tragédie française de la Renaissance: le héros est un personnage passif qui est très malheureux», écrit R. Lebèque, «La Tragédie française au XVI^e s.», *Revue des Cours et Conférences*, 1930-1931, no. 1, pp. 31-32.

fleurit surtout en France pendant la deuxième moitié du siècle, au moment des guerres de Religion²⁹. Le malheur privé et la douleur d'une femme plongée dans le deuil deviennent donc un exemple de souffrance inutile, résultant précisément de la guerre. Il y a là une protestation contre le mal mais aussi une sorte de consolation comme celle que l'on trouve dans les *Thrènes* de Kochanowski: «Człowiek urodziwszy się zasiał w prawie takim, / Że ma być jako celem przygodom wszelakim»³⁰ (XIX, 111–112), une consolation qui mène à la conclusion: «Ludzkie przygody, ludzkie noś»³¹ (XIX, 155–156). L'homme malheureux se retrouve dans la grande communauté universelle de ceux qui souffrent.

Dans la littérature polonaise il n'y a pas de tragédie de l'horreur, abstraction faite de la traduction de *La Dalida* de Grotto par Smolik, intitulée *Cień albo dusza Molenta, króla baktriańskiego* (*L'Ombre ou l'âme de Molent, roi de Bactriane*), dont on n'a conservé que le début. La tragédie pathétique, par contre, est représentée par son remarquable prototype antique: *Troas* de Sénèque dans la traduction de Łukasz Górnicki (1589). L'action commence au moment où la catastrophe est déjà un fait accompli: les ruines de Troie achèvent de se consumer. La mort de Polyxène et celle d'Astyanax n'en sont plus que le complément; transportées derrière la scène contrairement aux habitudes de Sénèque, elles font l'objet des considérations et des lamentations des autres personnages. Au centre se trouvant les deux mères, Andromaque et Hécube, qui perdent l'une son fils unique, l'autre son dernier enfant. Elles sont accompagnées par le chœur des femmes de Troie qui navigueront bientôt comme captives vers la Grèce afin de mettre des enfants au monde pour leurs ennemis. Le sujet de la tragédie, c'est à proprement parler la contemplation de la souffrance, l'accoutumance progressive au

²⁹ La conscience de vivre à une époque tragique grandit chez les écrivains du temps: «Je scay qu'il n'est genre de poèmes moins agréables que cestuy-cy, qui ne représente que les malheurs lamentables des princes, avec les saccagemens des peuples. Mais aussi les passions de tels sujets nous sont jà si ordinaires, que les exemples anciens nous devront doresnavant servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombres», écrit R. Garnier dans la dédicace de sa *Troade*, [dans:] *Oeuvres complètes*, éd. L. Pinvert, vol. 2, Paris 1923, p. 1.

³⁰ L'homme à peine né est soumis à une loi qui fait de lui la cible de tous les hasards.

³¹ Supporte en homme ce qui arrive aux hommes.

désastre irréversible et aussi, en quelque sorte sous-entendu, le choix accompli par les victimes entre la vie et le suicide possible. On a affaire ici à la version du stoïcisme qui correspond à sa réception post-renaissante, un stoïcisme dépourvu de la conception orgueilleuse de l'homme – incompatible avec le christianisme – mais qui est, en revanche, la source d'une consolation spécifique, paradoxale: l'homme est condamné à l'incertitude et au malheur, il ne lui reste qu'à se résigner à son sort et à supporter avec constance ses souffrances. Cette constance – *Constantia* – que représentent les femmes de Troie, est une sorte d'héroïsme passif accessible à tous, une manière laïque de conférer un sens aux souffrances, parallèle en quelque sorte aux conceptions chrétiennes de la souffrance qui a un sens³².

Les transformations qu'a subies au XVI^e siècle le canon de la tragédie élaborée dans l'Antiquité étaient dues aussi en grande partie au fait qu'il se trouvait à présent dans un «champ générique» commun non seulement avec la comédie mais encore avec les genres médiévaux qui étaient restés vivants: la farce, le mystère et surtout la moralité.

La moralité du Moyen Age parlait de tout un chacun: elle le présentait dans la situation d'un choix à accomplir entre le péché et la vertu et montrait le résultat de ce choix sous la forme du châtement infernal ou de l'entrée triomphale au paradis. A l'époque de la Renaissance, ce genre subit d'importantes modifications: d'une part, il devint un instrument commode pour les polémiques religieuses et même politiques, d'autre part, son schéma fut peu à peu envahi par des éléments concrets et finit par s'estomper dans des affabula-

³² La constance est une idée maîtresse du néo-stoïcisme européen qui fleurit après 1560. Parmi les auteurs de traités qui lui furent consacrés, il faut citer Guillaume du Vair et surtout Juste Lipsé qui fut traduit et très connu en Pologne (*De constantia*, I éd. Anvers 1584, traduction polonaise: *Justa Lipsiusa O stałości księgi dwoje...* par J. Piotrowicz, Wilno 1600). Dans la dédicace du traducteur on lit cette phrase caractéristique: «A te książki *O stałości* tyle są nad *Politika* znaczniejsze, ile to jest rzeczą pożyteczniejszą, co i wielkim stanom, i małym jednako służy, niż to, co do wielkich tylko należy, a małych się nie tyka» (Ces livres *Sur la constance* sont plus remarquables que *Politique* parce que ce qui sert aux grands comme aux petits est chose plus utile que ce qui ne concerne que les grands sans avoir rapport aux petits; cité d'après A. Kempfi, «O tłumaczeniach Justusa Lipsiusa w piśmiennictwie staropolskim» (Sur les traductions de J. L. dans la littérature vieille polonaise), *Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej*, S. A, 1962, fasc. 5, p. 52.

tions développées d'origine historique, dans des récits mythologiques et des thèmes bibliques spécialement arrangés à cette fin. La moralité commença donc à exploiter le même groupe de thèmes que la tragédie ce qui aboutit à des annexions inévitables: c'est ainsi que vit le jour ce que les chercheurs anglais désignent sous le nom de *homiletic tragedy*³³, un genre hybride recourant à des éléments du code de la tragédie, mais fondé sur le schéma de l'affabulation édifiante (châtiment pour le péché, récompense pour la vertu) que viennent renforcer des survivances de la construction de la moralité telles que les thèmes doubles et les doubles conclusions, les personnages symétriques des bons et mauvais conseillers, etc.

Dans la tragédie grecque, le crime était commis par quelqu'un de noble; le bien et le mal étaient inséparables. La moralité, et donc aussi la tragédie homilétique qu'elle domine, est le domaine d'une pensée doctrinale qui distingue de façon univoque l'action juste de l'erreur et que l'on peut comparer à une image en noir et blanc sans demi-teintes. La catégorie de la justice propre à la moralité — et qui, on l'a vu, n'est pas étrangère non plus à la tragédie de l'horreur — programme de manière spécifique les réactions du public: le châtiment qui à la fin frappe le criminel n'apporte pas de *catharsis* mais donne au spectateur une satisfaction morale, il l'affermite dans la conviction du bien-fondé des normes morales en vigueur.

On trouve même une trace de ce type de pensée dans *Odprawa posłów greckich* (*Le Renvoi des ambassadeurs grecs*, 1578) de Kochanowski. Le sujet de la pièce est la catastrophe collective. Le costume mythologique, ou plutôt pseudo-historique, sert à analyser le phénomène de la chute de l'Etat et à s'interroger sur ses causes. Les coupables sont bien entendu Pâris, trop prompt à s'amouracher, et Priam qui a fait preuve de faiblesse, mais ils ne sont pas les seuls ni même les principaux responsables de la catastrophe. Kochanowski a placé au centre du drame une relation sur le déroulement des débats du Conseil et il montre que la décision fatale est prise par ses membres d'une façon légale et conforme à la procédure en vigueur. Le second chant de chœur et le monologue d'Ulysse indiquent

³³ Cf. D. Bevington, *From Mankind to Marlowe. Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*, Cambridge 1962, p. 161 et sq.

clairement que le mal vient de l'immoralité de tous ceux qui participent au gouvernement de la République. Ce ne sont pas les crimes des rois qui causent la perte des nations, mais les péchés honteux, ordinaires des citoyens.

Une telle conception de la tragédie politique ne pouvait voir le jour qu'en Pologne, dans le système de la démocratie nobiliaire. *Le Renvoi des ambassadeurs grecs* n'a pas de modèle ni même d'équivalent dans l'Antiquité, pas plus que dans la littérature occidentale du XVI^e siècle. D'un autre côté cependant, Kochanowski s'est privé de la possibilité de tragique que donnait la superposition, l'identification du destin de la nation avec le destin du souverain, possibilité qui a été exploitée dans *Les Perses*, *Les Troyennes*, le *Gorboduc* ou dans *Les Juives* de Garnier. *Le Renvoi des ambassadeurs grecs* est de ce fait une tragédie sans héros puisque Antenor n'est qu'un raisonneur représentant la cause patriotique et que tous les autres personnages sont des figures épisodiques, l'action elle-même s'effritant en épisodes isolés.

La catégorie qui domine dans la pièce de Kochanowski n'est pas le tragique mais un sérieux moralisant, même si sous la plume du grand poète, la forme de la tragédie donne ici une oeuvre de poids qui est une synthèse spécifique de la pensée morale et politique de la Renaissance polonaise. Comme dans *Kazania sejmowe* (*Les Sermons à la Diète*) de Skarga, c'est l'histoire qui y a ajouté les connotations tragiques.

En dépit de toute sa régularité formelle, le *Castus Ioseph* (1587) de Szymonowic est également une tragédie sans tragique, ce que souligne encore la traduction trivialisante de Gosławski (1597). L'épisode, qui n'a pas été choisi avec beaucoup de bonheur, de l'histoire de Joseph en Egypte a été traité d'après le schéma de l'*Hippolyte* d'Euripide avec les substitutions suivantes: Hippolyte — Joseph, Phèdre — Jempsar, Thésée — Faetifer. Le personnage principal est en fait Jempsar qui dans les scènes du début est la digne soeur de Phèdre, une héroïne noble, essayant en vain de résister à une passion invincible. Cette conception du personnage cependant, n'est pas maintenue jusqu'au bout: Jempsar se transforme bientôt en une débauchée triviale et rusée qui mène par le bout du nez son naïf et cocu de mari, presque comme le ferait un personnage de comédie satirique. Victime innocente de l'intrigue,

Joseph lui-même reste à l'arrière-plan, défini indirectement comme l'incarnation de toutes les vertus: intendant fidèle et compétent de la maison de son maître, adepte fervent de sa foi étrangère, il est entouré de la considération générale. Dans l'affaire de Jempsar, il n'éprouve aucune tentation et lorsqu'on l'accuse à tort, il accepte son sort avec résignation et n'essaie pas de se disculper, laissant à la Providence le soin de le sortir de ce mauvais pas, ce qu'elle fera d'ailleurs effectivement, on le sait. Le rôle du chœur et du groupe de personnages secondaires constitué par les domestiques de Faetifer est nettement élargi, ce qui constitue une démarche intéressante. Dans la première partie, les femmes du chœur et la nourrice prennent parti pour Jempsar, mais à la fin, indignées devant tant d'injustice, elles déclarent leur intention de se mêler à l'action et de démasquer le mensonge de leur maîtresse. On peut considérer ce groupe de personnages comme une sorte de projection du spectateur idéal; leurs commentaires et leurs actions ne programment pas seulement de façon univoque les émotions du public, ils façonnent aussi le jugement moral qu'il lui faut porter sur les événements représentés.

La description contenue dans la relation finale du messager est caractéristique: elle nous montre Joseph en prière dans sa cellule, agenouillé et les mains jointes, sur lequel tombe soudain un rayon de clarté céleste. Ce tableau qui se réfère aux canons iconographiques populaires de la peinture religieuse, résume la formule de la pièce de Szymonowic: on a affaire à une tragédie hagiographique qui se sert du schéma de l'affabulation édifiante, en laissant toutefois en suspens le dénouement, et dont les personnages principaux sont un héros irréprochable et son antagoniste, incarnation du vice. Ce Joseph est un saint de la galerie des jésuites, un jeune homme pur dans le genre d'Aloïse de Gonzague ou de Stanislaw Kostka. Le *Castus Ioseph* est un curieux exemple des transformations que la tragédie a subies sous l'influence de l'idéologie de la Contre-Réforme et que l'on retrouvera sous une forme plus complète dans le théâtre jésuite.

La tragédie de la Renaissance n'est représentée en Pologne que par quelques oeuvres qui ne forment pas une ligne évolutive bien nette. Mais c'est en vain aussi que l'on chercherait des chefs-d'oeuvre du genre à l'Ouest de l'Europe: les chercheurs anglais et français qui

étudient le théâtre considèrent non sans raison le XVI^e siècle comme une période préparatoire par rapport aux grandes réalisations du siècle suivant. On dirait que la tragédie est «ressuscitée» trop tôt, à un moment où elle ne pouvait servir à exprimer une vision tragique du monde. L'optimisme et le didactisme de l'âge de la Renaissance sont essentiellement incompatibles avec le tragique dont le terrain de prédilection est l'inquiétude, le sentiment de l'insuffisance des réponses qui peuvent être données aux questions fondamentales de l'existence, l'échec de toutes les recettes qui promettent un bonheur universel, la conscience de l'existence d'un «reste» qui échappe à tous les systèmes et qu'on ne peut pas expliquer ni changer.

La vision renaissante d'un monde régi par un Dieu sage qui rappelle parfois la Raison du monde des stoïciens et est le garant du Sens et de l'Ordre, est étrangère au tragique. Les conceptions anthropologiques de l'humanisme sont essentiellement optimistes et la tendance des emprunts à la pensée de la philosophie antique est caractéristique à cet égard. Le dualisme platonicien conduisit à voir en l'homme un être imparfait, certes, mais se trouvant sur le chemin de la perfection, dans le champ d'attraction de l'Amour divin; sa situation intermédiaire entre les esprits célestes et le monde des être inférieurs, les animaux, se résume dans la fière formule de «deus in terra». Au stoïcisme on emprunte la conception de la vertu qui se suffit à elle-même et la conviction orgueilleuse de la liberté intérieure de l'homme capable de dominer son destin.

Quel que soit son éclectisme, le XVI^e siècle est un siècle de systèmes qui prétendent à une mise en ordre générale du monde, de programmes visant à réformer la société et à perfectionner l'individu. De tels programmes doivent nécessairement entraîner un accroissement du rôle de la persuasion et ce sont des fonctions de persuasion que l'on impose à l'art, en particulier à la littérature. Celle-ci sert à une simple édification morale fondée sur la conviction, héritée de la période précédente, du caractère essentiellement distinct du bien et du mal.

C'est pourquoi dans la tragédie de la Renaissance il n'y a pratiquement pas de conflit de valeurs, de situation dans laquelle le héros est contraint de transgresser une norme morale au nom d'une autre norme. La situation tragique fondamentale est le «revers de

fortune», une catastrophe soudaine qui conduit à une réflexion générale sur le caractère éphémère et incertain du bonheur conçu avant tout comme un état de prospérité extérieure. Cette réflexion est formulée presque obligatoirement dans chaque tragédie par un appel à quelques «*topoi* tragiques» que l'on trouve d'ailleurs aussi dans le lyrisme méditatif de la Renaissance. Les mots-clefs sont ici le Destin, la Providence et la Fortune qui coexistent dans le système de pensée syncrétique de l'époque.

La Fortune, ou le Bonheur, désigne parfois simplement la réussite dans la vie ou, d'une façon encore plus étroite, la richesse; tantôt, par contre, elle signifie la tournure du Hasard qui résume tout ce qui dans la vie humaine est imprévisible et inexplicable. La Fortune est parfois qualifiée de capricieuse ou de jalouse parce qu'elle porte ses coups le plus volontiers à l'improviste, quand l'homme se sent en sécurité. On lui attribue donc cette envie et cette déloyauté envers les hommes, qui caractérisaient les dieux grecs.

Les caprices de la Fortune constituent surtout une menace pour ceux qui occupent une position élevée, en particulier pour les rois. La chute d'un monarque est particulièrement profonde et douloureuse, c'est pourquoi les souverains sont les plus qualifiés comme héros de tragédie. Ce raisonnement est lié à l'image, très répandue au Moyen Age, de la roue de la Fortune, qui peut du reste être interprétée comme un essai de conciliation entre l'inégalité féodale et l'idéal égalitaire ohrétien. La roue de la Fortune ne se borne pas à faire tomber les grands et à élever les petits, elle équilibre en quelque sorte constamment le bilan du bonheur. Les grands obtiennent plus, mais ils risquent davantage; les petits, eux, vivent dans une sécurité relative. On exige aussi davantage des grands et c'est eux que concerne l'exigence de l'héroïsme³⁴.

Le double provenance — stoïcienne et biblique — de la notion de Providence entraîne une pluralité de connotations qui ne sont pas tout à fait concordantes. Tantôt identifiée à un Dieu juste et

³⁴ On trouve déjà cette idée dans les tragédies de Sénèque, dont les chœurs ne sont pas d'esprit stoïcien mais épicurien. Les humbles qui n'ont pas les moyens d'atteindre des vertus héroïques, peuvent obtenir un humble bonheur s'ils renoncent à l'ambition et aux passions. Cf. P. Grimal, «Les Tragédies de Sénèque», [dans:] *Les Tragédies de Sénèque...*, p. 4.

protecteur, elle est tantôt plus proche de la Nécessité impitoyable ou de l'Immuabilité des stoïciens et signifie alors le caractère inébranlable des lois auxquelles sont soumises la nature et la vie humaine. La coexistence de la Fortune et de la Providence crée une virtualité de tragique qui rappelle le conflit hégélien entre la réalité et la conscience: le cours de la vie régi par la Providence sage a une finalité et un sens, mais l'homme n'est pas à même de saisir les intentions divines, de son point de vue le monde semble dominé par un hasard capricieux, par la Fortune. La Renaissance n'a pas connu cependant d'interprétation dans ce sens. La notion de Providence sert plus souvent de soutien à la vision d'Ordre et d'Harmonie, elle triomphe en quelque sorte de la Fortune.

La religion constitue en principe le domaine d'une pensée dogmatique, étrangère au tragique. Il semble pourtant qu'au XVI^e siècle les prémisses d'une vision tragique prennent naissance sur le terrain de la religion, plus exactement de la pensée de la Réforme. La nouvelle interprétation de la *Bible*, en particulier de l'*Ancien Testament*, et le retour à l'héritage de pensée de saint Augustin conduisent à une conception de l'homme pour laquelle celui-ci n'est plus le maître libre de son destin, le sujet qui accomplit un choix entre le bien et le mal, mais un être déterminé, l'objet des décisions de Dieu qui lui sont inconnues. La doctrine de la prédestination implique qu'il existe des gens prédestinés à la damnation et, par conséquent, condamnés au péché, quoiqu'elle n'exempte personne de la responsabilité et ordonne à tous d'agir comme s'ils étaient élus. Il y a là, indubitablement, une source dangereuse d'hérédité tragique qui fut d'ailleurs efficacement réfrénée au début par l'esprit zélé d'une religion militante, confiante dans la vérité qu'elle venait de découvrir, et qui fut compensée par la directive de l'humilité et de l'obéissance.

Les premiers drames de la Réforme sont des oeuvres polémiques souvent fondées sur les schémas éprouvés de la moralité; ils mettent en scène un héros qui rejette les erreurs du papisme pour embrasser la vraie religion et qui, comme le marchand Naogeorga de Raj, reçoit le ciel en récompense. Les écrivains de la Réforme empruntent aussi volontiers à la *Bible* des thèmes tels que celui de l'enfant prodige, de David, d'Abraham, d'Aman ou de Nabuchodonosor, autrement dit des histoires qui montrent la miséricorde

de Dieu envers ceux qui ont foi en lui, la protection qu'il étend sur les fidèles et le châtement terrible qui attend les infidèles. La notion de Providence qu'on trouve dans ces textes est empruntée à l'*Ancien Testament*, en fait elle n'est pas transposable sur le terrain d'une religion universelle. La protection spéciale de Dieu se limite aux individus ou aux groupes élus, elle ne comprend pas l'humanité tout entière.

Les drames bibliques renouent avec les prototypes génériques du théâtre médiéval, notamment avec le mystère; peu à peu cependant, le principe de la régularité l'emporte et on voit finalement apparaître une *tragoedia sacra* ou *tragoedia de Bibliis sumpta*. Si le mystère est généralement dépourvu de tragique en raison de son caractère sacré, la tragédie est, elle, essentiellement anthropocentrique; transposé dans ce nouveau code générique, le thème religieux subit une laïcisation inévitable. Ricoeur a raison lorsqu'il dit que la tragédie apparaît toujours en marge de la religion, qu'elle est étrangère à l'orthodoxie, mais l'histoire du genre au XVI^e siècle prouve que cette marge peut être un champ étendu et fécond. On trouve dans les œuvres de Bèze, de Buchanan, de Des Masures, de Jean de La Taille et aussi chez le catholique Garnier, un tragique qui n'apparaît nulle part ailleurs.

Les tragédies religieuses les plus intéressantes ont vu le jour en France à l'époque des guerres civiles et ce n'est pas par hasard qu'elles referment le thème de la catastrophe collective (souvent sur le motif de la chute de Jérusalem), une catastrophe qui est une «vengeance divine» provoquée par les péchés et l'impiété de la nation, parfois seulement du souverain. Malgré les conclusions consolantes et le rappel des prophéties annonçant le retour de la Grâce dans l'avenir, une question se pose: la peine est-elle proportionnelle à la faute, le châtement total est-il mérité?

Dans la tragédie calviniste, un autre thème apparaît timidement qui semble tirer son origine de la doctrine de la prédestination. Les tragédies qui ont pour sujet l'histoire de Saül montrent le destin d'un homme dont Dieu a détourné sa Grâce. Le principe de la religiosité privée lancé par la Réforme pour combattre l'autorité de l'Eglise catholique se révèle à double tranchant: c'est la nature même de la foi, en tant que domaine de l'incertitude et des interprétations contradictoires, qui devient l'objet de la réflexion tragique.

L'exemple le plus intéressant est assurément le *Jephtes* de Buchanan, traduit en Pologne par Jan Zawicki (1587). On a affaire ici à un essai de tragédie religieuse dans toute l'acception du terme, dont le thème principal est la relation de l'homme avec Dieu. On pourrait même aller jusqu'à dire que Dieu y joue le rôle d'un personnage antagoniste. Jephté a été désigné par Dieu pour être un instrument de vengeance contre les Ammonites qui triomphent depuis des années. Par cet acte, Dieu restitue sa Grâce au peuple élu et élève Jephté à un honneur personnel. Mais au même moment le héros est frappé par un terrible malheur. Ayant fait le voeu d'offrir en sacrifice à Dieu le premier être vivant qu'il rencontrerait une fois rentré chez lui, il est contraint de commettre l'horrible crime de l'infanticide sur sa fille Iphis.

Le nom que Buchanan a donné à l'héroïne est une allusion à l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, auquel il emprunte le plan de la construction. Mais le conflit vécu par Jephté est incomparablement plus profond que le problème d'Agamemnon. Chez Buchanan il ne s'agit pas du pouvoir, du succès d'une campagne militaire, il n'y a pas de marché conclu avec le ciel puisque la guerre est finie. Il s'agit simplement de tenir la promesse faite à Dieu. Jephté est sourd aux arguments de sa femme, de son ami et du prêtre. Il estime que si Dieu, qui sait tout, a permis qu'il fasse ce voeu et l'a en quelque sorte confirmé par la victoire sur les Ammonites, puis qu'il lui a fait rencontrer sa fille Iphis, c'est que visiblement il souhaite que le sacrifice soit accompli. Jephté est un humble et fidèle adepte de sa foi, il agit par piété tout en ayant conscience que le meurtre de son propre enfant le voue inéluctablement à la damnation. La situation d'Abraham était analogue, mais là, au dernier moment, Dieu a retenu le bras du père et il ne s'agissait finalement que d'une épreuve d'obéissance. Jephté compte peut-être aussi sur un signe divin. Mais Dieu se tait et le sacrifice est accompli. Le compte de Jephté avec Dieu reste ouvert. Buchanan a pourtant trouvé, à l'exemple d'Euripide, un autre moyen de dépasser en partie le tragique: à un certain moment, Iphis, qui au début se défendait contre une mort imméritée, abandonne son rôle de bête conduite à l'abattoir pour adopter l'attitude d'un individu conscient qui choisit volontairement sa mort. Son héroïsme donne un sens à tout et disculpe Jephté dans une certaine mesure. La seule valeur sauvée dans cette tragédie religieuse est donc une valeur humaine.

Ce n'est pas un hasard si après une première période militante, les calvinistes sont devenus des ennemis du théâtre. Les conséquences tragiques de la doctrine de la grâce ne furent pleinement tirées qu'à l'époque suivante par les écrivains jansénistes.

Auparavant, en partie à cause des différends confessionnels, de la vague d'intolérance et des luttes religieuses qui envahissent l'Europe au cours de la seconde moitié du siècle, on assiste à un effondrement de l'optimisme de la Renaissance. Le monde d'Ordre et d'Harmonie cède la place à un monde de contradictions irréductibles, le sentiment de sécurité à des inquiétudes et des angoisses qui se traduisent par l'obsession du temps et de la mort. L'héritage philosophique de l'Antiquité est réinterprété: le dualisme platonicien étaye à présent le sentiment d'un déchirement douloureux entre la nature spirituelle de l'homme et sa prison de chair: le stoïcisme ne sert plus d'inspiration à des détenteurs d'une vertu orgueilleuse qui se suffit à elle-même, il devient — à côté du mysticisme et du scepticisme — une source de consolation, un remède à la souffrance, un refuge contre l'angoisse.

En Pologne, on trouve des échos de cette crise dans la poésie lyrique de la fin du siècle. Nous nous bornerons à citer les exemples les plus précoces et les plus remarquables. Le premier d'entre eux, ce sont les *Thrènes* de Jan Kochanowski (1580), un cycle de poèmes dont le caractère tragique ne s'explique pas seulement par le sujet, la mort prématurée d'une enfant exceptionnelle. Le fait biographique sert en effet ici de point de départ à la première tentative, unique à cette échelle, d'affronter le phénomène de la mort conçue dans des catégories existentielles, une mort qui ne se laisse plus, comme à la Renaissance, apprivoiser par l'indifférence stoïcienne ou surmonter par l'idée que l'art et la gloire rendent immortel, une mort qui est éprouvée à chaque fois comme une perte irrémédiable par ceux qui demeurent en vie et, d'une manière générale, comme une absurdité cruelle à laquelle l'homme ne peut pas se résigner. Les *Thrènes* renferment une réinterprétation de tout l'édifice de pensée sur lequel l'homme de la Renaissance fondait son sentiment de sécurité. La consolation finale ne repose plus que sur le paradoxe de la foi et sur l'idée — que nous connaissons déjà — de l'universalité de la souffrance. L'Ordre n'est pas reconstruit.

Cet Ordre, les *Rythmes* de Mikołaj Sęp Szarzyński continuent de le détruire. Chez lui, le domaine de l'incertitude, et de l'inquiétude,

ne comprend pas seulement le «monde», il s'étend à l'homme lui-même. Błoński définit avec bonheur ce processus comme «l'intériorisation de la Fortune»³⁵. Le seul appui qui reste, c'est la foi, mais elle non plus n'est pas facile. Le spiritualisme de Sęp, qui n'est pas un mysticisme mais seulement une nostalgie du mysticisme, est doublé de doute. La foi exige un effort, elle rappelle le «pari» de Pascal³⁶, de même que le Dieu de Sęp est proche du «Dieu caché» des jansénistes. On trouve dans cette poésie une attitude paradoxale qui consiste à fuir le monde sans pouvoir s'appuyer sur la nature humaine «misérable» et «divisée» (*rozdwójona*). Sęp Szarzyński résoud le problème du libre arbitre et de la grâce autrement que Calvin, en principe à la façon des catholiques, mais il serait difficile de le rattacher au courant moliniste. Le héros des *Rythmes* est libre, mais cette liberté constitue pour lui une source de tourment, une malédiction, un fardeau dont il serait heureux de se défaire. Dieu lui a imposé une tâche dont il ne peut s'acquitter en raison de son imperfection qui résulte de sa «nature divisée» (*rozdwójenie*). Cette antinomie ne peut être résolue que par la mort qui est désirée sans cesser d'être redoutée.

La crise que nous venons de décrire met un point final à l'époque de la Renaissance et constitue la vision du monde sur laquelle se fonderont les nouveaux courants: le maniérisme d'abord, le Baroque ensuite. Une période commence dans laquelle il y aura place pour une vision tragique du monde, une période au cours de laquelle — ce n'est pas un hasard! — se constitueront de nouveaux modèles de la tragédie et verront le jour les chefs-d'oeuvre du genre. Il est significatif que l'on y retrouvera, approfondis et intégrés, tous les motifs qui se sont accumulés à la période précédente. Un monde proche de l'absurde et dominé par l'hasard, le mal à son maximum d'intensité incarné dans le personnage du souverain, l'enchevêtrement tragique du destin du roi de celui de la nation, la malédiction des passions — c'est Shakespeare. Le malheur «intériorisé», l'analyse de la souffrance et, avant tout, le drame de l'homme livré

³⁵ J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku* (M. S. S. et le début du Baroque polonais), Kraków 1967, p. 98.

³⁶ Cf. L. Goldmann, *Le Dieu caché. Études sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1955.

à lui-même et incapable de comprendre les intentions du Dieu caché — c'est Racine.

Les tendances «ani-tragiques» sont d'ailleurs continuées elles aussi dans le théâtre de l'époque. L'illustration d'une thèse par une affabulation exemplaire, la vérité univoque de la foi embrassée et l'édification morale dominant surtout dans la tragédie jésuite. La résolution optimiste, catholique, du problème du libre arbitre et de la grâce trouve une expression dans les oeuvres dramatiques de Calderon et des autres Espagnols. Dans les deux cas, le héros de la tragédie est souvent un saint, ce qui élimine le tragique et ne laisse place qu'à l'héroïsme et au sublime.

Trad. par *Yolande Lamy*