Atlante 9

automne 2018

Enthousiasmes, passions et émotions dans l'Europe moderne

Enthousiasmes, passions et émotions dans l'Europe moderne

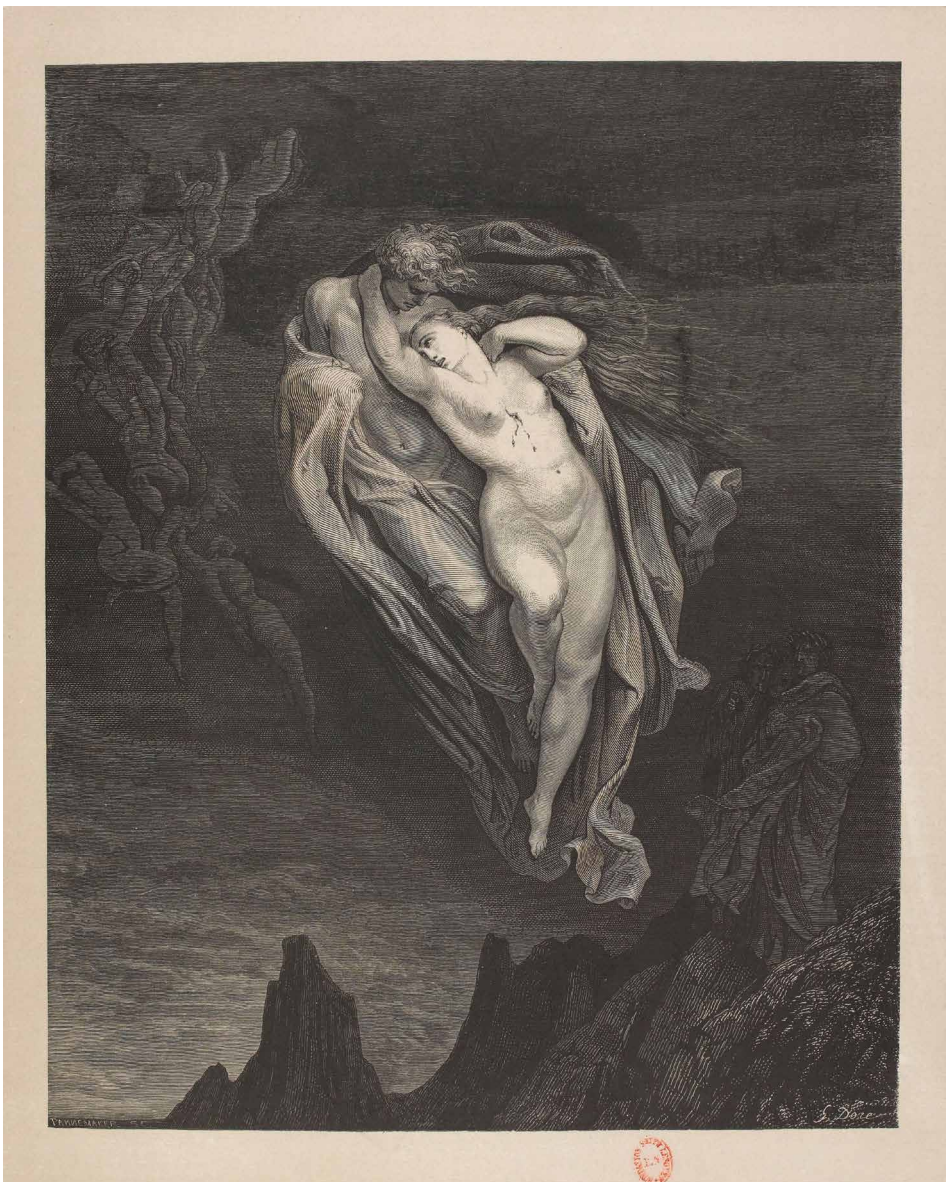

Illustration de Gustave Doré. Extraite de
L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré, traduction française de Pier-Angelo Fiorentino, accompagnée du texte italien, Paris, 1861.
(Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Coordination

Camilla Cederna, Caroline Jacot-Grapa, Marie-Claire Thomine

Index

PROLOGUE 4

Partie I. Enthousiasmes

Marianne CLOSSON (Université d'Artois, EA 4028 «Textes et cultures »), « **Une forme déviante de l'enthousiasme : la possession démoniaque.** Le *Discours admirable* (1586) **de Jeanne Fery** ». 23

Marianne MASSIN (Université Lettres Sorbonne-Université, EA 3552, Centre Victor Basch. Recherches en philosophie de l'art et esthétique), « **Propagations de l'enthousiasme et aimantation créative** ». 41

Benedikte ANDERSSON (Université de Lille, ALITHILA), « **Figures de l'enthousiasme dans** *Les Amours* **de Ronsard** ». 56

Aline SMEESTERS (Fonds National belge de la Recherche Scientifique, Université catholique de Louvain), «**Enthousiasme, fureur poétique et puissance imaginative chez le jésuite Jacob Balde (1604-1668)** ». 69

Sophie HACHE (Université de Lille- ALITHILA), « **L'enthousiasme en question : lectures de la poésie dans le** *Journal chrétien* (1754-1764) ». 89

Hélène DAVID (Docteure en littérature, Université de Lille, laboratoire ALITHILA), « **Utopie et enthousiasme dans** *L'Homme de fer* (1786) **de Louis-Sébastien Mercier** ». 109

Partie II. Passions/Émotions

François LECERCLE (Sorbonne Université, Labex Obvil, CRLC), « **La passion du théâtrophobe, entre conversion, contamination et contagion** ». 132

Enrica ZANIN (Université de Strasbourg, IUF), « **Susciter et/ou modérer les passions : le débat sur la** *catharsis* (1550-1630) ». 148

Alessandra PREDA (Université de Milan), « **La juste colère. Autour de la** *Médée* **de Jean-Bastier de La Péruse** ». 163

Marion BRACQ (Université de Lille, ALITHILA), « **Catabase et esthétique des passions dans** *La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfers* **de Philippe Desportes** ». 179

Marzia PIERI (Università di Siena), « **Le emozioni dello spettatore e Goldoni ».** **194**

Vincenza PERDICHIZZI (Université de Strasbourg, EA 4376 C.H.E.R.), **La prosa della ragione, la musica delle passioni. La poetica alfieriana alla luce delle polemiche linguistiche tra Italia e Francia.** **213**

Émilie PICHEROT (Université de Lille, ALITHILA), « **Un musulman qui pleure est un musulman sincère. Étude des manifestations lacrymales de la sincérité dans le corpus hispano-mauresque arabe, espagnol et français ».** **233**

Postface

Adrienne PETIT (Université de Lille, ALITHILA), **« Les Émotions dans les études littéraires sur les siècles classiques français. Actualité de la recherche et approches méthodologiques ».** **256**

Résumés **268**

Enthousiasmes, passions et émotions dans l'Europe moderne

Prologue

Camilla Cederna et Caroline Jacot Grapa

> « Celuy sera veritablement le poëte que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apayser, ejouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir ».
>
> Joachim Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue françoise.*

> « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner ».
>
> Denis Diderot, *Essais sur la peinture.*

Il semble que ce soit Rabelais qui ait introduit le terme *enthusiasme* en français, dans le prologue du *Tiers-Livre* (1546), où il associe l'ivresse procurée par le vin à l'inspiration des muses, son « unicque Enthusiasme ». L'ivresse, selon la tradition platonicienne, de *Phèdre*, et du *Ion*, est la figure du « ravissement mystique, ou de l'imagination créatrice »[1]. L'enthousiasme est cet état dans lequel « c'est la Divinité qui parle, et se fait entendre à nous » (*Ion,* 534d), état d'inspiration divinatoire, mystique, poétique, amoureuse, selon le *Phèdre*[2]. L'enthousiasme tient de la possession, de l'être hors-de-soi, qui puise son inspiration d'une source extérieure[3], au risque de la *manie,* de la *fureur*, de la *folie,* qui ont longtemps prévalu dans la

1 René DAVAL, *Enthousiasme, ivresse et mélancolie*, Vrin, 2009, p. 14.
2 *Ibid*., p. 15.
3 L'enthousiaste est possédé par une parole qui ne vient pas de lui, au témoignage d'Élie Marion, prophète des Cévennes, *Théâtre des Cévennes* (1707) : « ma langue et mes lèvres furent subitement forcées de prononcer avec véhémence des paroles que je fus étonné d'entendre, n'ayant pensé à rien et ne m'étant pas proposé de parler ».

thématisation des passions. La démesure du Rodomont de l'Arioste en témoigne (**Marion Bracq**). Il vient de loin ce principe d'action, de réaction et de création, traînant dans son sillage, à travers les siècles, l'image du feu platonicien (« c'est une flamme vive », écrit encore Cahusac dans l'article « Enthousiasme (*Philos.* et *Belles-Lett.*) » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert[4]), les transes de la Sibylle, les oracles de la Pythie, la fureur ficinienne, entre manie et mélancolie.

Les textes qui composent ce recueil interrogent la circulation d'une notion venue de l'antiquité grecque, nourrie par la tradition aristotélicienne, qui lie la théorie des humeurs, et spécialement de la mélancolie, à la création poétique. L'enthousiasme, de Rabelais à Diderot, est le secret de la verve poétique et créatrice, qui habite Ronsard comme elle portera la Corinne de Madame de Staël à improviser dans la grotte de la Sibylle, au tournant des Lumières. Mais une lecture anthropologique de l'enthousiasme doit nécessairement prendre en compte les déplacements qu'opère l'histoire, pour évaluer le plus exactement possible la place de l'enthousiasme dans la configuration des affects, des passions aux émotions, qui trouve un terrain d'expérimentation particulièrement riche dans la poésie lyrique et le théâtre entre 16e et 18e siècles[5]. « Mouvement extraordinaire d'esprit », « émotion extraordinaire dans l'âme », « émotion vive de l'âme », « transport de l'esprit » : l'*enthousiasme*, du *Dictionnaire de l'Académie* (1694, 1760) au *Dictionnaire dit de Trévoux* des Jésuites (1732, 1771), emporte l'âme, l'élève au-dessus d'elle-même. En français, l'accent est mis au 18e siècle sur sa puissance créatrice, sur l'énergie communicative qui traverse l'œuvre du poète, de l'orateur ou de l'artiste, affecte et inspire le lecteur ou le spectateur.

Cependant, la notion retient longtemps la marque de son étymologie, « c'est la divinité qui parle » - ou le diable, dans les affaires de « possession démoniaque » des 16e et 17e siècles (**Marianne Closson**). Elle va se trouver singulièrement mise à l'épreuve en ce beau 16e siècle, dans l'excès des querelles, des conflits religieux, des

[4] D. DIDEROT et A. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1751-1772 (ENC), tome V, p. 719-721.

[5] Les contributions de ce recueil sont le résultat des travaux de recherche développés lors d'un séminaire de l'École Doctorale de l'Université de Lille, conçu et organisé initialement (2014) en collaboration avec Anne-Pascale Pouey-Mounou, professeure à Sorbonne Université.

guerres civiles qui vont bouleverser l'Europe, jusqu'au 18e siècle. L'enthousiasme traîne après lui toutes les manifestations sectaires anciennes, gnostiques de Mésopotamie, du temps de Théodose, Euchites ou Messaliens, qui « étant agités du démon, croyaient avoir de véritables inspirations », tous hérétiques, rêveurs impies, extravagants [6] ; anciens et modernes, Anabaptistes, Quakers et Trembleurs, qu'évoque Voltaire dans ses *Lettres philosophiques*, radicalité folle des « petits prophètes » des Cévennes qui animent la guerre des Camisards, folie des convulsionnaires de Saint-Médard. L'enthousiasme, c'est la « folie de la croix » dont parle Diderot dans *La Religieuse*, qui se décline en inspiration mystique et en fanatisme. Religion, politique, et bientôt médecine, entrent alors en scène, pour nourrir une critique raisonnée de l'enthousiasme.

L'Angleterre a été particulièrement impliquée, à cause de son histoire politique et religieuse, dans les vagues successives de définition, de redéfinition, d'appréciation, de transformation de la notion de Robert Burton à David Hume, en passant par Shaftesbury. L'optique polémique, anglicane, mise en place par Burton dans son *Anatomie de la mélancolie* (1621), s'appuie sur la pathologisation de certains comportements religieux ; il introduit la catégorie de la « mélancolie religieuse », en inscrivant délibérément sa définition de la mélancolie dans une tradition médicale, et non dans la tradition philosophique entée sur le fameux *Problème XXX,1* d'Aristote [7]. La mélancolie religieuse implique une étiologie organique des comportements hétérodoxes, qu'ils soient ceux des fanatiques de tous bords, puritains et catholiques, ou athées et libertins. Elle opère le lien entre ce qui est conçu comme un dérèglement humoral, et par contagion, un dérèglement susceptible d'atteindre tout ou partie du corps social. On retrouve cette lecture dans la philosophie médicale du 18e siècle, appliquée aux « mécontents des calvinistes », les camisards, ou aux convulsionnaires de Saint-Médard. Le fanatisme

[6] *Dictionnaire dit de Trévoux*, éd. 1771, « Enthousiaste ».

[7] Claire CRIGNON-DE OLIVEIRA, « La mélancolie entre médecine et religion : d'une pathologie des comportements religieux à une pratique pathologique de la religion », *Gesnerus* 63 (2006), p. 46-60 ; Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.

est « une maladie de l'esprit ou une espèce de mélancolie et de manie », « qui a ses paroxysmes et ses accès, comme la fièvre »[8]. Dans le *Naturalisme des convulsions* (1733), le médecin Philippe Hecquet discerne dans les « créatures enthousiasmées » les signes d'une « passion hystérique » qui confine à la « passion érotique », et décrit la crise enthousiaste comme un orage d'esprits animaux qui bouleverse le fonctionnement du système nerveux[9]. Cette naturalisation des phénomènes enthousiastes constitue une voie importante de la rationalisation de faits qui inquiètent et troublent l'ordre public.

Lord Shaftesbury écrit sa *Lettre sur l'enthousiasme* en témoin sarcastique et fatigué des manifestations prosélytes des camisards exilés à Londres, et sa réflexion va infléchir durablement la lecture du phénomène et la signification de l'enthousiasme. Par un étrange retournement, alors qu'il considère leurs démonstrations enthousiastes comme un batelage de foire qui a toute les outrances d'un charlatanisme pénétré de sa propre inspiration, Shaftesbury fait d'une imposture une posture philosophique qui réserve une place singulière à l'humour, comme moyen de contrer le sérieux de l'auto-persuasion ou de la certitude passionnelle[10].

La question de l'enthousiasme permet d'interroger l'expression de la passion, de l'engagement passionné, de l'absorption créative. Elle invite à examiner les conditions et les conséquences de la communication des passions, de la contagion de l'exaltation, puisqu'elle suscite la méfiance, la défiance, voire intime la caricature ou l'ironie[11]. On en verra les implications et les conséquences dans les polémiques sur le théâtre de l'Europe moderne et la critique de cette contamination qui est l'envers de la *catharsis*, la contagion des passions mettant en question toute idée de purification des passions. De multiples colorations viennent ainsi moduler

---

[8] D.-A. de BRUEYS, *Histoire du fanatisme de notre temps* (1692), cité par Philippe Joutard, *Les Camisards*, Gallimard, Folio, 1976, p. 75.

[9] Ph. HECQUET, *Le Naturalisme des convulsions dans les maladies de l'épidémie convulsionnaire* (1733).

10Voir C. CRIGNON-DE OLIVEIRA, introduction de la *Lettre sur l'enthousiasme* de Anthony Ashley Cooper SHAFTESBURY, Paris, Livre de Poche, 2002.

11 Sur la critique moderne de l'expressivité, des « séismes de la passion », comme dit Roland Barthes dans *Le grain de la voix*, voir Michel BERNARD, *L'Expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, La recherche en danse, U. Paris-Sorbonne, 1976, p. 31.

expériences, représentations, interprétations de l'enthousiasme, le nouant avec des traditions et des histoires particulières, dessinant une configuration qui relie imagination et raison, fureur et inspiration, folie et rêve, passions et émotions, admiration et énergie.

Ce recueil a l'ambition d'apporter des éléments qui permettent d'évaluer la plasticité de ces notions, leur force créative, leur diffusion, reformulation et exaltation, ainsi que leur critique, qu'elle passe par la mise en scène et le lyrisme de l'excès des émotions, ou par la caricature de l'énergumène. Elles touchent au cœur de la construction de l'individu à l'époque moderne, de la pensée des relations entre l'âme et le corps de son idiosyncrasie affective, psychique, et ses implications historiques, politiques et poétiques. Ce parcours révèle la perplexité et la fascination qui hantent l'histoire de la rationalité même, qui a pu y puiser ses illuminations et ses épiphanies. Il révèle l'énigme que posent les circulations entre différents types de discours susceptibles de se rapporter à des expériences hétérogènes, protéiformes, en des temps différents, qui ravivent la notion rhétorique antique d'*enargeia*, dont va se ressaisir la littérature du tournant des Lumières pour penser l'émotion créatrice.

Ravissement de l'esprit, saisissement du corps (**symptômes**)

La notion d'enthousiasme se référait à une expérience spirituelle qui nouait éloquence, poésie, et sacré. **Marianne Massin** rappelle l'héritage antique, le sens locatif de *en-theos*, « qui a le dieu en soi » ; et en ce sens, l'enthousiasme demeure caractéristique encore de l'écriture des psaumes dans la poétique chrétienne du 18e siècle, telle que l'analyse **Sophie Hache**, en relation avec l'esthétique du sublime. Le sacré, la fureur poétique, le ravissement sont associés à cette notion, comme l'indique brièvement, à la fin du 16e siècle, Randle Cotgrave à l'entrée « Enthusiasme » de son *Dictionarie of the French and English Tongues* (1593) : « *ravishment of the spirit; divine motion, or inspiration; poeticall furie* ». Il offre ainsi un résumé indiciaire des éléments de sens qu'on va retrouver dans les dictionnaires français des 17e et 18e siècles. Pour exemple, le *Dictionnaire de l'Académie* ne mentionne dans sa première édition (1694) que les domaines de l'éloquence et de la

poésie ; en 1762, l'article s'enrichit du souvenir d'une origine sacrée, biblique mais surtout païenne, qui renvoie dos à dos l'extase de la Sibylle de Virgile[12] et les hallucinations de la Pythie de Delphes. D'un côté, le modèle du *furor poeticus* qui infuse dans l'histoire de la poésie lyrique[13], et qui est à l'œuvre dans les « *Enthusiasmus* » du poète néo-latin Jakob Balde (**Aline Smeesters**), interrogeant les modalités de la représentation de soi, en poète, visionnaire, non dénuées d'auto-dérision. **Benedikte Andersson** montre de son côté dans *Les Amours* de Ronsard le tissage des différentes valeurs de l'inspiration, amoureuse et prophétique, et le croisement du mythe et de la naturalisation de l'expérience. De l'autre côté, la grande figure de l'inspiration oraculaire, que Voltaire ne se fait pas faute d'évoquer sur un mode grivois : « cette Pythie qui, sur le trépied de Delphes, recevait l'esprit d'Apollon par un endroit qui ne semble fait que pour recevoir des corps »[14]. Or, dans son *Dictionnaire philosophique,* où *Enthousiasme* est pris entre *Enfer et Esprit faux,* Voltaire propose une autre étymologie, un peu louche, de « ce mot grec », qui récuse toute idée d'inspiration divine, au profit d'une sémiologie qu'on dira médicale. *Enthousiasme* signifie selon lui « émotion d'entrailles, agitation intérieure » :

> Les grecs inventèrent-ils ce mot pour exprimer les secousses qu'on éprouve dans les nerfs, la dilatation et le resserrement des intestins, les violentes contractions du cœur, le cours précipité de ces esprits de feu qui montent des entrailles au cerveau quand on est vivement affecté ?

Il désigne ainsi sur un mode ironique des symptômes qui semblent être devenus le langage corporel convenu de l'enthousiasme, dans l'esprit d'une physiologie des émotions appelée à d'autres développements. Son article éclectique démembre la notion d'enthousiasme, prise entre le fanatisme et une capacité créatrice pensée en termes d'*enthousiasme raisonnable* dans le sillage de Shaftesbury. Mais on y voit prendre acte d'un dérèglement organique, d'une motilité intérieure liée à l'intensité

12 VIRGILE, *Enéide*, VI, 45-51 ; 77-80 ; 98-102.
13 Nathalie DAUVOIS, *La Vocation lyrique. La poétique du recueil lyrique à la Renaissance et le modèle des* Carmina *d'Horace*, Classiques Garnier, Etudes et essais sur la Renaissance, Paris, 2010.
14 VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, « Enthousiasme », *op. cit*.

des affects, qui renvoie à la prise en charge d'une pathologie par la philosophie médicale.

Les dictionnaires de langue ne font aucune allusion à l'histoire, et à la réévaluation de l'enthousiasme en termes de pathologie mentale individuelle et sociale, du fait de sa capacité à atteindre par contagion des groupes entiers. Cette réévaluation apparaît et s'accentue entre 17e et 18e siècle, dans le sillage de la notion de *mélancolie religieuse* isolée par Robert Burton, et constitue un moment capital de la critique de l'enthousiasme[15] dans l'espace public.

De « l'enthousiasme raisonnable »

Curieusement, un second moment semble assigner à l'enthousiasme, contre toute attente au regard de « l'histoire du fanatisme », une signification positive, qui va toutefois se décliner en des termes très différents selon les auteurs. De Shaftesbury à Voltaire se construit en effet un discours qui semblerait pouvoir constituer la *doxa* des Lumières, soutenue par le désir d'en finir avec les *fureurs* religieuses, les infinies variations de l'enthousiasme prophétique et de la violence qui écrivent « les annales des crimes »[16] des religions. La *doxa* des Lumières, ce sera, par provision, l'enthousiasme raisonnable. Oxymore, à n'en pas douter, que l'on trouve sous la plume de Voltaire : « L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes. Cet enthousiasme raisonnable est la perfection de leur art ; c'est ce qui fit croire autrefois qu'ils étaient inspirés des dieux »[17]. Il relègue ainsi l'inspiration au profit d'une impulsion intérieure. L'émotion remplace la glaçante *fureur*. Et Voltaire va se trouver en première place au moment de l'invasion du *pathos*, du pathétique, qui travaille notamment la circulation des formes théâtrales en Europe, source de nombreuses créations et déplacements génériques, où se joue l'invention du drame. Son « Zaïre, vous pleurez ? » est peut-être la phrase

15 Michael HEYD, *Be Sober and Reasonable. The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Leyde/New York/Cologne, E.J. Brill, 1995.
16 VOLTAIRE, *Traité sur la tolérance*, chap. 4, éd. Jacques Van den Heuvel, in *L'Affaire Calas*, Paris, Gallimard, Folio, 1975.
17 VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, « Enthousiasme », éd. René Pomeau, Paris, GF-Flammation, 1964, p. 177.

emblématique de « l'histoire des larmes » que Roland Barthes appelait de ses vœux[18].

L'émotion créatrice ou spectatrice accompagne le déplacement de l'enthousiasme dans le champ esthétique. C'est ce dont témoigne l'article « Enthousiasme » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, dû à Louis de Cahusac, librettiste de Rameau et auteur de plusieurs articles sur la danse dans l'*Encyclopédie* :

> Je suppose que, sans vous y être attendu, vous voyez dans son plus beau jour un excellent tableau. Une surprise subite vous arrête, vous éprouvez une émotion générale, vos regards comme absorbés restent dans une sorte d'immobilité, votre âme entiere se rassemble sur une foule d'objets qui l'occupent à la fois ; mais bientôt rendue à son activité, elle parcourt les différentes parties du tout qui l'avoit frappée, sa chaleur se communique à vos sens, vos yeux lui obéissent et la préviennent ; un feu vif les anime…

Cahusac met en miroir cette émotion qui saisit et absorbe le spectateur et celle qui habite le génie de l'artiste, après avoir récusé la tradition qui associe enthousiasme et *fureur* poétique. Selon lui, le vocabulaire de l'inspiration, de l'être *hors de soi*, est incompatible avec la raison. Il lui substitue un tout autre paradigme, celui du *génie*, défini par sa capacité à s'émouvoir, à être ému, à émouvoir. Ce faisant, il relègue toute sémiologie corporelle caractéristique de l'enthousiasme (agitation, grimaces et contorsions), au profit des notions d'émotion, d'absorption, de chaleur, qui commande soit l'élan créateur, soit le regard du spectateur. Rien à voir pour lui avec une *fureur* qui met l'être hors de soi, avec les transports de la *folie*. Faut-il croire pour autant à une *doxa*, qui tiendrait à distance toute exaltation, toute *passion* ? Loin s'en faut, comme l'atteste le renouvellement théorique du théâtre dans la seconde moitié du 18e siècle. Mais il s'agit désormais de mettre en évidence le travail des signes, le caractère construit de l'expression, distinct de

18 R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Ed. du Seuil, 1977 ; Anne VINCENT-BUFFAULT, *Histoire des larmes* (XVIIIe-XIXe siècles), Marseille, Rivage, 1986.

toute mystique de la possession et de l'inspiration. Cahusac cherche à faire tenir ensemble la vivacité de l'émotion, l'impétuosité de l'enthousiasme et le tempérament raisonnable, qui promeut l'éducation de soi :

> L'*enthousiasme* est donc ce mouvement impétueux, dont l'essor donne la vie à tous les chefs d'œuvre des Arts, et ce mouvement est toujours produit par une opération de la raison aussi prompte que sublime. En effet, que de connoissances précédentes ne suppose-t-il pas ? que de combinaisons l'instruction ne doit-elle pas avoir occasionnées ? que d'études antérieures n'est-il pas nécessaire d'avoir faites ? de combien de manieres ne faut-il pas que la raison se soit exercée, pour pouvoir créer tout à coup un grand tableau auquel rien ne manque, et qui paroît toujours à l'homme de *génie*, à qui il sert de modele, bien supérieur à celui que son *enthousiasme* lui fait produire ?

Pourtant, l'enthousiasme associé au mouvement, à l'émotion, se réfère à des paradigmes métaphysiques qui associent l'âme et le corps, engagés ensemble dans un processus qui excède au moins dans son origine toute maîtrise raisonnable. Il croise la description des émotions, qui relève d'une sémiotique médicale, qu'elle repose sur l'ancienne doctrine des humeurs, encore vivace jusque dans la langue du 18e siècle, ou sur la nouvelle architecture du corps, tendu de nerfs et de fibres, telle qu'elle est élaborée dans la philosophie médicale de la sensibilité. La scène de l'enthousiasme restaure la présence du corps, son engagement dans l'acte de création, du côté du spectateur comme de celui du poète ou de l'artiste.

Langage corporel

L'enthousiasme est en un certain sens la figure exacerbée de l'émotion, notion à laquelle Diderot concède une ligne dans *L'Encyclopédie*, c'est un « mouvement léger, qui se prend au physique et au moral ». On n'aperçoit pas encore le processus de substitution de la langue des émotions à celle des passions, selon le

mouvement de sécularisation identifié par Thomas Dixon[19]. Les passions ressortiraient à la philosophie morale liée à la métaphysique classique, alors que les émotions pourraient correspondre à une « catégorie psychologique séculière ». À s'en tenir à l'*Encyclopédie*, ce déplacement n'est pas accompli, l'article « Passions *(Philos. Logique, Morale)* » est autrement développé, et ses prémisses indiquent pareillement que leur emprise est à la fois physique et morale[20] :

> PASSIONS, s. f. pl. (*Philos. Logique*, *Morale.*) Les penchans, les inclinations, les desirs et les aversions, poussés à un certain degré de vivacité, joints à une sensation confuse de plaisir ou de douleur, occasionnés ou accompagnés de quelque mouvement irrégulier du sang et des esprits animaux, c'est ce que nous nommons *passions*. Elles vont jusqu'à ôter tout usage de la liberté, état où l'ame est en quelque maniere rendue *passive ;* de là le nom de *passions*.

Une échelle de degrés s'esquisse, du « mouvement léger » de l'émotion au « mouvement impétueux » de l'enthousiasme. L'émotion est en train de devenir une catégorie psychophysiologique[21], alors qu'elle n'était que l'effet moteur, mécanique, d'un mouvement ou d'un affect, comme le montre encore le *Dictionnaire de l'Académie* (1762) :

> ÉMOTION. s. f. Altération, mouvement excité dans les humeurs, dans les esprits, dans l'ame. *J'ai peur d'avoir la fièvre, j'ai senti quelque émotion. Il n'a plus la fièvre, mais je lui trouve encore quelque émotion, de l'émotion. Il a trop marché, cela lui a donné, lui a causé de l'émotion. Ce discours le fâcha, on vit de l'émotion sur son visage. Il n'en eut pas la moindre émotion. Il attendit le coup sans émotion. Il a de l'émotion dans le pouls.*

---

19 Thomas DIXON, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

20 Georges VIGARELLO, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, 2014, p. 42.

21 Hélène DACHEZ, « Émotion, corps et médecine en Angleterre au 18e siècle : l'intérieur et l'extérieur », Séminaire sur les émotions, U. de Provence, 2011-2012. C'est sans doute ce qui en fait privilégier l'usage dans le domaine des sciences cognitives et des neurosciences, voir Antonio DAMASIO par exemple, Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience, Paris, Odile Jacob, 1999.

> On dit, *Il y a de l'émotion dans le peuple,* pour dire, qu'*Il y a de la disposition dans le peuple à se soulever*.

Mais le mouvement qui constitue l'émotion est intérieur, provoqué par quelque dérangement organique ou affectif, et il se traduit extérieurement par une réaction significative, expressive, individuelle ou collective. L'émotion constitue un état fébrile, associé à la chaleur, la rougeur, l'accélération du pouls, auquel les médecins deviennent particulièrement attentifs, l'article « Pouls » du médecin Ménuret de Chambaud le souligne. On note que température, rythme artériel saisi au pouls du patient vont devenir les lieux de repérage symptomatique des maladies, et spécialement des désordres psychiques, de la folie[22]. On se souviendra du reste que la chaleur, le feu, sont constamment associés à la verve créatrice, et que s'il y a eu métaphore, elle se concrétise et prend corps. En somme le vocabulaire des émotions fait entrer dans une sémiologie médicale, qui croise celle de l'enthousiasme. Diderot écrit dans ses *Éléments de physiologie* « l'enthousiasme est une espèce de fièvre »[23]. C'est une déclinaison de l'émotion, qui a sa grammaire, son langage. La sémiologie de l'enthousiasme répond à l'ouvrage bien connu de Charles Le Brun, *Expression des passions de l'âme* (1727), entre expressivité et codification gestuelle : « l'expérience actuelle, aussi bien que toutes les Histoires, sacrées et profanes, prouve que l'opération de cet Esprit est partout la même sur les organes extérieurs du corps. »[24] Même appréciation chez Voltaire, qui peint Jurieu en énergumène : « il était hors de lui-même ; il avait des convulsions ; il changeait de voix ; il restait immobile, égaré, les cheveux hérissés, selon l'ancien usage de toutes les nations, et selon ces règles de démence transmises de siècle en siècle. »[25] L'inspiration a un langage, les signes corporels obéissent à des règles, voire à un apprentissage, une transmission. Dans un autre contexte, celui de l'Espagne du 16e siècle, les larmes avaient pu apparaître comme le signe textuel d'une interrogation identitaire musulmane (**Emilie Picherot**). Ces textes attirent l'attention sur des symptômes organiques récurrents dans la description de la transe enthousiaste. Ils introduisent souvent une

22 Juan RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au 19e siècle,* Paris, Fayard, 2001.
23 Denis DIDEROT, *Eléments de physiologie*, Genève, Droz, chap. III, p. 52.
24 SHAFTESBURY, *Lettre sur l'enthousiasme*, éd. Cl. Crignon-de-Oliveira, *op. cit*.
25 VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, J. Hellegouarc'h et S. Menant éd., Le Livre de Poche, 2005, tome second, ch. XXXII, « Du calvinisme », p. 800-801.

distance ironique à l'égard de ces manifestations organiques spectaculaires, traduites en termes de « contorsions » ou de « grimaces ». En créant l'idée d'un langage corporel sans histoire, ils masquent l'analyse philosophique, politique des phénomènes d'aliénation, clairement associés à la persécution par Voltaire[26], en même temps qu'il déplie toute l'échelle des manifestations enthousiastes, du délire prosélyte à l'éloquence sublime du génie[27].

Le théâtre des symptômes

À relire *Le Neveu de Rameau*, on peut estimer que le Neveu thématise la question de l'inspiration et incarne une figure d'enthousiaste inspiré à travers ses pantomimes ; son discours est mis sous le signe de l'inspiration c'est-à-dire du *hasard*, parce qu'il échappe à l'emprise de la rationalité philosophique. L'enthousiasme semble l'autre de la philosophie. Mais en même temps, il habite le geste artistique et le geste de penser même selon Diderot, et cette tension et cette ambivalence sont soulignées dans la mise en scène du Neveu, « saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne »[28]. Nous nous contenterons ici de souligner que Diderot ne s'en tient nullement à mettre en scène cet *estrangement* spectaculaire à travers les pantomimes habitées de Rameau, miroir du monde et de toutes les passions. Elles sont l'éclat tardif de l'opposition antique entre *phantasma*, lié à l'ombre, produit d'une hallucination pathologique, un délire maniaque qui repose sur le néant, qui n'a aucun fondement, et la *phantasia* liée à la lumière, qui produit une illusion susceptible de « mouvoir l'âme » et repose sur la réalité de la sensation[29]. On le vérifie à la lecture de l'article « FANTOME, s. m. (*Gramm.*) », sous la plume de Diderot :

> Nous donnons le nom de *fantôme* à toutes les images qui nous font imaginer hors de nous des êtres corporels qui n'y sont point. Ces images peuvent être occasionnées par des causes physiques

26 *Ibid.*, p. 799 : « Toute persécution fait des prosélytes quand elle frappe pendant la chaleur de l'enthousiasme. »
27 Voltaire, « Enthousiasme », *op. cit.*
28 D. DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*, éd. Pierre Chartier, Paris, Livre de Poche, p. 138.
29 Jackie PIGEAUD, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Les Belles Lettres, p. 98.

> extérieures, de la lumiere, des ombres diversement modifiées, qui affectent nos yeux, et qui leur offrent des figures qui sont réelles: alors notre érreur ne consiste pas à voir une figure hors de nous, car en effet il y en a une, mais à prendre cette figure pour l'objet corporel qu'elle représente. Des objets, des bruits, des circonstances particulieres, des mouvemens de passion, peuvent aussi mettre notre imagination et nos organes en mouvement ; et ces organes mûs, agités, sans qu'il y ait aucun objet présent, mais précisément comme s'ils avoient été affectés par la présence de quelqu'objet, nous le montrent, sans qu'il y ait seulement de figure hors de nous. Quelquefois les organes se meuvent et s'agitent d'eux-mêmes, comme il nous arrive dans le sommeil ; alors nous voyons passer au dedans de nous une scene composée d'objets plus ou moins décousus, plus ou moins lies, selon qu'il y a plus ou moins d'irrégularité ou d'analogie entre les mouvemens des organes de nos sensations. Voilà l'origine de nos songes. *Voyez les articles* Sens, Sensation, Songe.
>
> On a appliqué le mot de *fantôme* à toutes les idées fausses qui nous impriment de la frayeur, du respect, *etc.* qui nous tourmentent, et qui font le malheur de notre vie : c'est la mauvaise éducation qui produit ces *fantômes*, c'est l'expérience et la philosophie qui les dissipent.

La scène enthousiaste de même est habitée tantôt par « Des objets, des bruits, des circonstances particulieres, des mouvemens de passion » susceptibles de « mettre notre imagination et nos organes en mouvement », ressource de la participation au monde, ressource de la création ; tantôt par des « idées fausses », qu'il faut dissiper. Fantôme-*phantasia*, qui anime le jeu de l'acteur[30], la communication des passions, le geste du sculpteur[31], la pensée du philosophe[32],

30 L'acteur shakespearien Garrick, ou Mademoiselle Clairon, dans *Le Paradoxe sur le comédien.*

31 DIDEROT, *Eléments de physiologie* : « Voyez ce jeune statuaire, l'ébauchoir à la main, devant sa selle et sa terre glaise : ses yeux sont ardents, ses mouvements sont prompts, et troublés ; il halète, la

fantôme-*phantasma* qui tourne au délire chez les créatures *enthousiasmées* – on hésite parfois entre pathologie et théâtre. Cette réversibilité semble constante dans la thématisation de l'enthousiasme. La circulation des signes confère à la gestuelle, aux postures, à la voix, la force d'un langage, sur un autre plan que celui du discours articulé. Si les émotions ostensibles sont suspectes, leur éloquence tient à leur maîtrise, par l'acteur notamment :

> Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse […] toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices que la force du corps[33].

Dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, Diderot donne corps à la sémiologie de l'enthousiasme, à un langage corporel délié de toute verbalisation cohérente :

> Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues […] La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit [etc.] La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions.
>
> […] c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères […] il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante ; et que l'on verrait ces phénomènes de la tragédie

---

sueur lui coule du front, il contrefait du visage la passion qu'il veut rendre », *op. cit.*, ch. III, p. 52.

32 DIDEROT, « Théosophes », ENC : « Les *théosophes* ont passé pour des fous auprès de ces hommes tranquilles & froids, dont l'ame pesante ou rassise n'est susceptible ni d'émotion, ni d'enthousiasme, ni de ces transports dans lesquels l'homme ne voit point, ne sent point, ne juge point, ne parle point, comme dans son état habituel ».

[33] *Paradoxe sur le comédien*, Paris, GF Flammarion, 1981, p.133. Voltaire évoque les « grimaces » de Georges Fox, *Lettres philosophiques*, *op. cit.*, p. 47.

> ancienne, si possibles et si peu crus, se renouveler parmi nous. Ils attendent, pour se montrer, un homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours […] »[34].

Renverser les esprits. On entend que le développement de l'idée du drame est bien loin de se limiter à la gamme des émotions qui ont d'abord contribué à la transformation du système générique traditionnel du théâtre, de la comédie larmoyante de Destouches et La Chaussée à la comédie « attendrissante » de Voltaire. Dans sa préface de 1750 à *Nanine ou le préjugé vaincu* (1749), celui-ci souligne le désir « de faire passer les spectateurs insensiblement de l'attendrissement au rire »[35]. Mais le vrai renouvellement est sans doute attendu moins des « petites émotions passagères » qui modifient le registre dramatique, que des effets cherchés et de l'interaction de la scène et du public. Les valeurs de l'enthousiasme sont alors réactualisées, portées à incandescence dans la compréhension des effets de miroir entre les spectateurs et le théâtre de ses émotions, pathos et politique mêlés.

Les émotions du théâtre

Dans l'article « Enthousiasme » de *l'Encyclopédie*, Diderot voit cette « émotion » à l'œuvre et à l'origine du plaisir provoqué par le spectacle :

> Je suppose le public assemblé pour voir la représentation d'un excellent ouvrage ; la toile se leve, les acteurs paroissent, l'action marche, un transport général interrompt tout-à-coup le spectacle ; c'est l'*enthousiasme* qui se fait sentir, il augmente par degrés, il passe de l'ame des acteurs dans celle des spectateurs ; & remarquez qu'à mesure que ceux-ci s'échauffent, le jeu des premiers devient plus animé ; leur feu mutuel est comme une balle de paume que l'adresse vive & rapide des joüeurs se renvoye ; c'est-là où nous devons toûjours être sûrs d'avoir du plaisir en proportion de la sensibilité que nous montrons pour celui qu'on nous donne.

[34] DIDEROT, *Entretiens*, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, 1996, p.1144, 1152.
[35] *Théâtre du XVIIIe*, éd. par J. Truchet, Paris, Gallimard, 1972, vol. I, p. 874 et 875.

Cette vision du phénomène empathique supposé et décrit à travers la métaphore du jeu de paume, fait sortir du carré théorique de la passion : grandes passions portées par les sublimes héroïnes de la tragédie ancienne, du 16e au 17e siècle, la colère de Médée par exemple (**Alexandra Preda**), la terreur, la pitié, et l'énigme de la catharsis. Cette notion a toujours été au cœur des discussions sur le rôle et la nature du théâtre. Dans les polémiques sur l'art dramatique de l'Europe moderne, on voit s'opposer d'une part les défenseurs du théâtre (**Enrica Zanin**) et de l'autre, les théâtrophobes dénonçant la contagion des passions qui mettrait en question toute idée de catharsis (**François Lecercle**).

L'enthousiasme communicatif du théâtre ressortit peut-être ici davantage au « pathétique », que Furetière définit ainsi dans son *Dictionnaire universel* (1690), « passionné et capable d'émouvoir les passions », reprenant la double signification active et passive du grec « *pathetikos* ». Mais de façon significative, au *pathos*, passion, mouvements que l'orateur excite dans les auditeurs (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694), Furetière attribue une acception négative, et le relègue aux « mouvements que l'orateur excite, et n'est d'usage que dans la conversation et dans le comique » (Furetière, 1702).

Dans la seconde moitié du 18e siècle, en revanche, on perçoit le mouvement de revalorisation des passions ; on sera sensible aux chevauchements des temporalités de ces tendances qui voient l'émergence de « l'enthousiasme raisonnable » ou « l'invention du sentiment »[36], qui n'empêchent pas toutefois la réactivation des passions, de l'enthousiasme, du pathétique, qui attendent leur emploi sur la scène publique :

> *Pathos*, mot purement grec, qui signifie les mouvements ou les passions que l'orateur excite ou se propose d'exciter dans l'âme de ses auditeurs. De là vient le mot pathétique. On dit que le pathos règne dans un discours quand il renferme plusieurs de ces tours véhéments qui échauffent et qui entraînent l'auditeur comme

[36] Philip STEWART, *L'Invention du sentiment : roman et économie affective au 18e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.

malgré lui. On emploie aussi quelquefois ce mot au lieu de force ou énergie[37].

L'article renvoie à « Pathétique », et à « Energie », qui bientôt va prendre le pas sur l'héritage de la Renaissance[38]. Jaucourt indique que « Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement, et subjugue sa volonté, voilà le pathétique ». Aux sources du théâtre, et de la poésie lyrique, il prend pour exemple l'*Œdipe* de Sophocle, dans lequel le chœur exprime la lamentation des Thébains en réaction aux maux qui désolent le pays. La source du pathétique est l'accumulation d'accidents « qui marquent davantage l'excès et la violence d'une passion », comme l'illustre une ode de Sappho. Dans ce poème, c'est le sujet de l'énonciation qui est bouleversé par des passions opposées : « Elle gèle, elle brûle, elle est sage, elle est folle, elle est entièrement hors d'elle-même, elle va mourir ; on dirait qu'elle n'est pas éprise d'une simple passion, mais que son âme est un rendez-vous de toutes les passions ».

Mais pathétique (et *pathos*), tel qu'on le voit là défini et illustré semble avoir été en quelque sorte contaminé par le goût des larmes, et par les usages du sentiment jusque sur la scène politique[39]. L'enquête lexicographique le montre associé à « touchant », « attendrissant » « intéressant ». Il s'agit d'une « émotion mixte, savant équilibre de douleur atténuée et de plaisir lié à l'exercice des facultés sensibles », que les Philosophes opposent aux autres effets, tels le rire satirique et l'horreur[40]. Il désigne aussi la participation émotive du spectateur, son adhésion émotionnelle aux malheurs des héros, son *intérêt* (du latin *interesse* = « participe »).

Passions, vérité, vertu

La configuration décrite s'inscrit à la fin du siècle dans un projet moral et

[37] DIDEROT, « Pathos (*Belles-lettres*) », ENC, vol. XII, p. 171.
[38] Michel DELON, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.
[39] Laetitia SIMONETTA, Gabrielle RADICA, *Culture et sentiment au 18e siècle*, *Implications philosophiques*, 2017 [en ligne], consulté le 31/05/2018 http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/culture-et-sentiment-au-xviiie-siecle/
[40] S. MARCHAND, *Théâtre et pathétique au 18e siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 21.

idéologique qui anime le *genre sérieux*[41]. Diderot et en Italie Carlo Goldoni, puis Louis-Sébastien Mercier vont associer le pathétique et les émotions à la vertu. Dans les *Entretiens sur la Fils naturel*, il revient au personnage de Constance de prononcer cet éloge : « Les passions détruisent plus de préjugés que la philosophie. Et comment le mensonge leur résisterait-il ? Elles ébranlent quelquefois la vérité. »[42] *Renverser les esprits*, *ébranler la vérité*, il se pourrait que le paradigme de l'enthousiasme ait changé au miroir des passions, qui enrôlent le lecteur comme le spectateur :

> […] les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi ; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais ; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse ; il me montre le cours général de choses qui m'environnent[43].

Dans le cadre d'un processus de réforme dramaturgique qui se développe dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, Goldoni offre à travers ses comédies, un exemple des plus réussis du nouveau genre mixte centré sur une pédagogie de la vertu. Dans ce cadre, la passion est à la fois facteur de dérèglement et de rétablissement des relations, expression de la fiction et de la sincérité. Elle exerce un pouvoir exceptionnel tant au niveau émotionnel que cognitif, sur les personnages aussi bien que sur les spectateurs[44], qui révèle une stratégie du pathétique, et se fraie un chemin entre le but classique de la comédie, rire des passions, et l'exaltation de la passion modérée par la raison, en termes de vertu et de sacrifice (**Marzia Pieri**).

Quelques années plus tard, dans ses œuvres théâtrales et dans son essai *Du Théâtre* (1773), Louis Sébastien Mercier défendra le drame « sans action point

[41] D. DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, J. Goldzink éd., Troisième entretien, Paris, Flammarion, 2005, p. 119-120.
[42] *Ibid*., Second entretien, p. 111.
[43] D. DIDEROT, « Éloge de Richardson », dans *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, R. Laffont, IV, p. 156.
[44] Voir Bartolo ANGLANI, *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Rome, Kepos Edizioni, 1996, ainsi que Lucie COMPARINI, « Des mouchoirs et des larmes. Pathétique et passion de la page à la scène », *Chroniques italiennes*, 38 (*Goldoni, le livre, la scène, l'image)*, 1994, et Camilla Maria CEDERNA, « Carlo Goldoni : le pouvoir de la passion entre Monde et Théâtre », 28 (2/2014) http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web28/5.C.M.Cederna-Le-pouvoir-de-la-passion.pdf

d'intérêt ni de vie »[45]. C'est selon lui le genre le « plus utile, plus vrai, plus intéressant, comme étant plus à portée de la foule de citoyens ». Dans une visée à la fois poétique et politique, un contemporain comme Vittorio Alfieri forgera une nouvelle langue de la tragédie « virile », reflet de l'enthousiasme poétique et instrument du poète-guide spirituel des peuples enflammés par la passion (**Vincenza Perdichizzi**). Le récit peut rêver aussi de contribuer à l'éveil du citoyen, quitte à confronter le feu de l'action au réel (**Hélène David**). On voit se profiler les usages politiques des valeurs du sentiment : « Siéyès jugera de l'oppression à partir du sentiment intérieur, et [...] Robespierre évaluera la force des lois à partir du sentiment de leur caractère juste et raisonnable »[46]. Mercier reprend la devise empruntée à Térence, « Je suis homme, puis-je crier au poète dramatique ! montrez-moi ce que je suis, développez à mes yeux mes propres facultés ; c'est à vous de m'intéresser, de m'instruire, de me remuer fortement »[47]. L'intérêt du spectateur tient au mélange, entrevu par Voltaire dans la préface à *L'Écossaise* : « ne point permettre à l'œil de cesser d'être humide sans froisser le cœur d'une manière trop violente, faire naître à divers intervalles le *sourire de l'âme*, et rendre la joie aussi délicate que la compassion »[48]. Le drame offre une « image plus réelle de nos passions mélangées et des différentes faces de la vie humaine »[49]. Adaptant en 1776 la comédie *Moliere* (1751) de Goldoni, Mercier manifeste une philosophie théâtrale à plusieurs égards proche de celle de l'auteur italien.

Ce ne sont là que quelques pistes, entre les lignes des textes qui suivent, pour apprécier la configuration expressive de l'enthousiasme, déclinée tout au long de l'histoire moderne ; des éléments pour une poétique de l'enthousiasme, qui porte la question des usages de l'émotion, intimes, au plus près de la source lyrique, et publics.

---

[45] L.-S. MERCIER, *Mon bonnet de nuit* suivi de *Du Théâtre,* éd. par J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, « Du drame », note de la page 1226.
[46] L. SIMONETTA et G. RADICA, *op. cit.*.
[47] MERCIER, « Du Drame », *op. cit.*.
[48] *Ibid.*, p. 1237.
[49] *Ibid.*, p. 229.

M. CLOSSON, « Une forme déviante de l'enthousiasme : la possession démoniaque. Le Discours admirable (1586) de Jeanne Fery », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 23-39, ISSN 2426-394X.

Une forme déviante de l'enthousiasme : la possession démoniaque. *Le Discours admirable* (1586) de Jeanne Fery

Marianne Closson, Université d'Artois
EA 4028 « Textes et cultures »

Transportés par l'« enthousiasme », poètes, prophètes et mystiques transmettent aux hommes une parole inspirée par la divinité. Cette dépossession de soi par une puissance transcendante – qu'elle soit spécifiquement religieuse ou « laïcisée » – connaît aux XVIe et XVIIe siècles une version diabolique largement diffusée du fait de son caractère spectaculaire : dans les grandes affaires de possession qui agitent les couvents de femmes, c'est désormais un public nombreux qui assiste à des exorcismes publics et qui entend la voix du diable traversant le corps en transe des religieuses possédées.

Certaines de ces femmes – Jeanne des Anges, la Supérieure du couvent des Ursulines de Louviers, ou Madeleine Bavent, passée du statut de possédée à celui de sorcière dans l'affaire de Loudun – ont laissé des écrits qui traduisent et souvent prolongent cette expérience du dédoublement. Ainsi, le *Discours admirable et veritable, des choses advenues en la ville de Mons en Hainaut, à l'endroit d'une religieuse possedee, et depuis delivree* de Jeanne Fery, paru en 1586 et qui connut de nombreuses rééditions[1], est-il dicté par Marie-Madeleine, comme si la sainte s'était substituée aux diables. Ce passage d'un enthousiasme diabolique à un enthousiasme sacré signale la proximité entre possession et expérience mystique[2],

[1] Douay, Jean Bogart, 1586 : ce texte, que nous avons consulté, est une 5ème édition ! Il existe aussi sous le titre légèrement modifié de *Histoire admirable et véritable…* une édition parisienne (Gilles Blaise, 1586 puis 1591). Le texte a été réédité dans la « Bibliothèque diabolique » de Bourneville, *La Possession de Jeanne Fery, religieuse professe du couvent des sœurs noires de la ville de Mons (1584)*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1886.

[2] Voir Laura VERCIANI, *Le moi et ses diables. Autobiographie spirituelle et récit de possession au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

comme l'atteste l'utilisation de ces possédées comme instruments de propagande de l'Église catholique : Satan, serviteur de Dieu, envoie, en s'emparant du corps et de la voix de femmes consacrées, des avertissements aux fidèles. On peut néanmoins se demander quel rôle joue la possédée dans ces discours manipulés par les exorcistes : la possession – qui permet d'attribuer ce que l'on dit et ce que l'on écrit à une puissance surnaturelle – ne serait-elle pas aussi une ruse qui permette à une femme de se faire entendre et, plus encore, de prendre la plume[3] ?

*

La grande chasse aux sorcières des XVIe et XVIIe siècles signe l'entrée de l'Europe dans les Temps modernes. Cette « crise diabolique » qui à la fois « dévoil[e] le déséquilibre d'une culture » et accélère un « processus de mutation » serait, selon Michel de Certeau, la dernière crise en Occident à « s'exprimer avec l'outillage de la religion »[4]. Elle s'est accompagnée d'une épidémie de possession démoniaque qui a trouvé un terreau favorable dans les conflits entre catholiques et protestants, les exorcismes publics étant un moyen pour l'Église de montrer aux milliers de personnes qui y assistaient la vérité du dogme catholique, à savoir la présence réelle du Christ dans l'hostie : les diables après maints combats avouaient leur défaite et proclamaient les vérités du catholicisme, en invitant tous les hérétiques à revenir à la vraie foi. On peut citer à ce propos, la célèbre possession de Nicole Obry à Laon en 1566. Cette jeune femme possédée par trente démons qui la mettaient dans de spectaculaires états cataleptiques – huit hommes forts ne parvenaient pas à la maîtriser – fut enfin délivrée de ses diables, qui partirent pour Genève : leur chef Beelzebub proclama alors que les démons n'étaient entrés dans son corps que par permission divine et pour « assembler tous les hommes en une

[3] Voir à ce sujet, mon article « Récits autobiographiques des possédées : entre manipulations et émergence d'une parole féminine », *in* Anne PAUPERT, dir., *La Discorde des deux langages : représentations des discours masculins et féminins, du Moyen-Âge à l'Âge classique* », *Textuel,* 49, 2006, p. 303-319.

[4] Michel DE CERTEAU, *La Possession de Loudun* (1970), Paris, Gallimard-Julliard, coll. « Archives », 1990, p. 8-9.

religion, et les faire tous un »[5]. Les diables deviennent donc les alliés des prêtres « Satan se fait ecclésiastique »[6] note ironiquement Michelet – et le corps de la possédée le support, instrumentalisé, d'un message divin.

La possession concerne en effet quasiment exclusivement les femmes. Certes dans une culture profondément misogyne, la femme et le diable sont liés, ce qui explique que l'on trouve aussi une majorité de femmes chez les suppôts de Satan. Néanmoins, dans la possession, la femme est attaquée par les diables, non parce qu'elle serait par nature perverse, mais parce que, comme l'enfant, elle est considérée comme un être faible, une « simple femme » ; lorsqu'elle est de surcroît une religieuse, une épouse du Christ, elle est une proie idéale. La chasse aux sorcières et la possession diabolique sont donc à l'origine des phénomènes distincts ; tandis que la possession est attestée dans la Bible, la sorcellerie démoniaque, qui attribue les pouvoirs de la sorcière au pacte avec Satan, n'est apparue qu'à la toute fin du Moyen Âge, et tandis que les sorcières ne sont le plus souvent que de pauvres paysannes, les possédées appartiennent au monde urbain et, lorsqu'il s'agit de religieuses, proviennent parfois de la plus haute société.

Et pourtant sorcellerie et possession, qui se nourrissent l'une et l'autre de la croyance dans l'action *effective* de Satan dans le monde, ont fini par se rencontrer : à partir de la fin du XVIe et surtout au XVIIe siècle, tout cas de possession exige qu'on fasse recherche du sorcier ou de la sorcière qui aurait envoyé le maléfice de « possedation » ; c'est ainsi que des prêtres confesseurs ont été accusés d'être à l'origine de l'ensorcellement dans les couvents de femmes et que certaines religieuses, d'abord possédées, ont fini par être soupçonnées d'être des sorcières, comme Madelaine de la Palud dans l'affaire Gaufridy (1611) ou Madeleine Bavent dans la possession de Louviers (1643), du fait de la recherche d'un responsable de l'envoi des diables dans les corps.

---

[5] Jehan BOULAESE, *Le Thresor et entiere histoire de la triomphante victoire du corps de Dieu sur l'esprit maling Beelzebub* […], Paris, Nicolas Chesneau, 1578, fol. 33.

[6] Jules MICHELET, *La Sorcière*, titre du 5e chap. du liv. 2. La première édition de cet ouvrage, parisienne, est de 1862.

Comment reconnaît-on la possession ? Quels sont les critères qui permettent de savoir qu'il y a bien présence du diable ? Le corps est agité de mouvements extra-ordinaires – et souvent contagieux dans le cadre de la clôture des couvents –, ce qui attire l'attention des autorités civiles et religieuses : des médecins viennent alors constater que les signes physiologiques que montre « l'énergumène » ne peuvent s'expliquer que par une intervention surnaturelle ; des prêtres attestent qu'elles parlent des langues étrangères qu'elles ne connaissent pas, et qu'elles discutent de théologie de façon trop savante pour des femmes ignorantes, signes infaillibles d'une intervention diabolique.

Le « théâtre de la possession », selon l'expression de Michel de Certeau[7], peut alors commencer : après Nicole Obry, à Laon en 1566, puis Marthe Brossier en 1599, le XVIIe siècle connaît – trois grandes affaires de possession qui mettent en scène des religieuses, celles d'Aix (1611), de Loudun (1634) et de Louviers (1643)[8]. Chaque fois, un corps de femme qui se convulse en tous sens, de façon jugée surnaturelle par beaucoup et indécente par d'autres, est exhibé, pendant que la voix du diable se fait entendre. Il y a donc un dédoublement de la possédée. Elle a deux corps : le sien, ordinaire, et celui, extra-ordinaire, spectaculaire, habité par les démons, et deux voix, la sienne, et celle masculine et rauque du démon. Dans les comptes rendus d'exorcisme, on voit donc se succéder un « elle » qui renvoie à la femme possédée et un « il » qui rapporte la parole du diable, que tous écoutent avec avidité, comme si la possédée n'était là que pour faire entendre cette voix venue de l'autre monde. La parole dédoublée de la possédée est clairement sous l'emprise des hommes qui l'exhibent : nombre de témoignages attestent les pressions tant physiques que psychologiques exercées sur ces femmes par les exorcistes, qui doivent offrir à la foule le spectacle effrayant d'un corps secoué, frappé, battu par des diables invisibles, mais que l'on entend hurler et blasphémer… et prêcher.

Le parcours qui se dessine au fur et à mesure des séances d'exorcisme est toujours le même : la possédée – c'est-à-dire les diables qui sont en elle – est

[7] *La Possession de Loudun*, *op. cit.*

[8] Nous ne citons ici que les affaires les plus célèbres ; il y en eut bien d'autres, et dans toute l'Europe.

d'abord chargé(e) de dénoncer les ennemis de l'Église, dont les noms lui sont souvent complaisamment suggérés, avant d'entrer dans une dynamique de conversion qui se termine exemplairement par le départ des démons : les exorcistes ne reculent d'ailleurs devant aucune aberration théologique, puisqu'on voit même dans l'affaire Gaufridy (1611) un diable nommé Verrine abandonner Satan et se convertir !

Mais si les hommes, qui se croient les maîtres du sens, accordent en général bien peu d'importance à la femme ainsi habitée par les démons, on sait, depuis Charcot et ses élèves – premiers éditeurs modernes des textes des possédées à la fin du XIXe siècle – que la possédée a une part active dans sa possession. Comment ne pas penser à Jeanne des Anges, Mère supérieure du couvent des Ursulines de Loudun, qui devint une « vedette » et parvint même à être presque reconnue comme une sainte ! Après l'exécution du prêtre Urbain Grandier qu'elle avait accusé d'être sorcier, les diables, en sortant de son corps, lui firent des stigmates épigraphiques, inscrivant sur sa main « Jésus Marie Joseph » : elle fit alors un voyage triomphal en France en 1638, montrant à tous sa « main sculptée par le diable » ainsi que la « bienheureuse chemise » ayant reçu l'onction de saint Joseph ; elle fut reçue par Anne d'Autriche, enceinte du futur Louis XIV, dans l'espoir que cette miraculeuse chemise aidât la reine dans sa délivrance.

Autrement dit, la possession fut pour certaines religieuses soumises au silence et à la clôture, l'occasion de s'arracher à l'anonymat et au silence des couvents. Comme l'avait déjà remarqué Michelet dans *La Sorcière* – et beaucoup d'autres historiens depuis[9] – la possédée parvient lors des exorcismes à prendre une place réservée au prêtre, et donc aux hommes. Sous couvert de faire entendre la voix du diable, elle peut alors à la fois se permettre les pires blasphèmes et prêcher les vérités de l'au-delà.

[9] Voir à ce sujet les ouvrages de Michel de Certeau, mais aussi Daniel VIDAL, *Critique de la raison mystique,* Grenoble, Jérôme Million, 1990, p. 363 *sq*.

Nombre de théologiens de la Contre-Réforme[10] — en particulier le cardinal de Bérulle qui défendit la possession *réelle* de Marthe Brossier dans son *Traité des Energumènes* (1599) — développent l'analogie entre extase mystique et possession démoniaque. Le renouveau catholique et le développement de nouveaux ordres religieux féminins sont accompagnés d'une valorisation de la mystique féminine : le modèle fut Thérèse d'Avila qui observait que les « consolations intérieures » sont accordées à de « pauvres petites femmes comme [elle] faibles et sans beaucoup de forces », tandis que des « serviteurs de Dieu, des hommes graves, de savoir et de jugement » s'affligent que « Dieu ne leur donne pas de dévotion sensible »[11]. L'expérience mystique se fait donc aux dépens du pouvoir masculin perçu comme exclusivement intellectuel et par là même éloigné du véritable amour de Dieu.

Aussi lorsque les possédées deviennent des religieuses cloîtrées assez savantes pour avoir accès à l'écriture — et non des femmes de peu de culture comme Nicole Obry et Marthe Brossier — elles sont portées par l'essor du mysticisme et la valorisation du féminin qu'il implique. La possédée est, à l'instar de la mystique, celle qui s'abandonne aux puissances surnaturelles, fussent-elles maléfiques : mais le diable n'agit, comme on le sait depuis le livre de Job, qu'avec la permission divine. C'est donc une épreuve qui leur est envoyée par Dieu. Preuve en est que les mystiques sont elles-mêmes assaillies par les diables, comme l'atteste le témoignage de Thérèse d'Avila. La frontière entre possédée et mystique peut aller jusqu'à s'effacer : même si la première est envahie par les démons — en général du fait d'un ensorcellement — alors que la seconde leur résiste, les manifestations physiologiques et même psychologiques sont souvent semblables. On peut d'ailleurs noter que dans le tout récent *Les Femmes mystiques. Histoire et dictionnaire*[12], on trouve les noms de Marthe Brossier et de Jeanne des Anges.

---

[10] Voir le très stimulant ouvrage de Michel DE CERTEAU, *La Fable mystique XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1982.

[11] Thérèse D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, trad. Grégoire de Saint Joseph, Paris, Points-Seuil, coll. « Sagesses », 1995, p. 112-113.

[12] Audrey FELLA, dir., *Les Femmes mystiques. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013.

Si l'on peut parler « d'enthousiasme », dans ce contexte où les frontières entre possédée, mystique, et même parfois sorcière deviennent indécises, c'est que la possédée profère une parole qui n'est pas la sienne, mais celle de la force surnaturelle qui l'habite, et qui se manifeste par la métamorphose de son corps ; elle vomit et expulse des insectes, des épingles, des pelotes de fil, ou encore des masses de chair sanglante. Les diables sont à la fois à l'extérieur du corps – quand ils frappent ou étranglent leur victime – et à l'intérieur, le lieu de leur passage étant la bouche dont sortent du feu, du vent, ou une odeur de soufre. Aussi l'instrument de leur pouvoir est-il avant tout la « langue », organe sur lequel ils font parfois une apparition physique sous la forme d'un insecte noir avant de retourner dans le gosier.

Qu'il s'agisse du diable, ou plutôt de la multitude des démons, n'est pas non plus un obstacle pour parler d'« enthousiasme », et on peut ici citer le démonologue Pierre Le Loyer : dans ses *Discours et histoires des spectres*, il faisait de la Pythie de Delphes, de la sorcière d'Endor et de toutes les figures féminines auxquelles l'Antiquité avait attribué le pouvoir de réveiller les morts, de prévoir l'avenir, de fabriquer des philtres d'amour, et donc d'être les intermédiaires entre le monde des hommes et celui des dieux, des femmes vouées à Satan, qui ne parlaient que saisies par « la fureur et Enthusiasme Diabolique » :

> Car nous apprenons des escrits des Payens que les Pythonisses, Sybilles et Devineresses se sont aussi escriées à coup, et haussée leur voix en ton horrible et espouventable, comme folles, forcenées et demoniaques à la presence du diable qu'elles appeloient, ne pouvans couvrir l'ardeur et le feu de l'esprit maling qui les epoinçonnoit de son Enthusiasme[13].

Certes, ces sorcières antiques, « diabolisées » par un auteur qui revendique son orthodoxie catholique, ne sont pas exactement semblables aux possédées qui subissent involontairement leur possession, mais les unes et les autres accèdent aux

[13] Pierre LE LOYER, *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et ames, se monstrans visibles aux hommes* (1586), Paris, Nicolas Buon, 1605 , p. 737-738.

vérités surnaturelles, l'ange déchu étant un agent de Dieu, ainsi que l'écrit le cardinal de Bérulle dans son *Traitté des Energumenes* :

> Depuis le mystère de l'incarnation, le diable n'a pas cessé de prendre possession des corps humains […] Dieu le permettant pour servir à l'établissement du christianisme[14].

La possédée ne se contente pas de dénoncer l'action des sorciers et des hérétiques, elle est l'instrument divin de la conversion et du repentir, d'autant plus qu'elle détient parfois le plus grand des secrets : celui de la date de la fin du monde. La possession démoniaque s'accompagne ainsi souvent de prophéties eschatologiques et on peut citer à ce propos les ouvrages de Jean Boulæse et Guillaume Postel[15], qui interprètent la possession de Nicole Obry comme l'annonce de la fin du monde, 1566 – c'est-à-dire 5566 – étant « la veille du grand sabbat » et Laon un nom hébraïque signifiant « le jugement du peuple ». Plus étonnant encore est le livre de Sébastien Michaelis[16], exorciste de Madeleine de la Palud, qui obtint la condamnation du prêtre Gaufridy en 1611 : les possédées-sorcières lui avaient appris que l'Antéchrist était déjà né, Gaufridy en étant le père ! Dans l'affaire des Brigittines de Lille (1613) où sévit le même exorciste, l'annonce est confirmée par trois religieuses[17]. Autrement dit, les possédées deviennent des prophétesses de la fin des temps, suscitant, il faut le rappeler, scepticisme et ironie : dans *le Mercure français*, ces annonces apocalyptiques furent considérées comme des « histoires phrenetiques » et ces révélations comme des « romans des diables modernes »[18]…

*

[14] *Traitté des energumènes* (1599), Paris, Joseph Cottereau, 1631 [1ère éd. 1599], p. 39-40.
[15] Guillaume POSTEL et Jean BOULAESE, *De Summopere* (1566) et *Le Miracle de Laon* (1566), éd. Irena BACKUS, Genève, Droz, 1995, et de J. BOULAESE, *Le Thresor et entiere histoire…*, *op. cit.*
[16] R. P. Sébastien MICHAELIS, *Histoire admirable de la possession et confession d'une pénitente séduite par un Magicien, la faisant Sorciere et Princesse des Sorciers au Païs de provence*, Paris, Charles Chastellain, 1613.
[17] Jean LE NORMANT DE CHIREMONT, *Histoire véritable et mémorable de ce qui s'est passé sous l'exorcisme de trois filles possedées és pays de Flandres […] De l'Antechrist : et de la fin du monde*, Paris, Olivier de Varennes, 1623.
[18] *Le Mercure français*, Paris, Jean Richer, 1623, t. 9, p. 402.

Quoi qu'il en soit, on mesure l'intérêt souvent passionné accordé à la parole de la possédée par certaines instances religieuses, et nous allons maintenant nous pencher sur ce que les possédées ont pu écrire de leur expérience de la possession. En effet, nous sont parvenus, dans ces siècles où les femmes ont si peu accès à l'écriture – et moins encore à l'édition de leurs textes – des récits de possession écrits par les protagonistes elles-mêmes. L'autobiographie d'Élisabeth de Ranfaing, autre possédée célèbre, a été perdue, mais il nous reste trois textes, dont deux publiés du vivant de leurs auteures : le *Discours admirable et veritable* de Jeanne Fery et l'*Histoire de Magdelaine Bavent*[19] qui date de 1652. Quant à l'autobiographie de Jeanne des Anges, probablement écrite en 1644, elle est restée manuscrite jusqu'au XIXe siècle[20].

Nous nous proposons d'analyser ici le premier de ces textes écrit par Jeanne Fery, dans une affaire antérieure aux grandes possessions dans les couvents du XVIIe siècle. Il n'y eut pas d'exorcisme public, car exposer le corps d'une religieuse aux regards de tous paraissait indécent et dangereux, l'Église ne voulant pas s'exposer aux moqueries des protestants ; c'est donc bien le récit fait par Jeanne qui a permis une large diffusion de cette affaire.

La possession de cette religieuse de vingt-cinq ans, professe du couvent des Sœurs Noires de la ville de Mons[21] – à l'époque dans les Pays-Bas espagnols – fut pour le moins agitée : multiples tentatives de suicide, plaies sanglantes sur son corps « déchiré par les diables », vomissements d'« ordures » et de « punaises », « pièces de chair pourrie sortant avec l'urine », agressions contre l'archevêque de

[19] *Histoire de Magdelaine Bavent, Religieuse du Monastere de Saint-Loüis de Louviers, avec sa Confession generale & testamentaire, où elle declare les abominations, impietez et sacrileges qu'elle a pratiqué & veu pratiquer, tant dans ledit Monastere qu'au Sabat, & les personnes qu'elle y a remarquées*, Paris, 1652.

[20] Elle a paru en 1886 dans la *Bibliothèque diabolique* du Dr Bourneville. Michel de Certeau en a assuré la réédition avec une postface en 1990 aux éditions Jérôme Millon.

[21] On peut lire à propos de cette possession la communication de Thierry WANEGFFELEN, « Une catholique malgré l'eucharistie, sœur Jeanne Féry de Mons : éléments d'un dossier » (1999), HAL, consulté le 20 mars 2018, http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00294492, et Sophie HOUDARD, « Une vie cachée chez les diables. L'irréligion de Jeanne Fery, ex-possédée et pseudo-religieuse », in Jean-Pierre CAVAILLE, Sophie HOUDARD et Xenia VON TIPPELSKIRCH, dir, *Femmes, irréligion et dissidences religieuses (XIVe-XVIIIe siècles, L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 4, 2009, consulté le 20 mars 2018, http://journals.openedition.org/acrh/1227.

Cambrai qui a pris la décision de la faire exorciser le 10 avril 1584 qu'elle appelle « grand-père » et qu'elle tente de rouer de coups[22], blasphèmes.

Selon son récit, elle était idolâtre de l'Ennemi du genre humain jusqu'à ce que Dieu se manifeste par un miracle : au moment où elle poignardait des hosties devant une assemblée de démons, le sang en jaillit et une grande lumière provoqua la fuite des diables ; elle comprit alors qu'elle avait été « abusée » et entra en « desespoir ». Il faudra néanmoins près d'un an et demi d'exorcismes et de soins, d'avril 1584 à novembre 1585, et l'intervention de Marie-Madeleine, pour que les diables lâchent leur proie. Son combat ultime contre les démons, le 12 novembre 1585 à trois heures de l'après-midi, alors que tout le couvent était entré en prière à sa demande, fut un formidable spectacle : la grande « chambre » choisie pour accueillir les exorcistes et les témoins fut « remplye d'une infinité de diables pleins de rage et de furie », qui « s'entrebattans et hurlans l'un l'autre avec cris et hurlemens terribles, commençarent l'un après l'autre, deschirer le corps de la patiente ». Aidée de Marie-Madeleine, présente à ses côtés, Jeanne parvint à vaincre les démons. Ses plaies se refermèrent immédiatement et elle se « trouva dudict accident completement guerie »[23] ! La religieuse triomphante s'adressa alors à l'assistance « ravie d'esbahissement et admiration », en lui enjoignant de louer Dieu et de chanter un *Te Deum.* Se tournant vers l'Archevêque, elle lui déclara : « plusieurs ont reputé que ce n'estoit que follie : neantmoins je say que je suis esté donnée au diable par mon pere des l'eage de deux ans, & possedée dès l'eage de quatre ans. »[24]

La première étape de la « possession » de cette petite fille, donnée à Satan par un juron paternel, est celle de la rencontre à l'âge de quatre ans d'un beau jeune homme, qui lui propose d'être son « père » et lui offre « quelque pomme et pain blanc » ; par cette réminiscence de l'épisode biblique du fruit défendu, Jeanne devient la proie du diable, qui durant toute son enfance, lui apporte des « douceurs » et la rend insensible à la douleur des « frappures » qu'elle semble subir

[22] *Ibid.*, fol. 30v.
[23] *Ibid.*, fol. 39-40.
[24] *Ibid.*, fol. 41.

dans sa famille. Mais lorsqu'elle atteint douze ans, son protecteur lui déclare qu'il est temps qu'elle sorte de sa « vie d'enfant » ; usant tout autant de la séduction, que de la menace, il parvient à obtenir son « consentement ». Un des démons, rapporte-t-elle, « me feit prendre de l'encre & du papier : là où il me feit escrire, que je renonçois à mon Baptesme, à mon Christianisme, & à toutes les obligations qui estoient en l'Eglise[25]. » On peut noter les formules ambivalentes : elle « consent » certes mais c'est le démon qui agit (« il me feit prendre », « il me feit écrire »). À aucun moment, Jeanne ne se juge responsable de ce qu'elle fait, de ce qu'elle écrit : elle est dépossédée d'elle-même par la malédiction initiale de son père.

Elle s'est pourtant laissée tenter par la promesse des diables de « luy donner une science par où [elle] pourrai[t] vaincre tous ceux qui [lui] parleroient » ; le démon, « Art magicque », la « transport[e] de jour de jour et de nuict » pour assister à des cérémonies diaboliques et lui permet de voir et de savoir tout ce qu'elle désire[26]. Elle devient détentrice, tel Faust – le *Faustbuch* paraîtra l'année suivante, en 1587, mais la légende était probablement déjà répandue –, d'un savoir surhumain qui vise à détruire de la façon la plus blasphématoire qui soit les dogmes du christianisme. Adhérant à la religion satanique, elle se moque d'un Dieu assez faible pour avoir été sacrifié, profane des hosties consacrées et soutient par exemple que si Jésus « a esté mis en croix tout nud, estoit pour attirer le monde à toute meschanceté et paillardise avec luy »[27].

Les démons qui entrent en elle portent d'ailleurs des noms qui ne correspondent guère à la démonologie officielle. On trouve certes l'appellation familière de « Corniau » ou encore « Bélial », mais si « Traître », « Sanguinaire », « Homicide » sont déjà plus originaux – traduisant probablement les pulsions autodestructrices de Jeanne – que dire d'« Art magique », « Hérésie » et plus encore « Vraye liberté » ? Les démons deviendraient ainsi l'emblème d'une révolte intellectuelle contre les dogmes chrétiens. Le fait qu'un être voué à l'ignorance – un enfant ou une femme – semble brutalement briller par ses connaissances est

[25] *Ibid.*, fol. 45r.
[26] *Ibid.*, fol. 49.
[27] *Ibid.*, fol. 57v.

d'ailleurs perçu comme le signe d'une intervention diabolique[28] puisque ce savoir ne peut avoir qu'une origine surnaturelle. Or, il est si précieux aux yeux de Jeanne que le diable, pour mieux la tenir en son pouvoir, menace, si elle renonce à lui, de la rendre « simple et ignorante », précisant bien que cela « tournerait grandement à son deshonneur ayant esté toute sa vie douée d'un tres vif entendement, et bon esprit »[29].

Cette menace sera mise à exécution : libérée de tous ses démons, Jeanne redeviendra ce qu'elle a été avant de les rencontrer, une petite fille de quatre ans, « du tout ignorante et idiote », mangeant du « lait bouilly » et jouant à la poupée ; les religieux chargés de lui réapprendre son « ABC » lui enseignent la lecture mais se gardent bien de lui apprendre à écrire : puisqu'elle « s'estoit laissée séduire des malings esprits par cedules & obligations qu'elle leut avoit escript », il fallait que « le chemin fust à l'advenir coupé aux ulterieures deceptions »[30]. Seule la sainte ignorance c'est-à-dire la lecture sous haute surveillance protégerait du démon : Jeanne reçoit ainsi la grâce de recommencer sa vie dans la droite et modeste voie de la soumission aux dogmes de l'Église, du renoncement au savoir et à l'écriture[31].

La menace que constitue une femme qui en sait trop[32], signe d'une curiosité diabolique, a bien été perçue par les exorcistes de Jeanne ; en effet, les pactes, autrement appelés « liens » ou « cédules » ou encore « obligations », sont des contrats écrits de la main de la possédée, sur lesquels on retrouve parfois la signature du diable, et qui enrobent le plus souvent des hosties volées que Jeanne avale :

---

[28] Cet appétit de connaissance est présenté comme le motif du pacte ; ainsi dans « Des horribles excès commis par une religieuse à l'instigation du diable », François de Rosset indique que la jeune femme « voulut être la plus savante et la mieux disante des religieuses », Anne DE VAUCHER-GRAVILI, éd., *Histoires mémorables et tragiques de ce temps,* Paris, Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994, hist. XX, p. 432.

[29] *Discours admirable et veritable, op. cit.*, fol. 16v.

[30] *Ibid.*, fol. 64v.

[31] Selon Th. WANEGFFELEN, *op. cit.*, Jeanne Féry serait morte en 1620 sans plus avoir jamais fait parler d'elle.

[32] Bodin signale même qu'on a retrouvé une « lettre d'amour escrite à son demon » dans le coffre d'une jeune religieuse nommée Gertrude, *De la Demonomanie des sorciers* (1587), Gutenberg reprint, 1979, fol. 119v.

> Estant l'obligation faicte, & pliée fort petitement, [le diable] me la feit avaler avec une pomme d'orange la sentant fort douce jusques au dernier morceau, lequel morceau avoit une amertume si grande, que je ne la sçavois endurer[33].

Par cette reprise textuelle du passage de l'Apocalypse – le livre a dans la bouche de saint Jean la « douceur du miel » avant d'emplir ses « entrailles » d'« amertume »[34] – Jeanne, qui contrairement à d'autres possédées n'annonce pas la venue de l'Antéchrist, se métamorphose néanmoins en prophétesse de la fin des temps. La religieuse avale ainsi dix-huit pactes dont les textes sont en deux exemplaires : l'un qui se trouve dans son corps et l'autre qui est conservé par les démons dans les registres de l'enfer. Il s'agit donc d'un contrat dont les deux parties gardent la trace : cette dimension contractuelle signifie, comme le précise Jeanne, que les diables « n'avoient nulle puissance en [s]on corps, si premierement ils n'avoient quelque obligation ». Précision supplémentaire, ces « promesses, pactes, alliances », qu'elle a « faicts et traictés » ont été « confirm[és] et ratifi[és] » par le don de quatorze hosties consacrées[35]. Enfin elle cède à l'ultime tentation : devenir le Christ lui-même. Le diable « Sanguinaire » lui promet qu'elle sera « faicte semblable à Dieu, en sacrifiant [s]on corps et [s]on sang ». Elle signe aussitôt « l'obligation » :

> Incontinent ce meschant diable entra en mon corps, portant sur soy un tranchant, et me transperça sur une table, et m'ayant fait mettre quelque linge blanc sur la table à fin de recevoir mon sang qui tomberoit de mon corps, et le garder à perpétuité. Cela fait avec grands cris & douleurs, me trancha la piece de chair hors de mon corps : et la mouillant dedans le sang, alloit presenter et sacrifier à Beleal. Lequel le recevoit, en me faisant continuer trois jours ensuivant, ce sacrifice si douloureux ; et tranchoit toujours et

[33] *Discours admirable et veritable, op. cit.*, fol. 46v.
[34] Ap. 8-11.
[35] *Discours admirable et veritable, op. cit.*, fol. 9.

> interessait [blessait] nouvelle partie, et toujours douleur sur douleur.[36]

Cette imitation de Jésus-Christ[37], ce dépeçage qui renvoie très probablement aux pratiques d'automutilation de Jeanne, permettent au corps tout entier de devenir écriture : posée sur le linge blanc, la chair martyrisée offre une empreinte sanglante, conservée avec les autres écrits en enfer par les diables qui gardent « toujours le linge avec le sang, à fin qu'ils eussent double signature de moy ».

C'est dire l'importance de l'écriture, sous toutes ses formes, dans le phénomène de la possession des religieuses, femmes éduquées et en même temps empêchées de s'exprimer tant la parole et le savoir n'appartiennent qu'aux hommes et plus encore aux hommes d'Église. Aussi n'est-ce pas un hasard que Jeanne attribue ses capacités intellectuelles, devenues les instruments d'une contestation radicale de tous les dogmes chrétiens, au diable ; sa main, comme sa pensée, ne lui appartiennent pas, ou du moins pas complètement ; « je est un autre », et cet autre est le diable.

Revenons maintenant à Jeanne débarrassée de ses diables et rentrée dans le giron de l'Église, ignorante comme un enfant, ou mieux encore ignorante comme doit l'être une femme et plus encore une religieuse. Comment parvenir à reprendre la plume pour raconter son expérience, alors qu'elle est censée ne pas savoir écrire ? Elle s'invente alors, avec Marie-Madeleine, un nouveau double ; lorsque l'archevêque de Cambrai ordonne au chanoine Mainsent, d'écrire une relation des faits après la fuite des diables, « non pas à l'intention de l'imprimer, ains [mais] pour rendre temoignage des merveilles de Dieu », la sainte apparaît fort opportunément à Jeanne pour lui annoncer que l'Archevêque et l'exorciste sont « bien en peine » et lui ordonner : « Prenés la plume, & escrivés ce que Dieu vous inspirera »[38].

---

[36] *Ibid.*, fol. 54v.

[37] On retrouve à la même époque chez les religieuses aspirant à la sainteté, par le processus d'identification au Christ sur la croix, cette métamorphose en hosties vivantes.

[38] *Discours admirable et veritable, op. cit.*, fol. 44r.

Du 25 au 29 novembre 1585, Jeanne écrivit donc la « relation de ce qu'elle avoit ressenti », non « par son industrie seule et pur instinct naturel, ains par inspiration divine »[39] : comment en effet douter d'une intervention surnaturelle puisque la religieuse ne savait pas écrire ou plutôt ne savait *plus* écrire ?

> Puis s'adonnante à escrire le susdict discours, elle ne premeditoit pas en soy mesme quoy ou comment elle devoit escrire, mais sans soucy mettant plume sur le papier, sentoit qu'on lui fournissoit de la matiere […] la matière se presentoit d'elle mesme tout d'un contexte, laquelle elle poursuivoit sans peine ni difficulté[40].

L'archevêque, « emerveillé » par « l'artifice dudit discours surpassant la capacité d'une fille », ne peut que « loüer la grandeur, bonté et puissance de Dieu »[41]. Ce texte, d'une quarantaine de pages imprimées, n'occupe que le dernier tiers du *Discours admirable et veritable*[42], mais il est probable que son origine surnaturelle en a imposé la publication, nullement prévue à l'origine. Par ailleurs, même si l'ouvrage est constitué de deux parties, avec d'un côté le compte rendu chronologique des exorcismes faits, sur ordre de l'archevêque, par le chanoine Mainsent[43], et de l'autre le témoignage, lui aussi linéaire, de la main de Jeanne, les deux parties apparaissent comme des miroirs inversés ; tandis qu'au cours des exorcismes, c'était la parole « endiablée » de la possédée qui était enregistrée, c'est désormais, dans le texte écrit par Jeanne, une parole inspirée par la sainte qui se fait entendre. Celle qui est redevenue une petite fille ignorante ne se laisse plus séduire par des diables qui cherchent pourtant, alors qu'elle est « seule » dans une « gallerie », à lui faire prendre de force « la plume, la mouiller en l'encre, & la mettre sur le papier »[44], car Marie-Madeleine a pris leur place : ainsi, lors de l'ultime

---

[39] *Ibid.*, fol. 44r.
[40] *Ibid.*, fol. 64r.
[41] *Ibid.*, fol. 64v.
[42] Le texte commence au fol. 44r pour s'achever au fol. 63v, pour un ouvrage qui comporte 67 folios
[43] L'attribution, figurant dans le catalogue de la BnF, de l'ouvrage à un certain François Buisseret dont le nom apparaît au milieu de beaucoup d'autres dans les premières pages du livre est manifestement fausse. Il est très probable que l'auteur « principal » des pages du texte précédant et suivant le récit de Jeanne soit Mainsent.
[44] *Discours admirable et veritable, op. cit.*, fol. 64v.

exorcisme, ce n'est pas un pacte diabolique que Jeanne recrache, mais celui qu'elle a signé avec la sainte : Marie-Madeleine lui avait ordonné de « prendre la plume » pour « écrire ce qu'elle lui dicteroit », et c'est en lui tenant la main, qu'elle lui avait fait signer son texte du signe de la croix, avant d'annoncer de façon prophétique que ce papier « seroit divinement mis sur son cœur » et que « de bref seroient rejetés tous les autres liens »[45].

Si le mot « enthousiasme » signifie étymologiquement avoir le divin en soi, il est peu de dire que Jeanne Fery est une « enthousiaste » d'un type bien particulier, non seulement parce qu'elle passe d'une possession diabolique à une possession divine, mais parce qu'elle s'incorpore les textes dictés par les forces surnaturelles[46], pour y puiser la source de sa parole comme de son écriture, représentation qui ne peut se comprendre que dans le cadre de la « théophagie » catholique[47] ; dans la religion du dieu incarné où le « Verbe s'est fait chair »[48], le mystère de l'eucharistie est aussi incorporation du texte divin. La possession diabolique avec ingestion de texte apparaît alors clairement comme une réalisation fantasmatique de la formule eucharistique, « ceci est mon corps, ceci est mon sang ». Manger le livre fait par ailleurs à ce point partie des représentations chrétiennes[49], que l'on trouve dans les couvents du XVIIe siècle des pratiques de manducation : des religieuses avalent ainsi des billets sur lesquels elles ont écrit des sentences pieuses tirées de la bible, imprimant de cette façon dans leur corps les mots sacrés[50] pour être « possédées » par la parole divine.

---

[45] *Ibid.*, fol. 12v.

[46] Voir mon article « Avaler le pacte, être possédé(e) » *in* Pierre ZOBERMAN, Anne TOMICHE, William J. SPURLIN, dir., *Écritures du corps, nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 175-188.

[47] Le mystère eucharistique fut assimilé par les protestants du XVIe siècle à du cannibalisme. Voir Frank LESTRINGANT, *Une sainte horreur ou le Voyage en Eucharistie, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1996.

[48] Jean 1, 14.

[49] Il ne s'agit pas là d'une spécificité propre au christianisme ; voir les passionnantes analyses de Gérard HADDAD, *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle (*1984*),* Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998.

[50] Voir Jacques LE BRUN « L'institution et le corps : lieux de la mémoire. D'après les biographies spirituelles féminines du XVIIe siècle », *Corps écrit,* 11, 1984, p. 111-121.

*

La possession démoniaque apparaît donc bien comme une forme particulièrement déviante, et pour le moins originale, de « l'enthousiasme », non seulement parce qu'il y a une étonnante réversibilité de Dieu et du diable, mais surtout par sa dimension étonnamment concrète, avec tous ses papiers incorporés qui inscrivent dans le corps la parole surnaturelle. Enfin, on ne saurait oublier qu'elle permet à une femme de prendre et la parole et la plume et d'imposer la publication d'une « autobiographie spirituelle » remplie de blasphèmes et d'impiétés, avec l'approbation des autorités religieuses convaincues, semble-t-il, d'être face à un texte dicté par « l'enthousiasme » divin…

PARTIE I.

ENTHOUSIASMES

M. MASSIN, « Propagations de l'enthousiasme et aimantation créative », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 41-55, ISSN 2426-394X.

Propagations de l'enthousiasme et aimantation créative

Marianne MASSIN

Université Lettres Sorbonne-Université
EA 3552, Centre Victor Basch
Recherches en philosophie de l'art et esthétique

Cet article se propose un quadruple objectif : rendre hommage à la dynamique émotionnelle de l'enthousiasme, mais en montrer aussi la complexité et la polyvalence, pour mieux comprendre pourquoi et comment l'on s'en défia, et pour inciter *in fine* à mieux distinguer l'une de ses modalités : celle de l'aimantation créative qu'on aimerait revaloriser.

Parlant de la musique et des qualités de réception très différentes selon les époques (notamment entre les Grecs et son époque propre), Diderot écrit :

> il est de la nature de tout enthousiasme de se communiquer et de s'accroître par le nombre des enthousiastes. Les hommes ont alors une action réciproque les uns sur les autres, par l'image énergique et vivante qu'ils s'offrent tous de la passion dont chacun d'eux est transporté ; de là cette joie insensée de nos fêtes publiques, la fureur de nos émeutes populaires, et les effets surprenants de la musique chez les Anciens[1].

Le philosophe prend acte de la dynamique passionnelle de l'enthousiasme, de sa puissance d'énergie et de vitalité, communicative. Il analyse sa propagation par l'action réciproque des hommes enthousiastes les uns sur les autres. Cette action dépasse d'ailleurs la seule réciprocité alléguée, puisqu'elle s'étend à son tour à d'autres ; l'enthousiasme se démultiplie et s'accroît, la propagation devient contagion, chance ou risque pandémique.

[1]Denis DIDEROT, *Lettre à Mademoiselle… (Additions à la Lettre sur les sourds et muets)*, *Œuvres complètes*, éditées par Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot *et al.*, Paris, Hermann, 1975 (34 vol. prévus ; ci-dessous DPV), t. IV, p. 207.

Cet exergue sollicite notre vigilance critique à plusieurs titres. Si le lexique diderotien reprend la tradition antique de la *mania*, de l'inspiration et de l'enthousiasme, il la subvertit aussi. L'enthousiasme ne relève plus ici de la présence d'un dieu qui inspire mais d'une passion bien humaine qui a une « nature » et produit « naturellement » des effets ; on peut donc étudier cette propagation passionnelle, éventuellement compter sur elle, voire même la stimuler ou la provoquer. Par ailleurs cet enthousiasme démultiplié est un effet d'images renvoyées dans l'action réciproque, laquelle est surtout spéculaire et mimétique. La dynamique émotionnelle ne tient donc pas nécessairement à la valeur de ce qui a causé l'enthousiasme et à la raison première de s'enthousiasmer. En conséquence, l'enthousiasme peut verser aussi bien dans la joie on notera qu'elle est alors « insensée » que dans la « fureur ». On glisse donc de la noble *furor* de l'inspiration, célébrée dans les arts, à la fureur des émeutes lorsque ce phénomène de contagion rassemble les individualités dans une foule fusionnelle. Le renversement axiologique se fait par le déplacement de la *furor* singulière à la fureur collective et cela justifie l'examen attentif de cette propagation et de sa dynamique. Notons enfin que, même sur le seul plan artistique et esthétique, cet enthousiasme produit des effets intenses que Diderot a qualifiés juste avant de « frénésie », en redoublant curieusement la mention d'une naturalité de l'emprise : « Un morceau sublime devait naturellement jeter toute une assemblée dans la même frénésie dont sont agités ceux qui font exécuter leurs ouvrages ». Le terme au potentiel médical inquiétant évoque les accès de folie et la catégorie grecque de *mania*.

Pour toutes ces raisons, cet exergue doit aider à interroger les modalités de la propagation et du partage de l'enthousiasme, leurs complexités et leurs ambivalences, il nous incitera à opposer au modèle d'une contagion émotionnelle, éventuellement dangereuse, celui d'une aimantation créative. Pour ce faire, il faut d'abord dégager les fils notionnels étroitement tressés dans l'Antiquité.

L'héritage notionnel antique

Pour plus de clarté, on commencera par rappeler à grands traits l'héritage antique, et notamment le rôle des textes platoniciens dans lesquels se déploient ces notions. Le terme « *entheos* » (« enthousiaste ») a d'abord eu un sens assez large (« pieux », « aidé des dieux »), avant d'être interprété dans son sens locatif *en-theos* (« qui a le dieu en soi »[2]). À partir de Platon, et dans la longue tradition qu'il inaugure, on observe une très nette inflexion du terme et des verbes et adjectifs dérivés (*enthousiaô*, *enthousiazô* et *enthousiasmos, enthousiastikos*), inflexion vers la possession par le divin et l'exaltation mystique. Cet enthousiasme est présent dans la double figure platonicienne de l'aimantation et de la *mania*[3].

La première est développée par Socrate dans le dialogue *Ion*. On se rappelle que le rhapsode, ne pouvant expliquer au philosophe d'où lui vient son savoir et sa compétence, se voit proposer le modèle, flatteur mais ambivalent, de l'aimantation : « C'est une puissance divine qui te met en mouvement, comme cela se produit dans la pierre qu'Euripide a nommée Magnétis et que la plupart des gens appellent Héraclée »[4]. Selon ce modèle, Ion serait comme « possédé par le Dieu », et comme un anneau aimanté par la Muse, elle-même aimantée par le Dieu ; presque en « bout de chaîne », le rhapsode aimante à son tour le spectateur. Le modèle est celui de la propagation d'une puissance à travers les individus, reliés les uns aux autres et unis par l'aimantation en dépit de l'hétérogénéité de leurs statuts respectifs :

> L'anneau du milieu, c'est toi, le rhapsode et l'acteur. Le premier anneau, c'est le poète lui-même. Mais par l'intermédiaire de tous ces anneaux, c'est le dieu qui tire l'âme des hommes jusqu'où il

[2] Si l'on suit du moins Jacqueline Assaël qui rapproche le terme *en-theos*, d'*em-pais* (avoir un enfant en soi), *L'Antique Notion d'inspiration*, Jacqueline ASSAËL, dir., *Noesis*, 4, Paris, Vrin, 2000. Mais je remercie le Professeur Thomas A. Schmitz d'avoir attiré ma vigilance sur ce rapprochement (l'emploi d'*empais* relevant sans doute plus d'un jeu de mot) et sur la traduction du locatif *en-theos*, lequel pourrait désigner aussi le fait d'être « en dieu ».

[3] Pour approfondir ces questions, je me permets de renvoyer à Marianne MASSIN, *Les Figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Éditions Grasset, collection « Partage du savoir », 2001.

[4] PLATON, *Ion*, 533, on choisit de citer dans la traduction vive et précise de Monique Canto, Paris, GF- Flammarion, 1989.

> veut, car c'est bien sa puissance qui passe au travers de ces anneaux, qui sont suspendus l'un à l'autre[5].

La seconde figure est celle de la *mania*, folie bénéfique dispensée par les dieux dans quatre domaines qu'énumère le texte du *Phèdre* (244a-256) : mantique, télestique, poétique et érotique. Si la *mania* amoureuse est la plus belle puisqu'elle conduit vers l'intelligible le *philo-sophe*, l'amoureux de la sagesse[6], elle est sœur de la *mania* poétique qui permet de composer les plus beaux poèmes. Quelle qu'elle soit, la *mania* transporte hors de soi et enthousiasme à la fois. Platon le souligne en faisant alterner les préfixes, indiquant soit le fait d'être jeté hors de soi (*ekphrôn*, *ekballô*, *ekplêttô*), soit celui d'être l'hôte du divin (*en- theos*, *enthousiastikos*). Pour ne pas trahir cette tension conceptuelle et rassembler les quatre formes de *mania*, il choisit donc le mot d'inspiration (*epipnoia*, *Phèdre* 265b). Le terme mêle l'extériorité du souffle (dérivant du verbe *pneô*, « souffler ») et l'intimité de sa réception ; il permet d'appréhender la folie divine comme conversion fulgurante, arrachement à l'identité passée, ouverture d'une quête.

Outre l'émergence remarquable de ce terme pour dire l'inspiration dans la contraction oxymorique de dimensions apparemment contradictoires, on aimerait insister ici sur quatre éléments. (1) D'abord la forte présence dans ces deux modèles (aimantation ou *mania*) de la dynamique d'un transport, quelle que soit sa vectorisation : qu'elle jette hors de soi (figure de la dépossession, ou encore figure de l'aimantation, la limaille de fer étant déplacée, attirée vers l'aimant), ou qu'elle suppose qu'on soit possédé par le divin (figure plus précise de l'enthousiasme). Les deux vectorisations peuvent se conjuguer, d'ailleurs, ce qui complexifie d'autant la dynamique. (2) Ensuite, la non équivalence des deux modèles : même si la figure de l'aimantation et celle de la *mania* illustrent l'une et l'autre l'inspiration, elles ne le font pas de la même manière ; non seulement parce que la vectorisation diffère, comme on vient de l'écrire, mais encore parce que l'aimantation implique la

[5] *Ibid.*, 536.

[6] PLATON, *Phèdre* (244a-256) in *Œuvres Complètes*, tome IV, 3e partie, texte établi par Cl. Moreschini et traduit par P. Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1985, et *Banquet* (201a-212a, 215-219), in *Œuvres Complètes*, tome IV, 2e partie, texte établi et traduit par P. Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

propagation dans une transitivité dédoublée, verticale et latérale. On a trop rarement souligné cette seconde dimension bien présente dans *Ion*: « Il se forme une chaîne fort longue de choreutes, de maîtres et de sous-maîtres de chœur, rattachés latéralement aux anneaux suspendus qui dépendent de la Muse »[7]. L'aimantation implique donc un double partage de l'inspiration, dans une transmission verticale du Dieu à la Muse, au poète, au rhapsode, et ultérieurement au spectateur possiblement aimanté à son tour, mais encore latéralement pour tous ceux qui sont pris dans cette attraction, les choreutes, les maîtres et sous maîtres de chœur. À l'inverse, la *mania* est maladie singulière dans une triple acception : singulière parce qu'extra-ordinaire, singulière parce qu'elle est un cadeau d'un dieu particulier, singulière enfin parce qu'elle est un cadeau fait à un individu singulier. Sur ce point, les deux modèles, même s'ils sont souvent complémentaires et si leurs limites sont poreuses, s'opposent plus qu'on ne le dit habituellement, et la postérité les confondra souvent dans l'oubli de cette distinction. (3) Dans tous les cas, ce double modèle contribue à fixer durablement le modèle d'une inspiration artistique en étroite relation avec le divin, l'emportant sur la possession d'un savoir, sur la maîtrise des techniques, et transcendant celui qui en est le vecteur. (4) Enfin, ce double modèle comporte selon la belle formule de Luc Brisson, un « coefficient d'ambiguïté »[8]. Déjà Socrate distinguait une mauvaise *mania*, symptôme maladif d'un désordre physiologique, d'une belle *mania*, cadeau des dieux. Ultérieurement, ce coefficient d'ambiguïté se déploiera dans les textes de tradition aristotélicienne, qui permettent d'insister sur la *poiesis*, la composition et le souci du métier. Insistons surtout sur le *Problème XXX,1,* longtemps attribué à Aristote et sans doute écrit par un de ses disciples Théophraste, qui déplace significativement la conception de la *mania*[9]. Est substituée à une théorie de l'élection divine et des formes platoniciennes de *mania*, une étude des déterminations physiologiques basée sur les conceptions médicales de l'époque, et la théorie des quatre humeurs

[7] PLATON, *Ion*, 533, in *Œuvres complètes,* tome IV, 1e partie, *Ion*, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

[8] Luc BRISSON, « Du bon usage du dérèglement », *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, 1974, p. 220.

[9] Jackie Pigeaud a présenté et traduit ce texte sous le titre *L'Homme de génie et la mélancolie, Problèmes XXX, 1*, Paris, Éditions Rivages, 1988.

(bile noire, jaune, sang et lymphe), conception médicale parallèle à un système cosmologique et astronomique. Ce n'est plus le souffle du dieu qui suscite l'inspiration poétique mais le terrain physiologique, c'est-à-dire la prépondérance de la *mêlas chole* (noire bile) et sa nature instable de mélange. Échauffée, elle tend à l'expansion et pousse à sortir hors de soi, ce qui facilite une propension à imiter, une puissance imaginative et toutes sortes de forme d'*ekstasis*. Cette mobilité et cette auto-altération favorisent le génie. L'élan des idées, les visions, les prophéties, les transports inspirés, mais aussi les fureurs et les égarements de la pensée s'expliquent ainsi de manière médicale, soit par un excès momentané de cette bile qui compromet l'équilibre des humeurs, excès qui peut être créé par artifice (vin, etc.), soit par sa présence constante dans un tempérament[10]. Par cette causalité physique, le hasard d'un mélange se substitue à la gratuité du choix divin ; ce faisant, sont à nouveau introduits un terrain physiologique et une initiative humaine.

Ces points sont connus, soulignons donc plutôt le fait que cette *mania* affectée d'un « coefficient d'ambiguïté » a été pour la postérité un legs lui-même ambigu ; l'inspiration va être tour à tour assimilée à deux travers opposés, à la prétention abusive d'une inspiration divine ou au symptôme pathologique d'une maladie physiologique. Elle oscillera ainsi, pour le meilleur ou pour le pire, entre le divin et les humeurs corporelles, entre l'élection singulière et l'idiosyncrasie des complexions naturelles, entre le don ou la tare, entre la grâce ou le déterminisme, entre une lignée platonicienne et une lignée aristotélicienne. Ajoutons, dans la perspective qui est ici la nôtre, une autre oscillation, plus persistante et souterraine (traversant les bipolarités qu'on vient d'évoquer) : oscillation entre une dimension très (trop ?) singulière et personnelle (par élection divine ou par maladie physique) et la possibilité d'un partage trans-subjectif grâce à la chaîne de l'aimantation. Le qualificatif de « trans-subjectif » pourrait certes paraître excessif puisque les entités reliées ne sont pas au même titre des « sujets », du moins pour l'aimantation verticale qui va du dieu à la muse, de la muse au rhapsode, du rhapsode à

[10] On trouve dans les textes aristotéliciens des mentions, plus prudentes, de la même idée. Cf. ARISTOTE, *Poétique* 1455 a 32 et *Politiques* 1340 a 10.

l'auditeur. Or on vient de souligner qu'il y avait aussi une propagation latérale dans l'aimantation des anneaux, le rhapsode aimantant les choreutes, les maîtres et sous maîtres de chœurs ; dans cette latéralisation, la propagation prend bien une dimension inter-humaine. À suivre cette seconde indication, l'aimantation permettrait d'assembler une collectivité dans l'enthousiasme partagé, de dépasser la singularité d'un individu possédé ou dépossédé par un dieu, œuvrant seul dans la solitude d'une transe habitée. Pour autant, on objectera à juste titre que le texte d'*Ion* maintient dans le même temps l'idée d'un individu singulier, visité par une grâce singulière : « en fait, tel poète dépend de telle Muse, tel autre d'une autre Muse — nous disons alors que le poète "est possédé" ce qui est tout près de la vérité, puisqu'il est tenu par sa Muse »[11]. L'ambiguïté demeure donc. La communication de l'enthousiasme peut donc rassembler une pluralité aimantée (« par le moyen de ces inspirés, d'autres éprouvent l'enthousiasme »), mais tout autant propager l'attachement exclusif à un dieu. Tension entre le singulier et le partageable, l'exclusif et le collectif. L'héritage demeure ambivalent. En conséquence, parler d'enthousiasme communicatif permettra ultérieurement aussi bien de louer sa puissance d'expansion créative, ou de le suspecter — soit parce qu'il favoriserait le fanatisme sectaire, soit parce qu'il serait une maladie contagieuse voire une épidémie qui se propage.

Les contre-modèles défensifs d'un enthousiasme trop communicatif

De fait, quel que soit le legs (platonicien ou aristotélicien), l'idée d'inspiration enthousiaste expose à un quintuple risque. D'abord celui de l'asservissement au divin ou à la dépendance d'un corps pathologique ; ensuite celui de l'irresponsabilité d'un sujet livré à l'irrationnel ; le risque encore de la perte des critères discriminants au nom d'une illumination singulière (que ce soit l'enfermement dans l'idiosyncrasie d'une élection divine, ou d'un symptôme physiologique) ; quatrièmement, le risque de l'usurpation d'autorité, puisque l'inspiré prétendrait parler au nom d'une autorité plus haute que lui-même ; enfin,

[11] PLATON, *Ion*, 533, op. cit.

cinquième risque paradoxal, en dépit de ces quatre traits qui enferment le sujet dans une singularité suspecte ou non partageable, on craint toujours que la puissance de propagation de l'enthousiasme ne déborde l'idiosyncrasique et ne rassemble une communauté agrégée autour de ces traits singuliers, décuplant alors forces et énergies dans ce passage au collectif.

Ainsi la modernité va-t-elle se méfier des effets d'une mauvaise contagion, elle mettra en garde contre la circulation et la propagation de l'enthousiasme, elle suspectera par extension les idées mêmes de *mania*, de fureur et d'inspiration[12]. Déjà Montaigne soupçonnait de « hardiesse » cette philosophie qui s'en remettait à la « fureur » inspirée de certains. Sous couvert de défendre ce « pur enthousiasme que la sainte vérité a inspiré en l'esprit philosophique » et cette « privation de notre raison » qui permet d'entrer dans le « cabinet des dieux », il demandait aussi d'avoir « l'avisement de remarquer que la voix qui fait l'esprit, quand il est dépris de l'homme, si clairvoyant, si grand, si parfait, et pendant qu'il est en l'homme, si terrestre, si ignorant et ténébreux, c'est une voix partant de l'esprit qui est partie de l'homme terrestre, ignorant et ténébreux »[13]. La divine fureur peut bien être éprouvée, son étiologie et sa valeur épistémique restent « infiables »[14]. Conclusion sans appel. Ainsi les *Essais* vont-ils défendre une sagesse proprement humaine qui exclut l'extraordinaire des extases, l'excès des fureurs et rompt avec la fascination antique et humaniste pour l'inspiration mélancolique. Et si Montaigne fait état des « saillies poétiques, qui emportent leur auteur et le ravissent hors de soi », il demande qu'on y considère la part de la fortune[15]. Cette suspicion ira croissante, dans l'Europe du XVIIe déchirée par les guerres de religion, puis dans le mouvement des Lumières du XVIIIe siècle.

À la circulation d'un enthousiasme communicatif s'oppose donc une dynamique contraire, qui repousse la notion d'inspiration pour la déplacer hors du champ

[12] Pour approfondir ces points, je me permets de renvoyer à Marianne MASSIN, *La Pensée vive. Essai sur l'inspiration philosophique,* Paris, Éditions Armand Colin, 2007.
[13] Michel de MONTAIGNE, *Essais* II, 12 ; je cite dans l'orthographe modernisée de l'édition d'André Tournon, Paris, Imprimerie Nationale en trois volumes, 1998, vol. II, p. 379-380.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, I, 24 , *op. cit.* vol. I, p. 227-228.

philosophique, aux frontières de la rationalité, et ce par plusieurs relégations cumulées. On évoquera seulement une première modalité qui, bien qu'importante, n'est qu'aux franges de notre interrogation présente : rabattre l'inspiration sur le seul religieux et/ou la pathologie de ceux qui se croient ou se disent des prophètes inspirés. Un deuxième type de relégation nous retiendra davantage: admettre la notion mais dans le seul champ artistique sous couvert de génie, ou dans cet oxymore étrange d'un « enthousiasme raisonnable » qu'on trouve sous la plume de Voltaire, à l'article « Enthousiasme » du *Dictionnaire philosophique* :

> L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes. Cet enthousiasme raisonnable est la perfection de leur art ; c'est ce qui fit croire autrefois qu'ils étaient inspirés des dieux, et c'est ce qu'on n'a jamais dit des autres artistes. Comment le raisonnement peut-il gouverner l'enthousiasme ? C'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau ; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses personnages et leur donner le caractère des passions ; alors l'imagination s'échauffe, l'enthousiasme agit ; c'est un coursier qui s'emporte dans sa carrière ; mais la carrière est régulièrement tracée[16].

Conduit et « gouverné » par le raisonnement, contenu dans une carrière déjà tracée, l'enthousiasme se fait raisonnable. La raison est première, axiologiquement et chronologiquement. L'enthousiasme est second et subordonné. Il n'est plus qu'un « coursier », vecteur dynamique d'un dessin déjà esquissé et d'un dessein décidé ailleurs. Il reste cependant un adjuvant remarquable, un complément précieux, et s'il est mobilisé à bon escient et sous la conduite d'un crayon ferme, il est alors « le partage des grands poètes » et « la perfection de leur art ». Il fait alors croire rétroactivement à l'inspiration.

Les notions ont été complètement déplacées et subverties. Cet « enthousiasme raisonnable » est le sommet de l'art et non ce qui était au principe même de

[16] VOLTAIRE, « Enthousiasme », *Dictionnaire philosophique*, *Œuvres complètes*, tome 36, vol. II, Christiane Mervaud, dir., Oxford, Voltaire Foundation, 1994, p. 58. Sur « l'enthousiasme raisonnable », Raymond NAVES, *Le Goût de Voltaire*, Paris, Garnier, 1938, p. 293-94.

l'inspiration ; il en est la perfection dans la mesure où il est tenu en bride par la raison ; s'il est partagé, ce n'est pas parce qu'il serait communicatif ou qu'il se propagerait, mais parce qu'il serait (en tant que résultat) une qualité commune des seuls grands poètes. Le coursier fougueux ne doit pas s'échapper hors de la carrière, moins encore entraîner d'autres personnes dans son élan. On peut le regretter. Par ailleurs, on notera que l'inspiration n'est plus qu'une « croyance » et que cette croyance relève d'une double relégation, dans l'histoire passée (« autrefois ») et dans le seul champ artistique. Plus encore, elle résulte ici d'un enthousiasme qui a d'abord été présenté dans le début du même article comme « émotion d'entrailles ». Voltaire feint alors l'interrogation : « Donna-t-on d'abord le nom d'*enthousiasme,* de trouble des entrailles, aux contorsions de cette Pythie, qui sur le trépied de Delphes recevait l'esprit d'Apollon par un endroit qui ne semble fait que pour recevoir des corps ? »[17] L'article de Voltaire constitue donc un contre-modèle exemplaire de la dynamique de propagation puisqu'il s'agit de circonscrire et de limiter l'enthousiasme créatif et aussi de dévaloriser un enthousiasme oraculaire ou prophétique. Notons que l'enthousiasme retrouve alors très momentanément son possible sens locatif (*en-théos* : avoir le dieu en soi), dans une connotation scabreuse en évoquant la réception d'un autre corps, le partage (érotique) est alors impudique et intime, physiologique « émotion d'entrailles ».

Or c'est là un troisième mode de relégation possible, faire de l'inspiration le symptôme déréglé d'un besoin ou d'un appétit corporel. Certains n'hésiteront pas à en faire le symptôme féminin et hystérique d'un corps ouvert à toutes les influences :

> Lorsque le destin était muet dans la tête, il s'expliquait par sa gourde ; c'était une espèce de Pythie portative, silencieuse aussitôt qu'elle était vide. À Delphes la Pythie, ses cotillons retroussés, assise à cul nu sur le trépied, recevait son inspiration de bas en haut ; Jacques, sur son cheval, la tête tournée vers le ciel, sa gourde débouchée et le goulot incliné vers sa bouche, recevait son

[17] *Ibid.*

> inspiration de haut en bas. Lorsque la Pythie et Jacques prononçaient leurs oracles, ils étaient ivres tous les deux[18].

Comme Voltaire, Diderot campe aussi une Pythie bien charnelle avec une verve parodique, volontiers antireligieuse voire sacrilège (une comparaison entre l'Esprit saint et le vin suit en effet immédiatement ce passage). Dans un raccourci saisissant, s'exprime alors l'inversion, du bas et du haut, des biens terrestres (en l'occurrence vinicoles) et du céleste, du physiologique et du divin, de la parole d'ivrogne et de l'oracle sacré, de la bouche asséchée et de ce « cul nul sur le trépied », confusion de l'esprit et du corps. La prétention de l'inspiration est démentie ici par « le non sens » d'une « Pythie portative » qui n'est qu'une simple gourde, version burlesque d'une *mania* dionysiaque ; elle est aussi combattue efficacement par la double incarnation très (trop) précise du corps « ivre » qui la reçoit. L'incarnation masculine d'un Jacques assouvissant sans vergogne ses appétits fait écho à l'incarnation féminine d'un corps livré sans pudeur « cotillons retroussés, assise à cul nu sur le trépied». L'inspiration, l'ivresse bachique et l'enthousiasme sont ici dénoncés et moqués, affaire privée et illusion de communication en circuit fermé et dans l'ébriété. On objectera certes qu'il y a encore un partage dans l'hommage à Rabelais et à sa « dive Bacbuc »[19], mais ce partage intertextuel ne relève pas directement de la propagation de l'émotion.

Nuances et réhabilitation d'une aimantation créative

La relégation semble donc massive, les contre-modèles s'accordent et se répondent. Gardons-nous cependant de toute caricature et ne réduisons pas les positions de Voltaire et surtout celles de Diderot à ces deux extraits.

L'exergue diderotien de cette communication suffirait à le prouver, qui insistait sur un partage et une propagation de l'enthousiasme esthétique, fût-il frénétique. Sous la plume de Diderot, nombreux sont les passages où il défend avec vigueur

[18] DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître, in Œuvres complètes,* éditées par Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot *et al.*, Paris, Hermann, 1975, t. XXIII, p. 231-32. Je remercie Barbara Servant d'avoir attiré mon attention sur ce passage.

[19] Voir RABELAIS, *Tiers Livre*, chap. XXV et surtout le *Quart Livre*.

l'enthousiasme et le feu de l'inspiration. « Sans l'enthousiasme, ou l'idée véritable ne se présente point, ou si, par hasard, on la rencontre on ne peut la poursuivre »[20], écrit-il ainsi dans le second des *Entretiens sur Le Fils naturel*. L'enthousiasme permet donc l'inspiration et donne l'énergie nécessaire pour la déployer. Et cette énergie psychique et physique est vécue comme une contagion progressive en intensité et en extension, tant sur le plan psychique (« l'imagination s'échauffe ; la passion s'émeut ») que sur le plan physique ; c'est :

> un frémissement qui part de la poitrine et qui passe, d'une manière délicieuse et rapide, jusqu'aux extrémités de son corps. Bientôt ce n'est plus un frémissement ; c'est une chaleur forte et permanente qui l'embrasse, qui le fait haleter, qui le consume, qui le tue ; mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il touche.

Pour autant, cette propagation en extension et en intensité n'est pas sans risques, elle « consume » et « tue », et « si cette chaleur s'accroissait encore, les spectres se multiplieraient devant lui. Sa passion s'élèverait presque au degré de la fureur ». Aussi Dorval doit-il en sortir, ainsi que le décrit Diderot, « comme un homme qui sortirait d'un sommeil profond ». Ce moment fécond mais paradoxal est donc à la fois célébré et contenu dans une parenthèse onirique. De fait, l'écrivain paraît souvent s'employer à circonscrire ou à interrompre le transport enthousiaste, comme si le danger couru était d'y perdre la lucidité du jugement raisonnable. « Laissons respirer la Muse de Casanove et la mienne et regardons leur ouvrage plus froidement » écrit-il dans le *Salon de 1765*[21] dans un joli retournement de la dimension du souffle présente dans *l'epiponia* platonicienne, laquelle risque ici d'asphyxier la Muse. Dans le *Salon de 1767*, après avoir célébré l'inspiration du génie peintre, il met fin à l'éloge qui le transporte lui-même : « Malgré l'impulsion qui me presse, je n'ose me suivre plus loin, de peur de m'enivrer et de tomber dans des choses tout à fait inintelligibles » ; le risque étant « qu'on le prenne pour fou »[22].

[20] DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils naturel*, DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op.cit,* t. X, p. 99, *id.* pour les citations suivantes.
[21] *Salon de 1765*, n° 94, *op. cit.*, t. XIV, p. 157.
[22] *Salon de 1767,* n° 90, *op. cit.*, t. XVI, p. 312.

On notera la joyeuse liberté avec laquelle il use des notions mêlant inspiration, ivresse et folie, mais encore enthousiasme et aimantation, et l'usage du pronom réfléchi est ici remarquable : parlant de l'inspiration d'un autre, il n'ose « se » suivre lui-même. Si la Muse de Casanove était encore distinguée de la sienne propre, l'enthousiasme est devenu ici communicatif ; il se propage dans la célébration du peintre et de son œuvre, dont il se fait sinon le rhapsode, du moins le critique.

Le glissement est important et permet de comprendre qu'on puisse à la fois d'une part se méfier de l'enthousiasme et souhaiter le circonscrire dans ses débordements inquiétants, par crainte d'une propagation débridée et passionnelle, et d'autre part en appeler à un enthousiasme qui se propagerait non de personne à personne, mais de l'artiste inspiré à une œuvre inspiratrice et au récepteur inspiré par elle.

Or c'est bien ainsi que semble procéder Diderot dans l'écriture des *Salons*, jugeant au nom de ce qu'il éprouve devant les toiles qui l'inspirent ou non. Ce faisant, il invente une modalité critique, re-créatrice de l'œuvre, parfois au détriment des œuvres « réelles », comme on le sait, il se promène dans les toiles de Vernet (*Salon de 1767*) ; il décrit son propre « rêve » en lieu et place du tableau de Fragonard (*Corésus et Callirhoé*, *Salon de 1765*). Il brouille ainsi les catégories, étant tour à tour évaluateur ou re-créateur du tableau qu'il regarde. Aimanté par le tableau, il s'en fait le « rhapsode » inspiré, inventant à son tour des formes d'écriture variées dans une émulation créatrice : pratiquant la parataxe pour décrire les esquisses d'Hubert Robert, l'hypotypose pour faire surgir les personnages, mais encore la « métalepse »[23], inventant une écriture où s'échangent sans cesse les valeurs du réel et du fictionnel, de la veille et du rêve. Pour écrire les *Salons*, écrivait-il à Grimm en 1763, il faudrait « toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux »[24]. Prolifération des enthousiasmes ! Socrate proposait à Ion, ébaubi et flatté, l'idée que chaque rhapsode tenu par sa Muse se mettait à chanter. Loin d'être le fait d'une

[23] Gérard GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
[24] DIDEROT, *Salon de 1763*, *op.cit.*, t. XIII, p. 181.

propagation mimétique, l'inspiration aimantée était donc singulière et adressée à l'enthousiasme de chacun, tout en aimantant à son tour les autres. Diderot lui démultiplie cette adresse singulière jusqu'à l'infini et voudrait pouvoir être le rhapsode de tous les enthousiasmes et de toutes les Muses, quitte à s'y épuiser d'où la nécessité parfois de laisser « respirer la Muse de Casanove et la mienne »[25].

Par-delà la gaie désinvolture avec laquelle le philosophe convoque et mêle les références, reconnaissons à tout le moins qu'il les mobilise autour de cette interrogation centrale : comment permettre un partage collectif du singulier qui ne soit ni contagion mimétique et passionnelle, ni fusion indistincte et grégaire dans une foule en transe ?

Or revenant aux suggestions des textes platoniciens, on souhaite ultimement suggérer qu'il y aurait dans l'aimantation une alternative intéressante aux dangers d'un enthousiasme débridé, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'elle contrebalance les modèles qui situent l'enthousiaste dans la dépendance mimétique d'un autre individu par contagion émotive, ou qui soulignent la potentielle démesure et pathologie de la folie de l'inspiré. Elle est aussi (parfois chez les même auteurs on l'a vu) une alternative contre des modèles qui veulent limiter l'enthousiasme, en l'assignant à une place, ou en le mettant sous contrôle de la raison, ou en le réduisant à n'être que l'adjuvant du créateur. L'aimantation enthousiaste permet, à l'inverse, de concevoir un partage par la métaphore de cette « chaîne aimantée », qui se décline du créateur au rhapsode au spectateur rendu à son tour créateur selon ses propres modalités (Diderot écrivant les *Salons)*. Elle a donc le grand mérite de permettre de penser la propagation de l'inspiration du créateur au récepteur, et d'inviter à penser une réversibilité des places. Ensuite, on soulignera que dans cette propagation, l'inspiré n'est pas « enchaîné » comme on le dit trop vite, il est plutôt « déchaîné », détaché de ses habitudes et repères habituels, comme les anneaux de limaille sont mis en mouvement par l'attraction magnétique, suspendus sans être attachés le terme utilisé par deux fois, qu'on traduit en général par « chaîne » est *hormathos* (« file » et seulement par extension

[25] *Salon de 1765*, n° 94, *op. cit.*, t. XIV, p. 157.

chaîne). Enfin on dira à nouveau que l'aimanté, mis en verve, n'est pas le simple réceptacle de la parole du dieu, il en est l'herméneute, précise Socrate, ce qui suffit assez à indiquer que ce n'est pas un simple ventriloque, même si le texte de Platon le laisse entendre à d'autres moments. Dans le *Banquet*, Agathon souhaitait que Socrate s'allonge à ses côtés pour que sa sagesse se propage à lui dans un transvasement par simple proximité (175 de) ; Plutarque lui répliquera dans un autre contexte et par-delà les siècles que le partage par contiguïté ou transvasement ne saurait suffire :

> L'esprit n'est pas comme un vase qu'il ne faille que remplir. À la façon du bois, il a plutôt besoin d'un aliment qui l'échauffe, qui fait naître en lui une impulsion inventive et l'entraîne avidement en direction de la vérité[26].

On espère avoir suggéré que l'enthousiasme au sens moderne du terme pourrait être cet échauffement et que l'aimantation pourrait fournir un modèle pour penser sur le plan artistique cette « impulsion » qui « entraîne avidement en direction » des manières d'être à son tour créatif.

[26] PLUTARQUE, *Comment écouter ?* § 16 à18. Traduction du grec et postface de Pierre Marechaux, Paris, Payot & Rivages, 1995.

B. ANDERSSON, « Figures de l'enthousiasme dans Les Amours de Ronsard », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 56-68, ISSN 2426-394X.

Figures de l'enthousiasme dans *Les Amours* de Ronsard

Benedikte Andersson

Université de Lille, ALITHILA

Lorsque Ronsard publie ses *Amours* en 1552-1553, le terme « enthousiasme » est alors récent en français : Rabelais vient de l'emprunter au grec dans le prologue du *Tiers Livre* en 1546, à propos de « ceste bouteille » à laquelle « l'autheur » boit en écrivant : « c'est mon vray et seul Helicon : c'est ma fontaine Caballine : c'est mon unicque Enthusiasme »[1]. Ainsi l'« enthousiasme » est-il associé, dès son apparition en français, au mythe de l'inspiration par les Muses, nées sur l'Hélicon, où coule la fameuse source Hippocrène, jaillie sous le sabot de Pégase et elle-même consacrée aux neuf Sœurs. Si ni Ronsard ni Muret n'utilisent le terme d'« enthousiasme », préférant d'autres synonymes, le grec « manie », le latin « fureur », le français « folie »[2], le recueil dédiée à Cassandre s'ouvre néanmoins, dans le « Vœu » inaugural, sur le même paysage mythique, constitué du « mont natal » et du « bord du chevalin crystal »[3]. Et l'enthousiasme pointe à l'évocation de Cassandre, « UNE BEAUTE QUI SAGEMENT AFFOLE »[4]. La formule désigne la beauté comme source de folie et associe paradoxalement folie et sagesse, révélant le caractère néo-platonicien de l'enthousiasme en question. Ainsi, dans le « Vœu » inaugural, deux versions de l'enthousiasme se côtoient, selon que l'inspiration provienne des Muses

1 François RABELAIS, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon avec la collab. de François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 349 (ainsi que les notes correspondantes, p. 1367).
2 Voir François ROUGET, « Inspiration », in *Dictionnaire de Pierre de Ronsard*, éd. François Rouget, Paris, Champion, 2015.
3 Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, S.T.F.M., à partir de 1914 (désormais abrégée par Lm), t. IV, p. 4, « Vœu », v. 2 et 3. Le sonnet mentionne également le fleuve Eurote, « Fleuve de Thessalie dédié aus Muses », selon Marc-Antoine de Muret : RONSARD et MURET, *Les Amours, leurs commentaires* (1553), éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier Érudition, 1999, p. 13. Étonnamment, Muret ne reconnaît pas dans le « chevalin crystal » la source Hippocrène mais plutôt celle de « Pirene », source de Corinthe où Bellérophon trouve Pégase en train de boire : voir Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, articles correspondants.
4 Lm IV, *ibid.*, v. 11.

ou de l'amour. Ronsard introduit dans le recueil d'autres figures de l'enthousiasme, en particulier la Cassandre troyenne dont Muret rappelle le mythe dans son commentaire du sonnet 33 :

> Phœbus étoit fort amoureus de Cassandre fille à Priam. Elle apres l'avoir long tans entretenu de parolles, lui promist un jour de se soumettre à son plaisir, s'il lui vouloit donner la puissance de predire les choses futures : ce qu'il fit. Aiant obtenu ce qu'elle vouloit, elle se moqua de lui, le refusant plus que jamais. Parquoi émeu à indignation, il ne lui ôta pas ce qu'il lui avoit donné, car les dieus ne peuvent revoquer leurs presens : mais il lui ajouta ce malheur, qu'encores qu'elle dit vrai, jamais personne ne la croiroit : [...][5].

La prophétesse Cassandre incarne une représentation étonnante de l'enthousiasme : le dieu inspirateur, Apollon, inverse la puissance divine qu'il lui accorde en impuissance malheureuse, non pas en la privant d'enthousiasme, mais en retirant à son don sa valeur puisque nul ne croit en ses prophéties. L'arbitraire divin signale alors les contradictions inhérentes à la notion d'enthousiasme, bien présentes chez Platon, mais effacées par les relectures de Ronsard par exemple : si le poète inspiré doit sa poésie à une puissance extérieure, qui le dépasse et dont il dépend, sa gloire et plus profondément son identité poétique pourraient lui échapper. Dans le prolongement de notre travail sur la construction de l'identité du poète chez Ronsard[6], nous préciserons les modalités et les enjeux d'un tel retournement de situation, notamment en réfléchissant sur la répartition de l'inspiration et de la puissance entre figures masculines et féminines de l'enthousiasme[7].

---

5 RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 57.

6 Voir Benedikte ANDERSSON, *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Champion, 2011.

7 Tel a été le fil conducteur de cette recherche, qui s'appuie et rend hommage bien évidemment aux nombreux travaux sur la fureur inspiratrice dans *Les Amours*. Voir entre autres Philip FORD, « *Les Amours de Cassandre* et l'héritage (néo)platonicien », in *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission. Mélanges offerts à Isamu Takata*, éd. Yvonne Bellenger, Jean Céard, Marie-Claire Thomine-Bichard, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 87-106 ; Gilbert GADOFFRE, « Ronsard et la

Ronsard met en avant la figure du poète inspiré des Muses aux deux extrémités de son recueil, dans le « Vœu » et dans le sonnet « J'alloy roulant [...] », qui ferme la série des sonnets amoureux en 1552 comme en 1553[8]. Comme chez Rabelais, le poète s'abreuve, non plus au « piot » certes, mais aux « doctes eaux » des Muses[9]. Et les deux pièces, qui représentent un poète auteur, forment une zone de transition entre la fiction amoureuse et l'historicité du livre. Au sein du recueil, c'est davantage le dieu Amour qui donne au poète son inspiration. Ainsi le sonnet « Ja desja Mars [...] » rejoue-t-il avec subtilité et humour la première élégie des *Amours* d'Ovide :

Ja desja Mars ma trompe avoit choisie,
Et, dans mes vers ja françoys devisoyt :
Sus ma fureur ja sa lance aiguizoit,
Epoinçonnant ma brave poësie.
Ja d'une horreur la Gaule estoit saisie,
Et soubz le fer ja Sene treluisoit,
Et ja Francus à son bord conduisoit
L'ombre d'Hector, et l'honneur de l'Asie.
Quand l'archerot emplumé par le dos
D'un trait certain me playant jusqu'à l'os,
De sa grandeur le sainct prestre m'ordonne :

---

pensée ficinienne », *Archives de la philosophie*, t. XXVI, 1963, p. 45-58 ; Jean LECOINTE, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993 ; Robert MELANÇON, « La fureur amoureuse », in *Sur des vers de Ronsard*, Paris, éd. Marcel Tetel, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 72-82 ; Olivier POT, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les* Amours *de Ronsard*, Genève, Droz, 1990 et « La théorie du "*furor divinus*" dans *Les Amours* de 1552-1553 », in *Les Amours (1552-1553) de Ronsard*, éd. Gisèle Matthieu-Castellani, *Cahiers Textuel*, 17, 1998, p. 25-53 ; Josiane RIEU, « La "fureur lyrique" dans les *Amours* de Ronsard », in *Aspects du lyrisme du XVI*e *au XIX*e *siècle. Ronsard, Rousseau, Nerval,* éd. Marie-Hélène Cotoni, J. Rieu et Jean-Marie Seillan, Nice, Publications de la Faculté de lettres et sciences humaines de Nice, 1998, p. 17-34 et « Fureur et passion dans les *Amours* de Ronsard (1552-1553) », in *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à François Charpentier*, éd. François Lecercle et Simone Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 73-89 ; Caroline TROTOT, in C. TROTOT et Agnès REES, *Les Amours*, Atlande, 2015, p. 15-169 ; Henri WEBER, « Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade », in *Lumières de la Pléiade*, éd. Pierre Mesnard, Paris,Vrin, 1966, p. 157-194.

8 Sur l'organisation du recueil et la fonction ordonnatrice et programmatique des pièces d'ouverture et de fermeture, à forte visibilité, voir Cécile ALDUY, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

9 Lm IV, p. 172, s. CLXXXII, v. 11.

Armes adieu. Le Myrte Paphien
Ne cede point au Laurier Delphien,
Quand de sa main Amour mesme le donne[10].

Chez Ovide, comme le rappelle Muret qui cite dans son commentaire les quatre premiers vers de ladite élégie[11], Cupidon retranche un pied au mètre héroïque pour contraindre le poète à écrire en distiques élégiaques, et lui perce le cœur de sa flèche pour lui assigner comme matière poétique, non plus les combats guerriers, mais l'amour. Ainsi, chez les deux poètes, la représentation allégorique de l'irruption de l'inspiration amoureuse est redoublée dans deux grands réseaux symboliques. D'une part, la flèche souligne le dynamisme de l'inspiration et le mouvement de l'enthousiasme par lequel le dieu pénètre à l'intérieur de l'homme. La blessure provoquée signifie l'engagement profond, sensuel et corporel du sujet, et scelle un pacte de lecture biographique : le poète auteur chantera l'amour qu'il ressent en sa chair. En outre, par une double syllepse sur le mot « trait » en français, le « trait » d'Amour est aussi la trace écrite qui témoigne de la virtuosité d'esprit qui anime le poète. D'autre part, le myrte, consacré à Vénus et présent dans les deux poèmes[12], rappelle, dans sa mise en concurrence avec le laurier explicite chez Ronsard, implicite chez Ovide la grande scène du don de l'inspiration dans la *Théogonie* d'Hésiode[13], où les Muses offrent au berger un rameau de laurier dans un geste symbolisant la transmission de l'inspiration. Le souvenir de Pétrarque est également sous-jacent chez Ronsard : le laurier est aussi l'emblème de l'amoureux de Laure, avec lequel il s'agit de rivaliser. Pour ce faire,

10 *Ibid.*, p. 67-68, s. LXVI.

11 « *Arma gravi numero, violentáque bella parabam/ Dicere, materia conuentiente modis:/ Par erat inferior versus : risisse Cupido/ Dicitur, atque unum surripuisse pedem*. » OVIDE, *Amours*, I, 1, v. 1-4 : « J'allais chanter sur un rythme majestueux, les armes, la fureur des combats ; au sujet convenait le mètre : le second vers du poème était égal au premier. On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il y retrancha furtivement un pied » (trad. Henri Bornecque). Voir RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 103.

12 « *Cingere litorea flaventia tempora myrto,/ Musa* [...] » OVIDE, *Amours*, I, 1, v. 29-30 : « Ceins tes tempes aux cheveux blonds de myrte qui fleurit sur les rivages, ô ma Muse [...] » (trad. H. Bornecque). La couronne de myrte est un leit-motiv des *Amours* : voir par exemple le portrait inaugural de Ronsard, couronné de myrte, explicitement désigné comme tel par l'épigramme grecque de Jean-Antoine de BAÏF qui se situe en dessous, RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 2 et 4. Voir également *infra*.

13 HESIODE, *Théogonie*, v. 22 et sq.

les Muses consacrent le poète comme auteur, le dieu Amour le range parmi les érotiques[14].

Dans ces différentes représentations de l'inspiration se retrouvent les deux fureurs extrêmes du néo-platonisme ficinien, la première, fondement de l'édifice, celle des Muses, et la dernière, récapitulative et suprême, celle d'Amour. À ces représentations à forte teneur allégorique, s'opposent des figures plus naturelles du poète furieux. En témoigne le sonnet « Je ne suis point, Muses [...] » :

Je ne suis point, Muses, acoustumé
De voir la nuict vostre dance sacrée :
Je n'ay point beu dedans l'onde d'Ascrée,
Fille du pied du cheval emplumé.
De tes beaulx raiz chastement allumé
Je fu poëte : et si ma voix recrée,
Et si ma lyre, ou si ma rime agrée,
Ton œil en soit, non Parnase, estimé[15].

La référence à Hésiode, l'Ascréan[16], est davantage apparente et construit une opposition ferme entre un discours mythologique de l'inspiration, en l'occurrence refusé, et un discours plus naturel, revendiqué, où la dame, ou plutôt son œil, est la source des « raiz », c'est-à-dire d'autant de traits inspirateurs selon ce que suggère le jeu de la paronymie. A travers l'imaginaire topique et amoureux de l'œil comparé au Soleil, resurgit aussi le thème apollinien, d'autant plus perceptible qu'Apollon est le dieu amoureux de Cassandre et qu'il est le chef des Muses. Ronsard superpose donc diverses mythologies de l'inspiration, et mue le symbolisme allégorique en mythe personnel, rendant indissociables amour et poésie. Tous deux procèdent des yeux de Cassandre, dont la flamme condense les pouvoirs des

14 Sur ces questions, voir notamment Daniele MAIRA, *Typosine. La dixième Muse*, Genève, Droz, 2007, p. 219 *sq.*

15 Lm IV, p. 137, s. CXLII, v. 1-8.

16 P. Laumonier rappelle qu'« Ascrée désigne ici non pas Ascra, patrie d'Hésiode, mais Hésiode lui-même, cette forme étant calquée sur le latin *Ascreus*, courant chez Ovide pour le désigner personnellement. » *Ibid.*, note 2. L'inspiration du sonnet est à rapprocher des vers 27 et sq. du livre I de l'*Art d'aimer* d'Ovide : voir RONSARD, *Les Amours,* éd. André Gendre, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche classique », 1993, commentaire, p. 495.

flèches divines inspiratrices comme ceux des lieux consacrés aux Muses[17]. L'épithète « beau », l'importance accordée au regard ou, plus loin dans le poème, le qualificatif de « divine » (v. 12) que reçoit la « beauté » de la dame, révèlent toujours l'influence du néoplatonisme, tout comme le motif du feu opposé à l'eau des Muses. Et plus précisément cette naturalisation de l'inspiration doit peut-être aussi à la relecture physique de l'inspiration amoureuse que propose Ficin à partir d'anciennes théories de la vision. Pour Ficin, l'amour résulte aussi de la transmigration d'esprits subtils qui se déplacent dans le corps de l'autre par la médiation des rayons du regard[18]. Ainsi, le sonnet n'abandonne pas le principe d'enthousiasme, conçu comme pénétration et emprise du divin à l'intérieur du sujet.

Le même imaginaire se retrouve en d'autres pièces du recueil, comme par exemple le sonnet « Comme on souloit [...] ». Le « trait », tel est cette fois le terme choisi par Ronsard, est toujours issu des yeux de Cassandre. Il « enflamme » toujours le poète et provoque sa « manie »[19] mot commenté alors par Muret qui en souligne la couleur néo-platonicienne[20]. Le dispositif péritextuel, qui place, au seuil du recueil, le portrait de Ronsard, de profil, probablement relativement fidèle à la réalité[21], face à celui de Cassandre, également de profil, converge avec cette appropriation amoureuse de l'enthousiasme. Les deux personnages se regardent dans les yeux, tandis que le poète, couronné de myrte, se confond avec l'amoureux furieux, ainsi que l'indique la devise grecque encadrant son image et empruntée aux « Magiciennes » de Théocrite (v. 82), « « ὡς ἴδον, ὡς ἐμάνην » »[22]. Voir les yeux de

17 Voir RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 212. Quoi qu'en dise Muret, la *Théogonie* ne mentionne pas que le poète ait bu l'eau sacrée d'Hippocrène. Ovide non plus, dans l'ouverture de l'*Art d'aimer*.

18 Voir Marsile FICIN, *Le Commentaire de Marsille Ficin, Florentin : sur le* Banquet d'Amour de Platon (trad. J. de La Haye), éd. Stephen Murphy, Paris, Champion, 2004, VII, 4, p. 164-168. Voir également Pierre MARTIN, « Représentation ficinienne de la passion amoureuse », *La Licorne*, 43, 1997, p. 23-48.

19 Lm IV, p. 164-165, s. CLXXIV, v. 3, v. 5 et v. 11.

20 « *Manie.* Fureur. Platon au Fædre témoigne, que les anciens estimoient ce nom la tres honeste ». RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 240.

21 Voir Véronique DENIZOT, « *Comme un souci aux rayons du soleil ». Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003, p. 317 et sq. et Cécile ALDUY, *op. cit.*, p. 317 et sq. Ces réflexions sur le dispositif iconographique ont été inspirées par ces deux études.

22 « Dès que je la vis, je devins fou ». L'épigramme grecque de Baïf placée sous le portrait de Cassandre analyse cet enthousiasme comme l'effet conjugué des fureurs apollinienne et érotique : « « Ὡς ἀπὸ Ῥωνσάρδου/ εἰς τὴν Κάσσανδραν./ Φοιβάδα τὴν Κάσσανδραν, ἔρως τὸν ἔτειρεν

Cassandre déclenche l'enthousiasme. La place de la devise grecque, qui orne et encercle le médaillon, est hautement symbolique. C'est la formulation de la fureur qui isole et singularise le poète, qui fonde, légitime, explique et réfléchit sa parole. Ronsard suggère ainsi le rôle que joue l'enthousiasme dans la construction du sujet poétique et de la figure de l'auteur.

A cette double série de représentations du poète inspiré, glorieux et amoureux, répond, dans *Les Amours*, une famille de personnages également furieux, souvent féminins, marqués à l'inverse, comme la prophétesse Cassandre, par l'impuissance voire la stérilité. Ainsi le sonnet « Tousjours l'erreur [...] » met-il en parallèle trois groupes de furieux :

Tousjours l'erreur, qui seduit les Menades,
Ne deçoyt pas leurs espritz estonnez,
Tousjours au son des cornetz entonnez,
Les mons Troyens ne foulent de gambades.
Tousjours le Dieu des vineuses Thyades
N'affolle pas leurs cuœurs epoinçonnez,
Et quelque foys leurs cerveaux forcenez
Cessent leur rage et ne sont plus malades.
Le Corybente a quelquefoys repos,
Et le Curete aux piedz armez dispos,
Ne sent tousjours le Tan de sa deesse :
Mais la fureur de celle qui me joint,
En patience une heure ne me laisse,
Et de ses yeulx tousjours le cuœur me point[23].

Dans les onze premiers vers, le sonnet établit une analogie entre deux familles d'inspirés, l'une féminine, l'autre masculine. Les ménades et thyades sont possédées par la folie dionysiaque ; les prêtres de Cybèle, corybantes et curètes,

ἐκείνης,/ Φοιβομανῆ τεῦξεν Φοῖβος ἐρωμανέων./ Η΄δ'ἄλλη Κάσσανδρη'κ κελτίδος, οὐκέτι φοιβὰς,/ Νῦν ἐμ'ἐρωμανέα ῥέξ'ἰδὲ φοιβομανῆ. » (De Ronsard à Cassandre. Phébus possédé par son amour pour elle, rendit/ Cassandre sa prêtresse possédée par Phébus/ Quant à l'autre Cassandre, la Gauloise qui, elle, n'est pas prêtresse de Phébus,/elle m'a rendu à la fois possédé par Eros et par Phébus ». (Trad. Bernadette Leclercq-Neveu ; RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 3-4). Encore une fois, néo-platonisme, référence grecque et pétrarquisme s'amalgament.

23 Lm IV, p. 141-142, s. CXLVII.

rendus furieux par l'emprise de leur déesse. Une telle mise en regard correspond à une tradition ancienne qui assimile ces deux types de transe mystique[24]. Dans le dernier tercet, une seconde analogie, cette fois imparfaite, oppose ces deux ensembles de personnages, dont l'emportement est intermittent, au poète, qui, lui, souffre sans répit d'une « fureur », ayant pour source les « yeulx » de Cassandre, devenue, par figure hyperbolique, une divinité[25]. De fait, le sujet poétique existe par sa parole et celle-ci naît de son désir amoureux. Cette deuxième analogie s'appuie sur des motifs artistiques tels que la musique du cornet ou la danse des « piedz armez », où se lit le symbole métapoétique du rythme. Muret développe : il avance l'autorité de Catulle pour rappeler qu'« Aus sacrifices de Bacchus, on joüoit de cornets, de trompettes, de flutes, de tabourins [...] »[26] et celle de Callimaque quand il raconte que « Les Curetes [...] cacherent [Jupiter nouveau-né] dans un antre, autour duquel ils dansoient tous armés, crians, et faisans entrehurter leurs bouclers, de peur que Saturne ne l'entendist crier. »[27] Comme la possession amoureuse ou l'inspiration venue des Muses, l'enthousiasme mystique semble procurer un pouvoir poétique[28]. Par analogie, la fureur du sujet s'en trouve également dotée. Mais celle-ci est décrite comme un comble et se distingue par sa constance et la singularité du sujet qu'elle touche.

Dans le fameux sonnet 27, le parallèle entre le poète et la figure de la femme furieuse est plus complet et plus abouti. Ronsard traite à cette occasion de la fureur prophétique, troisième niveau d'enthousiasme selon le néo-platonisme :

> Bien mille fois et mille j'ay tenté
> De fredonner sus les nerfz de ma lyre,
> Et sus le blanc de cent papiers escrire

24 Cybèle initie Dionysos à ses mystères : voir P. GRIMAL, *op. cit.*, art. correspondants. Voir Henri JEANMAIRE, « Le traitement de la "mania" dans les mystères de Dionysos et des Corybantes », *Journal de psychologie*, 1949, p. 64-82 et Nathalie MAHE, *Le Mythe de Bacchus*, Paris, Fayard, 1992, p. 31-32.

25 Le motif du « trait » est toujours présent, notamment à travers les verbes, de même racine, « époinçonnez » et « point », point final du poème.

26 RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 225 ; voir CATULLE, 64, v. 261-264 (cités par Muret).

27 RONSARD et MURET, *ibid.*, p. 226 ; voir CALLIMAQUE, « Hymne à Zeus », v. 52-54 (cités par Muret).

28 Bacchus est une des divinités inspiratrices chez Horace, par exemple.

Le nom, qu'Amour dans le cuœur m'a planté.
Mais tout soubdain je suis espovanté,
Car sa grandeur qui l'esprit me martyre
Sans la chanter arriere me retire
De cent fureurs pantoyment tourmenté.
Je suis semblable à la prestresse folle,
Qui bégue perd la voix et la parolle,
Dessoubz le Dieu qu'elle fuit pour neant.
Ainsi picqué de l'Amour qui me touche
Si fort au cuœur, la voix fraude ma bouche,
Et voulant dire en vain je suis béant[29].

Muret explicite l'argument du sonnet : « Les Prestresses ancienes, lors qu'Apollon entroit dans elles, pour leur faire chanter les oracles, estoient tellement emeues par la vehemente agitation du Dieu, qu'elles perdoient sens et parolle, et béoient seulement ne pouvans parler. Ainsi dit-il que la grande beauté, et divinité de sa dame l'empesche de parler, ou d'ecrire, lors qu'il en a le plus grand desir »[30]. Cette fois-ci, le rapprochement s'opère entre le poète et la figure de la prophétesse inspirée, notamment les pythonisses de Delphes, et ce, à partir du motif de la profération, ou plutôt de sa paradoxale impossibilité. Les causes en sont avancées par Muret, d'une part, la divinité de la beauté la dame, d'autre part, l'« entr[ée] » du dieu « dans » les devineresses. La formulation frappe en ce qu'elle explicite le sens étymologique du terme « enthousiasme » et qu'elle use de la proposition « dans », dont l'usage moderne s'instaure alors grâce à Ronsard justement, et qui, durant la période précédente, possède essentiellement une valeur spatiale[31]. Muret révèle la source du premier tercet qui décrit ces aphasies :

Cette affection est ainsi decrite en Virgile :

29 Lm IV, s. XXVII, p. 30-31.
30 RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 48-49.
31 Georges GOUGENHEIM, « Les prépositions "en" et "dans" dans les premières œuvres de Ronsard », in *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Boivin, 1945, p. 97-109 et Sabine LARDON et Marie-Claire THOMINE, *Grammaire du française de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 391-393.

Ventum erat ad limen, cum virgo, poscere fata
Tempus, ait : Deus ecce, Deus, cui talia fanti
Ante fores, subitò non vultus, non color unus :
Non comptæ mansere comæ : sed pectus anhelum,
Et rabia fera corda tument : majórque videri,
Nec mortale sonans[32].

Le rapprochement lève le paradoxe : chez la sibylle de Cumes, la parole humaine s'efface devant la divine. Néanmoins, dans le poème de Ronsard, c'est le revers de cet avènement qui est décrit : le poème se clôt sur la béance[33] et la comparaison avec la prophétesse inspirée semble plutôt négative et souligner l'impuissance du poète. L'intertexte virgilien du vers 13 permet de préciser les enjeux. Là encore, Muret fournit une piste interprétative. Il déchiffre derrière ce vers la clameur silencieuse des morts de *L'Énéide* : « Ainsi Virgile, *Cœptus clamor frustratur hiantes.* »[34] L'analogie sous-jacente suggère que l'extinction de la voix est signe de mise à mort du sujet, rendu à une condition fantomatique : la fureur l'a fait passer de l'autre côté. Telle serait le prix et la condition d'une inspiration divine.

Il demeure bien sûr en filigrane une autre silhouette d'inspirée par Apollon, celle de la prophétesse troyenne Cassandre[35]. Cependant, ses représentations soulignent en revanche sa capacité de parler : le personnage se définit par une parole inspirée, qui manquant d'efficacité, en devient bavarde. La chanson « D'un gosier machelaurier / (...) » (1553) en témoigne. Muret en résume ainsi l'argument :

> Il parle en cette chanson à sa dame, comme si elle étoit celle Cassandre, qui fut fille à Priam : ce que j'ai desja noté en d'autres

32 RONSARD et MURET, *op. cit.,* p. 49. VIRGILE, *Enéide,* VI, v. 45-50 (« Ils en atteignaient l'entrée lorsque la vierge s'écria : "C'est le moment d'interroger les destins : le dieu, voici le dieu !" Comme elle parlait ainsi devant les portes, soudain elle changea de visage, elle changea de couleur, ses cheveux s'échappèrent en désordre ; sa poitrine halète, son cœur farouche se gonfle de rage ; elle paraît plus grande, sa voix n'est plus humaine ». La traduction est ici d'André Bellessort.

33 Muret commente ainsi le mot final : « Ouvrant en vain la bouche, sans pouvoir parler, à cause de trop grande affection ». RONSARD et MURET, *ibid.,* p. 49.

34 *Ibid.,* p. 48. VIRGILE, *Énéide*, VI, v. 493 : « La clameur commencée trahit leur bouche grande ouverte » (trad. A. Bellessort).

35 Sur les enjeux du personnage dans la théorie ronsardienne du « *furor* », voir Olivier POT, art. cité. Olivier Pot souligne ce que la Cassandre de Ronsard doit à Lycophron et analyse également son enjeu politique.

> lieus. Il dit donc, que comme les Troiens se trouverent tres mal, pour n'avoir voulu croire les predictions de leur Cassandre, ainsi s'est il affolé, par faute d'avoir creu ce que la sienne lui predisoit. Pour mieus entendre ceci, voi ce que j'ai desja dit sur deus Sonets, desquels l'un commence, *Avant le tans.* L'autre. *D'un abusé*[36].

En outre, la chanson s'ouvre bien sur le motif de la parole inspirée :

> D'un gosier machelaurier
> J'oi crier
> Dans Lycofron ma Cassandre,
> Qui profetise aus Troïens
> Les moïens,
> Qui les tapiront en cendre.[37]

Le néologisme « machelaurier » est commenté par Muret qui en souligne les enjeux de civilisation et qui rappelle par citation interposée que l'épithète composée, « δαφνηφάγος », se trouve chez Lycophron pour décrire Cassandre enthousiaste dans son *Alexandra*[38]. Or ce long poème d'environ 1500 vers, passant pour obscur et difficile, et étudié par Dorat avec ses élèves[39], met effectivement en scène une Cassandre bien bavarde puisque son oracle se déploie en discours direct durant la majeure partie du poème, excepté l'introduction et les vers conclusifs. Le décalage, pathétique, entre le volume du discours et son absence d'efficacité, pourrait dénoncer la vanité de la fureur apollinienne ou l'impuissance de l'enthousiaste. Quant au verbe « crier », dont use alors Ronsard à propos des prophéties de Cassandre, il propose une représentation sonore de ce paradoxe : de bavarde, Cassandre est devenue criarde, contre-modèle du poète lyrique.

Mais l'identification du poète et de la « prestresse folle » constitue aussi un retournement du reproche d'obscurité, que Muret prête au public de Ronsard dans

36 RONSARD et MURET, *op. cit.,* p. 137.
37 Lm V, « Chanson », p. 134-135, v. 1-6.
38 RONSARD et MURET, *op. cit.,* p. 137 et LYCOPHRON, *Alexandra*, v. 6, cité par Muret.
39 Voir RONSARD et MURET, *id.*, note 233 correspondante. C. de Buzon et P. Martin rappellent le jugement de Jean Martin dans la *Breve Exposition* des *Quatre premiers livres des Odes* de Ronsard à propos de Dorat, « lequel [...] démella[i]t les plus desesperés passages de l'obscur Lycophron » (Lm II, p. 204).

sa préface[40] : comme chez Lycophron, l'obscurité devient signe de possession divine et l'herméneute qu'est Muret vient alors remédier au risque qu'encourt la parole d'être, comme celle de Cassandre, frappée de vanité. Le poète peut dès lors prétendre à la prophétie politique, à la manière de Cassandre, comme dans le sonnet « Jeune Herculin [...] » où il chante la future destinée d'Henri, fils d'Antoine de Bourbon, en usant de futurs de l'indicatif, temps de la prophétie de Cassandre au sonnet 19 par exemple[41].

Sur le plan sentimental, c'est aussi l'incrédulité de Cassandre, première lectrice, qui est en jeu : la bien-aimée croit-elle en l'amour du poète ? Le sonnet « Puis que je n'ay pour faire [...] » fait naître une telle interrogation :

> Eussé-je au moins une poictrine faicte,
> Ou de crystal, ou de verre luysant,
> Lors tu serois dedans mon cuœur lisant,
> De quelle foy mon amour est parfaite.
> Si tu sçavois de quelle affection
> Je suis captif de ta perfection,
> La mort seroit un confort à ma plainte :
> [...][42].

Le vœu de transparence rappelle l'inefficacité du poème amoureux à l'échelle du recueil : les preuves d'amour se multiplient, sonnets, larmes et soupirs, mais en vain. À l'image des prédictions de Cassandre, la parole amoureuse est vouée à

40 « L'un le reprenoit de se trop loüer, l'autre d'ecrire trop oscurement, l'autre d'estre trop audacieus à faire nouveaus mots : ne sachans pas, que cette coutume de se loüer lui est commune aveques tous les plus excellans poëtes qui jamais furent : que l'oscurité qu'ils pretendent, n'est qu'une confession de leur ignorance : et que sans l'invention de nouveaus mots, les autres langues sentissent encores une toute telle pauvreté, que nous la sentons en la nôtre. » RONSARD et MURET, *op. cit.*, « Preface de Marc Antoine de Muret », p. 8. Derrière ces reproches et cette défense se cache aussi le modèle de Pindare, autre poète obscur. Voir par exemple, Bruno MENIEL, « Ronsard l'obscur », in *Poètes, Princes et Collectionneurs. Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*, éd. Jean Balsamo, Nicolas Ducimetière et Michel Jeanneret,Genève, Droz, 2011 p. 71-86. Sur l'influence de l'*Alexandra* de Lycophron sur *Les Amours* de Ronsard, voir O. POT, art. cité.

41 Voir Lm IV, s. XIX, p. 22-23, et s. CLXXIII, p. 164. Le futur de l'indicatif est également utilisé dans le poème de Lycophron, en concurrence avec le présent de la vision. Voir LYCOPHRON, *Alexandra,* éd. et trad. André Hurst, avec la collaboration d'Antje Kolde, Paris, Les Belles Lettres, 2008. Sur la valeur politique du personnage de Cassandre, voir Olivier POT, art. cité.

42 Lm IV, s. CXXXV, p. 131, v. 5-11.

l'échec. Plus profondément, c'est le pétrarquisme, justement placé sous le signe d'Apollon via l'imaginaire pétrarquien, qui est touché, mouvement auquel justement ses adversaires, ni convaincus, ni séduits, reprochent l'absence de sentiment, d'émotion, de vie[43]. Enfin, dans ce contexte et pour boucler la boucle, le thème de l'incrédulité du lecteur fait écho à la méditation rabelaisienne sur la qualité de croyance que requiert la fiction, propre aux préludes romanesques de la geste des géants. En l'occurrence, le lecteur doit-il avoir une lecture biographique et croire en la fiction amoureuse ? Ronsard suggérerait que non.

Les Amours varient les représentations de l'enthousiasme. Les quatre fureurs néo-platoniciennes sont présentes, distinguées cependant par des configurations particulières. Les Muses assoient la figure de l'auteur inspiré, Amour naturalise l'inspiration, Bacchus et Apollon président à des enthousiasmes souvent féminins, qui peuvent placer le sujet en position d'impuissance, selon qu'il est frappé d'aphasie ou que sa parole se révèle bavardage inefficace. Un mouvement dialectique naît à la fois de la répartition des différentes fureurs dans le recueil, celle des Muses encadrant l'ensemble, mais aussi les implications diverses et parfois contradictoires des différents imaginaires qui travaillent l'énonciation tantôt au premier degré, tantôt de manière réflexive et symbolique. Ces ondulations et stratifications qui retournent la stérilité en abondance inscrivent la *copia* au cœur même de la parole poétique, et deviennent ainsi l'instrument de la magnification du poète, finalement et forcément augmenté de ses divins enthousiasmes.

43 Sur l'anti-pétrarquisme, voir par exemple François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002, p. 187-205.

A. SMEESTERS, « Enthousiasme, fureur poétique et puissance imaginative chez le jésuite Jacob Balde (1604-1668) », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 69-88, ISSN 2426-394X.

Enthousiasme, fureur poétique et puissance imaginative chez le jésuite Jacob Balde (1604-1668)

Aline Smeesters

Fonds National belge de la Recherche Scientifique
Université catholique de Louvain

Le jésuite Jacob Balde, d'origine alsacienne mais principalement actif en Bavière, est l'un des poètes néo-latins les plus influents dans l'Europe de la première moitié du XVIIe siècle[1]. L'« Horace allemand », ainsi qu'il est couramment surnommé, pratique une poésie située à mi-chemin entre imitation des Anciens et spiritualité chrétienne, avec un goût particulier pour les thèmes de la dévotion mariale et de la vanité du monde, des thèmes qui prennent un relief particulier dans le contexte difficile de la guerre de Trente Ans (1618-1648). Le corpus qui nous intéresse ici est une série de seize poèmes lyriques qui ont pour dénominateur commun d'être qualifiés dans leur titre d'« enthousiasmes » (*enthusiasmus*), et qui sont tous parus dans les années 1640[2]. Dans ces « enthousiasmes », le poète se présente comme « ravi » par Apollon et les Muses, entraîné dans une suite de visions qui le font voyager dans le temps et dans

[1]Jacob Balde étant un auteur très étudié, il est impossible de proposer ici une bibliographie complète. Pour une première approche de Jacob Balde, on pourra se référer à Jean-Marie VALENTIN, dir., *Jacob Balde und seine Zeit. Akten des Ensisheimer Kolloquiums 15.-16. Oktober 1982*, Berne, Peter Lang, 1986 ; Andrée THILL, *Jacob Balde. Dix ans de recherche*, Paris, Champion, 1991 ; et Wilfried STROH, Bianca-Jeanette SCHRÖDER (éd.), *Baldeana. Untersuchungen zum Lebenswerk von Bayerns größtem Dichter*, Munich, Utz, 2004. Pour le reste, je renvoie simplement au site internet consacré à Jacob Balde par le professeur émérite munichois Wilfried Stroh, qui propose un résumé chronologique de la vie de Balde, un répertoire de ses œuvres et une liste très complète et tenue à jour de littérature secondaire : http://stroh.userweb.mwn.de/main7.html.

[2]Voir liste en annexe. Je me limite ici aux seize poèmes qui sont explicitement intitulés *Enthusiasmus*, même si d'autres poèmes de contenu comparable pourraient être rangés dans la même catégorie. Je cite les poèmes et les autres textes de Balde d'après l'édition des *Opera poetica omnia magnam partem nunquam edita, e mm.ss. auctoris nunc primum collecta et in tomos VIII distributa*, 8 tomes, Munich, Straubius, 1729.

l'espace, avant d'être tout aussi soudainement abandonné par l'inspiration et ramené au réel. Au fil des poèmes, Balde contemple l'Égypte ancienne et moderne du haut d'une pyramide (ode 3, 47), voit lui apparaître les grands dirigeants de la Rome antique depuis Romulus (silve 5, 5), anticipe le Jugement dernier (silve 7, 8) ou encore découvre la source Hippocrène et boit de son eau (*Inventio Hipp-osco-crenes*[3]). À travers ces textes circule un mélange de merveilleux, de mystère, d'émotion, d'horreur sacrée et de souffle prophétique, qui leur ont un valu un grand succès auprès des contemporains du poète (Andreas Gryphius par exemple[4]) et encore chez les romantiques allemands (Herder en a proposé des traductions[5]). Au XXe siècle, les travaux d'Eckart Schäfer et d'Andrée Thill ont fourni des analyses éclairantes des « enthousiasmes » baldiens[6]. L'étude qui en sera proposée ici tentera pour sa part de situer plus précisément la démarche de Balde dans l'histoire des conceptions modernes de l'inspiration poétique. Le poète témoigne en effet, à la fois par cette série de poèmes, par le paratexte de ses œuvres et par des textes plus proprement théoriques, d'une compréhension particulière de la notion de *furor poeticus,* qui s'enracine dans les traditions antique et renaissante tout en les modulant d'une façon différente, qui trouve aussi des parallèles dans d'autres textes jésuites du XVIIe siècle.

Balde, qui ne récusait pas l'arsenal traditionnel de motifs poétiques classicisants, fait clairement appel dans ses « enthousiasmes » aux motifs et au vocabulaire du *furor* apollinien qui agite intérieurement le poète et l'arrache à lui-

---

[3] Ce poème est intégré dans la *Poesis osca sive Drama georgicum* (1647), une œuvre composite dans laquelle Balde tente notamment de reconstituer la vieille langue osque.

[4] Les *Gedanken über den Kirchhof* (1657) de Gryphius s'inspirent directement des poèmes de Balde situés dans le cadre de cimetières (A. THILL, *op. cit.*, 1991, p. 135-136).

[5] Johann Gottfried HERDER, *Terpsichore*, 3 vol., Lübeck, Bohn, 1795-1796.

[6] Eckart SCHÄFER, *Deutscher Horaz : Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde ; die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden, Steiner, 1976, p. 178-188; Andrée THILL, « Mort et vanité dans le lyrisme de Jacob Balde (1604-1668) », *in Revue des études latines*, 62, 1984, p. 326-343 (reparu dans Andrée THILL, *Jacob Balde : dix ans de recherches,* Paris, Champion, 1991, p. 135-153). Ce dernier article traite plus particulièrement de l'ode II, 39 (enthousiasme dans un cimetière) dont A. Thill fournit une traduction française intégrale. Je n'ai malheureusement pas eu la possibilité de consulter la thèse de Beate PROMBERGER, *Die 'Enthusiasmen' in den lyrischen Werken Jacob Baldes von 1643. Übersetzung und Kommentar*, Diss. München 1995, Mikroform-Dissertation, Ketsch bei Mannheim, 1998.

même[7] la description virgilienne de l'extase prophétique de la Sibylle restant un modèle central[8]. À deux reprises, Balde introduit également le motif d'un char céleste sur lequel les Muses lui permettent de monter (ode 3, 47 et silve 9, 18). Si les « enthousiasmes » de Balde sont bien tous placés sous le signe d'Apollon (ou de ses compagnes les Muses), le poète imite aussi formellement, comme l'a bien fait remarquer Schäfer, les odes « bacchiques » d'Horace (odes 2, 19 et 3, 25[9]), en introduisant également des allusions aux ingrédients classiques de la fureur des bacchantes, comme les cris « evan » ou « evoë » (qui apparaissent par exemple dans l'ode 1, 25 ou dans la silve 9, 25[10]). De façon générale, le récit de soi-disant ravissements et enthousiasmes vécus sous l'effet supposé du *furor*, révélant au poète des scènes éloignées dans le temps ou dans l'espace, est un procédé bien connu des poètes et poéticiens néo-latins. Dans un traité de 1655, le jésuite allemand Masen le juge d'ailleurs particulièrement adapté au genre lyrique[11].

Pourtant, au-delà du caractère topique de ce type de récit dans ce type de mètre, il est probable que Jacob Balde ait situé son inspiration plus haut que dans un simple jeu de variation sur des motifs littéraires traditionnels : bien plus ambitieusement, le titre d' « enthousiasme » semble avoir été conçu par le jésuite comme le signe d'un poème effectivement composé dans un état particulier qu'il aurait expérimenté, et dont la mise en scène poétique serait une transposition. Les

---

[7] Par ex. ode 1, 25 : vers 5-6 : *toto numine turgidus / incumbente tremo* ; vers 10 : *Latonae soboles me mihi surripit* ; silve 5, 5 : vers 1-2 : *eripior, deo / intrante pectus* ; vers 4 : *ima sacer quatit horror ossa* ; deux derniers vers : *Phoebi / fatidicus furor ecce cessit*) ; silve 7, 11, vers 6-7 : *cogente Phoebo non humilis furor / urget…* ; ou encore silve 9, 25, vers 24-25 : *deus ille noster / pervasit artus…* ; vers 31 : *ignarus eluctor Sibyllas* ; vers 65-67 : *Phoebus deseruit jugum, in meque venit : sentio turbine mentem rotari…*

[8] VIRGILE, *Énéide,* VI, 45-51, 77-80 et 98-102. Notons en passant que l'idée de fureur poétique est donc ici illustrée par un personnage et non par le poète lui-même.

[9] Comparer par exemple le vers 1 de l'ode 1, 25 de Balde : *quam feror in specum ?* avec la fin du vers 2 de l'ode 3, 25 d'Horace : *quos agor in specus… ?*

[10] E. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 184.

[11] Jacob MASEN, *Palaestrae eloquentiae ligatae pars altera : lyrica poesis, praeceptionibus et exemplis illustrata*, Cologne, Friessem, 1655, chapitre « Sur la matière du poème lyrique et la variété des concepts » (*De materia lyrici carminis et conceptuum varietate*), p. 330 : « On imagine, chez soi-même ou chez les autres, des songes, des ravissements, des enthousiasmes, et par ce biais, on invente et on expose toutes sortes d'images et d'apparences de choses cachées et éloignées dans l'espace ou le temps qui nous auraient été mises sous les yeux » (*Somnia, raptus, enthusiasmos in se aliisve comminiscitur, ac per haec varias rerum abditarum locoque aut tempore remotarum sibi objectas species imaginesque fingit exponitque*) (cf. E. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 180 note 17).

titres des poètes suggèrent déjà une telle interprétation : Balde y utilise plusieurs fois l'expression *enthusiasmus quem auctor passus est…* (silves 5, 5 ; 7, 6 ; 7, 11 et *Inventio Hipp-osco-crenes*), et il y précise régulièrement les circonstances dans lesquelles l'enthousiasme lui est survenu (date, lieu, au cours d'une activité donnée, en présence de témoins…). Dans ses écrits théoriques également, Balde évoque à plusieurs reprises ce phénomène de l'enthousiasme à travers un langage obscur, ambigu, elliptique et imagé, qui participe précisément de la construction de sa propre figure de poète inspiré. Le corpus baldien offre donc un témoignage précieux de la façon dont un poète du début du XVIIe siècle pouvait s'approprier les théories de l'inspiration poétique, et y mouler sa compréhension et sa représentation de sa propre expérience créative. Si son vécu nous reste évidemment inaccessible, la représentation qu'il en donne en dit beaucoup sur les modèles de création poétique qui circulaient en son temps, et sur ceux qui pouvaient être revendiqués au sein d'un ordre comme la Compagnie de Jésus. Cet article envisagera principalement la question du statut de ces moments d'inspiration tels que Balde nous les présente, et proposera également quelques réflexions liées à une question corollaire, celle du statut stylistique des textes poétiques qui en découlent.

Statut de l'inspiration

L'enthousiasme baldien apparaît comme une expérience d'affranchissement de l'esprit du poète, qui « franchit librement les limites du temps et de l'espace »[12]. Notons en passant que le poète ne s'y conçoit pas toujours en solitaire : dans son récit, il se trouve à plusieurs reprises flanqué d'un compagnon, *socius* (ainsi dans l'ode 4, 37, dans la silve 9, 18 et dans le poème sur la source Hippocrène). Comme je l'ai déjà dit, certains titres précisent quel événement a pu susciter chez le poète un épisode d'enthousiasme : il s'agit tantôt de lectures (du « théâtre tragique » de

[12] A. THILL, *op. cit.*, 1991, p. 137.

Franciscus Rossetus[13] dans l'ode 2, 28, de la *Genèse* dans la silve 7, 6), de visites de lieux particuliers (un cimetière dans l'ode 2, 39 et dans la silve 7, 8 ; une mine d'argent dans le Tyrol dans la silve 7, 4) ou encore de la contemplation d'œuvres d'art (les statues romaines de l'*antiquarium* de Maximilien de Bavière, dans l'ode 2, 43 et la silve 5, 5). Le titre de la silve 5, 5 précise que l'enthousiasme a eu lieu en présence de témoins (*praesentibus sociis*), et celui de l'*Inventio Hipp-osco-crenes*, qu'il s'est prolongé pendant six heures (*duravit sex horas*).

Ce qui semble certain, c'est que les enthousiasmes tels que Balde les présente n'interviennent ni à la faveur de l'ivresse, ni à la faveur du sommeil. Au-delà des motifs bacchiques traditionnels déjà évoqués (mais où Bacchus a toujours le second rang par rapport à Apollon), la consommation d'alcool par le poète n'est jamais évoquée. La description des circonstances des enthousiasmes (lectures, promenades…) rend en outre assez évident que le poète n'était pas endormi. Dans une liste de sujets poétiques légués à la *studiosa juventus*, Balde propose l'argument suivant : « Que les enthousiasmes poétiques ne sont pas puisés dans les songes, ni répandus avec une cruche d'anabaptiste à la faveur de la confusion de la nuit : ils se glissent en nous plus doucement, se dissipent plus rapidement » (*Enthusiasmos poeticos non hauriri in somnis, nec ex amphora anabaptistica tumultu nocturno infundi : placidius illabi, rapidius effundi*[14]). Les anabaptistes, qui préconisaient de ne pas baptiser les enfants avant l'âge de raison, étaient aussi réputés immerger complètement les baptisés dans l'eau, comme pour les y ensevelir[15]. À travers l'image de la « cruche d'anabaptiste », Balde entend donc probablement exprimer que le poète pris d'enthousiasme n'est pas dans une situation d'immersion totale (comme le sont en général les dormeurs plongés dans leurs rêves) : le phénomène

---

[13] Il s'agit probablement du recueil d'*Histoires tragiques de notre temps* de François de Rosset (première édition en 1614), qui rassemble des faits divers tragiques et sanglants.

[14] *Elenchus similium argumentorum sive apparatus novarum inventionum et thematum scribendorum in gratiam ingeniosae juventutis*, in J. BALDE, *Opera poetica omnia*, tome 6, p. 476-513 : p. 491. Je retouche ici la ponctuation en m'inspirant partiellement de celle adoptée par E. SCHÄFER (*op. cit.*, p. 180, note 11).

[15] Ainsi que le précise le *Lexicon Universale* de Johann Jacob HOFMANN, Leyde, Hackius *et al.*, 1698, tome 1 p. 193, *s.v.* anabaptistae : *Baptizandos volunt totos in flumine submergi et quasi aquis sepeliri*.

est plus subtil, et aussi plus fugace. Ailleurs, Balde compare les voyages mentaux des poètes pris d'enthousiasme avec les promenades sur les toits des somnambules : il s'agit ici d'insister sur la sensation de facilité de déplacement éprouvée par les uns et les autres (à moins qu'un témoin, craignant une chute, ne crie et ne dissipe l'état second) mais le poète en état de de fureur, contrairement au somnambule, précise Balde, est éveillé pendant qu'il rêve, et assis pendant qu'il se déplace de tous côtés[16].

Dans sa *Dissertatio de studio poetico*[17], Balde remarque que les semences de la poésie sont présentes dans la plupart des esprits et que certains, en lâchant les rênes, parviennent presque à se retrouver « là où habitent les enthousiasmes » ; mais qu'après de longues années d'études consacrées à l'art poétique, peu deviennent de véritables poètes[18]. L'enthousiasme est donc conçu comme l'aboutissement d'un penchant naturel, présent déjà chez certains poètes en herbe, mais dont seuls les grands auteurs savent pleinement tirer parti ; et aussi comme une expérience liée à un certain lâcher-prise (*effusis habenis*). La prédominance de la passivité sur l'activité volontaire est soulignée également dans la lettre dédicatoire au cinquième livre des *Silves* :

> Quant à mes enthousiasmes, que l'on en pense ce que l'on voudra. Nicodemus Malcius[19] s'est librement prononcé sur les siens : il les a vécus plutôt passivement qu'activement. Tout comme, dans une horloge qui sonne, le bruit dure aussi longtemps que le branle-bas précipité des roues et des poids, de même la tempête sacrée de

---

[16] Lettre de dédicace au cinquième livre de silves, dans J. BALDE, *Opera poetica omnia*, tome 2, p. 103-104 : *Nimirum in speculationes Apollineas defixo, haud difficiliores sunt ascensus isti* [il vient d'être question de l'ascension d'une pyramide] *quam in somno ambulantibus discursus per tecta. Nisi quod alter casurus sit, simul negotiosam quietem ruperis, nostrum aliquis somnians vigilet, et discurrens sedeat.*

[17] La *Dissertatio de studio poetico* (1e édition en 1658) rassemble en une quarantaine de pages les conceptions poétiques de Jacob Balde, sous forme d'un exposé informel.

[18] *Ibid.*, tome 3, p. 334-335 : *Semina poeseos plerisque ingeniis inspersa sunt* […]. *Quidam tantum non effusis habenis illuc aguntur, ubi Enthusiasmi habitant.* [« *tantum non* » au sens de « presque » est attesté notamment chez Tite-Live] […]. *Post aliquot Olympiades studio poetico impensas, ipsimet multi fatebuntur, didicisse se scandere Olympum, sed non Parnassum.*

[19] Le même personnage est présenté comme un *poeta laureatus* exemplaire dans la silve 5, 10.

> l'esprit se déchaîne en même temps que l'Esprit l'agite. Nul ne s'étonnera que l'on voyage jusqu'en Turquie ou en Égypte…[20]

La silve 9, 25 (*De vaticiniis poetarum*) décrit de façon assez détaillée les effets physiologiques de l'inspiration sur le poète. Il faut bien sûr faire la part des motifs traditionnels, et notamment de l'imitation du passage virgilien consacré à l'extase de la Sibylle : le hérissement des cheveux (v. 26), la modification du teint du visage (v. 28-30), l'altération de la voix soudain « gonflée de rage » (v. 30) sont autant de détails renvoyant à la source virgilienne, et dont le caractère pathétique n'est peut-être pas dépourvu d'auto-dérision. Plus intéressantes sont les allusions à la théorie humorale : juste avant d'être pris de fureur, le poète se trouvait dans un état d'abattement profond, sous l'effet d'une humeur lourde (v. 20 : *gravis humor*), d'un triste limon (v. 20-21 : *tristis limus*). Derrière ces mots, il faut probablement reconnaître la bile noire, l'humeur du corps dont la prédominance est traditionnellement associée au tempérament mélancolique. Il est bien connu par ailleurs que Balde se considérait comme affecté de ce tempérament : nous trouvons dans son œuvre une série de poèmes qualifiés dans leur titre de « mélancolies », qui décrivent un état d'impuissance, de léthargie, d'abattement, où il ne parvient précisément plus à composer (cf. l'ode I, 36, *Auctoris melancholia*, où après avoir réclamé sa lyre, il la met de côté : *nil sibi consonat, me taedet insani laboris*).

Mais l'abattement mélancolique n'est pas simplement l'état opposé à celui de l'inspiration poétique. La tradition renaissante, à partir de Marsile Ficin, a en effet mis l'accent sur le caractère bipolaire du tempérament mélancolique : c'est la même bile noire qui, chez les mêmes sujets, peut, dans certaines conditions physiologiques précises, provoquer une fureur inspirante et un envol de l'âme du

[20] J. BALDE, *Opera poetica omnia*, tome 2, p. 103 : *De enthusiasmis meis sentient alii quod volunt. De suis Nicodemus Malcius libere pronunciavit : patienti magis quam agenti effluere. Ut in excitante horologio, tam diu durat sonitus, quam festinata rotarum atque ponderum praecipitatio : ita cum agitante Spiritu, animi sacram tempestatem deferri. In Turciam usque et Aegyptum profectionem nemo mirabitur…*

poète ou du philosophe[21]. Il n'est ainsi pas indifférent que dans le recueil d'odes de Balde, un poème intitulé *Melancholia* précède directement l'ode enthousiaste IV, 37, à laquelle elle sert en quelque sorte d'introduction, célébrant déjà la liberté de l'esprit capable de s'envoler de la double prison du corps du poète et de l'Allemagne[22]. Ficin décrivait l'élément physiologique favorable selon lui à l'inspiration intellectuelle comme étant, très précisément, un composé de bile noire d'une certaine qualité, de sang et de bile jaune ; ce composé, amené à un certain degré de chaleur, produirait un rayonnement de longue durée, d'où émaneraient des esprits (particules servant notamment d'auxiliaires des opérations du cerveau, dans la tradition de la médecine galénique) particulièrement subtils[23]. On peut rapprocher d'une telle théorie le vers 170 de la silve 7, 4 où, parmi les stimulants de son enthousiasme, Balde mentionne la bile noire et jaune (*atra flavescensque bilis*) ; mais aussi la remarque critique que Balde attribue à des membres de son entourage dans la lettre au lecteur de l'*Urania*[24] : « il est facile, quand on a le sang qui bouillonne, de se laisser entraîner comme un fou vers des thèmes variés et éloignés des usages humains »[25].

Un autre passage intéressant est la lettre au lecteur du *De vanitate mundi*[26], où Balde donne pour cause du ravissement de l'esprit la découverte ou l'invention de *sensus* — un terme particulièrement difficile à interpréter, qui en latin classique

---

[21] À ce sujet, voir l'ouvrage fameux de Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Fabienne DURAND-BOGART et Louis EVRARD, Paris, Gallimard, 1990 (spécialement partie III, chapitre 2 : « *Melancholia generosa*. La glorification de la mélancolie et de Saturne dans le néo-platonisme florentin et la naissance de la notion moderne de génie », et en particulier la p. 398 pour la « nature bipolaire » de la mélancolie). La pensée de Ficin est développée notamment dans le premier livre de son *De triplici vita* (1489) chapitres 1-6.

[22] E. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 180.

[23] M. FICIN, *De triplici vita*, I, 5.

[24] L'*Urania victrix* (1663) est un cycle d'élégies en trois livres qui raconte le combat de l'âme humaine contre les séductions émanant des cinq sens.

[25] J. BALDE, *Opera poetica omnia*, tome 5, p. 9 : *Facile est nonnullis, dum fervet sanguis, in diversa et quodammodo ab humanis usibus abstracta themata quasi lymphatos rapi*. Le terme *lymphatus* n'est pas ici en lien avec l'humeur lymphatique, mais est pris dans son sens antique : fou, égaré (rendu fou pour avoir, selon l'explication de Festus [*s.v. lympha*], vu le reflet d'une nymphe dans une source).

[26] Le *Poema de Vanitate mundi* (1e édition en 1638) rassemble cent séries de variations poétiques en latin et en allemand sur des thèmes liés à la vanité de la vie humaine, en partant chaque fois d'une citation biblique.

peut renvoyer aussi bien à la perception sensible qu'aux sentiments ou encore aux conceptions intellectuelles, et que je propose de traduire provisoirement par « idées ». Ces *sensus*, dont Balde raconte poétiquement qu'ils « flottent comme des esprits au-dessus des eaux du Pégase », ont le pouvoir de titiller et de ravir l'esprit du poète, de la même façon (explique Balde en une autre comparaison audacieuse) que l'opium provoque à la fois le plaisir du palais et l'égarement mental[27].

Exaltation, donc, de la découverte d'idées inspirantes sur lesquelles fonder la composition poétique. Mais plus encore que celui de la recherche intellectuelle, c'est le paradigme de la *vision* mentale (située au niveau du sens interne de la *phantasia*) qui domine le propos de Balde quand il évoque ses enthousiasmes. Le verbe *contemplare* apparaît dans le titre de l'ode 3, 47 et le verbe *cernere* dans la silve 9, 25 (vers 69 : *ventura cerno*), où l'on trouve également l'expression *sub oculos cadere* (vers 32) ; dans la silve 5, 5, c'est le verbe *objicere* qui exprime l'action par laquelle Apollon impose des images au poète (vers 6). Plus clairs encore sont les textes théoriques. Dans sa *Dissertatio de studio poetico*, Balde, commentant le fameux vers d'Horace : *Pictoribus atque Poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*, remarque que la poésie (comme la peinture) consiste à fabriquer des « idoles » dans le « sanctuaire de la Fantaisie » puis à les exposer à autrui sous forme d'hypotyposes (colorées pour les uns, sonores pour les autres). Il commente avec ironie la complaisance des poètes pour ces fictions de leur esprit – auxquelles ils seraient bien capables d'offrir des sacrifices et de porter de l'encens[28] ! La lettre au lecteur du *De Vanite mundi* souligne l'importance, pour le poète, de faire preuve de jugement dans le plaisir glissant de la *fictio*, et de dominer certaines

[27] J. BALDE, *Opera poetica omnia*, tome 7, p. 12 : *Caeterum animari poema a sensibus inventis.* […] *Quemadmodum Turcicum semen, quod opium vocant, praemorsum continuo mentem efferat, dum oblectat palatum : ita sensus istos, qui instar spirituum super aquam Pegaseam feruntur, poemati inspersos, vim habere titillandi ingenium rapiendique cum voluptate quo feruntur.*

[28] *Ibid.*, tome 3, p. 334 : *Utrique circa simulacra mentis exprimenda occupantur. In larario Phantasiae idola fabricant (et hercle nescio an non aliquando iis sacrificent, tura ferant, placendi studio !). Figmentis indulgent, hypotiposes exhibent : hi coloratas, isti sonoras.*

perturbations de l'âme ; la poésie requiert à la fois des « images vivaces des choses » et des mots de la meilleure qualité[29].

Ailleurs le poète inspiré est décrit comme absorbé dans des *speculationes Apollineae*[30], une expression qu'il faut peut-être mettre en lien avec le sens philosophique du verbe *speculari* : dans une certaine tradition aristotélicienne et scolastique, l'expression *speculari phantasmata* désigne l'action par laquelle l'homme, conjointement à une réflexion intellectuelle, est en même temps confronté à des images que lui soumet sa *phantasia*[31]. Toutefois, la scolastique traditionnelle a tendance à considérer ces *phantasmata* comme des médiations certes nécessaires, mais dont il revient à l'esprit d'abstraire des concepts intellectuels débarrassés de toute dimension matérielle. Or non seulement Balde valorise la « spéculation des phantasmes » pour elle-même, mais dans un de ses textes il identifie les *conceptus* eux-mêmes à des images, des *blandae imagines mentis*[32]. Ailleurs Balde associe aussi les enthousiasmes à des « torrents de concepts exotiques »[33]. Peut-être faut-il envisager ces « concepts » imagés et exotiques comme des variantes des *concetti* maniéristes, qui possèdent une nette connotation figurative, manifestant l'importance de l'activité de l'imagination dans la compréhension métaphorique du monde[34].

---

[29] *Ibid.*, tome 7, p. 11-13, point 3 : *Praeter acre judicium in lubrica libidine fingendi necessarium, dominatumque in certas perturbationes animi, vividas praeterea requiri rerum imagines, deputato optimorum verborum famulitio obsessas*.

[30] *Ibid.*, tome 2, p. 103 : le poète est *in speculationes apollineas defixus*.

[31] Cf. par exemple le commentaire jésuite du collège de Coimbra sur le *De anima* d'Aristote (*Commentarii collegii Conimbricensis Societatis Iesu in tres libros De anima Aristotelis Stagiritae*, 4e édition, Cologne, Zetzner, 1603 [1e édition 1598], col. 507-508) : *Intelligentem speculari phantasmata* […] *est cum qui intelligit, dum intellectu rem aliquam sive universalem, sive particularem considerat, simul per phantasiam circa aliquid singulare obiter versari.*

[32] Ainsi dans la préface à la liste d'arguments poétiques qu'il lègue à la jeunesse studieuse : J. BALDE, *Opera poetica omnia*, tome 6, p. 436 : *per blandas mentis imagines (quas* conceptus *vocamus)*.

[33] *Ibid.*, tome 5, p. 9 (il s'agit d'une autre critique soi-disant reçue de son entourage) : *Sat esse datum* […] *enthusiasmis, et exoticorum conceptuum aestuosis torrentibus*. E. SCHÄFER commente : « Der Enthusiasmus erweist sich als besondere Form des *conceptus* in der manieristischen Dichtung » (*op. cit.*, p. 180).

[34] Barbara CASSIN (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. 251 (*s.v.* Concetto, notice de Jean-François GROULIER). Voir aussi les pages 248-250 consacrées au « Conceptus » (notice de Claude PANACCIO).

L'enracinement baldien du *furor* dans la *phantasia* doit être souligné car il est loin d'aller de soi. Dans les textes de la première Renaissance (chez Ficin ou Landino par exemple), le *furor* est généralement compris comme un phénomène de découverte ou de transvasement d'idées, de pensées, de savoirs, de mystères, d'émotions, d'harmonies, de rythmes, de mots, ou encore comme une contemplation de Dieu, mais pas comme la vision d'événements passés ou futurs, de lieux ou de personnages[35]. Comme l'a bien écrit Perrine Galand, dans la théorie néo-platonicienne du *furor* poétique, les « visions », si leur existence est admise, « ne sont pas le produit de la *phantasia*. Elles ne sont pas source de clarté, mais d'ombre […]. Le *vates* n'est encore qu'un instrument, un réceptacle qui ne produit rien par lui-même. Les oracles qu'il formule malgré lui sont eux aussi obscurs »[36].

Il existe certes une tradition qui lie l'inspiration au phénomène du songe (et du songe prophétique en particulier), mais comme nous l'avons vu, la fureur baldienne est explicitement décrite comme un surgissement d'images mentales dans l'esprit du poète *éveillé*. La contemplation consciente d'images mentales évoque alors la théorie rhétorique et poétique de l'*enargeia*, cet art de faire surgir avec évidence les images d'objets absents, qui se déploient d'abord dans l'esprit de l'auteur (par un appel à l'imagination), puis dans le texte (à travers des procédés stylistiques), et enfin (ce qui est le but recherché) dans l'esprit du public[37]. Différents auteurs antiques conseillaient à l'orateur et au poète de se figurer mentalement les images de ce dont ils allaient parler, pour se mettre eux-mêmes dans un état émotionnel intense et le susciter plus facilement chez leur auditeur

---

[35] Voir l'excellente synthèse et l'anthologie de textes proposées par Virginie LEROUX et Emilie SERIS, *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018, p. 151-323.

[36] Perrine GALAND-HALLYN, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 138.

[37] Florence DUMORA-MABILLE, « Entre clarté et illusion. L'*enargeia* au XVIIe siècle », *in Littératures classiques*, 28, 1996, p. 75-94 : p. 79-80 (F. Dumora propose de séparer les trois aspects de l'*enargeia* (phase de conception, figure de style et effet sur les auditeurs ou lecteurs) en leur attribuant les noms d'*enargiae* I, II et III). Sur l'*enargeia* dans l'Antiquité, voir Ruth WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice,* Farnham, Ashgate, 2009, en particulier p. 95-97 et 101-102 pour l'*enargeia* poétique selon Quintilien et le pseudo-Longin (sans lien explicite tissé entre les notions d'*enargeia* et de *furor poeticus*).

ou lecteur. Ainsi Aristote dans sa *Poétique* engageait-il les dramaturges à « se mettre autant que possible les situations sous les yeux », comme s'ils « assistaient aux faits eux-mêmes », et aussi à « entrer » eux-mêmes « dans les passions »[38]. Quintilien dans l'*Institution oratoire* suggère à l'orateur de se servir de sa *phantasia*, définie comme « la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous », pour faire naître les émotions, d'abord en lui-même, et ensuite chez son public[39]. Enfin, le traité *Du sublime* du pseudo-Longin évoque « les cas où, par un effet de l'enthousiasme et de la passion, tu parais voir ce que tu dis et le mets sous les yeux de l'auditeur », un procédé provoquant l'étonnement dans le cas de la poésie, l'évidence dans le cas du discours, et dans l'un et l'autre cas, une émotion communicative « ce que le poète a conçu par l'imagination, il a contraint, ou peu s'en faut, les spectateurs à le contempler »[40]. À la suite de toute une tradition humaniste, les jésuites ont à leur tour intégré ces théories dans leurs conceptions rhétoriques et poétiques ; leur pratique régulière de la « composition de lieu » dans le cadre des *Exercices spirituels* les avait d'ailleurs convaincus des pouvoirs de la *vis imaginaria* (liée aux émotions et à la volonté). Mais il y a, aussi bien dans les exercices spirituels ignaciens que dans les techniques oratoires et poétiques d'*enargeia* mentale, un aspect d'entraînement et, jusqu'à un certain point, d'auto-contrôle (faisant de l'appel à l'imagination une technique disponible à tout un chacun au moment voulu), qui s'allie mal a priori avec le ravissement imprévu et le caractère électif du *furor* traditionnel (dont l'équivalent dans le domaine spirituel serait plutôt, à cet égard, l'extase mystique).

Ce n'est pas le lieu ici de retracer l'histoire de la veine d'interprétation du *furor* qui aboutit à sa fusion quasi-totale avec le concept d'*enargeia* mentale. Je me contenterai d'en signaler quelques jalons. Perrine Galand a montré comment Politien, à la fin du XVe siècle, tissait déjà des liens entre inspiration furieuse et

---

[38] ARISTOTE, *Poétique* (17, 1455a33-34), trad. Jules HARDY, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
[39] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VI, 2, 29-31, trad. Jean COUSIN, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
[40] *Du Sublime*, XV, 1-2, trad. Henri LEBEGUE, Paris, Les Belles Lettres, 1939.

enargeia, en représentant le grand *vates* Homère inspiré par l'apparition des personnages de ses œuvres, Achille et Ulysse ; mais il s'agit, dans la fiction proposée par Politien, dans un premier temps d'une apparition soumise aux sens externes du poète (qui la paie d'ailleurs de sa cécité), et ensuite d'une apparition en songe[41]. La réappropriation approfondie de la *Poétique* à travers les commentaires italiens du milieu du XVIe siècle a certainement joué un rôle dans le processus qui nous occupe. Le texte d'Aristote ouvrait en effet la voie en notant que la capacité à se mettre les situations sous les yeux et à entrer dans les émotions des personnages était typique, soit des hommes naturellement doués (*euphues*, en général traduit en latin par *ingeniosus*), soit des exaltés (*manikos*, en général traduit en latin par *furiosus*). Le même duo d'adjectifs (*euphues – manikos*) apparaît par ailleurs dans la description des effets du tempérament mélancolique et de ses liens avec le génie intellectuel que l'on trouve dans les *Problemata* d'Aristote (XXX, 1). Une synthèse réfléchie de ces données est proposée par l'Italien Lorenzo Giacomini dans un discours *Del furor poetico* prononcé à Florence en 1587[42]. Giacomini prône une conception de la fureur poétique comme phénomène naturel lié au tempérament humoral des poètes et se déroulant dans l'âme : il s'agirait d'une sorte d'état de concentration intense, où sont produits, grâce à des esprits subtils, des *fantasmi* vigoureux, générant de puissants affects ; Giacomini défend aussi la nécessaire combinaison du talent naturel et des préceptes de l'art. De l'avis d'Olivier Pot, « Giacomini réussit un vrai tour de force : réconcilier paradoxalement la spontanéité irrationnelle du *furor* et le volontarisme intellectuel de l'artiste »[43]. La fureur inspirante peut désormais aller puiser directement, comme chez Balde, dans le trésor d'images emmagasiné par chacun suite aux expériences vécues, aux textes lus, aux œuvres d'art contemplées.

---

[41] P. GALAND-HALLYN, *op. cit.*, p. 139-144.
[42] *Del furor poetico*, discorso fatto da Lorenzo GIACOMINI Tebalducci Malespini de l'Academia degli Alterati nel'anno 1587. Édition moderne : Bernard WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento,* vol. 3, Bari, Laterza, 1972, p. 421-444.
[43] Olivier POT, *Inspiration et mélancolie : épistémologie poétique dans les* Amours *de Ronsard,* Genève, Droz, 1990, p. 20.

L'*Ars poetica* (1630/31) du jésuite italien Donati[44] offre une description du *furor* poétique particulièrement intéressante en ce qu'elle combine plusieurs aspects mis en avant chez Balde, et tout particulièrement le rôle de l'imagination et celui de l'humeur mélancolique. Chez Donati, la fureur est en effet associée au phénomène d'embrasement de l'humeur mélancolique (sous l'effet de l'adjonction d'une autre humeur, principalement la bile jaune[45]). Donati explique que « la chaleur de cette humeur noire bouillonnante fait irruption dans les recoins intimes de la *phantasia* », et qu'alors « les images des choses qui sont conservées en ce lieu sont remuées et mélangées : elles ne sont pas tant agitées qu'elles n'excitent l'esprit à les suivre, se trouvant baignées d'une lumière nouvelle comme sous l'effet d'un feu » ; si l'échauffement sanguin est trop important, le poète semblera / apparaîtra pris de fureur (*agi in furorem videbitur*[46]). Donati poursuit en affirmant que de ce fait, « le poète en vient très facilement à toutes les émotions, dont il fournit dès lors d'excellentes descriptions et représentations »[47]. Ainsi, un lien de continuité est établi entre le degré de présence des représentations mentales et la capacité du poète à développer un discours lui aussi rempli d'*enargeia*. Ce qui nous fait passer du domaine de l'*inventio* à celui de l'*elocutio*.

Statut des poèmes

Balde lui-même nous laisse entendre que ses odes enthousiastes témoignent formellement de l'élan inspirateur exceptionnel qui a présidé à leur composition. Pour décrire leur style, il recourt à des images (sommets montagneux, mer houleuse, torrents, écume) qui évoquent la grandeur mais aussi l'excès du *genus*

---

[44] Edition consultée : Alexander DONATUS Senensis s.j., *Ars poetica sive Institutionum artis poeticae libri tres*, Cologne, Kinchius, 1633. Donati sera repris ensuite presque textuellement par son coreligionnaire français Laurent LE BRUN sj. dans son *Eloquentia poetica sive Praecepta poetica exemplis poeticis illustrata*, tome 1, Paris, Cramoisy, 1655, p. 6-7.

[45] A. DONATUS, *op. cit.*, p. 43 : *Hic enim corporis humor terreus ac tenax, et suapte natura frigidus, instar vini incalescere vehementer potest (excitatus videlicet adjuncti humoris temperatione, praesertim flavae bilis).*

[46] *Ibid.*, p. 44 : *Atqui aestuantis humoris atri in intimas phantasiae latebras irrumpente calore, moventur miscenturque quae ibi custodiuntur rerum imagines ; neque tam agitantur, quam nova velut ignis luce suffusae sequentem animum concitant. Quod si nimius sit motus calidisque vaporibus ipse quoque in venis sanguis intumescat ac ferveat, poeta quodammodo agi in furorem videbitur.*

[47] *Ibid.* : *Hinc in affectus omnes facillime poeta descendit, ideoque optimus descriptor ac repraesentator.*

sublime, capable de transporter le lecteur mais aussi de provoquer chez lui une réaction de rejet[48]. Dans la lettre dédicatoire du cinquième livre des *Sylves*, Balde prévoit que ses *rapaciores Odae* et ses *enthusiasmi* effrayeront certains lecteurs, qui jugeront leur sublime monstrueux : il conseille donc à ceux qui craignent les sommets montagneux et les vagues de la mer de se tourner plutôt vers la vallée et le port des poèmes de ton plus léger[49]. Dans la lettre au lecteur de l'*Urania*, Balde rapporte cette fois les remarques qu'il aurait effectivement reçues de son entourage, et suite auxquelles il aurait décidé de passer du genre lyrique au genre élégiaque :

> L'un suggérait : '[…] Tu as assez donné à la lyre de Venouse […] assez donné enfin aux enthousiasmes et aux torrents bouillonnants des concepts exotiques. Maintenant il te faut modérer ton *ingenium*, abandonner ou du moins refréner tes fureurs'. […] Et ainsi ils me faisaient des reproches insistants. Ils voulaient tester, je crois, si, de poète satirique et lyrique, je pouvais me faire élégiaque c'est-à-dire, si, avec ma veine féroce, je pouvais répandre une eau de Castalie plus douce et limpide, dépourvue d'écume[50].

Qu'observons-nous concrètement dans les poèmes ? A part le premier (l'ode 1, 25, qui alterne glyconiques et asclépiades mineurs), tous les « enthousiasmes » de Balde sont composés en strophes alcaïques. Il n'est certainement pas anodin que

---

[48] Dans sa théorie des genres de style, Quintilien lui aussi compare l'asianisme (genre jugé excessif) et le *genus grande* (genre sublime légitime) à un torrent : *torrens turbidus* dans le premier cas (*Institution oratoire,* XII, 10, 19), torrent capable d'emporter l'auditeur de force dans le second (XII, 10, 61). Pour d'autres exemples de la métaphore du cours d'eau appliquée au style, voir Perrine GALAND, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance,* Genève, Droz, 1994, p. 122-125.

[49] J. BALDE, *Opera poetica omnia*, tome 2, p. 103 : *Nonnulli ad concitatae mentis impetus et rapaciores odas terrebuntur, quasque sublimes debuerant vocare, nomine immanitatis gravabunt. Remittantur ad leviores, ludicras, amoenas.* […] *Iugis montium non assueti, decurrent securius in valle. Iactationem maris metuentes, in portu navigent.*

[50] *Ibid.*, tome 5, p. 9-10 : *Mussabat nimirum aliquis :* […] *Sat esse datum venusinis fidibus* […] *sat denique enthusiasmis et exoticorum conceptuum aestuosis torrentibus. Moderandum nunc esse ingenium, excutiendos vel refrenandos furores.* […] *Atque hoc jactantius improperabant – credo, ut periclitarentur an ex satyrico lyricoque poeta, elegiacus fieri possem, hoc est, ex feroci vena, mitiorem limpidumque humorem Castalium absque spuma fundere.*

ces formes soient celles des deux odes bacchiques d'Horace (odes 2, 19 et 3, 25), dont nous avons vu qu'elles étaient des modèles privilégiés de Balde. Le style lui-même peut être qualifié de nerveux. Ses caractéristiques les plus marquantes sont : une tendance à la parataxe ; la fréquence des questions, des exclamations et des interpellations ; la juxtaposition de termes de sens opposés ; des rejets expressifs et des enjambements d'un vers sur le suivant, créant un mouvement d'entraînement[51]. Ce style est-il étranger au lyrisme horatien ? Certains ont voulu y voir des poèmes d'une esthétique plutôt pindarique ; mais Schäfer fait remarquer à juste titre que l'imitation horatienne est bien présente à tous les niveaux (choix du mètre, moyens stylistiques, imitation des motifs, reprises lexicales), et que même la distance ironique n'en est pas absente (il signale par exemple l'inversion plaisante du nombre de Muses et de Furies au début de l'ode 1, 25[52]). Andrée Thill a démontré à son tour, pour l'ode II, 39, la dette de Balde envers Horace, à la fois en termes de reprises lexicales, de *loci similes* et de rapprochements thématiques[53].

L'inscription dans le texte de marques d'oralité, de dialogicité et, plus généralement, d'effets de présence, est, comme le remarque Jean Lecointe à la suite de Terence Cave, typique de l'esthétique de l'improvisation[54]. D'un côté, Balde met tout en œuvre (jusqu'au brusque silence final qui coupe certaines pièces) pour nous donner le sentiment d'un texte qui s'écoule sous l'effet d'un ravissement soudain, ravissement dont il affirme dans ses textes théoriques aussi qu'il n'est pas de pure fiction ; d'un autre côté, il ne fait pas de doute que ces caractéristiques stylistiques ne sont pas le résultat d'une spontanéité incontrôlée, mais que nous sommes face à un texte stylistiquement (re)travaillé, où perce même parfois une forme d'auto-dérision. Comment faire la part de l'effusion langagière inspirée et du travail horatien de la lime ? Laissons la réponse à Balde lui-même, qui semble bien se moquer de nous dans la lettre au lecteur du *De vanitate mundi* :

---

[51] E. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 178; A. THILL, *op. cit.*, 1991, p. 147-148.
[52] E. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 181-184, qui critique les assertions d'Henrich et de Wentzlaff-Eggebert.
[53] A. THILL, *op. cit.*, 1991, p. 144-145.
[54] Jean LECOINTE, *L'idéal et la différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 340 (qui renvoie à Terence CAVE, *The Cornucopian Text*).

> Si les semences de la poésie ont été placées dans nos âmes par la Nature, et mûries dans les retraites de tant de poètes anciens, ce n'est pas pour que nous soudions anxieusement des syllabes rebelles ou pour que nos mesurions nos vers à la latte ; mais bien plutôt pour que notre *ingenium* habile soit rendu plus habile encore et que, une fois rempli de choses et de pensées aussi excellentes que possible, il laisse couler de sa propre source un langage magnifique ou raffiné, sous l'entraînement du plaisir[55].

Mais, poursuit Balde, le *partus mentis*, le « bébé » poétique, n'est encore qu'une masse informe, qu'il faut, comme le font (pensait-on) les ours avec leurs petits, « lécher » pour la façonner - sans toutefois, à la façon des singes, la serrer trop dans ses bras, au risque de l'étouffer[56]. Stupides sont donc les poètes qui se vantent de leur rapidité de composition ; mais à l'inverse, ceux qui chargent leur Muse de quantités d'ornements ajoutés, au détriment de sa beauté naturelle, engendrent le dégoût[57]. Le poète doit donc tâcher de donner à l'improvisé l'aspect de l'élaboré, et à l'élaboré l'aspect de l'improvisé, et il se rira des critiques qui tentent de démêler ce qui, dans son œuvre, est dû à l'art, et ce qui est dû à la nature[58].

Conclusion

A travers les textes poétiques de Balde comme à travers ses textes théoriques, se dégage une image très cohérente de la façon dont le jésuite se représentait la création poétique. Au-delà de la poétique et de la rhétorique de l'excès et du

---

[55] J. BALDE, *Opera poetica omnia*, tome 7, p. 11 : *Eius (=Poesis) semina non eo fine a Natura esse inspersa animis totque veterum poetarum secessibus maturata, ut anxii conglutinemus rixantes syllabas et virgula versum metiamur ; sed ut habile ingenium reddatur habilius, impletumque quam optimis rebus ac sententiis, de suo iam fonte magnificam aut teneram dictionem delectatione propulsam effundat.*

[56] *Ibid.*, p. 12-13 : *Difficultatem insuper augeri ex eo, quod editus mentis partus non minorem sollicitudinem sibi sumat, quam edendus. Nam nisi more ursi Virgiliani lambas, projecisti informem massam ; si arctiore complexu stringas, suffocabis simiam…*

[57] *Ibid.*, p. 13, point XI.

[58] *Ibid.*, p. 13 : *Enitendum tamen vati ut quae profudit inter elaborata censeantur, quae elaboravit, profusa videantur, ita ut ex utroque castissimam hauriet voluptatem, risurus saepe judicia examinantium artem et naturam, vanaque divinatione sollicitantium poetae ludentis arcanum.*

sublime qui s'y trouvent mises en œuvre, Balde se livre finalement à la traditionnelle recherche d'équilibre entre des pôles opposés : la nature et l'art, la fureur et le labeur, mais aussi les théories de l'inspiration d'origine platonicienne et aristotélicienne. La création poétique apparaît sous sa plume à la fois comme une impulsion innée présente en chacun de nous, et comme un accomplissement réservé à quelques rares élus ; à la fois comme un ravissement incontrôlable et subit, et comme un exercice d'*enargeia* mentale ou de composition de lieu ; à la fois comme un phénomène physiologiquement conditionné, et comme l'affirmation de la liberté absolue de l'esprit par rapport aux contraintes physiques (corps, temps et espace) ; à la fois comme une effusion langagière aux allures d'improvisation, et comme un patient travail de limage et de retour à froid sur le texte ; et enfin, à la fois comme une production d'images, comme une quête de sens et comme une maîtrise des *verba*.

Annexe : liste des « enthousiasmes » de Jacob Balde

Les poèmes sont cités d'après les *Opera poetica omnia* de 1729 (cit.).

- Ode 1, 25 : *Enthusiasmus, anno MDCXXXVIII. Exauditum se a Phoebo, multa futura didicisse. Ode XXV.* Première édition dans les *Lyrica* de 1643[59].
- Ode 2, 28 : *Enthusiasmus, cum auctor ex theatro tragico Francisci Rosseti quaedam non sine horrore et indignatione perlegeret. Ode XXVIII.* Première édition dans les *Lyrica* de 1643.
- Ode 2, 39 : *Enthusiasmus in coemeterio considerantis mortem ac functorum ossa, anno MDCXL. Ode XXXIX.* Première édition dans les *Lyrica* de 1643.
- Ode 2, 43 : *Ode XLIII. Neronem Caesarem, insatiabile omnium cupiditatum mancipium, divitibus documento esse posse, ut ne se pravis animi desideriis transversos agi patiantur. Enthusiasmus in antiquario serenissimi electoris Maximiliani, anno MDCXL.* Première édition dans les *Lyrica* de 1643.
- Ode 3, 47 : *Enthusiasmus. Auctor prope Cairum, conscensa primae magnitudinis Pyramide, veterem novamque Aegyptum contemplatur. Ode XLVII.* Première édition dans les *Lyrica* de 1643.
- Ode 4, 37 : *Ode XXXVII. Auctor, comite ac socio Iodoco Birro, Constantinopolin perlustrat. Enthusiasmus.* Première édition dans les *Lyrica* de 1643.
- Ode 4, 39 : *Ode XXXIX. Auctor indignabundus Constantinopolin relinquit et ad Boios revertitur. Enthusiasmus.* Première édition dans les *Lyrica* de 1643.
- Ode 4, 45 : *Ad Arbogastum Harphium. Atheos huius saeculi, sub larva nominis politici latentes, detestatur. Ode XLV. Enthusiasmus.* Première édition dans les *Lyrica* de 1643.
- Silve 5, 5 : *Enthusiasmus quem praesentibus sociis auctor passus est in antiquario serenissimi electoris Maximiliani, cum Romanas ibi statuas contemplaretur, anno MDCXLI. Ode.* Première édition dans les *Sylvae* de 1643[60].
- Silve 7, 4 : *Metanoea auctoris, ingressi Suazensem argentifodinam in Tyroli, quam cum Flavio Leone et Sabino Fusco perreptaverat. Per continuam allegoriam explicantur pravae societatis pericula, hominis in profundum vitiorum demersi infelix status, eiusdemque ope poenitentiae extracti et luci gratiae restituti felicissima conditio. Enthusiasmus.* Première édition dans les *Sylvae* de 1643 comme silve 7, 3.

---

[59] *Id.*, *Lyricorum lib. IV. Epodon lib. unus,* Munich, apud heredes Cornelii Leyserii,1643.
[60] *Id.*, *Sylvarum libri VII,* Munich, apud heredes Cornelii Leyserii, 1643.

- Silve 7, 6 : *Enthusiasmus quem passus est auctor cum Genesin librum primum Pentateuchi Mosaïci pervolutaret. Ode.* Première édition dans les *Sylvae* de 1643 comme silve 7, 5.
- Silve 7, 8 : *Enthusiasmus in coemeterio anno MDCXLII, ipso die anniversario fidelium defunctorum. Ode.* Première édition dans les *Sylvae* de 1643 comme silve 7, 7.
- Silve 7, 11 : *Jehu rex Israelis. Enthusiasmus quem passus est auctor cum severam laesi Numinis vindictam in repurganda Germania expenderet. Ode.* Première édition dans les *Sylvae* de 1643 comme silve 7, 10, mais sans la première partie du titre (*Jehu rex Israelis*) ; celle-ci apparaît dans la seconde édition des silves en 1646[61].
- Silve 9, 18 : *Ode XVIII. Cum Wolfgango Michaele Clarisio castra Germaniae perlustrat. Enthusiasmus.* Première édition dans les *Sylvae* de 1646 (les silves de 1643 ne comptent encore que sept livres).
- Silve 9, 25 : *Ad illustrissimum et excellentissimum dominum Claudium de Mesmes, Galliae legatum. De vaticiniis poetarum. Ode XXV. Enthusiasmus. Kalendis Martiis MDCXLV.* Première édition dans les *Sylvae* de 1646, comme silve 9, 24.
- *Inventio Hipp-osco-crenes. Auctor, socio Didaco Cyrisato, comitantibus ad obstacula viae removenda aliquot Satyris, post repertum mysticis plenum characteribus saxum, ad Hipp-osco-crenen penetrat. Bibit. Ex Romano vate fit Oscus. Primitiae metamorphoseos et sancti furoris in laudes illustrissimorum Claudii et Henrici Memmiorum consumuntur. Enthusiasmus quem passus est auctor Idibus Julii anno MDCXLVII. Duravit sex horas.* Poème intégré dans un récit plus vaste : *Poesis osca sive Drama georgicum,* Munich, 1647.

[61] *Id.*, *Sylvae lyricae. Editio secunda auctior et emendatior,* Cologne, Kalcovius, 1646.

S. HACHE, « L'enthousiasme en question : lectures de la poésie dans le Journal chrétien (1754- 1764) », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 89-107, ISSN 2426-394X.

L'enthousiasme en question : lectures de la poésie dans le *Journal chrétien* (1754-1764)

Sophie Hache
Université de Lille
EA 1061 - ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire de la Langue

Les périodiques religieux qui voient le jour au cours du XVIIIe siècle participent de l'essor de la presse en France, avec en figure de proue à partir de 1701 les *Mémoires de Trévoux*, premier périodique du genre à se fixer une mission d'ordre culturel. Ce journal est suivi des *Nouvelles ecclésiastiques* à partir de 1728, puis du *Supplément des Nouvelles ecclésiastiques*[1] : jésuites et jansénistes trouvent avec ces derniers des supports pour exprimer leurs prises de position antagonistes et se consacrent pour l'essentiel à la querelle religieuse, tandis que les *Mémoires de Trévoux* ambitionnent d'embrasser un ample panorama culturel, comme l'indique leur titre complet, *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*. C'est dans cette veine du journal savant d'inspiration religieuse que se situe la publication proposée par l'abbé Jean-Baptiste Joannet pendant une décennie, sous le titre de *Lettres sur les ouvrages et œuvres de piété dédiés à la Reine* à partir de 1754, puis de *Journal chrétien* de 1758 à 1764, avec d'abord la parution de cahiers bimensuels, remplacés par des cahiers mensuels plus épais, permettant la constitution de six volumes à la fin de chaque année[2]. La comparaison avec les célèbres *Mémoires de*

[1] Sur la presse française sous l'Ancien Régime, voir Jean SGARD, *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, Paris, Universitas, et Oxford, Voltaire Foundation, 1991, et son édition électronique augmentée : *http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/* ; Jean SGARD, *Dictionnaire des journalistes, 1600-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, et son édition électronique augmentée : *http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/*. Voir la bibliographie entreprise sous la direction de Denis REYNAUD : http://gazetier-universel.gazettes18e.fr/ressources-numeriques-sur-la-presse-ancienne/. Sur la presse religieuse, voir Jean SGARD, « La presse militante au XVIIIe siècle : les gazettes ecclésiastiques », dans Pierre RETAT (dir.), *Textologie du journal*, Paris, Minard, « Cahiers de textologie » n° 3, 1990, p. 7-34.

[2] Voir Paul CHOPELIN, « *Journal Chrétien* (1754-1764) », dans Didier MASSEAU (dir.), *Dictionnaire des anti-Lumières et des antiphilosophes (France, 1715-1815)*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 806-810. Voir également notre article « Le journal de l'abbé Joannet, entre curiosité de l'amateur de musique

Trévoux, auxquels collaborent de nombreux jésuites, qui se renouvellent au fil du temps, doit cependant rester mesurée : Joannet est le fondateur mais aussi le principal contributeur de son périodique, soutenu surtout dans cette entreprise par l'abbé Trublet durant trois ans, puis par deux ou trois ecclésiastiques dont La Porte et Dinouart[3], avant que ce dernier ne crée en 1760 un *Journal ecclésiastique* concurrent, qui aura raison du *Journal chrétien*.

Certaines pages consacrées à la théologie ou à l'exégèse et le commentaire de sermons, qui sont régulièrement publiés *in extenso*, s'adressent en priorité à un public d'ecclésiastiques, mais le périodique vise cependant un lectorat beaucoup plus large, qu'il souhaite informer « de toutes les productions »[4] susceptibles d'entretenir sa piété. Joannet se consacre pleinement à cette tâche en proposant des articles fouillés, qui présentent diverses publications religieuses – vies de saints, ouvrages moraux, histoires édifiantes, traductions et paraphrases des psaumes et plus largement poèmes d'inspiration biblique. Le journal accorde une attention toute particulière à cette poésie, qu'il publie parfois par pleines pages et qu'il commente de manière détaillée.

Dans une période où dominent une conception naturelle du génie et un effacement de l'inspiration comprise comme fureur ou grâce divine[5], la matière sacrée peut fournir un réservoir à la très ancienne thèse de l'enthousiasme poétique – enthousiasme du texte source, qui se communique à l'expression poétique et qui est reçu sur le même mode par son lecteur. Les articles du périodique de Joannet abondent en effet en termes hyperboliques pour célébrer, selon ses mots, le feu, le sublime, la magnificence des poèmes chrétiens publiés par ses contemporains. Son parti-pris catholique, d'inspiration jésuite et clairement antiphilosophique,

---

sacrée et esthétique du sublime », T. FAVIER et S. HACHE (dir.), *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 39-50.

[3] Voir les notices que le *Dictionnaire des anti-Lumières et des antiphilosophes (France, 1715-1815)*, *op. cit.*, consacre à ces différents auteurs.

[4] *Lettres sur les ouvrages et œuvres de piété dédiées à la Reine*, 1754, t. I, Lettre première, p. 11.

[5] Voir Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, [1984], Paris, Albin Michel, 1994 ; en particulier ch. « Génie, beau, raison », p. 45 *sq*.

n'interdit cependant pas toute nuance à l'abbé Joannet : si le ton est par principe celui de l'éloge, le rédacteur se réserve des marges critiques, qui font tout l'intérêt de ses commentaires, de la louange enflammée jusqu'à la défiance.

Lire les poètes chrétiens

Qu'il s'intéresse à la musique sacrée, avec des motets donnés au Concert spirituel dont il regarde de près aussi bien le texte que la musique, ou à des recueils poétiques, Joannet, s'inscrivant dans une longue tradition littéraire, révèle son goût pour la poésie inspirée de la Bible, et plus particulièrement des psaumes et des cantiques, à une époque où le genre de l'ode tend à remplacer les paraphrases[6]. Conformément à la logique du périodique, il adresse de préférence ses applaudissements aux auteurs de son temps : Jean-Baptiste Rousseau, Jean-Jacques Le Franc de Pompignan sont mis à l'honneur, mais aussi d'autres comme Joseph Séguy ou Pierre de Bologne, qui n'ont pas connu le même succès auprès de leurs contemporains. L'un des articles les plus longs que Joannet consacre à la musique religieuse concerne ainsi un motet de Blainville, sur un texte de Jean-Baptiste Rousseau dont il cite longuement les vers[7]. Il mentionne par ailleurs régulièrement ce dernier, qui semble dans les premières années du journal l'auteur le plus digne de louanges : avec ces articles, il reprend à son compte les éloges d'un poète très apprécié. Quant à Le Franc de Pompignan, Joannet se fait l'écho à la fois de la parution de ses *Poësies sacrées*[8] et d'un ouvrage très élogieux à son égard, publié sous le titre d'*Examen des Poësies Sacrées de M. Le Franc*, par Victor de Riquetti de Mirabeau[9].

Si, dès le XIXe siècle, on a dans l'ensemble cessé de lire ces auteurs, certains nous sont restés connus non pour leur talent poétique mais pour leurs démêlés avec les

[6] Voir Sylvain MENANT, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française, 1700-1750,* Genève-Paris, Librairie Droz, 1981.
[7] *Lettres [...]*, 1757, t. I, p. 304-319. Il s'agit de l'ode intitulée « Image du bonheur temporel des méchants » (*Œuvres de J. B. Rousseau* [Paris, Lefèvre, 1820] Genève, Slatkine reprints, 1972, t. I, livre 1, p. 32 : ode VIII dans cette édition et XVI dans l'édition consultée par Joannet).
[8] *Lettres [...]*, 1755, t. I, p. 75.
[9] *Lettres [...]*, Lettre XII, 1756, p. 235-248.

philosophes des Lumières, comme représentants du parti dévot[10]. Le panthéon littéraire qu'érige l'abbé Joannet autour de ces poètes ne suffit pas cependant à faire de lui l'archétype du catholique conservateur et les choix poétiques qu'il défend dans les années 1750 sont assez largement partagés par ses contemporains. Les affrontements entre Voltaire et l'abbé Trublet, collaborateur de Joannet de 1758 à 1761[11], commencent seulement en 1760, lorsque, dans le quatrième volume de ses *Essais*, Trublet critique la forme versifiée de la *Henriade*, déclenchant les foudres de son auteur[12]. C'est également de cette époque que date l'inimitié entre Voltaire et Le Franc de Pompignan. Au moment où Joannet fait son éloge, entre 1755 et 1758, ce dernier n'a pas encore eu maille à partir avec les philosophes : même si le discours qu'il place en tête de ses *Poésies sacrées* contient des piques contre « le siècle de la Philosophie »[13] marqué par le déisme, son attaque contre les philosophes et ses démêlés avec Voltaire[14] s'engagent en 1760, avec son élection à l'Académie française et le discours qu'il prononce à cette occasion. Avant ces polémiques, Le Franc de Pompignan s'était montré plutôt proche des philosophes en général et de Voltaire en particulier[15], et la publication d'articles louangeurs consacrés aux *Poésies sacrées* ne relevait pas encore d'une prise de position idéologique marquée.

Le succès des auteurs cités dans le périodique dépasse le cercle des dévots pour atteindre même un assez large public. De tous, Jean-Baptiste Rousseau est

[10] Si tant est que l'on puisse considérer qu'il s'agit d'un « parti » : voir Agnès RAVEL, « Construire un objet de recherche en histoire : le parti dévot au XVIIIe siècle », *Genèses*, vol. 55, 2004, p. 107-125.
[11] Voir http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/784-nicolas-trublet.
[12] Nicolas-Joseph-Charles TRUBLET, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, Briasson, 1760, t. IV, p. 232-235. La réponse virulente de Voltaire paraît la même année dans sa satire « Le pauvre diable ».
[13] Jean-Jacques LE FRANC DE POMPIGNAN, *Poésies sacrées*, Paris, Chaubert, 1751, p. VIII-IX.
[14] Sur le parti-pris polémique de Le Franc dans la deuxième série de ses *Poésies sacrées* à partir de 1763, voir Theodore E.D. BRAUN, « Antiphilosophie dans les *Poésies sacrées* de Le Franc de Pompignan », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 54, n° 3, septembre 1984, p. 9-15 ; sur les enjeux politiques de la polémique entre Le Franc et Voltaire, voir Geneviève CAMMAGRE, « Une diatribe antiphilosophique et ses marges : le discours de réception de Jean-Jacques Lefranc de Pompignan à l'Académie française », dans Nathalie Dauvois (dir.), *Jean-Jacques Lefranc de Pompignan : un homme de cultures au siècle des Lumières*, Paris, Eurédit, 2015, p. 141-153.
[15] Voir Theodore E.D. BRAUN, *Un ennemi de Voltaire : Le Franc de Pompignan*, Paris, Minard, 1972 ; Didier MASSEAU, *Les ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000, ch. « L'affaire Lefranc de Pompignan », p. 149 *sq*.

certainement celui dont la réputation est la mieux établie, et ce dès le début du XVIIIe siècle, au point d'être d'abord considéré comme un maître par Voltaire qui lui soumet sa première tragédie, *Œdipe*[16] (1718), avant qu'une brouille ne les sépare à partir de 1722[17]. Au milieu du siècle, pour traiter du « véritable caractère de l'Ode », l'abbé Batteux cite dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe*[18] uniquement Horace, Malherbe et Jean-Baptiste Rousseau ; paru une dizaine d'années plus tard, *L'esprit de l'abbé Desfontaines* met à égalité les « Vers de Messieurs Rousseau et de Voltaire, les deux grands Poëtes de nos jours »[19] ; et, avec quelques décennies de recul, La Harpe juge la poésie profane de Le Franc de Pompignan en termes défavorables mais tresse des couronnes à sa poésie sacrée, qui lui assure « la seconde place de nos lyriques »[20], juste derrière Rousseau, et il accorde tout spécialement ses faveurs à l'ode « Sur la mort de Rousseau ». C'est d'abord ce goût pour la poésie lyrique, partagé par ses contemporains, que mettent en valeur les commentaires de Joannet. Deux ans avant qu'il ne se consacre à son périodique, il publie d'ailleurs un premier ouvrage, un traité de poésie – les *Élémens de Poësie françoise* (1752) – dans lequel il développe déjà de semblables analyses, avec un intérêt manifeste pour les vers de Rousseau, de Le Franc de Pompignan, de Pierre de Bologne, tout en faisant également apparaître des goûts plus variés : à côté des grands auteurs du siècle précédent tels Racine ou La Fontaine, il n'hésite pas à faire aussi référence à plusieurs reprises à Voltaire, dont il donne *Zaïre* comme exemple de sublime[21] fondé sur le pathétique[22].

---

[16] S. MENANT, *La Chute d'Icare*, *op. cit.*, p. 298-299.

[17] Voltaire ira jusqu'à écrire une *Vie de Monsieur Jean-Baptiste Rousseau* extrêmement satirique (*Œuvres de 1738*, vol. I, Oxford, Voltaire Foundation, 2007).

[18] Charles BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 141.

[19] Pierre-François Guyot DESFONTAINES, *L'esprit de l'abbé Desfontaines, ou Reflexions sur differens genres de science et de littérature*, Paris, Duchesne, 1757, t. I, p. 332.

[20] Jean-François de LA HARPE, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* [1798-1804], Paris, Didier, 1834, t. II, p. 553.

[21] Le sublime a suscité une importante bibliographie critique, dont nous proposons une présentation raisonnée dans Sophie HACHE et Thierry FAVIER (dir.), *À la croisée des arts. Sublime et musique sacrée en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, « Musique et littérature », 2015, p. 463-497. Pour une présentation synthétique de la notion, voir Baldine SAINT GIRONS, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

[22] Jean-Baptiste JOANNET, *Élémens de Poësie françoise*, par la Compagnie des libraires, Paris, 1752, t. I, p. 107.

L'appréciation du sublime de Voltaire dans les *Élémens de Poësie françoise* est cependant assortie de nuances. Lorsque le chant IV de la *Henriade* se voit cité comme preuve de ce que « le sublime des pensées peut naître encore de la noblesse des images par lesquelles on exprime une idée »[23], Joannet se demande si ces vers ne seraient pas davantage l'illustration de la noblesse de pensée que du sublime proprement dit, qu'il définit comme « la magnificence et l'élévation des idées, ou [...] la force et la supériorité des sentimens exprimés avec énergie et avec précision »[24]. Il manquerait aux images de Voltaire ce degré supérieur propre aux images présentant « quelque chose de grand, de capable d'élever l'ame et de l'attacher fortement »[25]. Et où rencontrer cette grandeur à nulle autre pareille, si ce n'est dans l'adéquation entre l'expression et son objet ? En dépit des réflexions de Boileau et de certains de ses contemporains qui soulignent l'arrachement du sublime à l'égard de toute catégorisation stylistique[26], la tradition de la convenance entre le discours et son objet reprend plus que jamais des couleurs sous la plume de Joannet et s'applique tout particulièrement à la question de la poésie chrétienne : le sublime est pour lui spécifiquement le fait du sacré, et même plus précisément des psaumes et des cantiques dont la langue énergique puise à une source divine.

Dans un article des *Lettres* de 1756, Joannet résume en ces mots sa conception du sublime des Écritures :

> La force des images, la hardiesse des figures, l'enthousiasme regnent dans les Sacrés Cantiques. Ceux de Moyse surtout sont marqués au sçeau de l'inspiration Divine, par l'élévation qui en fait le principal caractère. Quelle sublimité de pensées, quelle force d'images, quelle énergie d'expressions dans ces paroles du premier

[23] *Ibid.*, p. 109.
[24] *Ibid.*, p. 110.
[25] *Ibid.*, p. 111.
[26] Voir Sophie HACHE, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2000, ch. « Le sublime et le simple », p. 86-107.

> Cantique où le Prophète peint l'armée de Pharaon sous la main de Dieu[27] !

Le critique ne fait ici qu'exprimer une idée très communément admise : encore au milieu du XVIIIe siècle, la Bible est regardée comme une source majeure du sublime, et le propos de Joannet se trouve ici très proche des analyses d'un Louis Racine qui chante les louanges d'Homère et de Virgile dans ses *Réflexions sur la poésie*[28] tout en notant le caractère privilégié de la source biblique. La poésie chrétienne, et plus particulièrement celle qui se fonde sur les psaumes, est alors par nature appelée à transmettre l'enthousiasme du texte sacré, et c'est ce qui justifie aux yeux de Joannet la réputation des odes de Rousseau, qui ne se contentent pas de s'inspirer de la Bible, mais qui fait beaucoup mieux lorsqu'il y puise « les beautés ineffables que les esprits vulgaires ne pourraient y découvrir » et va jusqu'à faire « entendre la voix du Très-Haut »[29]. Dans les premières années du journal, le goût du critique pour Rousseau est tel que son éloge court sans discontinuer des odes sacrées à ses poèmes profanes, comme si ce volet majeur de l'œuvre du poète couvrait d'une même aura l'ensemble de sa production. Les critères de son jugement se voient cependant modifiés, et ce n'est plus alors la concordance entre l'expression et son objet qu'il considère comme admirable, mais la capacité de l'auteur à travailler une matière plus faible :

> Si Rousseau change d'objet, et qu'il passe du sacré au prophane, il ne se dément pas, et nous fait sentir que son génie, qui sçait tirer avantage de la grandeur des sujets qu'il traite, peut suppléer à la foiblesse de la matiere sur laquelle il travaille ; c'est-là qu'il étale

[27] *Lettres [...]*, 1756, t. V, p. 109.

[28] Voir Louis RACINE, dans *Œuvres*, [Paris, Le Normant, 1808] Genève, Slatkine reprints, 1969, t. II : « Les exemples de cet enthousiasme, que je regarde comme l'essence de la Poésie, sont fréquens dans l'Ecriture sainte. Quel homme doué d'un bon goût, quand même il ne seroit pas plein de respect pour elle, et qu'il liroit les cantiques de Moïse avec les mêmes yeux dont il lit les odes de Pindare, ne sera pas contraint d'avouer que ce Moïse, que nous connoissons comme le premier historien et le premier législateur du monde, est en même temps le premier et le plus sublime des Poètes ? [...] Là brille dans son éclat majestueux cette véritable Poésie qui n'excite que d'heureuses passions » (p. 188).

[29] *Eléments de poésie françaises*, op. cit., t. III, p. 128.

> toutes les richesses de la Poësie ; c'est-là que dans un délire heureux il semble perdre de vûe son objet pour le rendre avec plus de force[30].

Le choix d'un sujet profane apparaît même comme l'occasion pour le poète de mettre en œuvre toutes les ressources de son talent personnel, dans ce que Joannet nomme « des ouvrages parfaits », capables de ravir et d'entraîner, selon la terminologie du sublime qui apparaît à nouveau dans ces pages. Il manquait sans doute à Voltaire d'avoir composé quelques paraphrases des psaumes pour que Joannet puisse apprécier vraiment son œuvre, tant la concordance entre « richesses de la Poësie » et sacré apparaît décisive à la fois dans les *Élémens de Poësie françoise* et dans le *Journal*. À propos de Pierre de Bologne par exemple, il note dans un article de 1758 que celui-ci aurait pu traiter des sujets profanes, avec des « grâces naïves », mais que son génie élevé « demandait des vues plus sublime » : parce qu'il était doué d'un talent exceptionnel, « M. de Bologne étoit né pour chanter les grandeurs de Dieu »[31].

Le feu de l'inspiration biblique

Les poèmes puisant à la source biblique semblent à Joannet divinement inspirés, et leur lecture provoque le ravissement. Pierre de Bologne est ainsi de ceux qui suscitent ses éloges. Il ne sera pourtant pas même mentionné par La Harpe[32] un demi-siècle plus tard, alors que Joannet le hisse au même rang que les poètes les plus appréciés de son temps car il décèle chez lui, comme chez Rousseau ou Le Franc de Pompignan, « l'élévation des idées, le feu de l'imagination, l'abondance des images, les richesses de l'expression, la Poésie et l'harmonie de style, la facilité, ou du moins le grand usage de la Versification »[33]. Un article, qui s'étend sur dix-

[30] *Elémens de poësie française*, *op. cit.*, t. III, p.129-130.
[31] *Journal chrétien*, 1758, t. III, p. 145.
[32] LA HARPE, *Lycée*, *op. cit.*
[33] *Journal chrétien*, 1758, t. III, p. 140. Commentaire des *Odes Sacrées* […] *par M. de Bologne, de l'Amérique*, Paris, Vve Thiboust, 1758.

huit pages, reproduit quelques strophes d'une ode de Bologne, suivies de ce commentaire :

> Ce n'est qu'avec peine que nous nous bornons à citer ces morceaux. La plûpart des Odes nous en eussent fournis qui eussent également plû à nos Lecteurs, et sur-tout l'*Audite Coeli*, où le Poéte soutient avec tant de feu et de dignité, la véhémence et l'élévation de ce Cantique sublime. Mais nos Extraits exigent une briéveté dont les entraves nous font gémir, surtout en cette occasion[34].

Le « feu » et la « véhémence » entrent en tension avec la « dignité » et « l'élévation », dessinant les contours d'une conception du sublime qui s'éloigne de la noble simplicité telle que définie par Boileau, pour s'engager vers l'idée d'énergie défendue au XVIIIe siècle[35]. Joannet s'attarde encore sur l'examen de l'Ode XX, tirée du Cantique des trois enfants dans la fournaise, en s'appuyant sur des aspects stylistiques plus techniques, tels que la « variété des tours », qui évite tout risque de monotonie, l'effet d'évidence, la « précision énergique des traits », la rapidité virtuose des enchaînements. Le vocabulaire de la peinture – touches, images, traits, galerie – parcourt cette analyse critique, avec en clé de voûte la métaphore du « tableau », à la jonction du littéraire et du pictural.

De façon plus générale, reviennent régulièrement dans le périodique des termes comme arrachement, saisissement, ravissement, éclat, ou encore les mots d'harmonie et d'énergie, caractéristiques du développement de la notion de sublime au XVIIIe siècle. Joannet peut d'ailleurs facilement s'approprier certaines expressions employées par d'autres critiques dont il présente l'ouvrage. Dans ses lectures préférées, figurent les poèmes sacrés de Jean Le Franc de Pompignan, dont il commente en particulier la « Prophétie d'Hababuc » et, dans un article de 1756, il reprend les mots de Mirabeau[36] affirmant qu'« on ne peut lui disputer le

[34] *Ibid.*, p. 156.

[35] Sur la critique de la notion d'enthousiasme au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles et son inflexion vers l'énergie, voir Michael HEYD, *Be Sober and Reasonable. The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Leyde/New York/Cologne, E.J. Brill, 1995 ; Michel DELON, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

[36] Victor de Riqueti de MIRABEAU, *Examen des Poësies Sacrées de M. Le Franc*, Paris, Chaubert et

sublime : il est trop frappant, et il n'y a pas dans tout ce Poëme une syllabe qui n'en arrache l'aveu »[37]. De la même manière, dans un article consacré à un florilège de poésie sacrée paru en 1762 sous le titre *Les Pseaumes et les principaux Cantiques mis en vers François par nos meilleurs Poétes*[38], Joannet cite une phrase clé de l'*Avertissement* exprimant toute son admiration pour « ces Pièces pleines d'ame, de feu et de sentimens, et ainsi plus rapprochées de leurs divins modéles »[39]. Les expressions qu'emploie Joannet pour chanter les louanges de Bologne ou Le Franc de Pompignan relèvent clairement d'un lexique topique du sublime largement partagé par les admirateurs de la poésie chrétienne.

L'identification de la poésie au sacré et plus précisément à la Bible est ancienne, richement étayée à l'âge classique, et l'on ne saurait en retracer ici l'histoire[40], mais l'on notera simplement que Joannet peut s'appuyer sur des auteurs de la première moitié du XVIIIe siècle. Ainsi, lorsque Charles Rollin, dont le *Traité des études* a eu une influence durable, réfléchit à l'origine de la poésie, il en situe la source « dans le fond même de la nature humaine » et la définit comme « le cri et l'expression du cœur de l'homme, ravi, extasié, transporté hors de lui-même à la vue de l'objet seul digne d'être aimé, et seul capable de le rendre heureux »[41]. Le lecteur doit comprendre que cet objet est nécessairement divin. L'exemple le plus ancien que Rollin puisse donner de cette poésie pure est biblique, avec le cantique de Moïse[42], et la synthèse est claire sous la plume de l'abbé janséniste : « On doit conclure de tout ce qui vient d'être dit que le véritable usage de la poésie appartient à la

---

Hérissan, 1755.

[37] *Lettres [...]*, Lettre XII, septembre 1756, p. 243.

[38] *Les Pseaumes & les principaux Cantiques mis en vers François par nos meilleurs Poétes*, édités par E.-J. Monchablon, Paris, 1762.

[39] *Journal chrétien*, 1762, août, p. 160.

[40] Voir notamment pour les XVIe et XVIIe siècles : Pascale BLUM et Anne MANTERO (dir.), *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique (1550-1680)*, Paris, Champion, 1999 ; Emmanuel BURY, « Les beautés de l'Écriture sainte et l'esthétique classique (Balzac, Bossuet, Fleury) », dans Olivier MILLET (dir.), *Bible et littérature*, Paris, Champion, 2003, p. 85-109 ; Claire FOURQUET-GRACIEUX, *Les Psaumes tournés en français (1650-1715)*, thèse, Université Paris-Sorbonne, novembre 2011.

[41] Charles ROLLIN, *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au cœur* [1726-1728], Livre III, « De la poésie », dans *Œuvres complètes*, Paris, Ledoux, 1818, t. I, p. 212.

[42] Exode 15, 1-18.21.

religion »[43]. Nombreux seraient les contemporains pour approuver ce propos avec toutefois des exceptions notables, comme celle d'un Houdar de La Motte dont le *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier* (1707) écarte les psaumes des modèles du sublime poétique[44].

En se faisant l'écho de la poésie d'inspiration biblique, l'abbé Joannet ne devrait avoir à écrire que des éloges, se démarquant avec force des philosophes impies et s'inscrivant dans un courant littéraire affirmé qui fait du sacré la source même de la poésie. Pourtant, même lorsque domine l'enthousiasme, la reconnaissance d'une œuvre comme sublime n'interdit pas toute critique à Joannet, qui pondère ses jugements, n'hésitant pas à pointer certains défauts, tels ceux de Pierre de Bologne : s'il lui reconnaît le grand mérite d'écrire des odes dans un style proche de celui de Rousseau, il regrette néanmoins l'homogénéité métrique de ses strophes, qui comporte d'autant plus le risque de la monotonie que ses poèmes sont longs, et il fait référence à la poésie de Le Franc de Pompignan comme modèle de variation rythmique[45]. Très régulièrement, Joannet invite les poètes à améliorer leur technique. Ainsi, dans un numéro de 1755, la publication d'une paraphrase de psaume est assortie d'une présentation élogieuse qui comporte des nuances :

> Vous ne vous lassez pas, Monsieur, de lire les Ouvrages de ce Poëte Chrétien : pourrois-je me lasser de vous les communiquer ? Le Pseaume 49. *Deus Deorum Dominus locutus est*, a toujours passé pour un des plus sublimes morceaux de Poésie que nous ayons dans les Chants sacrés. M. l'Abbé Portes l'a traduit sous le point de vuë du Jugement dernier, et comme un reproche anticipé des principaux chefs sur lesquels les hommes seront jugés. Les images que présente le Poëte, m'ont paru animées par les touches les plus fortes et le coloris le plus vif. J'ai remarqué dans les dernières

[43] Ch. ROLLIN, *De la manière d'enseigner*, *op. cit.*, p. 213.
[44] Voir la notice du *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*, p. 59-75, dans Antoine Houdar de LA MOTTE, *Textes critiques. Les raisons du sentiment*, éd. Françoise GEVREY et Béatrice GUION, Paris, Champion, 2002.

> Stances quelques expressions foibles ; mais si la totalité de la piéce avoit été moins bien frapée, peut-être ne me serois-je pas apperçu de ces traits négligés[46].

Faut-il interpréter ces lignes comme un blâme du poème en question ? La remarque quant aux « quelques expressions faibles » ne relève pas en soi de la condamnation dans la mesure où elle prend place dans une réflexion sur la « négligence » caractéristique de la pensée du sublime, qui s'appuie sur la nécessité de la variation dans les effets de style : la faiblesse d'une expression peut avoir le mérite de souligner la grandeur d'un ensemble plus vaste car c'est par le jeu des contrastes et des équilibres que le sublime peut apparaître comme tel[47]. L'interrogation rhétorique finale témoigne d'un consentement aux moments de faiblesse dans un ensemble animé par le pathétique.

Analyses partagées : l'éloge et le blâme

Une telle posture bienveillante n'est cependant pas une constante sous la plume de Joannet, qui exprime par ailleurs son attente à l'égard d'une poésie plus unifiée. L'année suivante, se faisant l'écho d'une autre ode du même auteur, il écrit ainsi :

> On y trouve l'esprit du Prophète saisi avec justesse ; ses images sublimes rendues avec un pinceau hardi et brillant ; ses pensées exprimées avec énergie, une cadence de vers noble et facile. Une mesure variée, des rimes qui se placent d'elles-mêmes et sans effort, font aisément oublier quelques expressions auxquelles un peu plus de travail en eût pû substituer de plus fortes et de plus heureuses[48].

La présence de quelques « traits négligés » n'est plus conçue alors comme la

---

[45] *Journal chrétien*, 1758, t. III, p. 157-158.
[46] *Lettres [...]*, 1755, t. III, p. 137-138.
[47] Voir Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* [1990], Genève, Droz, 1996, en particulier au chapitre « Crépuscule de l'enthousiasme au XVIIe siècle » et « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : la réception européenne du *Traité du sublime* au XVIe et au XVIIe siècle ». M. Fumaroli montre comment le questionnement sur la négligence, conçue comme une marque paradoxale de grandeur, s'amorce pour l'Europe moderne avec le traité de Léon Allaci, *De Erroribus* (1634), qui s'appuie lui-même sur le *Traité du sublime* de Longin.

rançon du génie, voire sa marque nécessaire dans une grande œuvre, mais elle devient un simple défaut, un indice de paresse qu'il serait préférable de corriger. À travers cet appel à « un peu plus de travail », l'image du génie se trouve brutalement mise à mal, et l'enthousiasme se conçoit moins comme l'inspiration divine que comme un effet poétique maîtrisé.

L'exigence de Joannet à l'égard du travail poétique est loin d'être anecdotique, puisqu'il n'hésite pas à assortir la présentation élogieuse d'un ouvrage nouvellement paru, d'une série de critères esthétiques très précis l'amenant à exprimer des réserves, voire des appréciations sévères, ce dont témoignent encore les pages[49] qu'il consacre à la publication en 1756 du *Nouvel Essai de Poësies Sacrées*[50] de l'abbé Joseph Seguy, académicien connu jusque-là pour ses sermons et oraisons funèbres. Sa présentation se fait tout d'abord l'écho des propos avancés par l'auteur lui-même dans sa préface, exposant son projet d'une paraphrase des psaumes qui soit guidée par « l'assujettissement au Texte Sacré »[51] et qui se démarque des deux écueils contraires que sont d'une part la licence poétique, lorsqu'on se permet de supprimer ou d'ajouter au texte source, et d'autre part la traduction littérale, au risque qu'elle devienne « sèche, obscure ou même inintelligible »[52]. Quand il admire dans ces *Poësies Sacrées* la capacité de leur auteur « à développer la liaison des Versets d'un même Cantique, à faire remarquer les diverses nuances des sentimens et des pensées qu'on y prend quelquefois pour des répetitions, à rapprocher les idées qui semblent au premier coup d'œil disparates, à en rendre l'ordre sensible, à adoucir certaines figures et certaines expressions, ausquelles notre génie, et notre langue se préteroient difficilement », Joannet se contente d'adopter, comme il est d'usage dans ce type de compte rendu, les

[48] *Lettres [...]*, 1756, t. IV, p. 194.
[49] *Lettres [...]*, 1756, t. V, p. 106-117.
[50] Joseph SEGUY, *Nouvel Essai de Poësies Sacrées. Ou nouvelle interprétation en Vers de Cantiques de l'Ecriture & de Pseaumes, dans laquelle on s'attache scrupuleusement au vrai sens de l'Auteur sacré, accompagnés de Cantates sur des sujets pris dans les Livres Saints*, Meaux, Laurent Courtois, 1756.
[51] *Lettres [...]*, 1756, t. V, p. 107.
[52] *Ibid.*, p. 108.

expressions mêmes de l'auteur dans sa préface : les déclarations d'intention de Seguy semblent ainsi prises au mot.

L'article du *Mercure de France* paru au sujet du même recueil poétique[53] ne procède pas autrement, si ce n'est qu'il se réduit à deux brefs paragraphes, conformément au format habituel des articles de ce périodique. Les deux présentations ont également pour point commun de livrer ensuite au lecteur des strophes de Seguy, quelques-unes dans le *Mercure*, davantage dans le *Journal chrétien* ; il s'agit pour le premier d'asseoir ses éloges sur des preuves en montrant la réussite de ces paraphrases fidèles à l'esprit comme à la lettre des psaumes, quand le second souhaite comprendre « comment M. Séguy en a conservé le sens, l'esprit et la sublimité [des psaumes], malgré la géne de la Versification »[54]. Alors que la mention des strophes du *Cantique de Judith* constitue le point final de l'article du *Mercure*, le *Journal chrétien* fait suivre la citation des premières strophes du *Cantique de Moïse* d'un nouveau commentaire qui souffle le chaud et le froid :

> Tout ce trait est beau, grand, et bien frappé. Les deux premiers Vers, en particulier, *ta colere envoyée*, etc. et les trois derniers offrent une fidélité de pensées et une heureuse imitation d'énergie dans l'expression, qui doivent les faire admirer. Il me semble même sentir dans ce Vers, *ton souffle part. Sur eux, l'onde se précipite*, un trait de cette harmonie imitative, qui […] est d'un si grand effet pour rendre les images[55].

Cette analyse extrêmement élogieuse des premiers vers du *Cantique de Moïse* s'appuie sur la notion d'« harmonie imitative », amenée ici comme un critère ultime du grand pathétique : pour Joannet comme pour ses contemporains, la notion de tableau sonore participe indiscutablement du jugement esthétique en matière littéraire comme musicale[56]. Et pourtant les applaudissements s'arrêtent là, l'appréciation changeant immédiatement de registre :

---

[53] *Mercure de France*, septembre 1756, p. 139-141.
[54] *Lettres […]*, 1756, t. V, p. 109.
[55] *Ibid.*, p. 110.
[56] Voir notre article « Le sublime de l'harmonie imitative : autour des motets de Mondonville », *À la*

> Quoique tous les morceaux de cette traduction me paroissement également fidéles, la Poésie n'est est pas toujours également heureuse. L'œil de la Critique y remarquera des Vers durs, des expressions communes, des épithétes foibles, des hémistiches rentrans ; mais il faut observer que l'Auteurs a sacrifié les beautés purement Poétiques à l'exactitude de la traduction, endroit par lequel son Recueil doit être précieux à ceux qui cherche les Pseaumes dans leur traduction versifiée.

Si la fidélité à la source psalmique revendiquée par Seguy est reconnue comme véritable, la critique se fait en revanche brutale à l'égard de la qualité poétique du texte, dont les faiblesses ne sont pas justifiées par une revendication d'hétérogénéité stylistique et ne sont pas présentées comme des faits de négligence propres au sublime. Contrastant avec l'éloge chaleureux qui portait sur quelques vers seulement du *Cantique de Moïse*, la lecture d'ensemble du recueil de Seguy qu'offre l'article semble très rude sur le fond, mais elle est aussi assez timide dans son expression, encadrée par deux concessions faites à « l'exactitude de la traduction », comme si Joannet préférait atténuer la portée de son propos esthétique par une remarque favorable, d'un autre ordre. Le commentaire se clôt d'ailleurs sur cette ambivalence, entre le constat d'une versification « quelquefois dure et peu harmonieuse »[57] et le rappel que la fidélité au texte original entraîne nécessairement des concessions esthétiques.

Observations sur les Odes Sacrées de Rousseau

L'examen de certains défauts d'une œuvre qui fait par ailleurs l'objet d'une appréciation élogieuse pourrait déjà sembler sévère de la part d'un journal se donnant pour mission la promotion des publications catholiques. Cependant, il y a plus insolite. Celui que Joannet appelle « notre Pindare » en 1758[58] fait l'objet

croisée des arts, op. cit., p. 295-308.
[57] *Lettres [...]*, 1756, t. V, p. 123.
[58] *Journal chrétien*, 1758, t. III, juin, p. 157.

quelques années plus tard, dans le même périodique, d'une critique pointilleuse et le plus souvent disqualifiante, dont la responsabilité auctoriale reste masquée. Le *Journal chrétien* publie en effet longuement des *Observations sur les Odes Sacrées de Rousseau*, sous forme d'un feuilleton qui court d'avril 1761 jusqu'à janvier 1762, sans indiquer le nom de leur auteur. L'absence de signature est une pratique courante dans les périodiques, y compris dans le *Journal chrétien*, et l'abbé ne s'attarde pas à justifier l'anonymat du manuscrit qui lui a été confié mais il expose en revanche les motifs qui l'ont conduit à faire paraître ce texte, par rapport auquel il entretient une posture ambiguë : s'il prend d'abord quelque peu ses distances avec ce qu'il considère comme une « critique très sévère » de Rousseau, il légitime cependant soigneusement l'intérêt de ces *Observations*, en insistant sur leur portée scientifique grâce à la reproduction de variantes des odes, qui témoignent d'un véritable travail poétique, et sur la valeur d'une telle lecture pour un apprenti poète, incité à ne pas se contenter lui non plus « des premieres saillies de leur verve », mais à sans cesse « reprendre la lime » et même, en amont, à étudier les psaumes de manière approfondie pour « ne hazarder de les rendre en Vers qu'après avoir saisi tout l'enchaînement, toute l'énergie, toute la sublimité des pensées, dont ces Chants Divins sont remplis »[59]. Cette position de principe justifiant la publication et les analyses critiques que développent les *Observations* sont très proches des idées de Joannet et des termes qu'il emploie lui-même dans ses articles, et il n'est pas interdit de penser qu'il serait un collaborateur, sinon l'auteur de ce texte.

Au moment où paraît ce texte, Rousseau, qui est décédé en 1741, « est regardé avec raison, comme le plus excellent de nos Poètes Lyriques »[60], et ses odes sont encore considérées unanimement comme le modèle moderne du genre. Il pourrait sembler absurde, voire choquant, qu'un journal revendiquant la diffusion de la culture religieuse se fasse l'écho de la critique des « libertins » et autres esprits philosophes, d'autant plus que Rousseau s'était lui-même présenté comme

[59] *Journal chrétien*, 1761, avril, p. 161-163.
[60] Jean-Baptiste LADVOCAT, *Dictionnaire historique portatif* [1752], Paris, Didot, 1755, t. II, p. 450.

« victime du “complot atroce” d’ennemis impies »[61]. Contre toute attente, Joannet prend le parti d’une liberté de jugement, certes anonyme, en publiant de longs articles dont les analyses critiques sont éloignées à la fois de ce que lui-même a pu écrire à peine quelques années auparavant et de ce que sa position de directeur d’une publication très catholique suppose de sa part en matière de goût.

La conclusion des dernières *Observations* est particulièrement acide. L’auteur y raille la difficulté à « contredire le jugement du public » dès lors que l’on revient sur une opinion communément admise et il pointe le caractère usurpé de la réputation de Rousseau : la bonne image du poète a sans doute dispensé les amateurs de poésie d’une lecture suffisamment attentive de son œuvre. Il s’attache alors à dissiper une confusion par laquelle le lecteur identifie un auteur à son sujet, tout particulièrement, en matière de sublime, comme si, sur de grands sujets, l’on ne pouvait écrire que de grandes choses :

> On se persuada qu’un aussi grand Poéte ne pouvoit produire que des choses sublimes, en travaillant sur les sublimes Cantiques de David, sur les sublimes Prières que Dieu même inspiroit à ses Saints. Et d’après cette prévention, on jugea admirables ces Odes qu’on lut rapidement, qu’on examina superficiellement[62].

Le critique démonte ici, avec une ironie cinglante, les dérives d’une pratique stylistique traditionnelle, qui recherche la conformité du style à son objet, une matière élevée appelant une écriture qui lui soit conforme. Lorsque la notion d’*aptum* se voit caricaturée et érigée en système, son mécanisme semble dispenser le lecteur de tout jugement approfondi. L’origine divine des psaumes et leur force sublime, que le périodique rappelle régulièrement, ne sauraient bien sûr être remises en cause, à la différence de l’enthousiasme dont se prévalent les auteurs de poésie chrétienne, comme si l’écriture de paraphrases des psaumes pouvait en elle-même garantir à son auteur une inspiration sacrée et une œuvre à l’avenant. C’est à

[61] S. MENANT, *La Chute d’Icare*, *op. cit.*, p. 323.
[62] *Journal chrétien*, 1762, avril, p. 175.

l'aura dont est entouré le poète que s'attaque la série d'articles, cette aura que le poète a lui-même intérêt à entretenir :

> Un mot de Rousseau a peut-être contribué à établir ce préjugé. Il dit, dans sa préface, que s'il a jamais senti ce que c'est que l'enthousiasme, c'est sur-tout lorsqu'il travailloit sur les Pseaumes. On s'en est rapporté au jugement qu'il portoit lui-même de son Ouvrage. Ce seul mot en a imposé.

L'enthousiasme propre aux psaumes est censé se communiquer à celui qui les traduit dans une sacralité contagieuse – ce que l'anonyme dénonce comme une illusion que le poète utilise à son bénéfice, profitant du manque de lucidité du public. Le travail critique entrepris par les *Observations* prend ainsi le contre-pied d'évaluations esthétiques que Joannet a lui-même défendues par le passé, en s'attaquant non seulement à leurs conclusions, mais même aux postulats intellectuels qui les sous-tendent, au risque de saper les fondements du jugement de goût établi jusque-là, si l'on admettait que l'enthousiasme n'était qu'un cache-misère, utilisé pour masquer la médiocrité d'une paraphrase poétique qui prétend s'approprier les qualités du texte source.

Conclusion

Le périodique de Joannet ne conteste pas la valeur de la poésie chrétienne dans son ensemble ; sa critique concerne la seule œuvre de Rousseau, mais le coup qu'il porte, dans les dernières années de sa parution, au dogme de l'enthousiasme sacré le démarque du discours catholique contemporain. Alors que dans la première moitié du XVIIIe siècle, l'enthousiasme se conçoit aisément comme le cœur de la poésie, et tout particulièrement de la poésie chrétienne, avec des relais comme Rollin, mais aussi Massieu, Fraguier, Granet ou Desfontaines[63], la lecture de Rousseau que porte le *Journal chrétien* joue sur des modulations dans la définition

[63] Voir A. BECQ, *op. cit.*, en particulier p. 379 *sq*.

de l'enthousiasme afin d'écarter le risque que les bons sentiments ne l'emportent sur la valeur littéraire.

Si de manière générale le lexique critique du sublime est pour bonne mesure commun aux textes qui traitent de la réception du sermon et de la poésie sacrée, l'inspiration du poète chrétien n'est certes pas du même ordre que celle du prêtre en chaire. Les préfaces des recueils de sermons répètent à l'envie que le meilleur conseil que l'on puisse donner à un apprenti prédicateur est de prier car son inspiration sera nécessairement spirituelle, mais on ne lit rien de la sorte sous la plume d'un abbé journaliste ou pédagogue lorsqu'il prodigue ses recommandations à un jeune poète – pas plus chez Joannet que chez Rollin ou Batteux. Le feu de la Bible ne se communique-t-il pas à ceux qui en tirent des paraphrases ou des odes ? L'analyse du *Journal chrétien* est nuancée : tout au plus, le poète peut-il se laisser contaminer par l'enthousiasme des psaumes ou des cantiques, dans une inspiration au second degré :

> Quoiqu'il n'appartienne pas à l'homme même du plus beau génie, de prendre le ton sublime de ces Poétes Divins que l'Esprit-Saint daigna lui-même inspirer ; cependant capable de sentir les beautés ravissantes de leurs tableaux, il peut espérer d'en imiter les touches d'assez près pour en rendre des copies heureuses et fidèles[64].

La place du poète se situe ainsi entre le sentiment du ravissement et l'effort de l'imitation, et le jugement dépréciatif porté sur Rousseau dans le journal – que Joannet en soit l'auteur ou le diffuseur – est peut-être moins le fruit d'une évolution critique que l'expression claire d'une tendance que l'on repère à l'œuvre dans bien des articles, qui délaissent la notion d'enthousiasme comme source de la poésie, pour lui préférer le travail et l'imitation. C'est cette préférence qui fait le fond de la mission critique dont Joannet s'est investi, dans des éloges argumentés, parfois ambivalents, qu'il voudrait sans naïveté.

[64] *Journal chrétien*, 1762, août, p. 160.

H. David, « Utopie et enthousiasme dans L'Homme de fer (1786) de Louis-Sébastien Mercier », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 108-130, ISSN 2426-394X.

Utopie et enthousiasme dans *L'Homme de fer* (1786) de Louis-Sébastien Mercier

Hélène David, Docteure en littérature
Université de Lille, laboratoire ALITHILA

> L'enthousiasme est un mouvement violent de l'âme, par lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter ; alors nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle était hors de nous[1].

Dans l'article « Éclectisme » de l'*Encyclopédie*, Denis Diderot introduit une longue digression sur l'enthousiasme, reconnue par Michel Delon comme un document majeur sur la « réhabilitation des passions », jusqu'à la folie[2]. Il y est notamment question de Porphyre, philosophe néo-platonicien qui fut l'ennemi déclaré de la religion chrétienne. Diderot l'évoque alors qu'il se trouve dans « un accès d'enthousiasme », au bord du suicide dont Plotin va le sauver. La propension à être possédé par ses visions, c'est-à-dire à vivre sa folie, se révèle une capacité visionnaire et créatrice, mais qu'un « très grand-sens » doit balancer.

Shaftesbury, qui à propos des Illuminés des Cévennes, avait développé au début du siècle une réflexion sur la notion, en présentait déjà une conception nuancée, où se mêlaient maladie et emportement imaginatif conduisant à une élévation vers le divin[3]. Le caractère visuel et visionnaire devient une composante essentielle à sa

[1] Denis DIDEROT, « Éclectisme », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers,* Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967 (facsimilé de la première édition de 1751-1780), vol. 5, p. 276.
[2] Michel DELON, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820),* Paris, PUF, 1988, p. 367.
[3] À la suite des émeutes provoquées par les prédications des Illuminés cévenols, « prophètes fanatiques » exilés à Londres, Shaftesbury définit ainsi la notion d'enthousiasme, en s'appuyant sur leurs prophéties inspirées : « Quand l'âme, en effet, est absorbée par une vision, et qu'elle contemple, ou un objet réel, ou un simple fantôme de la divinité ; quand elle voit, ou qu'elle croit voir, quoi que ce soit de prodigieux, et qui semble plus qu'humain, l'horreur, le plaisir, la confusion, la crainte, l'admiration, ou toute autre passion qui s'y rapporte, et qui s'empare d'elle à cette occasion, aura je ne sais quoi de vaste, d'immense, et, comme disent les peintres, d'au-delà de la nature ». Anthony Ashley Cooper SHAFTESBURY, *Lettre sur l'enthousiasme* (1708), éd. Claire

définition au milieu du XVIIIe siècle : laïcisée et détachée de sa visée religieuse (qui pourtant n'est pas complètement absente de l'article de Diderot[4]), elle est un mouvement de l'imagination qui entraîne une hallucination des sens. En comparaison avec le texte de Shaftesbury, la dimension pathologique y devient prédominante et exclusive, car l'enthousiaste est hors de lui, ses sens ne lui restituant plus rien du monde extérieur ; il est perdu dans des visions intérieures, tandis que ses actes ou ses productions portent la marque de « la grandeur, [de] la force et [du] désordre de l'âme »[5]. Cependant, le transport est bien la condition *sine qua non* du sublime, même s'il faut le concevoir assujetti au contrôle de la raison[6]. Diderot se réfère aux poètes, qui dressent des mondes nouveaux devant l'imagination du lecteur, suivant le modèle platonicien ; et celui de l'orateur, dont la chaleur se communique à son auditoire, selon la leçon de Quintilien[7]. Le philosophe pose dans cette digression les fondements d'une anthropologie de l'enthousiasme, transport à l'origine de l'œuvre artistique ou philosophique majeure.

Pour la génération suivante à laquelle appartient Louis-Sébastien Mercier (1740-1813), l'enthousiasme est devenu l'élan créateur qui porte le projet enflammé d'une société meilleure. L'auteur incarne l'homme des Lumières *enthousiaste* : enquêteur passionné qui récolte au hasard de ses promenades parisiennes et de ses articles la matière d'une critique sociale et politique sans cesse enrichie, selon un principe d'amplification inépuisable ; utopiste moraliste qui sape les fondements d'un

---

CRIGNON, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2015, p. 110-111. Il garde une certaine distance marquée par les évaluatifs, mais il met le fanatisme sur le même plan qu'un sentiment universel, marqué par une vision réelle et des passions incontrôlées, avec l'exemple des artistes. Sur la relation entre l'enthousiasme religieux et la philosophie des Lumières, *cf.* Caroline JACOT GRAPA, « Le camisard et le philosophe. Sur l'enthousiasme » *Littérales*, n°42, 2008, p. 313-329.

[4] D. DIDEROT, *op. cit.*, p. 276 : « L'enthousiasme prend mille formes diverses : l'un voit les cieux ouverts sur sa tête, l'autre les enfers s'ouvrir sous ses pieds : celui-ci se croit au milieu des esprits célestes, il entend leurs divins concerts, il en est transporté […] ».

[5] *Ibid.*

[6] Dans l'article « Enthousiasme » de l'*Encyclopédie*, Louis de CAHUSAC se montre plus franchement critique d'un enthousiasme qu'il faut dissocier de l'ancienne fureur, au bénéfice d'une émotion rationnelle.

[7] QUINTILIEN, *Institution oratoire,* Paris, Les Belles-Lettres, 1979, vol. VI, 375 p., X, 7, 15, p. 140 : « Il faut donc concevoir ces images des choses […] qui sont appelées *phantasiai* et tout ce dont nous aurons à parler, personnes, questions, espérances, craintes, il faut se passionner pour elles. C'est le cœur, et la vigueur de l'intelligence, qui rendent éloquent ».

pouvoir monarchique odieux et qui en décortique dans une veine pamphlétaire les innombrables répercussions sociales. Son écriture est tendue par l'idée d'une société purgée de ses injustices et de son passé nauséabond, suivant un élan d'autant plus passionné que l'idéal est plus éloigné de sa réalisation[8].

Lorsqu'il rend hommage, dans son discours sur *Le Bonheur des gens de lettres*, à ce corps, caractérisé par le choix de la liberté et le refus de la cupidité, l'auteur nous présente un tableau qui est la généalogie de l'œuvre à venir. Le mouvement premier, c'est l'enthousiasme, fureur *vertueuse* visible et communicative, éprouvée à la lecture des Anciens.

C'est un « feu subtil inconnu »[9] senti « avec transport » qui « échauffe le cœur », « allume l'imagination » et « embrasse la vertu dans sa perfection »[10]. Dans ce discours daté de 1766, l'écrivain le définit en termes platoniciens : l'homme de lettres est un orateur-écrivain qui ne fait plus qu'un avec la vision du Beau et de la Vertu, au point de devenir pure effusion, amour pour Dieu et pour le genre humain. Le transport est littéral (« il franchit les limites du monde »), mais la description nosologique est gommée, au profit de la dimension démiurgique, conséquence directe d'une expérience de fusion cosmique[11]. En cela, Mercier est l'héritier direct de Rousseau, dont le récit fondateur de l'illumination de Vincennes a renouvelé le mythe de l'homme de lettres : l'épisode survenu dans un cadre naturel a été vécu comme un ouragan par le Genevois, dans « une agitation » qui tient du délire, de la possession[12], et sa mémoire en a laissé échapper l'essentiel :

---

[8] L'enthousiasme est aussi le fil directeur que suit M. Delon dans ses analyses portant sur l'œuvre de Louis-Sébastien Mercier : il aborde ainsi le théâtre (*op. cit.*, p. 140), la réhabilitation des passions (l'article « Enthousiasme » du *Tableau de Paris*, p. 369), le génie et l'expérience décisive que constitue pour ce dernier l'ascension des Alpes (l'article « Vue des Alpes », *op. cit.*, p. 499).

[9] Louis-Sébastien MERCIER, *Le Bonheur des gens de lettres. Discours,* Paris, chez Cailleau, 1766, p. 37.

[10] *Ibid.*, p. 42.

[11] *Ibid.*, p. 42-43 : « sur des ailes de feu, son esprit s'élance, il franchit les limites du monde, il plane au haut des Cieux : là, il contemple, il embrasse la vertu dans sa perfection, il s'enflamme pour elle jusqu'au ravissement et à l'extase, je vois son front riant tourné vers le Ciel, des larmes de joie coulent de ses yeux, l'amour sacré du genre humain pénètre son cœur d'une vive tendresse, son sang bouillonne ; la rapidité de ses esprits entraîne celle de ses idées ; c'est alors qu'il peint avec sentiment, qu'il lance les foudres d'une mâle éloquence, qu'il crée des chefs-d'œuvre d'admiration des siècles ; il donne l'âme, la vie, ou plutôt il embrase tout ce qu'il touche ».

[12] Voir la lettre à Malesherbes du 12 janvier 1762, Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes* (éd. Raymond TROUSSON et Frédéric S. EIGELDINGER), Paris/Genève, Champion/Slatkine, 2012, vol XIX (Lettres), t. 2, 1759-1762, p. 1015-1016 : « Si jamais quelque chose a ressemblé à une

c'est la vérité de la nature que son corps a éprouvé sur le mode de la secousse. Et une fois reconnu, cet « enthousiasme de la vérité, de la liberté, de la vertu »[13] l'a converti.

Mercier, dans les pas de Rousseau et avant le sacre de l'écrivain, donne sa contribution à cette mythologie de la fureur vertueuse : habité par le plan d'une société vertueuse, il blâme, réforme puis bâtit inlassablement un nouvel ordre juridique et social.

L'expérience de l'enthousiasme, le plus souvent communiquée par le spectacle de la Nature, circule dans l'œuvre de L.-S. Mercier. Dans *De la littérature et des littérateurs* de 1778, la majesté de la nature est le point de départ d'une expérience irrésistible de l'élévation[14]. Dans l'entrée « Vue des Alpes »[15] du *Tableau de Paris* (1782-1788), il expose en termes généraux comment la contemplation des sommets fait naître l'injonction morale d'élever sa voix contre l'injustice. Une autre entrée, « Enthousiasme »[16], lui permet de réaffirmer des valeurs désormais dédaignées de ses contemporains. Enfin dans *Mon Bonnet de nuit* (1784-1785), le site édénique de la

---

inspiration subite, c'est le mouvement qui se fit en moi à cette lecture ; tout à coup je me sens l'esprit ébloui de mille lumières ; des foules d'idées vives s'y présentèrent à la fois avec une force et une confusion qui me jeta dans un trouble inexprimable ; je sens ma tête prise par un étourdissement semblable à l'ivresse. Une violente palpitation m'oppresse, soulève ma poitrine ; ne pouvant plus respirer en marchant, je me laisse tomber sous un des arbres de l'avenue, et j'y passe une demi-heure dans une telle agitation qu'en me relevant, j'aperçois le devant de ma veste mouillé de mes larmes sans avoir senti que j'en répandais. […] Tout ce que j'ai pu retenir de ces foules de grandes vérités qui dans un quart d'heure m'illuminèrent sous cet arbre, a été bien faiblement épars dans les trois principaux de mes écrits […] ».

[13] *Les Confessions, in* J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes, op. cit.,* vol. I. *Œuvres autobiographiques. Les Confessions, Livre I-VIII*, p. 475-476. Dans une perspective téléologique, Rousseau écrit : « À l'instant de cette lecture je vis un autre univers et je devins un autre homme » (p. 475). Puis, plus loin : « Mes sentiments se montèrent, avec la plus inconcevable rapidité, au ton de mes idées. Toutes mes petites passions furent étouffées par l'enthousiasme de la vérité, de la liberté, de la vertu […] ».

[14] L.-S. MERCIER, *De la littérature et des littérateurs* suivi d'un *Nouvel Examen de la tragédie françoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 6. Il définit le but des arts comme l'« élévation de l'âme », avec une référence au sublime, à l'échauffement de l'imagination.

[15] L.-S. MERCIER, *Tableau de Paris* (éd. Jean-Claude BONNET), Paris, Mercure de France, 1994, vol. 2, p. 499.

[16] *Ibid.,* vol. 1, p. 1418 : « L'enthousiasme, cette émulation céleste, ce mobile de tant de grandes choses, ce mouvement qui honore la nature humaine et qui l'agrandit, on le tourne en dérision dans nos cercles ; on dit que ce n'est qu'une effervescence passagère et dangereuse, une fausse chaleur, une folie ; enfin le mot *enthousiaste* est devenu une injure ». Il est intéressant de constater que la critique porte conjointement sur l'accès pathologique avec ses dangers et sur l'imposture.

campagne allume une émotion invitant l'écrivain à « embrasse[r] le plan de la félicité publique »[17].

L'utopie est le fruit direct de cette extase, fiction dont le moteur est le retour jubilatoire à une vertu primitive oubliée, au rebours du principe de réalité ; puis expression irrésistible et peinture d'un tableau panoptique de la société réformée.

En cela, Louis-Sébastien Mercier s'est particulièrement illustré dans le genre de l'utopie au XVIIIe siècle, époque « chaude » de l'imagination utopique[18]. Reconnu depuis longtemps comme le fondateur de l'utopie moderne, l'uchronie *L'An 2440 ou rêve s'il en fût jamais*, dont le succès a été précisément étudié par Robert Darnton dans son étude sur la littérature clandestine[19], est une référence obligée tant chez Raymond Trousson[20] que chez Bronislaw Baczko[21] et elle occupe une place charnière dans nombre d'entrées du *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières.* Par cet infléchissement décisif donné au genre, Bronislaw Baczko a montré que l'utopie appartient désormais au temps de l'histoire universelle, mue par le progrès dans lequel Mercier exprime sa foi entière.

En comparaison, *L'Homme de fer* est un texte négligé par la critique. Michel Porret est le seul, à notre connaissance, à lui avoir consacré un article en 2014[22], centré sur le problème du mal, auquel le « Grand Législateur » est confronté, et la question paradoxale de la punition dans l'utopie. Jean-Claude Bonnet établit à 1786 la première parution du texte dans la deuxième édition de *L'An 2440*[23] ; c'est ce texte

---

[17] L.-S. MERCIER, « De la campagne », *in Mon bonnet de nuit* suivi du *théâtre* (éd. J.-C. BONNET), Paris, Mercure de France, 1999, p. 381 : « C'est à la campagne que les écrivains acquièrent plus de noblesse et d'élévation dans les idées, deviennent plus forts et plus touchants ; c'est là que se composent les ouvrages généreux, c'est-à-dire ceux qui embrassent le plan de la félicité publique ». J.-C. Bonnet et son équipe ont contribué à faire reconnaître Mercier comme un « écrivain à part entière » en éclairant les aspects esthétiques et politiques de son œuvre, *in* J.-C. BONNET, dir., *Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature,* Paris, Mercure de France, 1995, p. XVI.

[18] Bronislaw BACZKO, *Lumières de l'utopie,* Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 19.

[19] Robert DARNTON, *Édition et sédition. L'Univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1991.

[20] R. TROUSSON, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique,* Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 161. Mercier y est désigné comme le « père de l'utopie moderne ».

[21] Voir B. BACZKO, *Lumières de l'utopie, op. cit.*, « L'utopie et l'idée de l'histoire-progrès » p. 153-232.

[22] Michel PORRET, « L'Homme de fer. Du droit de punir en Utopie », *Dix-huitième siècle*, n°46, 2014/1, p. 269-284.

[23] L.-S. MERCIER, *Songes et visions philosophiques* (éd. J.-C. BONNET)., Houilles, Manucius, 2005, présentation p. 1-17.

qu'étudie Michel Porret, variation utopique de *L'An 2440*, projet de législation idéale et de son nécessaire ajustement à la nature humaine.

Le texte qui nous intéresse est celui qui rejoint ensuite la section des *Songes philosophiques* de la collection Garnier des *Voyages imaginaires* en 1788 : le projet de législation idéale y passe au second plan derrière la dimension romanesque, fantastique et purement imaginaire. Il trouve sa place parmi les rêves en série des *Songes et visions philosophiques* de Mercier : *L'Homme de fer*[24] y est un texte démesurément long, songe monstrueux au sein d'un univers onirique hors de proportion et hétéroclite, qui a « je ne sais quoi de gigantesque, d'incroyable et d'énorme »[25]. Il est ainsi précédé d'un dialogue avec la momie de Sémiramis et suivi de la découverte de l'« abyme ténébreux d'un vide sans fin »[26].

Mercier pose au principe de sa société une figure irréelle, fantasme de toute-puissance capable de réaliser tous ses projets de justice. Cette hypothèse initiale est éloignée de la « conjecture sociopolitique »[27] à partir de laquelle se dessine le tableau rationnel d'une société projetée ; fantaisiste, naïvement idéaliste voire enfantine, elle confère au texte l'archaïsme de certaines utopies classiques plus anciennes, « projections topographiques »[28] abstraites d'un possible exclu de toute réalisation. Cependant, l'utopie échappe à la fixité éternelle et heureuse de ce modèle par l'ancrage dans la temporalité des réformes, dans une narration à la première personne : temps subjectif de l'homme en marche obstinée vers la réalisation de son idéal, en lutte contre le mal, jusqu'à son épuisement ; enfin expérience authentique de l'utopiste.

Par la métamorphose du narrateur en « homme de fer », bras invincible de la Justice, Mercier met en récit son transport d'enthousiasme pour la justice : depuis

---

[24] L.-S. MERCIER, *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* À Amsterdam, s.n., 1788, t. 32, p. 166-236 (désormais HF).
[25] D. DIDEROT, *op. cit.*, p. 276.
[26] *Ibid.*, p. 237. C'est le onzième songe sur dix-huit.
[27] Marc ATALLAH, « Les Utopies, ces miroirs distanciés de la modernité », *in* M. ATALLAH et *al.*, éd., *Souvenirs du futur. Les Miroirs de la Maison d'Ailleurs*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013, p. 26.
[28] Expression empruntée à Marie-Christine PIOFFET, « Ouverture » *in* M.-C. PIOFFET, dir., *Dictionnaire analytique des toponymes imaginaires dans la littérature narrative de langue française (1605-1711),* Paris, Hermann, 2013.

une tension paroxystique jusqu'à son essoufflement, puis son extinction. Ce texte à vocation philosophique déroule un plan de réformes sociales et juridiques, mu par l'énergie de la Nature : irrésistible, contagieuse, mais passagère. Ce texte témoigne de la rupture qui s'opère dans la pensée classique à la seconde moitié du XVIIIe siècle : l'idée d'énergie[29] redéfinit non seulement l'œuvre littéraire comme élan expressif, mais aussi l'homme de lettres comme puissance de révolte contre les injustices imposées. *L'Homme de fer* tire sa vigueur, sa tenue et aussi sa justification d'une *expérience de l'enthousiasme* comme élan, force hallucinatoire et crise bientôt achevée. Face au mal et à la corruption omniprésente, qu'il intègre dans sa cité idéale, Mercier imagine un symbole du glaive absolutiste. Cette conjecture initiale d'une monarchie reposant sur un impératif moral entraîne le texte vers des excès punitifs corrigés par une idéalisation merveilleuse de la figure salvatrice, puis par un réalisme politique : l'élan vindicatif se modère pour se transformer en charisme empathique. Enfin, l'action inlassable s'épuise pour se réduire à un discours indigné et impuissant, qui lui-même s'exténue avec la disparition de l'homme de fer. La machine textuelle repose sur une *énergétique*, avec son explosion jubilatoire, compensatrice, sa propagation par la confrontation avec le principe de réalité et son extinction finale, conférant à l'optimisme naïf de Mercier une résonance tragique nouvelle. Elle traverse un corps textuel hybride, entre fable mythique, utopie politique plus réaliste, exhortation sans réponse et désillusion.

L'Homme de fer, figure cathartique d'un désir brûlant de justice

Le site sublime, source de l'enthousiasme

En songe, le rêveur est transporté dans le site sublime par excellence, les montagnes suisses que Senancour parcourt quelques années plus tard en rêveur

[29] M. DELON, *L'Idée d'énergie, op. cit.* ; Jacques ROGER, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie,* Paris, Albin Michel, 1993 ; Jacques CHOUILLET, *Diderot, poète de l'énergie,* Paris, PUF, 1984. Tous trois ont étudié le transfert du concept scientifique à l'esthétique, à la politique et à la morale. L'idée est reprise par Jean STAROBINSKI dans *L'Invention de la liberté (1700-1789)* suivi de *1789. Les Emblèmes de la raison,* Paris, Gallimard, 2006, p. 130-131. Il définit la nature comme « un dynamisme matériel, une énergie en devenir, une source qui ne se lasse pas de produire » et que la « génialité » reflète, « présence actuelle en nous de la puissance suprême, laquelle est énergie ».

des Alpes, écrin des « formes primitives »[30], tandis que le voyage en montagne devient un *topos* littéraire de l'expérience de soi[31], entre 1770 et 1830. Ce paysage « où le temps est resté miraculeusement immobile » induit une « quête compensatoire » face aux changements historiques ; la montagne constitue un site grandiose lié à l'expérience d'un « sentiment d'exaltation du moi » comme à la présence de communautés démocratiques[32].

Mercier exprimera ailleurs le sentiment engendré par la vue de ces sommets montagneux, le prophète s'adressant ainsi à l'homme de lettres :

> Sur ce rocher qui domine l'Europe, écris pour l'univers !
>
> Mais ce moment d'enthousiasme qui échauffe un instant l'âme de l'homme est trop impétueux et trop grand pour être contenu longtemps dans le sein d'un être faible et borné.
>
> L'homme plus près des cieux a senti l'étincelle divine dont son âme fut allumée ; c'est devant la majesté du ciel qu'il a reconnu avec plus de force les folies et les malheurs de la terre : mais à force de sentir, bientôt ce qu'il sent le mieux, c'est sa faiblesse, sa petitesse, son impuissance. Il voit les maux politiques invinciblement liés à la force physique, à la force écrasante[33].

Ce site réveille « l'enthousiasme » de l'écrivain contre les abus, les injustices, comme une voix intérieure qui s'élève, impérieuse, l'oblige à s'exposer sur la place publique et à donner une portée universelle à ses observations. Mais dans un site qui l'écrase, il prend conscience de l'injustice des hommes ; il réalise que l'usage de la force, colossal, est le principal obstacle à l'accomplissement de cette justice[34].

---

[30] Étienne Pivert de SENANCOUR, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme,* Genève, Droz, 1939, p. 230, 17e rêverie (1798).

[31] Alain GUYOT, « Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières. Hétérogénéité des sources », *Sociétés & Représentations*, vol. 21, n° 1, 2006, p. 121.

[32] Claude REICHLER, *La Découverte des Alpes et la question du paysage,* Chêne-Bourg/Genève, Georg Éditeur, 2002, p. 10 et 19.

[33] L.-S. MERCIER, « Vue des Alpes », *Tableau de Paris, op. cit*., p. 499.

[34] L.-S. MERCIER, *Le Bonheur des gens de lettres, op. cit*., p. 42-43 : « Que lui manque-t-il alors pour rétablir l'ordre dans l'Univers ? Il ne lui manque que la puissance ».

Dans le récit onirique, le héros ne connaît pas ces limites : il est métamorphosé en homme de fer dans un antre où coule un « torrent écumeux » (HF, p. 167). Depuis la découverte de la caverne de l'Arveyron, grotte glaciaire « inventée » par l'ingénieur Martel en 1742[35], la grotte apparaît comme l'œuvre d'une nature-architecte. Chez Mercier, toutefois, elle est avant tout un refuge secret au cœur des massifs montagneux grandioses : c'est le site d'une initiation où le héros puise les forces telluriques[36] qui pourraient écraser la fragilité humaine. Sommé par une voix d'outre-tombe d'entrer dans le torrent à l'énergie menaçante, il voit son corps se métamorphoser, ses bras devenir « d'airain » (HF, p. 167), allégorie transparente du glaive invincible. L'imagination du rêve condense en un seul héros l'exigence de la Justice et une force physique surhumaine apte à renverser toutes les résistances qui pourraient briser le premier élan. Ainsi, par le biais de l'utopie chimérique, il peut s'accomplir en jubilation naïve, en joie pure d'accomplissement total : « j'ébranlais des masses prodigieuses, et rien ne résistait à mon impulsion, qui s'accroissait par tout effort contraire » (HF, p. 167). Au rebours du principe de réalité, les obstacles eux-mêmes renforcent magiquement la puissance de l'Homme de fer. De quelle idée de la justice ce nouveau héros est-il alors l'allégorie ?

Survenant au milieu d'abus innombrables impunis, c'est une Justice punitive absolue, elle traque le mal moral et le châtie sans sommation, sur le modèle du Jugement divin. L'enthousiasme pour la justice révèle alors son origine divine : c'est un impératif moral ; et un régime répressif.

La « vélocité » de la Justice pénale

Parce qu'elle interdit l'existence même du mal, la Justice est répressive, « coercitive ». Restaurée dans sa pureté, elle punit de manière expresse : une « heureuse vélocité » la caractérise avant tout, loin des lenteurs juridiques, « contrairement à la justice litigieuse et onéreuse de la monarchie »[37], pour reprendre les termes de Michel Porret. C'est pourquoi « le châtiment suivait de près

[35] A. GUYOT, « Le récit de voyage en montagne », *op. cit.*, p. 125.
[36] M. DELON, *L'Idée d'énergie*, *op. cit.*, p. 192.
[37] M. PORRET, *op. cit.*, p. 282.

le délit »[38], conformément aux idées philosophiques de Cesare Beccaria[39], comme s'il en était la contrepartie naturelle, qu'il s'abatte sur le joueur ou l'ivrogne. L'identification du coupable n'est pas un problème juridique ni même moral, seule l'administration du châtiment mérité compte, source de plaisir non dissimulé. Personne n'échappe à l'homme de fer, ni « le fripon, le fourbe » ni « le méchant » (HF, p. 169).

Les peines sont sévères et entament l'intégrité physique du criminel. Le traître à la patrie reçoit une marque d'infamie inscrite définitivement sur le corps : une marque au front ; pour un autre, une marque sur la joue gauche. Si l'assassin est mis à mort selon la loi du talion intransigeante, conforme aux idées éclairées de Beccaria sur la proportion des peines[40], c'est dans un instant indivisible : elle est assez humaine pour éviter la torture et la souffrance.

La Justice « foudroie le vice »[41]

Le vice est puni avec une inflexible rigueur, car l'exaltation enthousiaste appelle à son éradication définitive, à la manière du Jugement Dernier ; dans ce monde chimérique, l'acte coupable réclame une violence sans indulgence : « une de mes chiquenaudes valait les cent coups de bâtons qu'on applique à la Chine par le commandement d'un mandarin » (HF, p. 171). Si la rétribution du crime est expéditive et la main de la Justice légère (elle n'est pas cruelle), les conséquences sont hyperboliques, réaffirmant une puissance à son comble. La répétition inlassable de l'expression avec ses variantes : « mon bras de fer » (HF, p. 168), « mon « bras d'airain » (HF, p. 185), « l'élasticité de mes muscles d'airain » (HF, p. 234), « j'appesantis mon bras » (HF, p. 39), « j'armai mon bras » (HF, p. 223) soulignent l'expression d'une répression inlassable, d'un régime pénal sans faille.

---

[38] *Ibid.*, p. 171.
[39] Cesare BECCARIA, *Des peines et des délits,* Paris, Flammarion, 1991, p. 109 : « J'ai dit que le châtiment est plus utile quand il est prompt, parce que moins il se passe de temps entre le *délit* et la *peine*, plus forte et plus durable est dans l'esprit l'association de ces deux idées de délit et de peine, si bien qu'insensiblement l'un est considéré comme la cause et l'autre comme l'effet nécessaire et infaillible ».
[40] *Ibid.*, p. 72.
[41] L.-S. MERCIER, *Le Bonheur des gens de lettres, op. cit.*, p. 15.

Mais cet exercice de la force inébranlable est abstrait. Afin de poursuivre cette rêverie d'une Justice qui châtie le mal, le récit assortit le héros d'un corps surhumain. L'auteur le dote bientôt de l'ubiquité nécessaire à son exercice idéal, par exemple la fatigue n'a aucune prise sur ses jambes : « je voyais tout par moi-même […] et je courais depuis le salon doré jusqu'à la taverne obscure » (HF, p. 171). La justice est aveugle et elle frappe tous les états, selon la philosophie éclairée de Beccaria[42] ; elle ne souffre aucune tache, c'est pourquoi il est nécessaire de fournir à ce corps les moyens d'une exécution universelle et quasi immédiate. L'organe de l'ouïe connaît à son tour une transformation : « Mon oreille était douée d'une exquise sensibilité. J'entendais de trois lieues de distance quand on m'appelait, et j'arrivais plus vite que la maréchaussée courant au galop »[43]. La Justice vient sur-le-champ au secours des victimes. Dans ce nouveau monde, la nécessité morale agit comme une injonction pressante. Pour finir, le regard est doué d'un pouvoir d'inquisition immédiat : « Mon œil, qui lançait l'éclair, faisait pâlir le coupable. Il était à moitié puni par ce regard atterrant » (HF, p. 171). Il met à nu les âmes délictueuses et les terrasse de culpabilité, pareil à l'œil de Dieu omniscient qui pénètre les âmes, et dont la conscience est l'écho. Il n'y a plus de for intérieur dans cette utopie, l'œil de la Justice perce les consciences et les châtie : le corps social devient transparent et le législateur invisible, par une surveillance généralisée, prévient le mal, sur le modèle panoptique de Bentham[44]. Le Paradis terrestre sécularisé s'apparente au Purgatoire.

D'ailleurs l'haleine de l'Homme de fer est « dévorante » (p. 201) : il détruit en un souffle ce qu'il condamne, les diamants par exemple. L'expression renvoie au feu infernal et complète la juste rétribution des actes coupables.

Pour achever ce tableau, la métamorphose morale et intellectuelle de l'homme de fer accompagne la transformation physique, rendant impossibles les excès

[42] C. BECCARIA, *op. cit.*, p. 131.

[43] L.-S. MERCIER, *L'Homme de fer, op. cit.*, p. 171. Le héros mythique arbore là l'omniscience du lieutenant général de la police en charge de la sécurité de la ville et évoque la personne de Jean-Charles Pierre Lenoir, actif à Paris entre 1774 et 1785 (M. PORRET, *op. cit.*, p. 283). Ainsi, malgré ses attributs héroïques, l'Homme de fer s'ancre pour les lecteurs dans un présent bien réel.

[44] M. PORRET, « Crimes et châtiments », *in* B. BACZKO, M. PORRET et François ROSSET, dir., *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, Chêne-Bourg, Médecine et Hygiène, 2016, p. 279.

inévitables d'une force punitive sans limites. D'abord, « ma tête me parut illuminée d'un nouvel entendement » (p. 168), ce qui écarte tout risque d'erreur judiciaire. De même, au chapitre VI : « Ma métamorphose m'avait donné de la justesse dans l'esprit, de la droiture dans le cœur, et de la fermeté dans l'âme » (p. 170). Des qualités intellectuelles et morales idéales rendent l'exécution de cette justice irréprochable, ajustement qui appelle une réalité plus faillible.

L'espoir brûlant d'une Justice universelle trouve enfin les conditions de sa réalisation et peut se déployer en « plan entier de la justice sociale ».

L'Homme de fer « rétablit l'ordre dans l'univers »

Tel un Hercule, le héros est partout à l'œuvre, il restaure l'ordre social par une action ininterrompue en corrigeant tous les torts. Et l'utopie jusqu'alors très idéaliste s'ancre dans une réalité plus prosaïque de fiscalité, d'économie politique, de droit pénal, de religion…

Après la justice *corrective*, longuement développée, vient la justice *distributive* « rémunérative » selon le mot de Mercier , qui donne à chacun selon son mérite. Les richesses sont redistribuées de manière plus équitable : les commis inutiles sont dispersés et leurs biens sont partagés entre les paysans ; les fermiers généraux qui détournent les richesses à leur profit font l'objet d'une condamnation (HF, p. 179). Les emplois sont répartis plus généreusement dans la mécanique et l'agriculture, au détriment de ces emplois dans l'administration (commis ou notaires) qui gagnent des fortunes avec un travail inutile. Le superflu est aboli, en ce qu'il implique un mésusage de la richesse, le faste des temples interdit. L'argent est partagé en fonction de l'utilité réelle des états, de la répartition plus équitable des richesses.

Ensuite, la justice *commutative* rétablit l'ordre social. À chacun est distribuée la même part. L'*otium* n'a pas droit de cité, le travail est une valeur sociale dans cette utopie utilitariste. Il doit être réparti entre tous ; l'indolence est chassée. Pour cette raison, l'écrivain censuré doit sortir de prison et quitter son état d'oisiveté inutile ; les mendiants doivent être pris en charge et condamnés aux travaux forcés. Et les chirurgiens ne doivent pas seulement se concentrer dans les villes mais secourir les

campagnes (HF, p. 117). Chacun doit travailler et être le plus utile à la société dans son ensemble.

À vrai dire, les domaines abordés sont d'une variété extraordinaire : le principe de justice « civile », selon le texte, corrige les mœurs sans être suivi de sanction. Dans la sphère privée, les jeunes filles choisissent leur mari, l'autorité du mari est renforcée. Les réformes touchent aussi la religion et le culte : Dieu doit être adoré comme le Créateur qui nous donne ces idées de perfection ; les fanatiques sont châtiés durement parce qu'ils offensent la morale par la frénésie et l'intolérance (HF, p. 214). Le progrès technologique de l'imprimerie est protégé en ce qu'il diffuse ces mêmes idées de justice. Parmi les coutumes, la chasse, occupation oisive qui détourne les citoyens des affaires de la cité, est abolie. Mercier, porté par un idéal de vertu et de bonheur public, abonde en propositions de toutes sortes, présentant des réformes dans tous les domaines de la vie sociale, parcourant les états divers, le savoir, le divertissement, intervenant aussi dans le domaine privé.

Le droit positif quant à lui n'est pas oublié, mais il passe au second plan derrière l'urgence pénale, le rétablissement de l'équité, et l'abolition des coutumes injustes, comme la vénalité des charges (HF, chap. LVI). Car le droit introduit le facteur du temps et rend la Justice aux lenteurs administratives, aux erreurs, ce qui soumet à la relativité le triomphe inconditionnel de la Justice.

L'écrivain sensible délègue à l'Homme de fer non seulement ses aspirations les plus variées, mais aussi ses émotions les plus fortes.

Passion de la Justice

C'est avec « une volupté rare » que l'Homme de fer fait tomber le bras de la Justice sur les commis, par exemple. La fureur s'exprime contre les chasseurs qui sacrifient le travail des paysans sur l'autel de leur divertissement vain : « ô honte ! ô douleur ! » (p. 205). Et il est directement atteint dans son corps par l'absence révoltante de chirurgiens à la campagne : « Cet inconcevable oubli me frappa d'indignation, et fit monter à mes yeux les larmes de la douleur » (HF, p. 228-229). Les paysans sont les premières victimes, ainsi que leurs familles, de la cupidité des médecins. La justice vient du cœur, qui se manifeste avec théâtralité, au rebours

d'une justice froide et aveugle qui administre la mort dans la monarchie française de 1786[45].

Ainsi, la figure de l'Homme de fer est un conducteur d'enthousiasme : il fait vibrer sur plus de soixante-dix propositions l'exécution sans obstacle, sans retard, sans faute d'une Justice ardemment désirée, exigence qui se réalise dans le domaine pénal et social. L'utopie mythique est la forme adoptée par Mercier pour la propager : au lieu d'une société reposant sur des principes neufs, Mercier construit une figure tutélaire, l'Homme de fer, bras armé d'une justice absolue, qui éradique le mal et dont le corps se transforme en fonction des frustrations du réel, tour à tour force invincible d'une Justice implacable, omnisciente et omnipotente, ou prince sensible étreint par l'émotion.

La Justice inflexible quitte alors peu à peu le texte, de même que l'exultation qui l'accompagnait : Mercier délaisse les ressources du surnaturel, sans doute trop éloignées de la réalité au point de « refroidi[r] l'imagination »[46] : il ouvre d'autres voies aux réformes sociales, celles de la sensibilité, de l'empathie portée par l'Homme de fer au corps social ; celle de la bonne gouvernance, celle de l'éducation enfin. Le principe de réalité travaille le texte et impose un autre ordre à l'élan passionné, celui de la joie qui se communique à tout un corps social, puis d'une parole enflammée qui se diffuse mais ne donne lieu à aucune réalisation concomitante ou postérieure.

L'enthousiasme face au réel

C'est à partir du chapitre X que Mercier abandonne son projet initial trop éloigné de la réalité pour entretenir le « frémissement délicieux » initial (HF, p. 42), ressenti devant son tableau de Justice accomplie. L'énumération des attributs héroïques du monarque, puis l'exploration de son champ d'action, ont prolongé pour un temps l'intensité de l'élan généreux ; mais ces procédés dilatoires n'ont pas

[45] C. Beccaria a dénoncé cette froideur de la peine capitale dans son ouvrage, même si l'auteur se montre plus sage que Mercier dans la manifestation des passions : « Si les passions ont rendu la guerre inévitable et enseigné à répandre le sang, les lois, dont le but est d'assagir les hommes, ne devraient pas étendre cet exemple de férocité, d'autant plus funeste qu'elles donnent la mort avec plus de formes et de méthode ». *Des peines et des délits*, *op. cit.*, p. 132.

[46] L.-S. MERCIER, *Bonheur des gens de lettres, op. cit.*, p. 37.

remédié à l'essentiel irréalisme de l'hypothèse initiale. Aussi le héros vengeur apparaît-il bientôt en monarque sensible qui restaure la vertu publique. La justice devient jugement sensible du prince qui développe la vertu de son peuple en prêtant attention à son énergie naturelle et en l'élevant. C'est la version réformiste de l'exigence de Justice.

L'Homme de fer catalyseur d'enthousiasme

Après avoir chassé fanatiquement le mal de cette société, l'enthousiasme vertueux consiste à propager le bien et à laisser circuler les énergies naturelles dans le corps social.

Par exemple, le héros préserve et entretient le « sentiment de l'honneur » qui est le propre du génie français[47]. Sans dirigisme, son rôle consiste à nourrir cet esprit et respecter « en eux [les Français] cette précieuse sensibilité qui les mène à toute espèce de gloire » (HF, p. 196). Plus loin, il institue un tribunal du « point d'honneur », qui aménage une juridiction spéciale pour cette coutume et la protège comme étant « le premier des trésors » (p. 212). Il accompagne cette « noble » sensibilité, cette volonté de se surpasser, et la développe dans le droit comme dans les mœurs, plus qu'il ne dirige ou ne châtie.

Le but des réformes est de restaurer l'énergie naturelle du peuple et de permettre sa circulation. Ainsi, l'Homme de fer favorise le divertissement du peuple, la danse et le chant collectif jusqu'au tableau suivant au chapitre 24 : « Tous les muscles du peuple allèrent bien, très bien ; et ce tableau animé formait, sous mes regards, le plus intéressant de tous les spectacles » (p. 188)[48]. La joie naturelle,

---

[47] Le « génie » connaît ici son sens moderne d' « inclination naturelle », de « pente naturelle », apparu dès le début du XVIIe siècle, et qui peut concerner autant les individus que les nations, unies par une « qualité constitutive et innée ». *Cf.* Jean-Alexandre PERRAS, *L'Exception exemplaire. Inventions et usages du génie (XVIe-XVIIIe siècles),* Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 98 *sq*. Le Législateur représente à son tour un « génie », un grand homme, figure à l'unisson de son peuple dont il est l'exemple, et caractère exceptionnel capable de donner forme au génie national, de l'anticiper et de le nourrir.

[48] Voir aussi la conception du théâtre pour Mercier : « c'est là que la pensée majestueuse d'un seul homme irait enflammer toutes les âmes par une commotion électrique », *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. Van Harrevelt, 1773, p. VI, et p. 201. On note la métaphore électrique qui suggère la transmission de l'énergie. Elle est rendue possible par la formation d'un esprit de corps, qui rend le public plus fin et plus « enthousiaste » (p. 202 *sq*). Martine de

la vie qui émane de ce corps uni est rendue à son prince qui l'admire et la partage. Il quitte son bras d'airain pour entretenir le plaisir, « moteur de l'univers », selon son expression, qui fait circuler dans le peuple le mouvement vital[49]. La joie agite le corps social au service de la morale. Le but de l'Homme de fer est d'aider le peuple à retrouver son mouvement naturel, nécessaire à « l'intérêt social »[50].

De même, juste après, au chapitre XXXV, il accueille la satire car le rire permet un défoulement et un retour à la raison comme au bon sens. Le mouvement naturel vers le plaisir et le divertissement est naturel et en cela, il est bon.

En revanche, le héros met en fuite les dramaturges tragiques, ce qui provoque cette réaction de la part du peuple : « Le peuple, qui s'ennuyait étrangement de tout ce fatras, me remercia d'avoir fait disparaître cette charge grotesque » (HF, p. 209)[51]. Le théâtre est fait pour parler au peuple ; or l'artifice du théâtre tragique et ses règles froides ne permettent pas la circulation de l'enthousiasme dans le public : seul le monarque a pressenti que ce divertissement ne convenait pas à ses sujets, qui ne peuvent offrir leur participation émotionnelle. Il devance les vrais besoins de son peuple, sa sensibilité le reconnaît : c'est un vrai Léviathan, « Dieu mortel », tirant sa force de sa capacité à faire corps avec son peuple, au point de le deviner pour accomplir son bonheur.

Et quand l'Homme de fer réforme l'éducation, réduit la part de la théorie et renforce l'enseignement pratique d'un métier, suivant les principes rousseauistes d'une éducation plus axée sur l'autonomie du corps, il provoque une réaction de joie : « les enfants bondirent de joie ». Leur visage exprime non plus la tristesse

---

ROUGEMONT expose la visée du théâtre pour Mercier : être le porte-parole de tout le peuple auprès du pouvoir. *Cf.* « Le dramaturge » *in* J.-C. BONNET, dir., *Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), op. cit.*, p. 134 *sq*.

[49] J.-J. ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert, Œuvres complètes. Théâtre. Écrits sur le théâtre,* Paris/Genève, Champion/Slatkine, 2012, tome XVI, p. 609 *sq* : la fête populaire rend le peuple « vif », il y goûte « les doux liens du plaisir et de la joie » dans l'unité.

[50] *Ibid.*, p. 501 : « L'effet du spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions ». Voir J. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 81-82, sur la fête dans la pensée politique de Rousseau et de Mercier.

[51] Mercier rejoint en partie les conclusions de Rousseau pour qui le spectacle tragique est factice, le spectateur se donnant à soi-même le spectacle de la vertu, *Lettre à d'Alembert*, *op. cit.*, p. 507. Cependant, pour Mercier, ce sont les codes du jeu et les règles rigides venues de l'Antiquité qui sont surannés : « nous avons formé des débris de leur théâtre un genre factice, faux, bizarre », *Du théâtre, op. cit.*, p. 22. Quant aux tragédies françaises, elles ne témoignent que de la servitude monarchique.

mais « s'anime », retrouvant la source du bonheur lorsque les besoins naturels sont satisfaits.

L'Homme de fer est un chef charismatique auquel le peuple emboîte le pas parce que ses principes ont pour but le bonheur de ses sujets. De ce fait, le peuple devient plus attentif aux intérêts collectifs : « Je vis que les esprits commençaient à s'échauffer sur les intérêts publics » (HF, p. 213). L'impulsion donnée par le rétablissement de la Justice initiale porte ses fruits ; la société fait naturellement écho à cet enthousiasme initial, ressenti par un seul individu, tant dans les divertissements que dans l'apprentissage ou dans les idéaux communs.

Pour des causes plus particulières, la parole pleine de chaleur de l'Homme de fer réveille la sensibilité du peuple au bien, comme à propos de l'absence des médecins à la campagne : « on accourut à ma voix ; ma douleur était si profonde qu'elle passa dans toutes les âmes » (HF, p. 229). Le magnétisme du discours et la vérité de l'émotion se communiquent du monarque au peuple et tous se rallient à ces idées. L'enthousiasme, plus qu'une attraction irrésistible et irraisonnée, devient pressentiment du Bien ; elle confère *naturellement* de la chaleur au discours. C'est un visionnaire que cet Homme de fer : il respecte les penchants naturels de son corps social, par l'émotion, source incontestée de la Justice, et le guide par des idéaux sensibles qui feront son bonheur. Le discours enflammé et bientôt l'écriture occupent une place non négligeable dans la diffusion de la vertu, le bras de la Justice devenant peu à peu la parole de l'homme de lettres.

En effet, l'Homme de fer agit directement sur l'opinion publique en propageant la vertu par la publication de ses principes de vie[52]. Construire une société plus juste consiste à en consolider les principes dans les esprits, à ériger une parole en maxime publique. Au frontispice d'un château, le narrateur, en éducateur de son peuple, publie un quatrain sur la nécessité de tempérer le pouvoir par l'humanité (HF, chap. LVIII). Il distribue également nombre de quatrains dans le but de

[52] J. J. ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert, op. cit.*, p. 549 et p. 551 : « Par où le gouvernement peut-il avoir prise sur les mœurs ? Par l'opinion publique. » ; « ni la raison, ni la vertu, ni les lois ne vaincront l'opinion publique, tant qu'on ne trouvera pas l'art de la changer. Encore une fois, cet art ne tient pas à la violence ». Et p. 548 : il faut que « les lois et les mœurs, intimement unies dans les cœurs des citoyens, n'y [fassent], pour ainsi dire, qu'un même corps ».

détourner la jeunesse du vice au chapitre XXXVII. Il attache des devises aux statues pour en faire des allégories de la patience ou de la tempérance, instruments de la vertu (p. 198). Et il ne néglige pas les bons mots, empreints d'humour, afin d'instruire en amusant et de punir par une petite humiliation d'amour-propre celui qui refuse de reconnaître ses fautes[53].

L'enthousiasme se tempère, ou plutôt se déplace de l'intensité d'une sévérité implacable contre le mal à une libération des énergies vertueuses dans le peuple. Mercier partage sur ce point l'optimisme des hommes des Lumières : la vertu ne demande qu'à être éveillée et stimulée constamment, le premier mouvement y conduit naturellement.

Le récit des réformes, dont nous avons présenté l'essentiel, ne constitue pourtant pas l'ensemble du texte : le discours y occupe aussi une place importante, ce qui à première vue semble paradoxal dans une utopie où l'auteur dispose des conditions d'une société meilleure. Ce dernier se démasque par un enthousiasme qui n'appartient qu'à lui ; le narrateur à la première personne s'empare du discours et fait voler en éclats la fable du héros herculéen par l'emportement de sa dénonciation. C'est là le dernier avatar corporel de l'émotion : le tonnerre d'une voix.

Enthousiasme d'un discours privé d'efficace

La fiction initiale d'une Justice punitive dotée d'un pouvoir illimité s'est épuisée et Mercier se tourne vers d'autres manières d'exprimer son effusion. Elle est relayée par la chaleur des discours, où perce l'indignation, voire la menace du Jugement Dernier. L'Homme de fer « lance les foudres d'une mâle éloquence »[54].

Et c'est vrai que le discours prend souvent le pas sur le récit utopique. C'est l'indignation qui prédomine avec tous les procédés du style sublime : l'adresse directe, les évaluatifs, l'exagération, l'emphase, l'ironie, et les figures d'opposition

[53] L.-S. MERCIER, *L'Homme de fer, op. cit.*, p. 215. Réduire le mauvais auteur au silence (« tu pilles ») par un bon mot relève de la parole performative : elle juge, découvre ce jugement sur la place publique et déshonore ainsi en couvrant de ridicule.
[54] L.-S. MERCIER, *Le Bonheur des gens de lettres, op. cit.*, p. 43.

qui mettent l'accent sur la disproportion, le déséquilibre, l'injustice[55]. Dans un pamphlet contre les diamants, le lecteur reconnaît la position rousseauiste contre le luxe :

> Funestes diamants ! criai-je tout haut, vous deviez faire aux hommes tout le mal possible ; parce que vous avez causé dans l'origine tous les maux possibles à l'humanité […] Lapidaires ! diamantaires ! je vous dévoue à l'anathème. Que vous et vos marchandises disparaissent de dessus la terre (HF, p. 201).

L'injonction le dispute à la malédiction et on ne sait quelle est l'efficace d'un tel discours, si la violence cache l'impuissance ou si au contraire elle annonce une justice à venir. En tout cas, le chapitre s'achève sur cette malédiction, sans que le récit ne la relaie.

Le style prophétique est un des procédés favoris au sein de ces discours : l'Homme de fer est bien le représentant de la Justice divine qu'il annonce comme son messager. C'est ainsi qu'il prophétise la fin prochaine des puissants qui pour lors se partagent les richesses : « mais ce temps sera de courte durée ; la mort venge le genre humain », annonce qui se termine sur ces mots : « J'ai lu votre arrêt dans le livre de la justice éternelle, dont je ne suis que l'ombre ici-bas.… Frémissez de la sentence qui vous rejettera de la vie sentimentale » (HF, p. 233)[56] . On doit ajouter que cette Justice, bien qu'elle soit divine et immuable, ne s'accomplit plus guère

[55] On en trouve un exemple dans l'adresse de l'Homme de fer aux chasseurs (HF, p. 204) : « Optez, cruels chasseurs (m'écriais-je) embrassez le système de Descartes, lequel contredit ouvertement la raison, ou jugez-vous friands d'un plaisir féroce. Vivez dans les bois, impitoyables et durs chasseurs ». Ce discours suit l'interdiction de la chasse et n'a donc aucune raison d'être dans le texte ; la force onirique de l'utopie semble se dissiper et laisse l'écrivain face à l'injustice présente qu'il ne renonce pas à combattre, mais avec d'autres armes. Ou bien à propos de l'instruction : « Quoi ! voilà donc l'instruction publique ? Du latin ! L'instruction publique est restée au même point depuis nombre de siècles, et l'on pensionne des régents qui font leurs classes comme les chanoines disent leur office, et qui bornent à des phrases latines et insignifiantes tout ce qu'on peut enseigner dans le dix-huitième siècle » (p. 221). Voir aussi, p. 232, la harangue à propos des puissants égoïstes, où alliance de termes et contrastes scandalisent.

[56] Le terme « sentimental » vient de la traduction de *The Sentimental Journey* de Laurence Sterne (1769), c'est un dérivé du nom indiquant une élévation de sentiments. Dans un détournement quasi religieux, l'adjectif renvoie ici à une conception déiste de la vie après la mort, marquée par l'amour divin et le partage empathique.

dans une immédiateté magique mais doit attendre la mort des intéressés pour s'exécuter.

De même, l'Homme de Fer prend la défense de l'imprimerie contre la force brutale de la censure : « frappez donc ; mais apprenez qu'il n'y a point d'action sans réaction » (HF, p. 210). Ces phrases comminatoires, ne reposant sur aucune action précise, ne sont pas suivies d'effet. En revanche, la menace est développée quelques pages avant : « vous n'échapperez pas à la plume qui burinera votre ineptie. Vous pâlissez déjà, vous devinez votre histoire… Les gens de bien seront vengés » (HF, p. 194). C'est un auteur, de sa plume acérée et pamphlétaire, qui dédommagera l'imprimerie en affichant publiquement la vérité de ces contempteurs, leurs mobiles mesquins et intéressés. Il est difficile ne pas penser que le texte exécute de manière performative cette vengeance ; Mercier espère humilier à jamais ces adversaires. Le discours est le moment où l'enthousiasme se communique directement, où l'homme de fer devient l'auteur sans autre masque, dans le présent de l'écriture : son pouvoir consiste dans la dénonciation et la révélation des injustices sur la place publique. Ce passage constitue un dernier soubresaut avant que le mal ne rattrape l'utopie et n'en vienne à bout, faisant entrer l'histoire dans la projection idéale.

Le principe de réalité met fin au doux rêve de Justice universelle

Le principe de réalité a en effet raison de l'épopée flamboyante du début. Il apparaît ça et là au cours du texte et fait sortir autant l'auteur que le lecteur des délices d'une Justice triomphante.

D'abord, la figure du Prince, dissociée de la justice, apparaît au chapitre XIX. L'Homme de fer n'a aucune prise sur lui et il doit se contenter de le conseiller, sans garantie d'action, tandis que le constat est amer : le Prince a la sensibilité émoussée par les plaisirs, il ne ressent plus d'empathie pour ses sujets (HF, p. 182). Plus loin, le Justicier devenu simple conseiller glisse à la dérobée une citation dans la poche d'un prince orgueilleux (HF, p. 191). Si d'autres fois, l'Homme de fer apparaît comme le monarque légitime, l'autorité juste d'un peuple qu'il représente, ici il reste un témoin dénué de pouvoir, obligé de se taire.

La guerre est un autre fléau contre lequel l'Homme de fer ne peut rien :

> Mes bras d'airain n'étaient pas assez forts pour étouffer le monstre de la guerre ; et la force est tellement opposée à celle qui édifie les lois et les fait respecter, que je ne pus que la maudire et la dévouer à l'exécration des sages et à la justice céleste (p. 226).

Ainsi, la force physique accordée à l'homme de fer ne peut rien contre la barbarie brute. Se découvre alors la portée limitée de la force initiale : elle a éradiqué le mal avant de créer un nouvel ordre social, édifié sur les lois ; mais elle n'est que l'instrument au service de l'ordre ; elle est impuissante face à la brutalité. Le seul recours est encore l'imprécation et la menace du châtiment divin, reporté à la fin des temps.

Enfin, à la grande surprise du lecteur, le bras invincible de la Justice connaît un terme lamentable. Haï des malfaiteurs qui s'allient les uns aux autres, il est démonté à l'aide d'une manivelle inventée par les méchants :

> Mes bras étaient vissés, ils les dévissèrent ; puis avec une lime sourde ils me scièrent les jambes, et une fois renversé, je me trouvai bientôt sans main et sans bras, car c'était-là ce qu'ils redoutaient le plus en moi (p. 234).

L'instrument de sa puissance attaqué, l'Homme de fer est soudain destitué de ses pouvoirs héroïques. Le rêve vire au cauchemar ; la figure toute-puissante, habitant auparavant un corps parfait, est brutalement réduite à une machine décomposée de parties démontables, sur lesquelles il n'a aucun pouvoir : elles ne lui appartiennent pas. Quant aux jambes sciées, elles ne lui arrachent aucun cri, aucune souffrance. L'Homme de fer véloce est à présent un homme-tronc immobile, son corps pure extériorité, objet de la malfaisance après avoir été tout énergie, et énergie contagieuse. Seul subsiste encore « le mouvement de la langue et de la tête, je n'étais plus enfin qu'un simulacre » (*id.*). L'éloquence est intacte, mais sans l'ancrage du corps, l'Homme de fer est semblable à un fantôme. Cette issue rappelle la méditation devant les montagnes : l'enthousiasme ne peut rien sans la force. Si cette dernière a été octroyée le temps d'un rêve, l'illusion se dissipe sous les coups de la malice qui n'a pas disparu malgré le combat titanesque du

début. L'absence d'explication sur ce point fait du mythe initial une vision évanescente, une hallucination, bientôt remplacée par la vision d'un prince empathique, puis par celle d'une machine démontée, dans une progression quasi-clinique : crise d'enthousiasme, tempérance et extinction définitive. « L'haleine dévorante » est remplacée par un souffle ténu, inaudible. « Les fibres généreuses de mon cœur » (*id.*) privées d'expression, intériorité emprisonnée, rompent le charme onirique : c'est là la plus juste définition du cauchemar, oppression du cœur, impuissance à agir, présence diabolique. Ce dénouement oblige le lecteur à une relecture du récit, songe sans suite et manifestation pathologique depuis le début : mouvement répressif sans limites, déchaînement de réformes, cris de révolte, agonie. Que penser d'ailleurs du sous-titre du texte : « Rendormons-nous », sinon que le rêveur se signale comme préférant vivre dans les chimères plutôt que d'affronter les frustrations du réel.

Pour mieux mesurer l'originalité de ce texte, revenons pour finir à un autre récit utopique où Mercier aborde également le problème de la justice : il s'agit de *L'An 2440*, « rêve s'il en fût jamais », uchronie qui anticipe le verdict du temps et de Dieu sur une société contemporaine profondément injuste. Dans le chapitre 16, le peuple, imprégné de civisme rousseauiste, doit recopier les lois de sa patrie et les respecter. Si l'un de ses membres y contrevient, il doit être châtié publiquement, pour que chacun prenne connaissance des « arrêts formidables »[57] de la justice. L'humanité et la liberté du coupable sont respectées, se conformant au réformisme de Beccaria : lui seul, de son propre chef, *doit* accepter la peine infligée.

Si *L'Homme de fer* peut paraître à première vue plus naïf avec son mythe héroïque, il n'en est rien. Certes, c'est une créature chimérique qui exécute ses desseins ; mais la prise en compte des forces du mal, miroir inversé de la force enthousiaste, et de leur capacité de nuisance confère au texte un certain réalisme. La corruption s'installe à l'intérieur de l'utopie, amenant sa chute, et réduit à néant ce château en Espagne. La projection idéale n'est ainsi plus un tableau figé comme dans *L'An 2440*, elle se déforme, connaît plusieurs métamorphoses à l'image d'un

[57] L.-S. MERCIER, *L'An 2440. Rêve s'il en fût jamais*, Paris, La Découverte, 1999, p. 91 sq.

rêve : c'est une projection d'humeurs sans lendemain. Mercier adopte, grâce à l'énonciative unique du rêve, une posture de détachement d'avec son utopie : elle n'a pas la stabilité philosophique des grands systèmes, elle est une hallucination, fruit d'un désir exacerbé de Justice mais qui ne trouve pas à s'accomplir, sinon sur le mode fictif et fugitif de la vision. L'auteur est cette force enthousiaste, énergie de dérèglement qui s'oppose aux forces du réel, façonnant de nouvelles incarnations jusqu'au tarissement.

Créature monstrueuse façonnée par cette force, l'Homme de fer est une figure profondément moderne : il tire sa grandeur épique du recours conjugué au mythe d'Hercule civilisateur et à celui des quatre âges, dont le dernier, l'âge de fer, est celui de la corruption, rachetée par le héros avant qu'il n'en soit à son tour la victime. Il évoque aussi la figure allégorique du Léviathan comme la légende contemporaine du « masque de fer », nourrie par Voltaire[58]. Cette figure historique déshumanisée par un pouvoir tyrannique n'est en effet pas sans analogie avec le héros de Mercier, déboulonné par les forces du mal, réduit au silence et enfermé dans l'oubli. Avec sa créature polymorphe instable, force abstraite et double émotif du rêveur, avec le dispositif du rêve surtout, Mercier a mis en scène son enthousiasme comme un accès de folie passager et tragique : exaltation évanescente de toute-puissance, impuissance de la parole, silence final face aux forces du réel.

[58]*Cf.* Jean-Christian PETITFILS, *Le Masque de fer. Entre histoire et légende*, Paris, Perrin, 2003.

PARTIE II.

PASSIONS/ÉMOTIONS

F. LECERCLE, « La passion du théâtrophobe, entre conversion, contamination et contagion », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 132-147, ISSN 2426-394X.

La passion du théâtrophobe, entre conversion, contamination et contagion

François Lecercle
Sorbonne Université, Labex Obvil, CRLC

Tout au long de son histoire en Occident, le théâtre n'a cessé d'agiter les passions. Ce n'est pas simplement que les dramaturges faisaient, dans leurs fables, la part belle à l'amour, la jalousie ou la colère, c'est surtout que le spectacle a, depuis la Grèce antique, suscité des réactions souvent violentes. Vive chez les premiers auteurs chrétiens, la polémique s'est déchaînée, en Europe, entre 1550 et 1850, produisant une impressionnante masse d'écrits pour et contre le théâtre[1]. La question de l'efficacité pathétique du théâtre a joué un rôle central dans ces débats. Je m'intéresserai donc à la façon dont ceux-ci représentent l'action du spectacle sur le public, en accordant une attention particulière aux écrits théâtrophobes. Pour ne pas excéder les limites d'un article, je me contenterai des textes polémiques, même s'il serait bon, pour mieux les situer, de prendre aussi en considération les poétiques théâtrales et les recueils d'anecdotes.

À quelques exceptions près, les polémistes de l'Europe moderne ne spéculent pas sur ce que sont les passions[2], mais ils héritent des théories philosophiques et rhétoriques antiques une vision négative de la passion comme impulsion échappant au contrôle de la raison, trouble du jugement et perturbation de l'âme[3]. Ils ont aussi été marqués, et peut-être plus encore, par la *Poétique* d'Aristote. C'est donc par elle que je commencerai, en en rappelant rapidement deux points essentiels.

[1] C'est pour l'étudier que, dans le cadre du Labex Obvil de Sorbonne Université, Clotilde Thouret et moi avons lancé le projet « Haine du Théâtre », http://132.227.201.10:8086/projets/la-haine-du-theatre.

[2] Une exception notable est l'oratorien Jean-François SENAULT qui publie *De l'Usage des Passions*, Paris, Veuve J. Camusat, 1641, où il évoque fugitivement le théâtre, p. 183-185, et qui lance une attaque influente contre le théâtre dans *Le Monarque ou les Devoirs du Souverain*, Paris, P. Le Petit, 1661, discours 7, p. 226-234. Il y a une notable différence entre les deux écrits, sur laquelle je reviendrai *infra*.

[3] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI a fait une excellente synthèse des théories rhétoriques antiques et modernes dans *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000. Sur les théories stoïciennes, voir Anne GLIBERT-THIRRY, « La théorie stoïcienne de la passion chez Chrysippe et son évolution chez Posidonius », *Revue Philosophique de Louvain*, 4e série, tome 75, n°27, 1977, p. 393-435. Sur l'usage des passions dans la tragédie française du XVIIe siècle, voir Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

Le modèle aristotélicien de la conversion des affects

Le premier est le paradoxe mimétique qu'Aristote esquisse dans son chapitre 4. Pour expliquer notre « tendance à trouver du plaisir dans les représentations », il décrit un processus de conversion des affects : « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres »[4]. La *mimèsis*, que ce soit en peinture ou au théâtre, ne suscite pas la réaction que produirait l'objet réel. Ce qui, dans la réalité, provoquerait le dégoût produit, dans le tableau ou sur la scène, un plaisir qui est de nature intellectuelle (c'est le plaisir de la reconnaissance) en même temps qu'esthétique, puisqu'il tient à la virtuosité déployée par l'artiste : « si on n'a pas vu auparavant [l'objet], ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre »[5]. Ce paradoxe d'une conversion de l'horreur en plaisir est promis à une longue carrière, pour tous les arts mimétiques, et en particulier en peinture. L'une des plus célèbres reprises – légèrement édulcorée – est cette pensée de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! »[6]. Si le paradoxe est transposable dans divers domaines, il est particulièrement central pour le théâtre, dans la mesure où celui-ci ne se borne pas à susciter les affects mais les manipule.

Dans la *Poétique*, le chapitre 4 n'est pas le seul à évoquer la production des affects. Un autre passage important est, au chapitre 6, la définition de la tragédie qui lie la représentation de la pitié et de la frayeur à « l'épuration de telles émotions »[7]. La *catharsis* est en effet l'autre point névralgique. Comme le paradoxe mimétique, elle produit une conversion des affects, mais celle-ci n'est pas de l'ordre de l'effet inattendu : elle résulte d'un processus de transformation. Ce

[4] ARISTOTE, *Poétique*, 48b 8-12, éd. et trad. Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Seuil, 1980.
[5] 48b 17-19
[6] Blaise PASCAL, *Pensées* (1897), éd. Léon BRUNSCHVICG, Paris, Hachette, 1909, n°134, p. 389. Sur la postérité théorique de ce paradoxe, voir Emmanuelle HENIN, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, 151, 2007, p. 289-309.
[7] Chap. 6, 49b 24-28.

concept a donné lieu à d'intenses spéculations – sur son origine médicale et musicale ou sur sa portée (concerne-t-il les affects des personnages, des acteurs, des spectateurs ?). Mais il serait trop long d'entrer ici dans ces débats[8]. Il suffit de souligner l'essentiel : agir sur les affects est l'une des visées principales de la tragédie. Elle ne s'emploie pas seulement à les mettre en branle, elle les manipule et les transforme. Aristote met ainsi en place un modèle frontal et singulier de l'efficacité pathétique du théâtre. Frontal, parce que la représentation agit directement sur le spectateur, en profondeur et dans la durée. Singulier parce qu'elle touche chaque individu séparément, au lieu de s'adresser à l'ensemble du public. Ce faisant, Aristote détermine une double utilité du théâtre : une utilité cognitive (la *mimèsis* est un plaisir cognitif de reconnaissance) et une utilité morale, puisque le théâtre met en branle à la fois le jugement et les affects. Il est facile d'en conclure qu'il apprend à reconnaître et à aimer (le bien) et c'est bien ainsi que le traduira la pensée théâtrophile de l'Europe moderne : loin d'être une incitation à la débauche, la comédie apprend à canaliser les passions dans les formes voulues par la société, en cultivant une fin matrimoniale, tandis que la tragédie apprend à aimer la vertu et à haïr le vice. Une telle optique est tout à fait conforme à la place éminente que le théâtre occupe dans la vie de la cité grecque, très liée aux rituels religieux (un autel de Dionysos est au centre de l'*orchestra*) et politiques (la chorégie est une étape importante dans la carrière politique)[9].

C'est une tout autre optique qu'adoptent les Pères de l'Église : ils veulent à toute force éloigner leurs coreligionnaires de toutes les formes de spectacle – le théâtre, bien sûr, mais aussi les courses de char, les combats de gladiateurs, et même les jeux du stade ou la palestre. Tout est condamné en bloc, le souci essentiel étant d'éviter à des païens récemment convertis de retomber dans leurs anciennes

[8] Voir la discussion sur le concept de *catharsis* dans l'éd. citée, p. 188-193, ainsi que Jean-Claude DARMON, dir., *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011.

[9] Il ne faut pas croire pour autant qu'il n'y ait pas d'hostilité au théâtre dans la Grèce antique : Platon en témoigne, qui chasse de sa République les poètes (à commencer par les dramaturges) et qui appuie sa dénonciation de la *mimèsis* par l'exemple des comédiens. Voir Guillaume NAVAUD, « La théâtrophobie impériale (IIe-IVe siècles) entre platonisme et christianisme », *in* François LECERCLE et Clotilde THOURET, dir., *La Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, à paraître dans *Littératures classiques*.

erreurs en se mêlant à une foule impie et en participant à des formes de socialisation qui sont intrinsèquement liées à un culte idolâtre. Il s'agit, certes, d'éviter ce dérèglement des passions que saint Augustin fustige[10] mais, avant même de considérer les risques spécifiques de la représentation, il est essentiel d'exhorter les chrétiens à marquer leur différence en fuyant des rassemblements qui perpétuent les pratiques du paganisme. Ils doivent se retrouver entre eux pour constituer une communauté de fidèles (*ecclesia*) unis par l'amour du vrai Dieu, au lieu de se compromettre dans ce que Tertullien dénonce comme « église du diable » (*ecclesia diaboli*), dans son *De Spectaculis* (ca 200)[11].

Un premier modèle théâtrophobe : la contamination comme anti-*catharsis*

L'appel à la sécession ne suffit pas. Pour étoffer leur dénonciation, les Pères de l'Église s'efforcent de penser l'action du spectacle et c'est là que la passion intervient. Pour comprendre ce qui se passe dans l'esprit du spectateur, les Pères construisent un double modèle, l'un fondé sur l'idée de contamination, et l'autre sur celle de contagion. Leurs émules de l'Europe moderne suivront leurs traces, mais en restreignant l'optique au théâtre, puisque courses de char et jeux du cirque ont disparu de leur horizon.

Le premier modèle consiste à penser l'action du théâtre non pas, comme Aristote, en termes d'épuration, mais de contamination. Sans que ce soit forcément conscient[12], les Pères, qu'ils soient grecs ou latins, élaborent une sorte d'anti-*catharsis* : ils prennent le contre-pied d'Aristote, tout en reprenant constamment la métaphore médicale sous-jacente à la théorie aristotélicienne. Pour fustiger les spectacles, saint Augustin, comme saint Jean Chrysostome dans ses Homélies, dénonce leurs effets en filant la métaphore de la maladie : la gale (*scabies*), le pus (*sanies*), la putréfaction (*tabes*)[13], une fièvre qui rend frénétique[14] ou une peste des

[10] Voir *infra* les textes cités ou invoqués, notamment *Cité de Dieu*, I, 32.
[11] Voir TERTULLIEN, *Les Spectacles*, éd. Marie TURCAN, Paris, Editions du Cerf, cool. « Sources chrétiennes », 1986. Voir sur ce texte Anne DUPRAT, « Le discours patristique contre le théâtre : retour sur le *De Spectaculis* de TERTULLIEN », *in La Haine du théâtre*, *op*. cit.
[12] C'est probablement conscient chez saint AUGUSTIN (voir *infra* le texte de ses *Confessions* (n. 15).
[13] *Confessions*, III, 2, trad. Louis MOREAU, éd. Jean-Joseph-François POUJOULAT et Jean-Baptiste RAULX, Bar-le-Duc, Guérin & Cie, 1864, p. 379.

âmes (*animorum pestilentiam*)[15]. Il développe ainsi un modèle qui, comme celui d'Aristote, est frontal et singulier : le spectacle agit directement sur le spectateur, qu'il saisit comme individu singulier, pour exercer son action en profondeur et dans la durée. Le théâtre vise, en l'homme, sa nature pécheresse pour enclencher un processus durable qui conduit les âmes à leur perte. Pour le dénoncer, Augustin n'a qu'à contempler les ravages qu'il a observés en lui-même, qu'il décrit ainsi dans ses *Confession*s :

> Je me laissais ravir au théâtre, plein d'images de mes misères, et d'aliments à ma flamme. Mais qu'est-ce donc ? et comment l'homme veut-il s'apitoyer au spectacle des aventures lamentables et tragiques qu'il ne voudrait pas lui-même souffrir ? Et cependant, spectateur, il veut en souffrir de la douleur, et cette douleur même est son plaisir. Qu'est-ce donc, sinon une pitoyable maladie d'esprit[16] ?

Dans cette conversion de la douleur en plaisir, on retrouve l'écho du paradoxe mimétique, mais Augustin en tire des conclusions qui n'ont rien d'aristotélicien. Il pense l'effet du théâtre comme un plaisir paradoxal aboutissant à une anti-*catharsis* : le spectacle opère le contraire d'une purgation, il asservit aux passions et les fait aimer. L'action morale, pour un chrétien, consisterait à encourager le spectateur à secourir les faibles et les opprimés ; le théâtre fait tout le contraire en incitant à jouir esthétiquement de ces malheurs. Il produit le plaisir des larmes des larmes qui n'ont rien d'altruiste, puisqu'elles vont se fondre dans des passions impures.

Témoignant de son expérience de spectateur, Augustin n'a pas besoin d'élucider la nature exacte de ces passions, il lui suffit de renchérir de métaphores qui les associent à un entraînement irrésistible et un engloutissement dans un tourbillon. La mécanique passionnelle mène à un « torrent de poix bouillante » (*torrentem picis bullientis*), et un « bouillonnement sans fin de noirs désirs » (*aestus immanes taetrarum*

[14] *Expositio in Psalmos,* psaume 39 [40], 8, *in* Jacques-Paul MIGNE, *Patrologia Latina*, 36, 438.
[15] *Cité de Dieu*, II, 32, *in* J.-P. MIGNE, *op*. cit.
[16] *Confessions*, III, 2, *in* J.-P. MIGNE, *op. cit*.

libidinum), comme si la représentation plongeait déjà le spectateur dans ce qui l'attend en enfer[17].

Ainsi conçue, l'action des passions tient à un double phénomène d'inversion, sur les plans sensuel et moral : une conversion sensible du mal en bien (le désagréable devenant agréable) aboutit à une conversion morale du bien en mal, puisque tout finit par la déroute des vertus que le chrétien doit cultiver. Et cette corruption s'inscrit dans la durée : ce spectateur intempérant se trouve endurci dans ce qui est à la fois une maladie et un péché. Le théâtre agit comme un prurit, c'est-à-dire ce léger désagrément qui mène, quand on se gratte, à une satisfaction passagère, mais pour causer ensuite une inflammation plus profonde et plus durable. Ce n'est pas seulement la nocivité qui est problématique, c'est que celle-ci se prolonge bien au-delà de l'impression sensible et qu'elle exerce ses effets à long terme.

Cette conception de la contamination est reprise par les grands traités théâtrophobes français des années 1660. Le Prince de Conti dénonce, dans le spectacle, une dynamique sans fin.

> La Comédie en peignant les passions d'autrui, émeut notre âme d'une telle manière qu'elle fait naître les nôtres, qu'elle les nourrit quand elles sont nées, qu'elle les polit, qu'elle les échauffe, qu'elle leur inspire de la délicatesse, qu'elle les réveille quand elles sont assoupies, et qu'elle les rallume même quand elles sont éteintes[18].

Une telle description opère un singulier déplacement par rapport à l'argumentaire théâtrophile : la scène ne montre pas des personnages en proie aux passions afin que le public apprenne à fuir le vice et cultiver la vertu[19], elle interpelle le spectateur pour éveiller ses propres émotions et les nourrir. Mais le

[17] *Ibid.*

[18] Prince de CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église*, Paris, Billaine, 1666, p. 24. Dans toutes les citations, je modernise les graphies, conformément aux usages du projet « Haine du théâtre ». On retrouvera presque tous les textes que j'évoque dans le corpus, http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/.

[19] J.-F. SENAULT résume ainsi l'argumentaire théâtrophile : « Ceux qui le [=théâtre] veulent excuser disent que c'est une Instruction agréable, une Morale divertissante, une Peinture de la vie, une image des Passions et de leurs désordres, une apologie de la Vertu et une condamnation du vice, puisque celui-ci y est toujours méprisé et que celle-là y est toujours couronnée », *Le Monarque*, *op. cit.*, p. 230-231.

pire est que cette action se prolonge. Les émotions représentées sur scène trouvent bientôt leur terme : les dramaturges « sont assurés de faire finir [les passions] de leur Héros, et de leur Héroïne avec le cinquième acte » et « les Comédiens ne diront que ce qui est dans leur rôle, parce qu'il n'y a que leur mémoire qui s'en mêle », tandis que les spectateurs se trouvent, eux, définitivement marqués, le processus se poursuivant bien au-delà de la représentation, car

> le cœur ému par cette représentation n'a pas les mêmes bornes, il n'agit pas par mesures: dès qu'il se trouve attiré par son objet, il s'y abandonne selon toute l'étendue de son inclination, et souvent après avoir résolu de ne pousser pas les passions plus avant que les Héros de la Comédie, il s'est trouvé bien loin de son compte[20].

Une impression passagère devient, au théâtre, une empreinte d'autant plus indélébile que, loin d'apporter des germes extérieurs, elle va réveiller des émotions endormies.

Le secrétaire du Prince, le Père Voisin, résume les dangers du théâtre dans une image forte : la nudité peinte des femmes qui s'exhibent en scène. Et il la qualifie d'une formule que les prédicateurs réservaient généralement à l'irrésistible propension d'Ève au péché : « ce sont des machines qui font entrer la mort par les yeux, par les oreilles, et par tous les sens du corps »[21]. Dans les représentations nocturnes, aux flambeaux, tout contribue « à favoriser le vice, et à lui faire jeter dans l'âme de ceux qui y assistent, de très profondes racines, par les impressions de ces œuvres de ténèbres qu'ils emportent dans leurs lits »[22]. Le danger est d'autant plus grand que le piège est insensible, selon un paradoxe que Jean-François Senault a défini ainsi : « plus elle [= la comédie] est charmante, plus elle est dangereuse […] plus elle semble honnête, plus je la tiens criminelle »[23]. Le plus

[20] Prince de CONTI, *op. cit.*, p. 26.

[21] « Ce sont des pièges où tombent les âmes les plus innocentes : ce sont des machines qui font entrer la mort par les yeux, par les oreilles, et par tous les sens du corps de ceux qui s'y exposent », Père Joseph VOISIN, *La Défense du Traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, Coignard, 1671, p. 371.

[22] *Ibid*.

[23] J.-F. SENAULT, *Le Monarque, op. cit.*, p. 231. Sur ce paradoxe, voir Laurent THIROUIN, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997, p. 40 *sq*. S'il l'applique à la comédie, Sénault n'est pas l'inventeur de cet argument que Tony

innocent est le plus dangereux, car la méfiance est désarmée et l'on ne se rend compte qu'on est contaminé que lorsqu'il est trop tard. Ce paradoxe débouche naturellement sur l'idée d'une contagion secrète et d'une maladie qui chemine à l'insu de la victime.

Le mal est si peu manifeste que, en 1694, à la demande du dramaturge Edme Boursault, un théatin italien, prédicateur de renom, le Père Caffaro, s'avise de déclarer que l'Église n'est pas foncièrement opposée au théâtre[24]. Bossuet lance aussitôt ses foudres, dans un traité où il concentre ses attaques sur les efforts accomplis par les dramaturges modernes pour moraliser la comédie[25]. Ceux-ci se targuent de brider les débordements de sensualité et de promouvoir le mariage, afin de plier les passions à des fins légitimes et honnêtes. Pour récuser ces prétentions, Bossuet brode sur la progression insensible des passions et la mécanique infernale que la représentation met en branle. Pour les dramaturges, il s'agit moins d'amender que de dissimuler : en cachant la sensualité, ils ne font « qu'y attirer les volontés d'une manière plus délicate, et qui n'en est que plus périlleuse lorsqu'elle paraît plus épurée », car toute référence à l'amour, même édulcorée, « attaque secrètement la pudeur », à cause de « la pente du cœur humain à la corruption » qui, quel que soit l'habillage « se livre aux impressions de l'amour sensuel »[26]. En mettant ainsi l'attirance du péché au cœur du spectacle, Bossuet ne cherche pas seulement à réfuter l'idée que la comédie moderne a été purgée de la lasciveté de l'ancienne, il s'en prend à l'idée même d'un profit moral du théâtre, qui serait lié à la *catharsis*. On peut lire en effet cette salve contre la fausse moralité de la comédie moderne comme une façon de retourner la *catharsis* comme un gant : plus on prétend que la comédie purifie les passions, plus on met le spectateur en

---

Geerhaert a trouvé, employé vingt ans plus tôt à propos des romans, chez Arnaud d'Andilly, voir *Le Chant de la grâce. Port-Royal et la poésie d'Arnauld d'Andilly à Racine,* Paris, Champion, 2003, p. 80.

[24] P. François CAFFARO, *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et son mérite consulté par l'auteur pour savoir si la Comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue*, p. 1-75, *in Pièces de théâtre de Boursault*, Paris, Jean Guignard, 1694. Caffaro a raison car la condamnation n'a jamais été unanime au sein de l'Église. Ce texte n'en déclenche pas moins, outre la réponse de Bossuet, une vague de pamphlets virulents.

[25] Jacques Bénigne BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Anisson, 1694.

[26] *Ibid.*, chap. V « Si la comédie d'aujourd'hui purifie l'amour sensuel, en le faisant aboutir au mariage », p. 22-23.

péril. Loin de prouver l'innocuité du théâtre, la *catharsis* n'est qu'un leurre destiné à en maximaliser les dangers.

Certains théâtrophobes des années 1660 poussent encore un peu plus loin l'idée d'une opération insidieuse. Pierre Nicole va jusqu'à en faire un processus inconscient. Le spectateur n'a même pas besoin d'adhérer à l'action ni de partager la passion qui se déchaîne sous ses yeux, la contamination est plus indirecte : « il arrive aussi quelquefois que des personnes sans être touchées de passion, et voulant simplement faire paraître leur esprit, s'y trouvent ensuite insensiblement engagées »[27]. Ce cheminement inconscient des affects n'est sans doute pas étranger au *Traité des Passions* de Descartes qui explique la coprésence d'émotions contradictoires, notamment au théâtre, par la dissociation entre les impressions de l'âme et celles du corps, car le corps-machine est soumis à l'action physique de forces intérieures et extérieures[28]. La séparation de l'âme et du corps permet à la passion de se développer sans frein et inconsciemment.

Mais il ne suffit pas de dénoncer l'action du théâtre sur le spectateur. Les théâtrophobes mettent en place un deuxième modèle qui n'est pas de contamination mais de contagion. Il ne suppose pas simplement que le spectacle instille dans le spectateur un germe qui va l'infecter, il postule que l'agent pathogène circule de spectateur en spectateur, gagnant peu à peu tout le public.

Le deuxième modèle théâtrophobe : la contagion[29]

À la différence des deux autres, ce modèle n'est pas frontal et singulier mais latéral et collectif. Il est ancien, puisqu'il est déjà attesté chez Tertullien, qui définit le spectacle comme un dispositif de vision réciproque.

[27] Pierre NICOLE, *De la Comédie*, Liège, Beyers, 1667, p. 466.
[28] Voir Erec KOCH, *The Aesthetic Body. Passion, Sensibility and Corporeality in Seventeenth-Century France*, Newark, University of Delaware Press, 2008, cité par Sylvaine GUYOT et Clotilde THOURET, « Des émotions en chaîne : représentation théâtrale et circulation publique des affects en France au XVIIe siècle », in *Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique*, *Littératures classiques*, 68, 2009, p. 225-241. Sur la pensée du théâtre de Descartes, qui affleure dans le *Traité des Passions*, voir Philippe HAMOU, « Descartes : le théâtre des passions », *Etudes Epistémè*, 1, 2002, p. 1-19.
[29] Sur cette idée de contagion, voir Sylvaine GUYOT et Clotilde THOURET, art. cit.

> Au vrai, c'est dans tout spectacle que la pire occasion de chute viendra tout simplement du soin excessif qu'hommes et femmes apportent à leur parure. La complicité (*consentio*) qui s'établit entre eux, le fait même de s'accorder ou de s'opposer sur des favoris créent des liens qui allument les étincelles des passions. Car en définitive le premier souci de quiconque va au spectacle est d'être vu et de voir[30].

Tertullien déplace totalement la perspective qui prévalait chez Aristote : le plaisir de regarder[31] ne relie pas le spectateur aux acteurs mais tisse un lien dans le public. Le spectacle ne s'adresse pas à une collection d'individus, chacun isolé dans son for intérieur, mais vise une communauté. Le déplacement d'optique est normal, puisque les Pères insistent sur la dimension collective, en incitant les chrétiens à fuir la communauté païenne unie par la fascination des spectacles et à constituer une *ecclesia* cimentée par la vraie foi et pure de toute compromission avec l'idolâtrie.

On pourrait croire que, par cette vision réciproque, Tertullien anticipe sur ce que sera le rituel social, à partir du XVIIe siècle, où l'on ira au théâtre pour s'afficher autant que pour regarder, avec les spectateurs installés sur des banquettes en scène puis avec la disposition des salles à l'italienne. Mais il n'est pas besoin de tels dispositifs pour prêter au public le désir de se montrer et Tertullien a deux raisons d'interdire aux chrétiens d'aller au spectacle. Ils doivent d'abord s'en abstenir pour ne pas donner ce signe visible d'adhésion à la communauté païenne il est encore plus important de n'être pas vu que de ne pas voir. Ils doivent également éviter une expérience de partage, car le théâtre crée une « complicité » entre les spectateurs, une communauté de sentiment (*consensio*)[32] : qu'ils soient d'accord ou en désaccord (*conspiratio aut dissensio*), le fait qu'ils jettent leur dévolu sur leurs acteurs favoris allume en eux les étincelles des désirs (*scintillas libidinum*).

[30] TERTULLIEN, *op. cit.*, chap. 25, 2-3.

[31] « Nous avons plaisir à regarder (*chaïromen theôrountes*) les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité » (ARISTOTE, *Poétique*, chap 4, 48 b 10-11).

[32] Il s'agit de « sentir ensemble » ou peut-être d'être assis côte à côte, car certains éditeurs ont proposé la leçon *consessio*. Voir le commentaire de l'éd. citée, p. 287.

Car les spectacles ne se bornent pas à pervertir les âmes en instillant leur venin moral, ils gangrènent la communauté par un processsus d'interaction. Les spectateurs « sentent ensemble » (*consensio*) et cela crée entre eux un courant qui les constitue en une communauté de désirs. On n'a plus affaire à « des » spectateurs mais à « un » public, qui forme une collectivité cimentée par la circulation du désir.

La leçon a été entendue. Le janséniste Alexandre Varet invoque précisément ce passage du *De Spectaculis* pour en conclure que la comédie moderne est aussi dangereuse que l'antique :

> Ce que Tertullien a estimé être « le plus grand scandale » qui se trouvait dans les spectacles des païens, ne se rencontre-t-il pas dans les comédies ? Les hommes et les femmes, les jeunes gens et les jeunes filles, ne s'y trouvent-ils pas ensemble, et n'y sont-ils pas avec tout l'ajustement et l'agrément qui leur est possible ? N'y vont-ils pas comme dit ce grand homme, avec cette seule disposition « d'y voir et d'y être vu » ? Et l'approbation qu'ils donnent d'une commune voix aux comédiens, et la joie qu'ils ont de se rencontrer dans les mêmes sentiments, ne sont-ce pas comme autant d'étincelles, qui augmentent le feu secret qui brûle dans leur cœur ? De sorte qu'on peut dire que chacun en sa manière y joue son personnage, et que bien souvent les acteurs ne font que représenter ce qui se passe secrètement entre ceux et celles qui regardent[33].

Varet ne dénonce pas seulement les effets désastreux de la promiscuité dans un public qui mêle hommes et femme dans une atmosphère délétère de relâchement moral, voire de dépravation. Car le danger ne vient pas tant de se côtoyer que de réagir affectivement ensemble et en particulier de cette étincelle qui s'allume dans une commune admiration des comédiens.

Varet ne se borne pas ici à citer Tertullien, il élabore encore un peu en observant une même interaction sur scène et dans la salle : la circulation des affects dans le parterre se fait à l'instar de leur circulation sur scène. Ce qui ne va pas sans

[33] Alexandre VARET, « Avis touchant les comédies », *in De l'Éducation chrétienne des enfants* [1666], Paris, Coignard, 1672, p. 217-8.

postuler un étonnant renversement des rôles, puisque ce ne sont pas les spectateurs qui, s'identifiant aux personnages, s'embrasent à leur instar, ce sont les acteurs qui, sur scène, prennent modèle sur les secrets embrasements qui gagnent le public entier. Le théâtre suppose une mécanique érotique qui est à la fois insidieuse, réversible et complexe. Insidieuse parce que le processus est secret et il échappe peut-être même à la conscience des protagonistes. Réversible parce qu'une attirance commune pour les acteurs éveille, dans les spectateurs, une attirance mutuelle qui n'attendait que cette amorce. Complexe parce que l'imitation fonctionne dans les deux sens : les comédiens incitent moins le public à les imiter qu'ils ne lui tendent un miroir de ses passions.

Avec ce modèle « latéral » de contagion, on ne voit plus le public comme une collection d'individus isolés mais comme une communauté soudée par la circulation des affects. Une telle conception du public comme communauté est ancienne : le théâtre en Grèce s'adressait à la cité rassemblée dans un cadre à la fois civique et religieux. C'est du reste ce contexte politico-religieux foncièrement païen, donc idolâtre, qui pousse les Pères de l'Église à faire du public de théâtre l'antithèse absolue de la communauté chrétienne. C'est Tertullien qui fait du spectacle une *ecclesia diaboli*[34], suivi par Cyprien de Carthage (IIIe siècle), Jean Chrysostome (IVe siècle) et Salvien de Marseille (Ve siècle)[35]. Les théâtrophobes modernes reprennent la dénonciation de l'église du diable. Dans l'Angleterre élisabéthaine, elle est d'autant plus virulente que les représentations théâtrales font effectivement concurrence au prêche, à en juger par les demandes réitérées faites aux autorités pour qu'elles interdisent les représentations le dimanche ou tout au

[34] Il l'illustre par une anecdote que les théâtrophobes modernes invoqueront souvent, celle d'une femme qui revient possédée du théâtre. Quand on l'exorcise, le démon sort en déclarant qu'il était parfaitement dans son droit car il l'avait trouvée chez lui (*op. cit.*, XXVI, 2).

[35] Voir CYPRIEN DE CARTHAGE, *Libri de spectaculis*, *in* J.-P. MIGNE, *Patrologie latine*, vol. 4, col. 779-788, et le livre 6 du *De Vero judicio et providentia Dei* de SALVIEN DE MARSEILLE *in* J.-P. MIGNE, *Patrologie latine*, vol. 53, col. 107 sq.. JEAN CHRYSOSTOME a écrit un *Contra theatra* et un *Contra ludos et theatra*, perdus. Ses attaques contre les spectacles et le théâtre sont disséminées dans diverses homélies. Pour l'église du diable voir en particulier la 6e homélie sur le chap. 2 de saint Mathieu, *Commentarius in Sanctum Matthaeum Evangelistam*, Homilia 6, § 7, *in* J.-P. MIGNE, *Patrologie Grecque*, vol. 56, col. 71.

moins à l'heure du prêche[36]. Un siècle plus tard, en France, la dénonciation de l'église du diable cède le pas[37] : à l'heure où la croyance en la possession démoniaque recule dans les milieux lettrés, on insiste plutôt sur la contagion qui soude le public par la diffusion d'affects malsains. Il n'est plus besoin d'invoquer le diable : les passions en tiennent lieu[38].

***

L'action sur les affects est un enjeu essentiel dans les polémiques sur le théâtre. C'est, depuis Aristote, la vocation même de la tragédie et un lieu névralgique pour théoriciens et, du coup, elle se retrouve au cœur des attaques des théâtrophobes. Bien entendu, cette action est vue de manière diamétralement opposée. Aristote postule une action cognitivo-affective (le plaisir de la *mimèsis* est dû à la reconnaissance) et, par la *catharsis*, il postule une transformation positive qui devient chez ses successeurs un bénéfice intellectuel et moral (reconnaître et aimer le bien et la vertu, reconnaître et haïr le vice, etc.). Les théâtrophobes inversent les signes ; ils pensent abjection et non élévation, les *tetrae libidines* éveillant le pire. Ils cultivent la métaphore médicale, faisant du théâtre une peste, en insistant sur la durée : la représentation déclenche un processus qui va continuer ses ravages. Ils poussent parfois la dynamique affective jusqu'à une altération de l'individu : dans la foulée des Pères – notamment Cyprien de Carthage – ils accusent le théâtre de féminiser les hommes.

Ils invoquent tour à tour deux modèles de l'action du spectacle : une action directe de contamination individuelle et une action latérale de contagion collective.

[36] La reprise de Tertullien et de sa dénonciation du théâtre comme siège du démon est courante chez les théâtraphobes élisabéthains, voir par exemple Stephen GOSSON, *Playes confuted in five actions* […], Londres, T. Gosson, 1582, f. D8v ou Anthony MUNDAY, *A second and third blast of retrait from plaies and theaters* […], Londres, H. Denham, 1580, p. 89. Sur les conflits autour du spectacle en Angleterre, voir Olivier SPINA, *Une ville en scènes. Pouvoirs et spectacles à Londres sous les Tudor (1525-1603)*, Paris, Garnier, 2013.

[37] Elle est encore présente, mais plutôt sur un mode citationnel. Ainsi, le Père Joseph Voisin invoque l'église du diable comme un *leitmotiv* de Tertullien et des Pères sans véritablement le reprendre à son compte, voir *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles* […], Paris, J.-B. Coignard, 1671, p. 404.

[38] Sur les rapports entre démonologie et théâtrophobie, je me permets de renvoyer à mon article « Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570-1650) », *in* Kirsten DICKHAUT, éd., *Kunst der Täuschung : über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2016, p. 255-271.

Le théâtre ne déclenche pas seulement une réponse émotive *dans* l'individu mais *entre* les individus, le spectacle allumant un désir qui circule. Ces deux conceptions de la dynamique des passions sont intrinsèquement liées à deux visions du public. Celui-ci est tantôt envisagé comme une collection d'individus isolés, réagissant aux impressions que l'action scénique produit en leur for intérieur, tantôt conçu comme une collectivité dont les membres réagissent autant aux réactions des autres spectateurs qu'aux impressions produites par la scène, l'émotion se nourrissant à la fois de l'action des comédiens et des réactions des autres spectateurs. Dans le premier cas, la scène vise en chacun la corruption de la nature humaine, engageant ainsi une inexorable déchéance. Dans le second, la représentation suscite une émulation et une incitation mutuelle au péché. Dans les deux cas, tous les efforts que dramaturges et comédiens peuvent faire pour moraliser leurs fables ou leur jeu ne font qu'empirer les risques car, en déguisant la nocivité, ils rendent la représentation plus périlleuse encore.

Cette double vision de l'action du théâtre n'a pas été élaborée dans le vide : elle dialogue avec les conceptions défendues par les théoriciens et les apologistes qui ont, de leur côté, pensé l'efficace du théâtre et surtout ses bienfaits. La contamination est une réponse à la *catharsis*. Il ne suffit pas en effet de dénoncer celle-ci comme un galimatias[39] ou de se gausser d'une conception ridicule qui prête à la tragédie le pouvoir d'instiller un mal pour s'efforcer ensuite de le guérir[40]. Il est plus efficace de décrire le cheminement continu d'une passion perverse qui mène le spectateur à sa perte : le processus est facile à comprendre dans son implacable déroulement.

Il ne faudrait pas en conclure que, pour les besoins de leur dénonciation, les théâtrophobes développent une conception toujours négative des passions comme échappant à la raison et totalement soumises aux impulsions de la chair ni qu'ils défendent toujours les mêmes options. Ainsi, à vingt ans de distance, Jean-François

[39] Voir par exemple Charles DESPREZ DE BOISSY, *Lettres sur les spectacles*, Paris, Veuve Lottin et J.H. Butard, 1756, vol. 1, p. 94 (il cite Fontenelle).

[40] « Y a-t-il rien de si ridicule que de former une science qui donne sûrement une maladie qui travaille incertainement à la guérison d'une autre ? », Charles de SAINT-ÉVREMOND, *De la tragédie ancienne et moderne* [1672], *in Œuvres*, tome 3, 1740, p. 156, cité par C. DESPREZ DE BOISSY, *op. cit.*, vol. 2, p. 385.

Senault émet, tant sur les passions que sur le théâtre, des avis sensiblement divergents. Dans *Le Monarque* (1661), en s'appuyant sur l'exemple du *Cid*, il dénonce les dangers du théâtre, qui est criminel parce qu'il exalte les passions violentes tout en leur prêtant des allures innocentes, et qu'il incite au vice en prétendant défendre la vertu[41]. Bref, les passions sont un poison et c'est sur scène qu'elles peuvent le mieux séduire pour exercer leurs ravages.

En 1641, dans *De l'Usage des Passions,* le son de cloche est très différent. Les passions apparaissent sous un jour positif, dès la dédicace à Richelieu qui loue le cardinal d'avoir discipliné ses passions en les soumettant à la raison. Son exemple justifie l'ouverture du traité sur une apologie des passions, en forme de réfutation des stoïciens : il est impossible de s'en abstraire, faute de pouvoir séparer l'âme du corps, et ce serait d'autant plus fâcheux qu'elles sont indispensables à la vertu car celle-ci « serait oiseuse si elle n'avait point de passions à vaincre et à régler. » [42] Cette vision positive est, il est vrai, tempérée dans les pages consacrées aux arts, et en particulier pour le théâtre. Sénault confirme ses bienfaits intrinsèques : à l'origine, « toutes les comédies étaient des instructions » et les théâtres « des Académies de Philosophes » d'où les auditeurs ne sortaient jamais « qu'ils ne fussent bien persuadés de la vertu »[43] ? Mais la faiblesse des hommes soumis à leurs passions a rendu le théâtre impudique et, même si le christianisme l'a réformé, il reste périlleux, peignant le déchaînement des passions sous un jour plus agréable que leur maîtrise. D'où un impact qui varie d'un spectateur à l'autre : la comédie n'est une école de vertu que pour les grandes âmes qui discernent le vice sous l'apparence de la vertu, tandis que le vulgaire cède à l'attirance des émotions qui emportent les personnages. Le théâtre est donc, à l'image des passions, ambivalent. Pour les âmes fortes, comme le cardinal, les passions sont justes et bonnes, car elles sont parfaitement dominées, et la comédie peut leur enseigner la vertu. Pour le

[41] J.-F. SENAULT, *Le Monarque*, *op. cit.,* voir *supra*, n. 2.
[42] *Id.*, *De l'usage, op. cit.*, p. 7. Sur la pensée de Sénault en la matière, voir Gérard FERREYROLLES, « De l'usage de Senault : apologie des passions et apologétique pascalienne », *Corpus,* 7, 1988, p. 3-20.
[43] *Ibid.*, 5e traité, 2e discours, « Que la plus grande partie des Arts séduisent l'homme par le moyen de ses Passions », p. 179-190.

vulgaire, en revanche, qui se laisse entraîner par l'émotion, la comédie laisse le champ libre à leurs ravages.

La différence entre les deux s'explique par le contexte. En 1641, Sénault ne peut aller contre le pouvoir qui voit dans le théâtre un instrument puissant pour asseoir le prestige de la monarchie et de la nation[44]. En 1661, n'ayant plus à flatter le hobby d'un ministre, il peut adopter une vision plus noire des passions comme du théâtre. Mais il est difficile de dire lequel des deux entraîne l'autre dans sa ruine.

[44] Rappelons que Richelieu a inspiré la « Déclaration de Saint Germain » du 16 avril 1641 où le roi, sous couvert de censurer les excès des comédiens, reconnaît la légitimité intrinsèque de leur art. Voir le texte dans François-André ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises, depuis 420 jusqu'à la Révolution de 1789,* t. XVI, Paris, Belin-Leprieur, 1829, p. 536-537.

E. ZANIN, « Susciter et/ou modérer les passions : le débat sur la catharsis (1550-1630) », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 148-162, ISSN 2426-394X.

Susciter et/ou modérer les passions : le débat sur la *catharsis* (1550-1630)

Enrica Zanin (Université de Strasbourg, IUF)

Quand les premiers humanistes, en découvrant la *Poétique*, y ont cherché une définition des effets du spectacle, ils ont dû être surpris, voire déçus, par l'ambiguïté des mots d'Aristote : « En représentant la pitié (*eleos*) et la frayeur (*fobos*), [la représentation] réalise une épuration (*catharsis*) de ce genre d'émotions »[1].

À une première lecture, ce texte dit bien que le spectacle tragique suscite des émotions, mais une étude plus approfondie appelle nombre de questions, qui affleurent dans les commentaires de la Renaissance, et qui résistent souvent dans les analyses modernes[2] en suscitant un débat intense, que nous chercherons à analyser.

Première question : que fait la tragédie ? Pour certains traducteurs, comme Bernardo Segni, la tragédie opère une « purgation » des affects[3], pour d'autres

[1] ARISTOTE, *Poétique*, éd. Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Seuil, 1980, chap. 6, p. 53 [40b25].

[2] La *catharsis* a été largement étudiée par la critique, voir notamment : Stephen HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth, 1986, p. 350 et suivantes ; Jean-Charles DARMON, dir., *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011. Voir aussi : Amélie OKSENBERG RORTY, *Essay on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; Elisabeth S. BELFIORE, *Tragic Pleasure: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; Gregory Michael SIFAKIS, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Crète, Crete University Press, 2001. Une partie des réflexions contenues dans cet article a été publiée dans Enrica ZANIN, « catharsis », *in* Véronique LOCHERT, Marc VUILLERMOZ, Enrica ZANIN, dir., *Le Théâtre au miroir des langues*, Genève, Droz, 2019, p. 593-602.

[3] «*Espurgazione degli affetti non per via di narratione, ma per via di misericordia e di timore*» ; « La purgation des affects non par la narration, mais par la miséricorde et la crainte » (notre traduction), Bernardo SEGNI, *Rettorica e Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare*, Florence, Torrentino, 1549, p. 171.

commentateurs, comme La Mesnardière, elle « sert à modérer » les passions[4], ou bien encore, d'après Pinciano, elle réalise une « purification » des esprits[5]. Or, le choix de ces termes, pour traduire *catharsis*, n'est pas anodin : « purgation » laisse entendre que l'action de la tragédie est physiologique, alors que si la tragédie opère une « modération » ou une « purification », son action se situe sur le plan de la morale.

Le texte de la *Poétique* soulève une deuxième question : sur quelles passions agit la tragédie ? On a du mal à comprendre ce qu'entend Aristote par « ce genre d'émotions », ainsi qu'à définir le lien entre ces émotions, la frayeur et la pitié. Les théoriciens renaissants proposent deux interprétations : d'après Maggi et La Mesnardière, la représentation de la frayeur et de la pitié vient purifier la frayeur et la pitié des spectateurs, d'après Castelvetro et Pinciano, elle purifie les autres passions, comme la colère, l'avarice, la luxure. Antonio Riccoboni, dans son traité de 1585, reprend ces deux positions, sans savoir trancher pour l'une ou pour l'autre[6].

Une troisième question, plus fondamentale encore, concerne le processus cathartique : comment est-il possible que, en éveillant les passions, on parvienne à les modérer, purger, purifier ?

---

[4] « Par l'imitation réelle des malheurs et des souffrances, [la représentation] produit par elle-même la Terreur et la Pitié, et qui sert à modérer ces deux mouvements de l'âme », Jules Pilet de LA MESNARDIERE, *La Poétique*, Paris, Sommaville, 1634, p. 8.

[5] « *Para limpiar los animos de perturbaciones, por medio de misericordia y miedo* » ; « afin de purifier les esprits des troubles, par la crainte et la pitié » (notre traduction) Alonso LOPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Th. Junti, 1596, p. 332.

[6] « *Praeterea vero ambigit Madius, quomodo per misericordiam et metum ipsa misericordia et ipse metus perpurgetur; et quoniam idem a se ipso non destruitur, intelligendum esse existimat, per misericordiam et metum alias perpurgari perturbationes, ut iram, cui depulsae succedit mansuetudo, et avaritiam qui expulsae succedit liberalitas, et luxuriam, cui dejecte succedit modestia et temperantia*» ; « En vérité Maggi intervient dans la discussion sur comment par la miséricorde et la peur cette même miséricorde et cette peur seraient purgées ; et puisque le même ne détruit pas le même, il affirme qu'il faut comprendre que par la miséricorde et la peur sont purgées d'autres perturbations, comme la colère, qui évacuée laisse place à la mansuétude, et l'avarice qui expulsée laisse place à la libéralité, et la luxure, qui chassée laisse place à la modestie et à la tempérance » (notre traduction), Antonio RICCOBONI, *Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans et nonnullas Ludovici Castelvetrii captiones refellens*, Vicence, apud Perinum Bibliopolam, et Georgium Grecum socios, 1585, p. 30. Dans la suite du texte il propose une large exposition de la *catharsis*.

Ces questions ne trouvent pas de réponse définitive, et pourtant, au moment de l'essor moderne du théâtre, il paraît absolument crucial d'y répondre. C'est que la compréhension des passions suscitées par la scène définit la place et la légitimité du théâtre dans la cité : si l'action du théâtre sur les citoyens est mauvaise, il est nécessaire de bannir à tout prix les représentations publiques. Le débat sur la *catharsis* n'est pas seulement d'ordre poétique, mais son enjeu est d'abord politique. Nombreux sont en effet les censeurs qui reprennent à leur compte les critiques platonicienne[7] et augustinienne[8] des passions du théâtre pour en appeler à l'abolition pure et simple des spectacles[9]. Ils considèrent que les passions sont mauvaises, car elles entravent la volonté et l'entendement et briment la liberté du sujet ; ils affirment que l'action du théâtre est néfaste, car la représentation suscite les passions du public, sans lui apprendre à les contrôler ou à les moraliser[10].

Si les poéticiens cherchent à expliquer la mécanique des passions au théâtre, c'est (aussi) pour répondre à ces critiques et pour légitimer le spectacle et les émotions qu'il suscite. C'est ainsi que Segni, Castelvetro et Riccoboni [11]

---

[7] « Et à l'égard des choses de l'amour, de la passion et de tout ce qui dans l'âme touche au désir, à la peine et au plaisir qui accompagnent, disons-nous, l'ensemble de notre activité, n'est-ce pas ici encore le même argument ? C'est l'imitation poétique qui produit en nous les effets de cette nature. Elle nourrit toutes ces choses en les irriguant, alors qu'il faudrait les assécher ; elle les installe de façon à nous diriger, alors qu'il faudrait les soumettre, pour que nous devenions meilleurs et plus heureux, et non pires et misérables », PLATON, *La République*, livre X, trad. Georges LEROUX, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 500 [606d].

[8] « J'étais alors si misérable que j'aimais à être touché de quelque douleur et en cherchais les sujets, n'y ayant aucunes actions des Comédiens qui me plussent tant, et qui me charmassent davantage que lorsqu'ils me tiraient des larmes des yeux, par la représentation de quelques malheurs étrangers et fabuleux qu'ils représentaient sur le théâtre », AUGUSTIN, *Confessions*, III, 3, trad. d'Arnauld D'ANDILLY (1649), éd. Philippe SELLIER, Gallimard, 1993, p. 92.

[9] Voir par exemple : « Il est donc vrai que le but de la Comédie est d'émouvoir les passions, comme ceux qui ont écrit de la poétique en demeurent d'accord : et au contraire, tout le but de la Religion Chrétienne est de les calmer, de les abattre et de les détruire autant qu'on le peut en cette vie », Armand BOURBON DE CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Billaine, 1667, p. 45-46, accessible sur le site obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre.

[10] Voir Emilio COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (1904), rééd. José Luis SUÁREZ GARCÍA, Grenade, Universidad de Granada, 1997 ; Ferdinando TAVIANI et Ferruccio MAROTTI, éd., *La commedia dell'arte et la società barocca*, t. 1., Rome, Bulzoni, 1969 ; Clotilde THOURET, *Le Théâtre réinventé, la défense de la scène dans l'Europe de la première modernité*, présenté en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Paris-Sorbonne, 2015 ; et plus largement les travaux effectués dans le cadre du projet *La Haine du Théâtre*, dirigé par François Lecercle et Clotilde Thouret.

[11] « *La purgazione d'Aristotele, come si debba intendere, questo ha difficultà non piccola, e non è dubbio che secondo lui la tragedia ci empie di passioni de queste due, di misericordia e di timore. Questo è il primo fine e*

s'appliquent à défendre la *catharsis* et affirment que le spectacle tragique est salutaire, car il ne se limite pas à susciter les passions, mais permet aussi de les « purger ». Pourtant, le caractère contradictoire de cette explication n'échappe pas à la critique : comment est-il possible que le théâtre puisse à la fois éveiller et modérer les passions ? Pour Saint-Évremont, cette tâche est paradoxale et impossible :

> Aristote [a établi] une certaine purgation que personne jusqu'ici n'a entendue, et qu'il n'a pas bien comprise lui-même, à mon jugement : car y a-t-il rien de si ridicule que de former une science qui donne sûrement la maladie, pour en établir une autre qui travaille incertainement à la guérison ? Que de mettre la perturbation dans une âme, pour tâcher après de la calmer par les réflexions qu'on lui fait faire sur les honteux états où elle s'est trouvée ?[12]

La critique de Saint-Évremont paraît légitime : la *catharsis* semble impliquer une contradiction qu'il est difficile de justifier. Plus tard, d'autres conceptions du théâtre et de ses effets permettront de sortir de cette impasse théorique. Au XVIIIe siècle, la théorie du plaisir esthétique concilie émotions et purgation, car si le spectacle suscite les passions, le caractère fictif de la représentation vient les modérer et les mettre à distance[13] ; au début du XXe siècle, la psychanalyse

---

in questo con Platone conviene. Ma non si ferma e ne trova un altro più in là, il quale è la purgazione degli affetti mediante que' due; e questo è l'ultimo fine », « Comment comprendre la purgation selon Aristote n'est pas une mince affaire : il est certain que, d'après lui, la tragédie nous emplit de passions et notamment de ces deux : la crainte et la pitié. C'est là sa finalité première, et Platon en convient. Mais Aristote ne s'arrête pas là, et trouve une autre fin à la tragédie, qui consiste à purger les affects par ces deux passions, et c'est là sa fin ultime » (nous traduisons), Agnolo SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia* (1573), *in Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 3, éd. Bernard WEINBERG, Bari, Laterza, 1972, p. 5-100, p. 76. Voir aussi Ludovico CASTELVETRO, *Poetica volgarizzata e sposta* (1570), éd. Walter ROMANI, Rome-Bari, Laterza, 1978, p. 77 *et passim* ; Antonio RICCOBONI, *Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans*, *op. cit.*, p. 31.

[12] « De la tragédie ancienne et moderne » (1672), *in* Charles de SAINT-ÉVREMOND, *Œuvres mêlées*, éd. Luigi DE NARDIS, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 189-190.

[13] Bernard Le BOUYER DE FONTENELLE, *Réflexions sur la poétique* (1742), *in Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1989, p. 133 ; David HUME, *Essais esthétiques* (1755), trad. Renée BOUVERESSE, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 113-118 ; Charles BATTEUX, *Premier Mémoire sur la* Poétique *d'Aristote* (1771), s. l., s. n., 1778, p. 57.

considère les passions théâtrales comme « thérapeutiques » et valorise la *catharsis* comme moyen de rejouer et d'évacuer la scène traumatique[14]. Mais, au moment de l'essor du théâtre, ces explications sont impossibles : le désir de susciter les passions paraît foncièrement opposé aux stratégies qui permettraient de les dominer. Pour les concilier, les théoriciens choisissent d'emprunter une autre voie : ils s'efforcent de moraliser les effets du théâtre.

Moraliser les passions : le mot des théoriciens

Les théoriciens s'appliquent à démontrer que si le théâtre soulève les passions, c'est pour les moraliser. Stephen Halliwell, dans son essai sur la *Poétique*[15], propose une typologie des interprétations de la *catharsis* qui permet de distinguer et de comprendre les analyses des commentateurs renaissants. Pour Robortello, la représentation des passions au théâtre est utile, car elle fortifie le spectateur :

> Si quelqu'un me demande quelle est la doctrine d'Aristote sur la tragédie, je réponds qu'il estime que ces déclamations et spectacles purgent (*purgari*) de deux passions, à savoir la crainte et la pitié (*commiserationem et metum*). Lorsque les hommes assistent à ces déclamations, où ils entendent et ils voient des personnes qui parlent et qui font des choses qui se rapprochent beaucoup de la vérité, ils s'habituent à souffrir, à craindre et à avoir pitié *(assuescunt dolere, timere, commiserari)*, de telle sorte que si quelque chose survient dans la vraie vie, ils souffrent moins et ont moins peur *(minus doleant, et timeant)*[16].

[14] Voir Jakob BERNAYS (1858) cité dans Matthias LUSERKE, dir., *Die aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung in 19. und 20. Jahrundert*, Hildesheim, Georg Olms, 1991, p. 362 (et plus largement tout ce volume) ; Sigmund FREUD, *Du mécanisme psychique des phénomènes hystériques* (1893), trad. Janine ALTOUNIAN *et al.*, *in Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Puf, 1989, p. 198 ; voir aussi les influences que cette théorie exerce sur le théâtre : Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double* (1935), *in Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 520-52 ; plus récemment, Edward BOND, *L'Énergie du sens,* vol. 2, *Poèmes essais*, éd. Jérôme HANKINS, trad. Georges BAS, Séverine MAGOIS et Jérôme HANKINS, Montpellier, Climats, 1998, p. 33.

[15] Stephen HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth, 1986, p. 350 et suivantes.

[16] « *Quod si quis roget, qualis sit Aristotelis sententia de tragoedia. Respondeo, existimare illum, eius recitatione, et inspectione purgari perturbationes has duas, commiserationem et metum. Dum enim homines*

Le spectacle tragique « purge » la crainte et la pitié des spectateurs, parce que, en regardant l'imitation vraisemblable d'actions qui suscitent la pitié et la crainte, on s'habitue à avoir peur et à éprouver de la pitié, dans un contexte réglé et fictif. Le théâtre fonctionne dès lors comme une thérapie homéopathique (Halliwell), ou comme une salle d'entrainement : on s'exerce à pâtir, ou encore, on absorbe les passions à petites doses, pour que, le jour où l'on sera confronté aux passions dans la vie réelle, on sache mieux les maîtriser. Castelvetro[17] et Minturno[18] proposent une interprétation semblable des passions tragiques.

Pour Piccolomini, en revanche, la représentation des passions permet de les modérer :

> De grandes discussions entre les commentateurs de la *Poétique* d'Aristote et d'autres savants qui l'étudient sont nées au sujet de ces mots d'Aristote en cette particule, où il dit que la tragédie, par la crainte (*timore*) et la compassion (*compassione*) doit purger et libérer (*purgare e liberare*) les esprits d'affects et perturbations semblables [...]. En voyant les sorts néfastes et les accidents malheureux (*casi acerbi, infelici accidenti*) […] nous apprenons à modérer nos espoirs (*a moderare le nostre speranze*), et en raison de la vanité que nous voyons en ces choses, nous modérons (*temperiamo*) aussi nos joies, en considérant qu'elles sont précaires, et nous mitigeons la douleur (*mitighiam il dolore*) dans les malheurs, en voyant que toute sorte d'homme est victime de malheurs[19].

---

intersunt recitationibus, audiuntque, et cernunt personas loquentes et agentes ea, quae multum accedunt ad veritatem ipsam: assuescunt dolere, timere, commiserari: quo sit, ut cum aliquid ipsis humanitus acciderit, minus doleant, et timeant: necesse est enim prorsus, ut qui nunquam indoluerit ob aliquam calamitatem vehementius postea doleat, siquid adversi praeter spem acciderit », Francesco ROBORTELLO, *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes,* Florence, 1548, p. 53, notre traduction.

[17] Ludovico CASTELVETRO, *Poetica vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, p. 360.

[18] Antonio MINTURNO, *L'arte poetica* (1564), Naples, Gennaro Muzio, 1725, p. 77.

[19] « *Grandi contrasti tra gli spositori della poetica di Aristotele, e tra molte dotte persone, che fanno studi in essa hanno recato le parole d'Aristotele in questa particella, quando dice che la tragedia, col mezzo del timore, e della compassione, ha da purgare, e da liberare gli animi da somiglianti così fatti affetti e perturbazioni. […]. Vedendo noi gli acerbi casi, e gli infelici accidenti […] veniamo in veder queste cose, a moderar le nostre speranze, e per la vanità, che veggiamo in esse, temperiamo ancor le alleghrezze, considerando in quanta fragilità sian poste, mitighiamo il dolor nei mali, vedendo quanto facilmente ogni*

La vue de situations qui suscitent la peur et la compassion vient modérer notre peur, notre douleur, mais aussi nos joies et nos espérances. Nous croyons être les seuls à souffrir, et que nos peines sont exceptionnelles. Le spectacle tragique nous montre le contraire : tous les hommes (même les puissants) sont victimes des malheurs, et toutes nos joies sont précaires. Dès lors, nous modérons nos passions : nous souffrons moins, car nous apprenons que le malheur est le lot de tous, et nous relativisons nos espoirs et nos joies, car nous savons qu'ils sont fragiles. Le spectacle des passions, d'après Piccolomini, propose une leçon morale : plutôt que de chercher passionnément à fuir le malheur et à réaliser nos espérances, il vaut mieux apprendre à moins souffrir et à moins espérer. Une vision semblable des passions est proposée par Vettori[20].

Pour Corneille, enfin, la représentation des passions permet de corriger les passions :

> [La *Poétique*] donne assez d'ouverture pour trouver la manière dont se fait la purgation des passions dans la tragédie. La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte, au désir de l'éviter, et ce désir, à **purger, modérer, rectifier, et même déraciner** en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause[21].

Pour Corneille, le spectacle tragique est le lieu d'une pédagogie : la vue du malheur suscite la crainte et la pitié, la crainte et la pitié éveillent en nous le désir d'éviter le malheur, et pour éviter le malheur, nous comprenons qu'il est nécessaire d'éviter les passions. La démonstration de Corneille semble couler de source, mais implique une certaine vision des passions et de leurs effets. Pour que sa pédagogie

---

sorte d'huomo a i mali sia sottoposto », Alessandro PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della* Poetica *d'Aristotele,* Venise, Guarisco, 1572, p. 102, notre traduction.

[20] Pietro VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetarum*, Florence, in officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1560, p. 56.

[21] Pierre CORNEILLE, *Discours de la tragédie* (1660), *in Œuvres complètes*, vol. 3, éd. Georges COUTON, Paris, Gallimard, 1987, p. 143 (nous soulignons).

fonctionne, il faut supposer que les passions soient la seule cause des malheurs, et que le public qui assiste au spectacle désire être amendé par ce qu'il voit, c'est-à-dire, qu'il porte d'emblée un regard moral sur la scène.

Heinsius croit aussi que la représentation des passions enseigne à les modérer, mais propose une interprétation qui écarte les fragilités de la vision de Corneille :

> Aristote affirme que, dans la mesure où la principale activité de cette Muse est d'exciter les passions, elle doit donc avoir pour fin de les réguler et de les remettre en ordre. Les passions qui lui sont propres sont au nombre de deux : la compassion et l'horreur (*misericordia et horror)*, en suscitant ces deux passions dans l'âme, elle maîtrise leur montée graduelle, et les fait ainsi rentrer dans l'ordre. C'est là ce que Aristote appelle « l'amendement » (*expiationem*) des passions ou des émotions – à moins que l'on ne préfère parler de « purgation » (*purgationem*)[22].

Heinsius hésite entre « amendement » et « purgation » tout comme il associe une vision morale et une vision physiologique de la *catharsis*. Le spectacle permet de modérer et de réguler les passions, non parce qu'il propose une leçon au spectateur, comme le supposait Corneille, mais parce qu'il suscite les passions du spectateur dans un contexte contrôlé (le théâtre), en absence de danger réel, qu'il lui laisse ainsi le temps et l'aise de comprendre le mécanisme passionnel et donc d'apprendre à le maîtriser.

Les théoriciens proposent ainsi trois stratégies de moralisation : ils affirment que le spectacle des passions permet de les fortifier, les modérer ou les réguler. Ils adoptent ainsi le point de vue des détracteurs du théâtre, pour qui les passions sont problématiques, mais ils défendent le travail des dramaturges, en affirmant que la représentation des passions peut être bénéfique pour la cité. Leurs interprétations

[22] « *Sequitur usus Tragoediae et finis. In concitandis igitur affectibus cum maxime versetur haec Musa, finem ejus esse, hos ipsos ut temperet, iterumque componat Aristoteles existimat. Affectus proprii illius sunt duo : Misericordia, et Horror. Quos ut excitat in animo, ita sensim efferentes sese, deprimit, quemadmodum oportet, et in ordinem sic cogit. Quod affectuum proinde expiationem, sive perturbationum, Aristoteles vocavuit, nisi quis purgationem malit* », Daniel HEINSIUS, *De Tragoedia constitutione* (1611), éd. et trad. Anne DUPRAT, Genève, Droz, 2001, p. 124-125.

sont pourtant fragiles et discutables. Si le théâtre nous habitue à souffrir, il nous rend aussi insensibles au malheur d'autrui et donc incapables de compassion et de charité, comme l'affirmera, plus tard, Rousseau[23]. Si le théâtre sert à modérer nos aspirations et nos espérances, il se réduit à une école de la résignation, et nous rend incapables de voir, par de-là le hasard et la fortune, la possibilité d'une philosophie et d'une providence[24]. Encore, la tragédie ne peut pas nous apprendre à corriger les passions, car elle ne représente pas seulement le malheur de personnages aux passions mauvaises, mais également la souffrance injuste de personnages bons, des martyrs et des saints[25]. Enfin, apprendre le mécanisme des passions paraît inutile et hypocrite, si l'on considère, comme le fait Pierre Nicole[26], que de toute façon les passions sont mauvaises.

Les interprétations proposées par les théoriciens ne semblent donc pas résoudre la polémique sur la légitimité des passions au théâtre, qui affecte directement le travail des dramaturges, les appelle à répondre et à proposer une réflexion sur la *catharsis* au cœur même du spectacle.

La preuve par la scène : il est possible de susciter et d'éclairer les passions

Clotilde Thouret[27] a admirablement montré que les pièces de théâtre participent à sa défense, comme le feront, plus tard, les spectateurs[28]. En adoptant la même démarche, je voudrais analyser trois pièces qui mettent en scène les passions du spectacle et en proposent une théorie implicite. Ces trois tragédies sont issues de traditions dramatiques différentes et n'ont aucun point en commun, si ce n'est qu'elles mettent en scène comment, très concrètement devant nos yeux, le spectacle suscite les passions, sans prétendre par la suite les fortifier, les modérer

[23] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur son article « Genève »* (1758), éd. M. LAUNAY, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 78-79.
[24] Pour une analyse de ce débat, voir E. ZANIN, *Fins tragiques*, Genève, Droz, 2014, chapitre 6 et 7.
[25] Voir Anne TEULADE, *Le Saint en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p. 128 et suivantes.
[26] Pierre NICOLE, *Traité de la comédie* (1678), éd. Laurent THIROUIN, Paris, Champion, 1998, p. 41-43.
[27] Voir C. THOURET, *op. cit.*, chap. III, 3.
[28] Voir à ce sujet *Naissance de la critique dramatique*, Lise MICHEL et Claude BOURQUI, dir., *Littératures classiques*, 89, 2016.

ou les réguler. Au contraire, dans ces pièces, l'expression des passions est bonne parce qu'elle éclaire et permet au spectateur d'aller plus loin, et de comprendre ce qui, sans l'action des passions, serait resté inerte et obscur.

Une interprétation singulière et implicite de la *catharsis* est proposée dans *Hamlet* (1599-1602). La pièce dans la pièce (*the Mousetrap*) qui se joue à l'acte III, suggère une interprétation de la *catharsis*. L'épisode est très connu et très étudié par la critique[29]. Hamlet demande aux comédiens de jouer une pantomime qui représente le meurtre du roi par Claudius, pour faire en sorte que ce dernier reconnaisse et avoue son crime. Et effectivement, à la vue du spectacle, le roi Claudius se lève (*Ophelia : the king rises*), il interrompt le spectacle, il demande qu'on allume les lumières (*King Claudius : give me some light : away !*). Hamlet commente : le roi a été pris par l'émotion, il est effrayé (*frighted*), il est touché (*striken*), il veut pleurer (*weep*)[30]. Et effectivement, à la suite du spectacle, le roi se retire en solitude, il confesse son crime et son désir de prier[31]. Pris de colère, il décide aussi qu'Hamlet quitte la cour. La vue d'un spectacle funeste, donc, suscite et exaspère les passions et ne semble nullement apte à les modérer. Mais la pièce montre aussi que, si Claudius est touché par le spectacle, c'est qu'il est déjà sous l'emprise de passions mauvaises. Les autres personnages du public ne comprennent pas les raisons qui poussent le roi à quitter la salle. La pièce montre donc que le spectacle des passions n'est mauvais que pour ceux qui sont déjà habités par des passions mauvaises, mais qu'il n'excite aucune passion néfaste chez les autres spectateurs. Tout le stratagème mis en place par Hamlet est fondé sur cette compréhension de la *catharsis*. Avant le début de la pièce, il dit au roi : « *your majesty and we that have free souls, it touches us not: let the galled jade wince, our withers are unwrung* »[32]. Le spectacle des passions fonctionne donc comme un révélateur, et

[29] Voir notamment C. THOURET, *op. cit.*, p. 264, et Ellen MACKAY, *Persecution, Plague and Fire*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2011, p. 47-66.
[30] Citations de la scène III, 2 de William SHAKESPEARE, *Hamlet*, trad. François MAGUIN, Paris, Gallimard, 1995, p. 240.
[31] William SHAKESPEARE, *Hamlet*, *op. cit.*, III, 3, v. 35-37, p. 258.
[32] « Votre Majesté, et nous qui avons l'âme libre, cela ne nous touche pas. C'est la rosse écorchée qui bronche : nous avons le garrot intact », *ibid.*, p. 238.

permet de distinguer les « *free souls* » (les âmes libres) des âmes coupables et vicieuses. Les premières ne sont pas atteintes par les passions (« *it touches us not* »), les secondes en sont blessées, et cette blessure révèle et stigmatise leur caractère mauvais.

Une autre interprétation de la *catharsis* est proposée par *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou (1647), où la mise en scène d'une pièce dans la pièce conduit à une compréhension particulière des passions suscitées par le spectacle[33]. Genest, un acteur, représente devant l'empereur le sort d'Adrian, qui devient chrétien et meurt martyr. En jouant le rôle d'Adrian, Genest éprouve des passions : il est plein d'« ardeur » (v. 1243), d'« amour » (v. 1245), son âme est remplie de « sensibles flammes » (v. 1276) et consommée par le « feu » (v. 1279). Ces émotions sont suscitées par le spectacle : Genest adhère au rôle qu'il joue et finit par éprouver réellement les passions de son personnage. En ce sens, il confirme toutes les critiques qui pèsent sur la *catharsis* : oui, le spectacle est le lieu où s'expriment les passions et où les spectateurs adhèrent aux passions des personnages, sans savoir les modérer, parce que si le spectacle est feint, les passions qu'il soulève sont réelles et affectent la vie publique des spectateurs. Genest, donc, éprouve les passions d'Adrian : il se convertit, il proclame sa foi, il est torturé et martyrisé. La tragédie de Rotrou montre bien que si le spectacle éveille les passions, il ne permet nullement de les modérer. Mais elle dit aussi que le spectacle peut susciter des passions qui sont bonnes et qui peuvent purger les passions mauvaises. En effet, Genest dit avoir été « purgé » (v. 1328) sur la scène : pendant qu'il représentait Adrian, une « céleste main » l'a purifié de ses forfaits. En jouant un homme touché par l'amour divin, Genest est réellement touché par l'amour et tout son être en est purifié. La purification rituelle semble ici coïncider avec la purgation théâtrale. Le discours de l'Église sur les sacrements est ici utilisé pour parler du pouvoir de la représentation : la mise en scène des passions est bonne, parce qu'elle peut donner

[33] Voir au sujet de Genest, Guillaume NAVAUD, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011 ; C. THOURET, *op. cit.*, p. 143 et suivantes ; E. ZANIN, « L'anecdote de saint Genest : pour une hagiographie du théâtre », *in Anecdotes dramatiques*, François LECERCLE, éd., Paris, PUPS, 2012, p. 275-290.

à vivre des passions salutaires (l'amour, l'ardeur), mais aussi parce que, par l'expérience des passions, elle peut purifier, c'est-à-dire éclairer, révéler. C'est en effet par l'expérience des passions du spectacle que Genest découvre la « vérité » (v. 1225) et « corrige » son rôle (v. 1309). La *catharsis* est donc bonne, non parce qu'elle modère les passions, mais parce que, par les passions, elle amène un éclaircissement ou une révélation qui rend le spectateur meilleur.

Une troisième interprétation de la *catharsis* paraît dans l'unique tragédie du Tasse, *Il re Torrismondo* (1587). Dans la dédicace de la pièce à Vincenzo Gonzaga, Torquato Tasso oppose deux lectures de la tragédie : d'un côté certains pensent que la tragédie est une composition grave (*gravissimo componimento*), c'est-à-dire une composition sérieuse, au style élevé, qui cherche le profit du spectateur ; de l'autre certains croient que la tragédie est pleine de passions (*affettuosissimo*), c'est-à-dire qu'elle est faite pour le plaisir et ne propose aucun exemple profitable, mais, au contraire, qu'elle risque de nuire au public et notamment aux jeunes spectateurs (*a giovinetti*)[34]. Or, d'après le Tasse, sa tragédie est à la fois grave et pleine d'affects : elle peut donc susciter les passions, éveiller le plaisir, et par là-même, être profitable.

Dans son *Discorso del poema eroico* (1594), il explique que l'expression des passions peut conduire vers le bien. Puisque « l'amour est beau (*bellissimo*), comme le dit Phèdre, dans Platon »[35], alors « si la tragédie est grave (*gravissima*), elle a besoin que sa grande sévérité soit tempérée par les douceurs de l'amour »[36]. Tasse affirme que les passions ne sont pas mauvaises par nature, mais qu'elles peuvent conduire vers le bien, car « l'amour n'est pas seulement une passion et un mouvement de l'appétit sensible, mais un *habitus* très noble de la volonté, comme

[34] Torquato TASSO, *Il re Torrismondo, tragedia* (1587), éd. Vercingetorige MARTGONE, Parme, Guanda, 1993, p. 3.

[35] « *Bellissimo è l'amore, come stimò Fedro presso Platone* », Torquato TASSO, *Discorsi del poema eroico*, *in Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* (1594), éd. Luigi POMA, trad. Françoise GRAZIANI, Bari, Laterza, 1964, p. 58-259, , Paris, Aubier, 1997, p. 104, et trad. p. 193.

[36] « *Se gravissima è la tragedia, niun'altra avrebbe maggior bisogno che la sua soverchia severità fosse temperata con la piacevolezza d'amore* », *ibid.*, p. 105.

l'a dit saint Thomas. Dès lors, l'amour sera une passion digne de louange chez les héros »[37].

Sa tragédie semble manifester cette conception des passions tragiques. Torrismondo est un héros moyen : il n'excelle ni dans la vertu ni dans le vice, il commet une faute et tombe dans le malheur. Sa faute est d'être amoureux d'Alvida, qui est destinée à son ami Germondo, et de s'unir à elle, pour apprendre ensuite qu'il n'a pas seulement trahi la foi de Germondo, mais qu'il a aussi commis l'inceste, car Alvida est sa propre sœur. Torrismondo n'est pas mauvais, mais il a été aveuglé par la passion, a commis une faute dont il n'est pas entièrement responsable et dont il ne mesure pas la portée. Torrismondo, accablé par le malheur, se suicide à la fin de la pièce.

Or le dénouement du Tasse ne vient pas corriger les passions, comme le voudrait Corneille : il ne s'agit pas de montrer un personnage qui tombe dans le malheur à cause de la passion, pour inviter le spectateur à modérer ses propres sentiments. Au contraire, il s'agit pour le Tasse de montrer comment les passions peuvent élever les personnages et les conduire vers le bien[38]. Torrismondo n'est pas seulement accablé par le malheur de la reconnaissance, mais il est aussi tiraillé par deux sentiments élevés et contradictoires : l'amour qu'il éprouve pour Alvida et l'amitié qui le lie à Germondo. Il ne peut pas aimer Alvida sans renoncer à son amitié pour Germondo ; il ne peut pas rester fidèle à son ami sans blesser l'objet de son amour. Le dénouement de la tragédie met ainsi entre parenthèses la rétribution des amants au profit de l'exaltation de leur amour et de l'amitié indéfectible de Germondo. Les amours de Torrismondo et Alvida dureront éternellement, car Germondo demande que les amants soient ensevelis ensemble[39], et l'amitié de deux princes sera à l'origine

[37] « *Ma se l'amore e non solo una passione ed un movimento de l'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo de la volontà, come volle san Tomaso, l'amore sarà più lodevole ne gli eroi* », *ibid*., p. 106.

[38] « *Col* Torrismondo *si muta nella sostanza l'idea di tragedia : si compie una rivoluzione, secondo cui il motore stesso dell'azione tragica è il sentimento, la forza viscerale delle passioni, non più il disegno divino che ci sovrasta. Voglio dire che la novità sta nel fatto non che si dia valore al sentimento, ma che si faccia del sentimento il motore dell'azione, e in particolare della scelta che è il gesto fondamentale dell'etica, e della tragedia* », Paola MASTROCOLA, « Tasso e la teoria della tragedia », *in* Walter MORETTI et LUIGI PEPE, éd., *Torquato Tasso e l'Università*., Florence, Olschki, 1997, p. 284.

[39] « *Perché questo è de' morti onore estremo, / Benché invitti re, famosi in arme, / Sia tomba l'Universo, e'l Cielo albergo* », *ibid.*, p. 222 et ensuite « *Germondo: Deh, quinci Torrismondo e quindi Alvida, / Quinci vera*

d'un règne de paix, car Germondo promet à la mère de Torrismondo de gouverner dans la paix[40]. Le spectacle des passions, pour le Tasse, n'est pas le lieu d'une modération des passions mais, bien au contraire, celui de l'exaltation des passions. Les passions sont véritablement un lieu de purification, parce que l'amour rend les personnages meilleurs. Le spectateur, au dénouement de la pièce, au lieu de déplorer le malheur des héros et d'apprendre à modérer (Piccolomini) ou à corriger (Corneille) ses passions, est appelé à admirer Torrismondo et Alvida, comme le font les autres personnages, qui reconnaissent la valeur de l'amour, en dépit du sort funeste des héros, et désirent, à leur tour, l'émuler.

Éclaircir par les passions

Les théoriciens et les dramaturges de la première modernité ne semblent pas parvenir à dénouer le paradoxe de la *catharsis* : est-il possible que le spectacle tragique éveille et en même temps purifie ou modère les passions ? Il paraît difficile de répondre à cette question en moralisant la *catharsis*, parce qu'il est ardu de concilier d'un côté le plaisir du spectateur, de l'autre le souci de le moraliser et de réguler. En d'autres termes, on a du mal à imaginer un spectateur qui veuille à la fois éprouver des passions et qui cherche activement à les modérer et à les normaliser. La moralisation de la *catharsis* semble produire un double discours, que l'on retrouve dans la posture du censeur qui déplore l'immoralité des spectacles mais se précipite à la comédie, ou encore chez le spectateur hypocrite qui aime les passions du théâtre mais s'empresse aussitôt de les condamner. Or ce type de spectateur existe, du moins si l'on prend au sérieux les nombreux textes du XVIIe siècle qui en dressent le portrait[41].

---

amicizia e quindi vero amore, / Fanno de gli occhi miei duo larghi fonti / D'amarissimo pianto, e 'l core albergo / D'infiniti sospiri », *ibid.*, p. 236-237

[40] *Ibid.*

[41] Voir notamment le personnage de Climène dans *La Critique de* l'École des Femmes de Molière, ou encore les occurrences de « comédie » dans le dictionnaire de Furetière, étudiées dans l'article de E. ZANIN, « Les choses du théâtre dans les premiers dictionnaires italiens, français et espagnols », in Anne CAYUELA et Marc VUILLERMOZ, éd., *Les Mots et les Choses du théâtre*, Genève, Droz, 2017, p. 95-110.

Ce double discours est intenable dans les pièces de théâtre parce que le dispositif dramatique cherche explicitement à plaire au public. Dès lors, pour justifier leur démarche, les dramaturges doivent aller plus loin. C'est ainsi que l'on trouve dans les pièces une vision de la *catharsis* qui semble résoudre les impasses de la théorie. La *catharsis* y est présentée comme un révélateur, à la fois sur le plan moral, parce que la représentation pousse le spectateur à prendre conscience de la nature des passions qui l'habitent, et sur le plan politique, parce que la réaction du public permet de reconnaître ceux qui sont habités par des passions mauvaises. La *catharsis* est présentée dans les pièces come le lieu d'un éclaircissement : par l'expérience des passions les spectateurs parviennent à une plus grande connaissance de la vérité et du bien. Cette lecture de la *catharsis* comme éclaircissement rappelle les interprétations récentes de philosophes comme Martha Nussbaum, qui défendent la valeur cognitive des émotions[42]. Car probablement, pour pouvoir concilier souci éthique et plaisir du spectacle, il est nécessaire de penser que l'expérience des passions, par le plaisir qu'elles suscitent, peut devenir le lieu d'une connaissance.

[42] « Nous pouvons affirmer sans hésitation que le sens de « éclaircir » (*clearing up*) et de « clarification » (*clarification*) est l'un des sens les plus appropriés et des plus importants pour définir la *catharsis*, même dans un contexte médical et rituel. […] Je considère ainsi que la tragédie contribue au travail humain d'auto-compréhension (*human self-understanding*), justement par l'exploration de ce qui suscite la pitié et la peur. La tragédie mène ce travail d'exploration en nous poussant à réagir par ces mêmes émotions. En effets, ces réponses émotionnelles font partie de la reconnaissance et de la compréhension des conditions et des limites contingentes de nos aspirations au bonheur. […] *catharsis* ne signifie pas « clarification intellectuelle », mais simplement « clarification ». Pour Aristote en effet, la clarification a lieu par la réponse émotionnelle, tout comme, dans *Antigone*, l'apprentissage de Créon se fait par la souffrance qu'il éprouve suite à la mort de son fils. De même, quand nous regardons un personnage tragique, ce ne sont pas nos pensées, mais notre réponse émotionnelle qui nous mène à la compréhension de ce que sont les valeurs. Les émotions peuvent parfois fausser le jugement, mais peuvent aussi, comme dans le cas de Créon, nous faire accéder à un niveau plus vrai et plus profond de nous-mêmes, à des valeurs et à des engagements qui ont été dissimulés derrière le mur défensif de l'ambition ou de la rationalisation », Martha C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness, Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 390-391, notre traduction.

A. PREDA, « La juste colère. Autour de la Médée de Jean-Bastier de La Péruse », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 163-178, ISSN 2426-394X.

La juste colère.
Autour de la *Médée* de Jean-Bastier de La Péruse

Alessandra Preda, Université de Milan

Notre voyage autour de la 'passion' commence à l'intérieur des bâtiments froids et imposants des collèges humanistes, là où la figure de Médée acquiert un rôle prestigieux ainsi que paradoxal, femme barbare et magicienne au cœur des lettres *humaniores*[1]. Sa fortune dans l'avant-garde pédagogique de l'époque nous porte avant tout en Italie, à l'Université de Bologne où François Tissard, un étudiant de droit qui vient d'Amboise, a l'occasion de suivre les cours de Philippe Béroalde et d'apprendre cette conversation ouverte avec les textes des anciens que le nouvel enseignement humaniste stimule incessamment. L'initiation passe par les premières éditions en grec et en latin de l'imprimerie italienne, parmi lesquelles le jeune Tissard rencontre la célèbre *editio princeps* de la *Medea* d'Euripide, publiée à Florence par les soins de Giano Lascaris[2]. Séduit par ces nouveautés, qui répondent bien aux impératifs culturels de l'époque, Tissard devient à son tour un pionnier de l'étude du grec ancien : après son doctorat à Bologne, il imite ses maîtres en traduisant en latin trois pièces d'Euripide *Médée*, *Hyppolite* et *Alceste* dans un essai manuscrit qu'il dédie à François, duc de Valois et comte d'Angoulême, le futur roi « père des lettres »[3]. Selon la préface de Tissard adressée au dédicataire, la lecture du texte de Médée et de sa traduction latine constitue un exercice excellent pour un apprenti helléniste, appelé à devenir prince en suivant le paradigme idéal de la Renaissance italienne[4] : la femme barbare révèle les secrets

[1] La première partie de cette contribution reprend et développe une recherche déjà publiée, cf. Alessandra PREDA, *La rondine e la statua : Medee cinquecentesche, in Magia, gelosia e vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi,* éd. Liana NISSIM et A. PREDA, Milan, Led, 2006, p. 89-107.
[2] Florence, Lorenzo Alopa, 1494.
[3] Le manuscrit est conservé à la BNF (ms. 7884). La dédicace est reproduite *in* Henri OMONT, « Essai sur les débuts de la typographie grecque à Paris (1507-1516) », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France,* 18, 1891, p. 7-72.
[4] Cf. Pierre de NOLHAC, « Le premier travail français sur Euripide, la traduction de François Tissard », *in Mélanges Henri Weil,* Paris, Albert Fontemoing, 1898, p. 299-407 ; Bruno GARNIER, *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique,* Paris, L'Harmattan, 1999 ; Jean-Eudes GIROT, *Pindare avant Ronsard, de l'émergence du grec à la publication des Quatre Premiers livres des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 11-17.

d'une langue, dont la maîtrise donnera prestige au pouvoir de l'avenir. Un autre helléniste de l'époque, Henri Estienne, témoigne du même intérêt pour la tragédie d'Euripide : il nous avoue avoir appris par cœur la pièce pendant sa formation scolaire[5], sensible au rythme, aux sons, aux mots du chef-d'œuvre euripidien, fasciné par cette parole qui dans toute pépinière humaniste évoque la magie la plus séduisante de Médée. L'une des figures-clefs des « Apollons »[6] des collèges, l'écossais George Buchanan, revient sur la pièce d'Euripide en 1544 pour en donner une nouvelle traduction latine[7]. Le contexte, encore une fois, est celui de l'enseignement humaniste : l'illustre professeur des collèges de Guyenne et de Boncourt propose son travail de traducteur pour améliorer la connaissance des langues anciennes[8] en stimulant ses élèves à s'exercer dans l'acquisition de préceptes esthétiques et dans le questionnement de la philosophie ancienne. La révolte de la femme de Jason excède le cas domestique et renvoie à la question de l'autorité monarchique, son choix met en cause largement la notion de justice, son statut de barbare impose une réflexion critique sur les enjeux de la civilisation. La traduction met en valeur aussi la théâtralité du texte d'Euripide en exploitant d'autres sources anciennes concernant le même sujet : on ressent l'écho des vers de Sénèque, qui intensifient le trait dramatique de la pièce, ou on entend la citation discrète des œuvres d'Ovide, les *Métamorphoses* et les *Héroïdes*, qui présentent la

[5] Cf. Nicolas BANACHÉVITCH, *Jean Bastier de La Péruse (1529-1554) : étude biographique et littéraire* [Paris, 1923], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 34 ; Raymond LEBÈGUE, *La Tragédie française de la Renaissance,* Bruxelles, Office de publicité, 1944, p. 17-18.

[6] Cf. *Nouveaux regards sur les "Apollons des collèges". Figure du professeur humaniste dans la première moitié du XVIe siècle*, éd. Mathieu FERRAND et Nathaël ISTASSE, Genève, Droz, 2014.

[7] *Hecuba et Iphigenia in Aulide, Euripidis tragoediae, in latinum tralatae Erasmo Roterodamo interprete. Medea ejusdem, Georgio Buchanano Scoto interprete*, Parisiis, ex officina M. Vascosan, 1544. *Cf.* l'édition moderne de *Medea in George Buchanan Tragedies*, éd. Peter SHARRATT et Peter G. WALSH, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1983, p. 165-208.

[8] Voir la lettre écrite à Daniel ROGERS le 9 novembre 1579 dans *Opera omnia*, Leyde, 1725, t. II, p. 755, citée et traduite par Philip J. FORD, *George Buchanan. Prince of Poets*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1982, p. 70-71. Sur cette traduction, voir Jean-Frédéric CHEVALIER, « George Buchanan and the Poetics of borrowing in the latin translation of Euripide's Medea» *in* Philip J. FORD, *op. cit,,* p. 183-195 ; Zoe SCHWEITZER, « Buchanan, helléniste et dramaturge, interprète d'Euripide (Medea et Alcesti) », *Étude Épistémé*, 23, 2013 (url : http://journals.openedition.org/episteme/258).

Ces questions ne trouvent pas de réponse définitive, et pourtant, au moment de l'essor moderne du théâtre, il paraît absolument crucial d'y répondre. C'est que la compréhension des passions suscitées par la scène définit la place et la légitimité du théâtre dans la cité : si l'action du théâtre sur les citoyens est mauvaise, il est nécessaire de bannir à tout prix les représentations publiques. Le débat sur la *catharsis* n'est pas seulement d'ordre poétique, mais son enjeu est d'abord politique. Nombreux sont en effet les censeurs qui reprennent à leur compte les critiques platonicienne[7] et augustinienne[8] des passions du théâtre pour en appeler à l'abolition pure et simple des spectacles[9]. Ils considèrent que les passions sont mauvaises, car elles entravent la volonté et l'entendement et briment la liberté du sujet ; ils affirment que l'action du théâtre est néfaste, car la représentation suscite les passions du public, sans lui apprendre à les contrôler ou à les moraliser[10].

Si les poéticiens cherchent à expliquer la mécanique des passions au théâtre, c'est (aussi) pour répondre à ces critiques et pour légitimer le spectacle et les émotions qu'il suscite. C'est ainsi que Segni, Castelvetro et Riccoboni [11]

---

[7] « Et à l'égard des choses de l'amour, de la passion et de tout ce qui dans l'âme touche au désir, à la peine et au plaisir qui accompagnent, disons-nous, l'ensemble de notre activité, n'est-ce pas ici encore le même argument ? C'est l'imitation poétique qui produit en nous les effets de cette nature. Elle nourrit toutes ces choses en les irriguant, alors qu'il faudrait les assécher ; elle les installe de façon à nous diriger, alors qu'il faudrait les soumettre, pour que nous devenions meilleurs et plus heureux, et non pires et misérables », PLATON, *La République*, livre X, trad. Georges LEROUX, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 500 [606d].

[8] « J'étais alors si misérable que j'aimais à être touché de quelque douleur et en cherchais les sujets, n'y ayant aucunes actions des Comédiens qui me plussent tant, et qui me charmassent davantage que lorsqu'ils me tiraient des larmes des yeux, par la représentation de quelques malheurs étrangers et fabuleux qu'ils représentaient sur le théâtre », AUGUSTIN, *Confessions*, III, 3, trad. d'Arnauld D'ANDILLY (1649), éd. Philippe SELLIER, Gallimard, 1993, p. 92.

[9] Voir par exemple : « Il est donc vrai que le but de la Comédie est d'émouvoir les passions, comme ceux qui ont écrit de la poétique en demeurent d'accord : et au contraire, tout le but de la Religion Chrétienne est de les calmer, de les abattre et de les détruire autant qu'on le peut en cette vie », Armand BOURBON DE CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Billaine, 1667, p. 45-46, accessible sur le site obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre.

[10] Voir Emilio COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (1904), rééd. José Luis SUÁREZ GARCÍA, Grenade, Universidad de Granada, 1997 ; Ferdinando TAVIANI et Ferruccio MAROTTI, éd., *La commedia dell'arte et la società barocca*, t. 1., Rome, Bulzoni, 1969 ; Clotilde THOURET, *Le Théâtre réinventé, la défense de la scène dans l'Europe de la première modernité*, présenté en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Paris-Sorbonne, 2015 ; et plus largement les travaux effectués dans le cadre du projet *La Haine du Théâtre*, dirigé par François Lecercle et Clotilde Thouret.

[11] « *La purgazione d'Aristotele, come si debba intendere, questo ha difficultà non piccola, e non è dubbio che secondo lui la tragedia ci empie di passioni de queste due, di misericordia e di timore. Questo è il primo fine e*

ainsi que la réputation solide d'Euripide français[15]. La pièce, restée manuscrite à la mort prématurée du poète, est revue et publiée par les amis du *sodalitium* poitevin et devient, en 1556[16], la toute première tragédie française à l'antique : Médée s'impose comme la figure matricielle du théâtre humaniste, mère infanticide qui engendre l'espace tragique par excellence, magicienne qui se sert prodigieusement des mots pour venger la parole trahie et répondre au verbe creux du pseudo-héros de la Grèce.

Chanté comme « le second ornement de la tragique Muse »[17], La Péruse figure dans la constellation de poètes appelée à la renaissance des lettres françaises : Ronsard lui-même, en effet, reconnaît dans sa *Médée* cette fréquentation assidue et rigoureuse du passé qui porte, selon le paradoxe humaniste, à l'avenir lumineux de la culture contemporaine[18]. La Péruse est un novateur dans le domaine de la versification il établit l'usage de l'alexandrin régulier pour les personnages principaux et il expérimente plusieurs solutions prosodiques mais pour l'ensemble de sa tragédie, il laisse des traces bien reconnaissables de son labeur méticuleux d'emprunt aux anciens. Il se sert largement du modèle grec, comme en témoigne la structure même de sa pièce, fixée dans une série de séquences d'origine euripidienne : 1er acte, l'abandon de Médée par Jason pour une nouvelle épouse, Glauque, fille du roi de Corinthe ; 2e acte, l'ordre d'exil de Créon ; 3e et 4e

[15] L'épithète, qui résume l'opinion contemporaine, est de Scévole de SAINTE MARTHE, *Gallorum doctrina illustrium qui nostra patrumque memoria floruerant, […]*, Lutetiae Parisiorum, apud J. Villery, 1630, p. 104.

[16] *LA/ Medee, Tragedie./ ET AUTRES DIVERSES POESIES, / Par feu I. de la Peruse*. / (Vignette) / (Sonnet de G. BOUCHET) / AVEC PRIVILEGE DU ROI./ A POITIERS,/ Par les de Marnefz et Bouchetz, freres. / [sans date]. Colemann a montré que la date de cette première édition est 1556 (James A. COLEMAN, « L'Édition originale de la Médée de Jean de la Péruse », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 46, 1984, p. 429-432).

[17] Pierre de RONSARD, « Épitaphe de Jean de La Péruse, Angoumois », v. 11, *in Œuvres complètes*, II, éd. Jean CÉARD, Daniel MÉNAGER et Michel SIMONIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 955.

[18] Le premier poème que La Péruse a imprimé, en août 1553, est une ode consacrée à Ronsard, cf. *Cinquième livre des Odes de Pierre de Ronsard*, Paris, chez la veuve Maurice de la Porte, 1553, p. 176. Ronsard lui reconnaît sa place parmi les sept poètes de la Pléiade et l'invite dans son voyage vers les îles glorieuses de la poésie (P. de RONSARD, *Les Isles Fortunées. A Marc-Antoine Muret*, *in Œuvres complètes*, éd. cit., vol II, p. 781-782). À la mort du jeune poète, Ronsard participe à son *Tombeau poétique* avec une épitaphe élogieuse qui se termine par ces vers : « Toujours sur le Printemps la vigne et le lierre/ D'un refrizé rameau,/ Rampent pour ta couronne au plus haut de la pierre/ Qui te sert de tombeau », « Épitaphe de Jean de La Péruse, Angoumois » cit., v. 41-44.

actes, les deux rencontres avec Créon et Jason qui permettent à Médée d'obtenir le délai d'un jour ; 5e acte, la vengeance et l'envol sur le char, fourni par l'ancêtre fabuleux de la magicienne, le Soleil. L'autre modèle fondamental de la *Médée* est la tragédie éponyme de Sénèque[19] : la quantité des sentences qui rythment la pièce sur les revers de la fortune, l'inconstance des humains, la fragilité des sentiments exhibe la référence continuelle et à la fois précise au philosophe stoïcien, l'exacerbation de la douleur en fureur néfaste rappelle dans le détail le matériau dramatique du maître latin du théâtre. En fait, les sources anciennes sont un fil précieux que l'apprenti dramaturge exploite en dévoilant une trame à déchiffrer précisément, selon le goût érudit de ses lecteurs ; toutefois, en choisissant des fils multiples, assez hétérogènes Ovide à coté de Sénèque, Aristote à côté d'Euripide , La Péruse se montre un disciple averti de la leçon humaniste et, bien au-delà d'une réflexion morale sur les dangers de l'amour, il met en lumières les divers enjeux de la passion et son étonnante force de transformation. Le but n'est pas de réduire le personnage à un exemple, mais de lui donner la beauté d'une mosaïque où se reconnaître tous, victimes et bourreaux à la fois.

Médée est avant tout une princesse de l'Orient, l'héritière d'un lignage ancien, qui resplendit de richesses fabuleuses : Créon lui doit respect et il envoie un messager avant de se présenter personnellement (Ier acte) ; Jason est séduit par son charme étincelant, profondément attiré par cette lumière dorée qui oppose l'Argonaute à l'autre voyageur mythique de la Renaissance, l'Ulysse nocturne et crépusculaire des colonnes d'Hercule[20]. D'ailleurs, Médée elle-même est une voyageuse indomptable : c'est la seule femme qui monte sur le navire d'Argos, la petite fille du Soleil destinée à conduire un char tiré par des dragons, l'hirondelle qui survole la terre à la recherche de ses herbes magiques. Il s'agit avant tout de *medicamenta* : Médée a une connaissance profonde des éléments naturels, elle sait choisir, moudre, mélanger, en dominant le procès mystérieux de la transformation

[19] James Coleman, dans son édition critique, estime qu'environ un quart des vers de la tragédie est une imitation bien fidèle des vers de la *Medea* de Sénèque, cf. BASTIER de LA PÉRUSE, *La Médée*, éd. James A. COLEMAN, University of Exeter, 1985, « Appendice II : Études des sources de Médée », p. 35-58.

[20] Cf. Silvia D'AMICO, *'Heureux qui comme Ulysse…'. Ulisse nella poesia francese e neolatina del XVI secolo*, Milan, Led, 2002, p. 159-170.

matérielle qui donne énergie au monde. *Peritissima magicae artis*[21], *insignis incentrix*[22], capable d'endormir les serpents et de rajeunir les vieux, Médée, comme nous le rappelle son nom, conçoit, comprend, agit pour altérer en vue d'une rénovation qui ne peut que séduire le savoir alchimique de cette époque. Pierre de Ronsard se réfère lui aussi à cette tradition de magie bénéfique, et, vieux et malade, il adresse ses mots à sa jeune aimée :

> ne soyez plus si belle et devenez Médée :
> Colorez d'un beau sang ma face ridée,
> Et d'un nouveau printemps faites-moy r'animer[23].

Au-delà de tout médicament corporel, c'est le secret de l'artifice littéraire que le poète demande à sa nouvelle Colchidienne, le printemps éternel du souffle poétique qui relie, renoue et renouvelle le monde, ainsi que la magie mystérieuse de la célèbre barbare. Mais cette énergie positive, enracinée dans une alliance profonde avec la nature, connaît une sorte de corruption bouleversante : la cupidité, le désir avide de transformer pour s'enrichir, l'envie de connaître seulement pour posséder, constituent le principe de corruption renversant le potentiel fécond de l'artifice. Et c'est Jason qui représente avant tout ce principe de corruption : il accomplit son voyage en Asie pour conquérir la Toison d'or, avide de richesses et de connaissances interdites, comme nous le rappelle le chœur de la *Medea* sénéquienne[24] et comme le répètent les vers de La Péruse dans sa condamnation des Argonautes :

> Chœur :
> Oh ! Combien l'homme ambitieux
> Est à son mal ingénieux !
> Combien l'avarice rongearde
> Et l'insatiable désir,

[21] Natale CONTI, *Mythologiae sive explicationum fabularum Libri Decem (1551)*, Venise, Giovanni e Andrea Zenaro, 1581, III, 15 ; VI, 7.
[22] Ambrogio CALEPINO, *Dictionarium quarto et postremo*, *ex R. Stephani latinae linguae thesauro auctum*, entrée Medea, Paris, Estienne, 1553.
[23] P. de RONSARD, *Le Second livre des Sonnets pour Hélène*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., sonnet XXXII, p. 395.
[24] *Medea*, v. 300, « *Chorvs, Audax nimium qui freta primus rate tam fragilis perfida rupit* […] ».

Cruels bourreaux de tout plaisir,
A cent maux nos vies hasarde !
[…]
Mais ore la convoitise
Qui nos cœurs ne laisse point
Sur notre poitrine aiguise
Un aiguillon qui la point.
Mais ores une avarice,
Seule mère de tout vice,
Nous manie tellement
Que nous laissons, tant fous sommes,
La terre laissée aux hommes
Pour chercher l'autre élément (v. 345-354)[25].

Avide et astucieux Jason obtient l'aide de la magicienne en lui promettant l'union éternelle, mais il la trompe et à Corinthe, au nom du même sentiment d'avidité, il préfère à Médée « son beau parti » (v. 921), la fille du roi, Glauque.

Médée :
Je veux, je veux mourir, j'ai trop long temps vécu
Puisque par avarice Amour je vois vaincu (v. 229-230).

L'avidité cette passion qui corrompt toute liaison, détruit la valeur solennelle de la parole, viole les droits sacrés du mariage et les secrets profonds de la nature rend Jason profanateur et parjure, donc coupable du désordre à venir. Le juriste qu'est La Péruse insiste sur la violation du serment, sur la trahison de l'alliance naturelle[26] et il évoque par deux fois un épisode que les tragédies anciennes avaient

[25] Nous citons d'après l'édition moderne du texte publiée par Michel DASSONVILLE *in La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. I, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1986, p. 131-173.
[26] Cette trahison, qui concerne le prince Jason, donne, dès le début, une coloration politique à la pièce, cf. Phillip John USHER, « Prudency and the Inefficacy of Language : Re-politicizing Jean de la Péruse's Médée (1553) », *in Modern Language Notes*, CXXVIII, 4, 2013, p. 868-880.

ignoré : la scène d'amour en Colchide et les promesses de fidélité de Jason au temple de Venus[27].

O déloyal Jason ! où est ores la foi
Qu'en Colches me promis quand me donnai à toi ?
Où est l'amour constant, où est le mariage
Dont ta langue traîtresse alléchait mon courage ? (v. 245 248)

O méchant déloyal, cœur rempli de feintise,
Est-ce la loyauté que tu m'avais promise ?
As-tu bien eu le cœur parjure, de laisser
Celle par qui tu vis ? As-tu osé penser
Un si lâche forfait ? As-tu eu le courage
De violer les droits du sacré mariage ?
Sont-ce les propos feints qu'en Colches me tenais
Quand, malheureuse las ! le moyen t'apprenais
D'acquérir la toison, aimant trop mieux te suivre
Qu'avecques mes parents honorablement vivre ? (v. 855-864)

Dans son travail de contamination, le jeune dramaturge tire cette scène de la douzième *Héroïde* et des *Métamorphoses* ovidiennes, sensible au ton pathétique de cette rencontre d'amour que la déloyauté de Jason trahit dans le présent tragique[28] : la médiation de Buchanan et de sa traduction néolatine de la *Medea*, suggère à La Péruse un jeu d'amplification qui augmente la perfidie de Jason[29] *fause-foi, infidele menteur, déloyal, perfide, traître méchant* ainsi que l'innocence de Médée, objet de la profanation digne de pitié. Le registre de l'invective alterne avec celui de

[27] L'épisode est relaté dans les *Héroïdes* (XII, 67-92) et dans les *Métamorphoses* (VII, 74-99). Médée demeure criminelle, mais une criminelle innocente et par conséquent défendable, voire légitime. On retrouve des expressions très semblables, par exemple le vers 248 de La Péruse et celui d'Ovide, « *Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli/ Et decor et linguae gratia ficta tuae ?* » (*Héroides*, XII, v. 11-12).

[29] Sur la *diminutio* du personnage de Jason dans la traduction de Buchanan et sa consonance avec la *Médée* de La Péruse voir Maurizio BUSCA, « Autour de deux sources de la Médée de La Péruse : Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide », *in La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 47-67.

la déploration[30], l'innocente Médée réagit à l'égard de l'impie Jason, qui a enfreint la loi du mariage :

> Vous, ô Dieux, que jura le parjure Jason,
> Par moi méchante hélas ! seigneur de la toison,
> Je vous atteste tous, tous, tous, je vous appelle
> Au spectacle piteux de ma juste querelle ! (v. 11-14)
>
> Je vous supplie tous que mon deuil vous incite
> A la juste pitié que mon malheur mérite (v. 199-200)
>
> Et de tous ces tourments faites-en terrible
> Qui seul soit plus que tous cruel et plus horrible,
> Puis veuille Jupiter ce tourment envoyer
> Sur Créon et Jason pour leur juste loyer.
> Mais c'est peu pour fournir à ma juste querelle,
> Je veux encor trouver vengeance plus cruelle. (v. 500-506)

La parole trahie par avidité engendre ainsi la parole noire de la magicienne, le double discours trompeur avec lequel la barbare, devenue *jasonienne*, confond et manipule le prince parjure et le « roi félon »[31], Créon, en préparant, aux troisième et quatrième actes, sa vengeance affreuse. A l'aube de la tragédie française, le jeune humaniste, formé aux études de droit, choisit Médée et affirme sur la scène cette primauté de la parole[32], sa valeur cérémoniale, créatrice ainsi que son ambiguïté, verbe manipulateur, puissant et fragile à la fois, magie dont toute civilisation devrait garantir les limites.

Médée *jasonienne* n'est que la première étape d'une transformation affreuse qui conduit la tragédie à la catastrophe finale : la séduisante princesse de l'Orient

---

[30] Cf. Sylvain, GARNIER, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », *Le Verger-bouquet V*, janvier 2014, p. 1-14.

[31] « Gouverneur : Voire, ce roi félon contre elle est tant dépit/ qu'il ne lui veut laisser une heure de répit/ Ains veut que tout soudain et sans aucune guide/ La pauvre abandonnée avec ses enfants vide » (v. 452-455).

[32] Sur la primauté de la parole cf. « Introduction » à J. BASTIER de LA PÉRUSE, *Médée*, éd. Marie-Madeleine FRAGONARD, Mugron, Éditions José Feijoo, 1990.

devient la « Tu'enfant », selon le sous-titre de la pièce qui annonce, dès le début, le choix hardi du dramaturge français, la mise en scène, au dernier acte, de l'infanticide, « Tiens, voilà, l'autre fils. Or' l'un et l'autre est mort » (v. 1197). On va suivre cette transformation à l'aide d'une représentation bien connue de la magicienne, qui en a cristallisé, d'une certaine façon, l'image tragique : il s'agit d'un emblème, tiré du recueil de l'humaniste André Alciat, publié pour la première fois en 1531. Le cercle érudit de La Péruse pourrait en connaître la belle édition de Rovillio, sortie en 1548, à Lyon, avec les gravures de Pierre Eskrich[33], ou bien la traduction française du recueil, qui paraît en 1549, par les soins de Barthélemy Aneau[34]. L'œuvre d'André Alciat représente, dans l'emblème LIV, une hirondelle qui essaie de nidifier dans le ventre d'une statue : il s'agit de la statue d'une femme, l'épée à la main, en train de tuer son enfant, face au cadavre d'un autre enfant, par terre, déjà mort. L'épigramme en vers, en bas de cette gravure énigmatique, avertit l'hirondelle de ne pas laisser ses petits dans la niche de cette statue : elle figure la femme venue de la Colchide, Médée, celle qui a déjà tué les siens :

Colchidos in gremio nidum qui congeris ? eheu
Nescia cur pullos tam male credis avis ?
Dira parens Medea suos saevissima natos
Perdidit, & speras parcat ut illa tuis ?[35]

L'*inscriptio* de l'emblème, « *Ei qui semel sua prodegerit, aliena credi non oportere* », élargit la réflexion et, bien au-delà du cadre "domestique" de la Colchidienne, elle fait allusion au thème général de la défiance : il faut faire attention parce qu'un comportement vicieux dans l'administration de soi a des conséquences dans l'administration publique, comme nous le rappelle la version française de l'emblème, qui insiste sur cette sollicitude d'ordre moral et politique à la fois : « Gouvernement, ou public, ou privé ne doibt estre commis, à celluy qui ha mal

[33] *Emblemata Andreae Alciati,* Lugduni apud G. Rovillium, 1548.
[34] André ALCIAT, *Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez du français, vers pour vers, jouxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briiefves expositions et figures nouvelles appropriées aux dernières emblèmes (par Barthélemy Aneau),* Lyon, G. Roville, 1549.
[35] Nous citons d'après l'édition parisienne des emblèmes, Andreae ALCIATI, *Emblematum libellus*, Parisiis, ex officina C. Wecheli, 1535, p. 60.

administré sa propre chose»[36]. Dans cette version de Barthélemy Aneau, le terme *Perfidia* – la passion vicieuse qui intitulait cette section des emblèmes dans l'édition lyonnaise du recueil en 1548 – devient *Desloyaulté* et évoque l'attribut récurrent que La Péruse choisit, dès les débuts de la tragédie, pour son Argonaute. C'est Jason, dans la pièce, qui désire avidement les richesses de l'Orient et le pouvoir de Corinthe, sans être à même, tout seul, d'en gérer le poids ; et c'est lui, encore une fois, le perfide qui trompe la barbare, jeune et ingénue, en trahissant à plein sa confiance : paradoxalement c'est Médée l'hirondelle, la voyageuse indomptable de La Péruse, celle qui a quitté sa Colchide en cherchant à nidifier dans un lieu insidieux et mensonger, Corinthe, c'est-dire une *polis* grecque ! « Pauvre seulle éplorée », « Pauvre, lasse, éplorée », cette Médée appelle pour elle-même une pitié légitime, « la juste pitié que mon malheur mérite » (v. 235) et une juste vengeance, dont la cruauté rappelle d'autres hirondelles des mythes anciens. La lecture à l'envers de l'emblème, genre polysémique par excellence, suggère la complexité de ce couple, le héros grec et la barbare, ainsi que l'ambiguïté de cette niche rassurante – le ventre maternel mais aussi l'amour, le mariage, la civilisation elle-même – dont la force de protection est à vérifier attentivement, selon, au moins, ces humanistes, juristes tous les deux. Si Alciat établit dans son emblème une relation implicite de réciprocité entre l'hirondelle, Médée et la statue, La Péruse en fait le pivot de son spectacle, et le cœur même de son message tragique, en exhibant l'art de devenir *Statue-tu'enfant* comme la magie la plus inquiétante et légitime de son hirondelle, Médée.

C'est encore une fois l'enseignement reçu au collège de Boncourt, et plus précisément, le commentaire de Marc-Antoine Muret à l'Éthique de Nicomaque[37], le point de départ d'une réflexion sur la passion – la colère plutôt que l'amour, l'humiliation plutôt que la jalousie – qui justifie, chez La Péruse, la transformation

[36] Il s'agit d'un commentaire qui amplifie la traduction de l'*inscriptio*, « L'aultruy ne fault commettre : à qui ha mal traicté le sien », *Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez*…, éd. cit., p. 73.

[37] C'est Muret lui-même qui nous renseigne sur son commentaire au collège de Boncourt, à partir de 1551, cf. Marc-Antoine MURET, *Variae lectiones* [Venise, Ziletti, 1559], Parisiis, Apud Marcum Locqueneulx, 1578, l. VIII, c. 13, p. 185. Sur ce commentaire cf. Sylviane BOKDAM, « Jodelle, La Péruse et le commentaire de Marc-Antoine Muret à l'Éthique à Nicomaque d'Aristote : colère et magnanimité », *L'Information littéraire*, 3, 1999, p. 3-6.

tragique de son personnage. Plusieurs vers consacrés au charisme du professeur ainsi qu'aux qualités de l'élève fort doué, témoignent de l'amitié et de l'estime qui lient le maître et le jeune dramaturge[38]. Les traces de l'enseignement de Muret, encore une fois, sont bien lisibles dans la pièce, à partir de ce cours sur l'éthique aristotélicienne qui exerce une influence durable sur la poésie dramatique de l'époque. En lisant le texte d'Aristote, Muret souligne que le chapitre consacré à la magnanimité présente deux attitudes différentes : des héros tels Achille, Ajax et Alcibiade sont considérés comme magnanimes parce que, courageux, impétueux et doués d'un sens aigu de l'honneur, ils refusent de supporter l'affront et, au nom d'une juste colère, choisissent la vengeance[39] ; Socrate et Lysandre représentent en revanche l'autre forme de magnanimité, l'indifférence à l'égard de toute injure, l'impassibilité devant les offenses et les vicissitudes humaines. Muret exalte cette vertu de résistance, imprégnée d'éléments stoïciens compatibles avec la morale chrétienne ; La Péruse au contraire semble subir la fascination d'Achille, sollicité par ce lien intime entre la colère et le sens de la justice que le commentaire met en lumière. Loin d'être une expression honteuse de faiblesse, la colère pourrait représenter une forme légitime d'indignation, une réaction forte face à un défaut de justice. La colère peut être à l'origine d'un acte injuste mais la cause de l'injustice n'est pas dans la disposition du colérique, elle est dans la perversité de celui qui a suscité la colère :

> Celui qui est au principe de tels actes en effet n'est pas celui qui agit par emportement, mais celui qui a provoqué la colère. Et de plus, on ne se demande pas si l'acte a eu lieu ou non, mais en quoi il est juste ; car la colère est suscitée par une injustice manifeste[40].

---

[38] Voir par exemple l'éloge de Muret à l'égard de la tragédie *Médée Tu'enfant*, placé en tête de l'édition de 1556, f. Aiv°. Voir aussi le sonnet que La Péruse dédie à Muret, « A M. A. de Muret, de trois premiers poëtes de France et de luy » *in La Médée tragédie et autres diverses poesies,* cit., p. 130. Cf. M A. MURET, *Juvenilia*, éd. Virginie LEROUX, « Muret à Paris : La Pléiade et le collège de Boncourt », Genève, Droz, 2009, « Introduction », p. 18-21.

[39] Voir aussi la définition de colère in ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Pierre CHIRON, Paris, Flammarion, 2007, II, 2, 1378° 30-32 : « Définissons la colère comme l'appétit accompagné de souffrance de ce qui apparaît comme une vengeance à cause de ce qui apparaît comme un acte de dépréciation qui nous atteint nous-mêmes ou nos proches, quand cette dépréciation n'est pas justifiée ».

[40] ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, V, 10, 1135b 25-29.

Les conséquences physiologiques de cette passion un excès plutôt qu'un vice restent toujours les mêmes, selon une description que Muret emprunte au *De ira* de Sénèque et qui revient dans le portrait colérique de la Médée française :

La Nourrice :
Quel désespoir vous met hors de vous-même ?
Lâs, ces souspirs, ces arrachés sanglots,
Témoins certains du deuil au cœur enclos,
Et ce marcher d'une hâtée alleure,
Ces yeux ardents, et cette chevelure
Effrayment hérissée, et ce front,
Que vos courroux ainsi refrogner font,
Menacent fort. Tout cela m'épouvante. (v. 802-811)

Et pourtant, l'abrutissement traditionnel n'est que la première manifestation de la colère, le bouleversement initial, extérieur, menaçant et salutaire, peut-être ; il appelle en vérité une transformation bien plus profonde et adéquate à l'accomplissement, tout juste, de la vengeance. Pour que la colère devienne une sorte de fondement passionnel du geste magnanime, il faut intérioriser la furieuse indignation, dissimuler le courroux, conquérir un calme marmoréen, déterminant, inflexible, conduisant à se placer bien au dessus de l'opinion commune, dans un état autarcique qui légitime enfin tout acte vindicatif. Chez La Péruse, cette auto-transformation se traduit dans une sorte de cuisine intérieure, là où Médée remue en dedans sa colère, en faisant de son corps lui-même le célèbre chaudron sénéquien[41]. Dans l'atmosphère nocturne, aux teintes noires et rouges de la forge alchimique, la magicienne fait sortir les substances liquides et sulfureuses de son passé le sang de Nessus, l'haleine brûlante du taureau souffle-feu , substances qui vont empoisonner la couronne mortifère de Glauque ; en maîtrisant encore une fois la parole, le pôle noir de l'inspiration ronsardienne, elle acquiert la force glacée de la statue, dans un processus de solidification qui transforme la colère en spectacle tragique. Médée se répète, « hausse-toi maintenant, horrible ta fureur »

[41] « Médée insensée/ Couve en sa pensée/ Dix mille sanglots,/ Un feu la consume/ Et dedans lui hume/ L'humeur de ses os » (v. 525-530).

(v. 762). Dans un univers instable et volage, l'oiseau pitoyable devient la femme de marbre, le seul point fixe, capable de fermeté et de détermination :

> Chœur :
>
> [...]
>
> Sous le Ciel les choses sont
>
> Toutes inconstantes,
>
> Et par rang vont et revont
>
> Leur ordre changeantes.
>
> Mais Médée ta rigueur
>
> Constante demeure,
>
> Et prend nouvelle vigueur
>
> Croissant d'heure en heure. (v. 781-788)

À ce point de la tragédie, paradoxalement, c'est l'Argonaute sans scrupules, Jason, qui assume les traits fragiles de l'hirondelle imprudente. C'est lui qui, dans la pièce, suggère à Médée de choisir les enfants pour présenter son cadeau à Glauque[42], et c'est lui, encore, qui, encourageant la jeune hésitante à porter la couronne empoisonnée, se montre inconsidéré et incapable de reconnaître la perfidie de la barbare[43]. L'admonition du chœur consacré à la « sage Défiance » (v. 978), qui était déjà au cœur de l'emblème, ne sert à rien : le prince faillit dans sa vie privée comme dans sa vocation publique, impuissant face à la mort de Glauque et de son père. Dans son autarcie, en fait, Médée se permet de tuer Créon, le roi, un « tyran inhumain » (v. 743), et de conclure la vengeance avec la mort de ses enfants. Plus froide que ses devancières[44], elle n'éprouve aucune hésitation, aucun conflit intérieur, sûre de répondre, par ce geste contre nature, aux offenses de celui qui a radicalement profané sa nature de femme, de princesse, de magicienne. L'acte commis sous le coup de la juste colère pourrait être moins déshonorant que celui

[42] « Jason : Cela me plaît très bien et à ce j'aperçois/ Que ton courroux s'apaise./ Or sache que le roi/ Le trouvera fort bon, si tu m'en crois, Médée/ Fais que par nos enfants elle soit présentée » (v. 913-916).

[43] « Enfin Jason : Otez, dit-il, ma mie/ Tous ces dédains et ne soyez marrie/ Si tous ceux-là qui de moi sont chéris/ Je veux de vous être aussi favoris/ Recevez donc ce don que vous veut faire » (v. 1082-1086).

[44] Si Euripide fait du conflit intérieur l'un des traits les plus ambivalents de sa Médée, Sénèque accorde à sa magicienne un moment de délibération véritablement pathétique (*Medea*, v. 549-550).

commis par cupidité : « Si donc les actes qui suscitent une très juste colère sont particulièrement injustes, l'incontinence due au désir est aussi plus injuste »[45].

L'Argonaute conquérant et séducteur se trouve enfin seul, triste, sans espoir de revanche et sans avenir royal : «Pauvre, seul, sans enfans, sans beau pere, et sans fame» (v. 1202). Il devient la victime pitoyable destinée à émouvoir le public, *exemplum* du renversement cruel de la Fortune, emblème, avec Médée, des passions contradictoires qui nous rendent, à la fois, bourreau et victime de notre destinée. Face au chœur muet, c'est encore une fois la barbare qui reprend la parole, en maîtrisant jusqu'à la fin son spectacle tragique ; voix d'un éternel féminin qui hante, ange et démon, l'esprit de l'époque, Médée met en garde les amants faux et perfides : elle a appris aux femmes, seules, errantes, abandonnées, la juste colère de la vengeance.

> Qui aura désormais de faux amant le blâme,
> A l'exemple de toi, se garde du danger
> Par qui j'apprends mon sexe à se pouvoir venger. (v. 1203-1205)

Victime, elle choisit de se rendre coupable de crime, mais c'est le crime lui-même, paradoxe d'une justice héroïque, qui lui restitue son ancienne virginité[46]: étrangère partout mais familière à soi-même, la princesse dorée cesse d'être une statue tragique et s'envole librement vers le Soleil.

Conclusion

Comme nous le rappelle Sénèque qui, dans son *De ira*, blâme largement toute réaction colérique, la pensée antique semble condamner le sentiment de colère, en opposant à ses traits brutaux et abêtissants le contrôle d'un jugement froid, patient, entièrement raisonnable. Et pourtant, plutôt que se borner à la condamnation unanime des accès colériques d'un Achille, les anciens s'efforcent d'en comprendre

[45] ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VII, 7, 1149b 21-23.
[46] Sur ce paradoxe voir *Figures de femmes criminelles. De l'Antiquité à nos jours*, éd. Loïc CADIET, Frédéric CHAUVAUD, Claude GAUVARD *et al.*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010. Cf. aussi Vincent DUPUIS, *Le Tragique et le Féminin. Essais sur la poétique française de la tragédie*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

la nature légitime, d'en découvrir l'intérêt, « et même parfois la "justesse" »[47]. Sous l'égide de l'enseignement humaniste, La Péruse jette lui aussi un regard nuancé sur cette passion omniprésente, s'interrogeant sur le rapport intime qu'elle entretient, malgré toute civilisation, avec la justice.

La tragédie française débute sur ce questionnement et bien plus qu'une sagesse à déclamer au profit des puissants, elle exhibe les contradictions de l'être, de la communauté et de son système de normes. La princesse humiliée réussit sa vengeance en dénonçant la fragilité malhonnête du héros et les failles dangereuses de la civilisation grecque, elle s'envole sur son char ailé en nous laissant, à nous, les modernes, une leçon intransigeante. Paradoxalement, la loi pourrait trouver dans la juste colère — la seule issue devant l'impuissance de la loi — l'origine d'une force refondatrice qui nous rende à même de résister aux abîmes de la vengeance.

[47] Cf. Olivier RENAUT, « La colère du juste », *Esprit*, 3, 2016 (p. 135-145), p. 135.

M. BRACQ, « Catabase et esthétique des passions dans La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfersde Philippe Desportes », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 179-193, ISSN 2426-394X.

Catabase et esthétique des passions dans *La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers*[1] de Philippe Desportes

Marion Bracq, Université de Lille, ALITHILA

C'est dans le bruit et la fureur des batailles que Rodomont fait sa première apparition en littérature. L'*Orlando innamorato* (1483-1495) de Matteo Maria Boiardo puis, à sa suite, l'*Orlando furioso* (1516-1532) de l'Arioste mettent en scène un roi de Sarze et d'Alger tout aussi orgueilleux que furieux au combat[2]. Cette démesure tient de la nature même de Rodomont qui verse plus dans l'archétype du géant que du chevalier[3]. Lui-même fils d'un géant, il fait partie d'une lignée de guerriers d'exception parmi lesquels on retrouve le mythique roi de Babel : Nemrod[4]. La sémantique de son prénom, qui signifie littéralement le « ronge-montagne », témoigne quant à elle de sa puissance physique, de même que son surnom de « Mars africain »[5]. Les passions éprouvées par le Sarrasin ne se limitent cependant à la seule colère, et Rodomont fait l'expérience des passions érotiques et mélancoliques lors des épisodes mettant en scène ses amours malheureuses pour Doralice[6] puis Isabelle[7]. Cette violence et cette passion semblent atteindre leur

[1] Philippe DESPORTES, « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers » *in* Lucas BREYER, *Imitations de quelques chans de l'Arioste,* Paris, 1572.

[2] Pio RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso,* Firenze, Sansoni, 1975 : «[...] *nel Boiardo personificava mirabilmente la superbia, il coraggio, la prodezza, con una buona dose di miscredenza* », p. 59.

[3] On peut notamment remarquer la grande force dont fait preuve Rodomont lors des différents sièges de Paris, respectivement chez Boiardo dans l'*Orlando innamorato* (vol. II, Torino, Einaudi, 1995), livre III, viii, 15, 25, 31-35, 39, 50 ; puis chez l'Arioste dans l'*Orlando furioso*, XVI, 19-89 (vol. II, Torino, Einaudi, 1992).

[4] On retrouve ces précisions sur les origines de Rodomont tout d'abord dans l'*Orlando innamorato* où l'on apprend qu'il est le fils d'« *Ulïeno di Sarza, il fier gigante* » (livre II, i, 17, v. 1, éd. cit., p. 532). On retrouve aussi la référence à Nemrod à plusieurs reprises dans l'*Orlando furioso* où il est précisé que Rodomont a hérité de la superbe et de la colère de son illustre ancêtre (*Orlando furioso* XIV, 119), dont il porte d'ailleurs les armes (XXVI, 121; XXVII, 69 ; XLVI, 119).

[5] Il est surnommé ainsi lorsqu'il réapparaît pour la première fois dans l'*Orlando furioso,* lors de l'attaque de Paris par le roi Sarrasin Agramant (XVI, 19).

[6] Dans l'*Orlando innamorato*, cette passion pour Doralice est évoquée à plusieurs reprises au livre II

paroxysme à sa mort, lorsqu'il se fait occire par Roger dans l'ultime chant de l'*Orlando furioso.* L'Arioste achevait alors son récit sur l'âme de Rodomont fuyant vers les rives de l'Achéron en blasphémant. L'Arétin reprend le récit là où l'Arioste l'avait laissé et imagine, dans sa *Marphisa*[8] (1531), la descente aux Enfers du roi Sarrasin. Au cours de cette traversée infernale, Rodomont provoque successivement Charon puis Pluton lui-même avant de boire l'eau du Léthé et de retrouver le tombeau d'Isabelle dont il pleure la mort.

Lorsque Desportes entreprend d'écrire un grand poème patriotique sur les guerres civiles de son temps à la gloire de Charles IX[9], ce poète – plus habitué aux chants amoureux qu'au fracas des armes – se tourne vers l'œuvre de l'Arioste, afin de trouver le souffle épique qui lui est nécessaire. Et pour cause, si on suppose que l'*Orlando furioso* a commencé à être lu en France après 1540, c'est avec la traduction de 1544 que le texte rencontre véritablement son lectorat et, fort de sa réussite éditoriale, connaît plusieurs publications régulières jusqu'en 1571[10]. Philippe Desportes rédige ainsi une série d'imitations tirées de l'Arioste qui rencontre le succès lors de leur publication dans le recueil collectif *Imitations de quelques chans de*

(vii 28 ; xiv, 20 ; xv, 36 ; xxiii, 13-14). De même, il sera encore question dans l'*Orlando furioso* des amours tumultueuses entre Doralice et Rodomont (XVII, 6-17 ; XXIII, 33-38 ; XXIV, 93-115 ; XXVI, 55-137 ; XXVII, 2-140).

[7] *Orlando furioso* (XXVIII, 75-102 ; XXIX, 1-48).

[8] En 1527, l'Arétin s'était effectivement attelé à l'écriture d'un poème épique dédié à la maison de Gonzague, la *Marphisa disperata.* Suite à la dégradation de ses relations avec la maison de Gonzague, le projet n'aboutit pas et seuls les trois premiers chants du poème, dont le sujet principal porte sur le voyage de Rodomont aux Enfers, sont publiés. La première publication connue est celle d'Ancône en 1531 (in Alexandre CIORĂNESCU, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes,* Genève, Droz, 1936, p. 43). Nous nous appuyons pour ce travail sur l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Blois : Pietro ARETINO, *Marphisa, Al Gran marchese del Vasto. Dui primi canti di Marphisa del divino Pietro Aretino. Nessuno gliardisca imprimere, ne impresi uendere, sotto le pene contenute ne le gratie concedute da tutti li Pincipi d'Italia, Venezia,*1532, [I.851] (comme indiqué en page de garde, cette édition sans date a été imprimée à Ancône ; Brunet l'indique comme étant l'une des plus anciennes).

[9] Philippe Desportes exprime cette volonté dans son invocation à Charles IX une autre imitation italienne : *Le Roland Furieux* in *Imitations de l'Arioste*, éd. J. Lavaud, Paris, 1936, p. 4, vers 7 à 16.

[10] Jean BALSAMO, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe,* éd. Rosanna Gorris-Camos, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, *in Cahier V. L. Saulnier*, n°20, p.11-26 (p. 11 et 19). Il est question ici de la traduction anonyme de 1544 dont nous citons ici la référence : ANONYME, *Roland furieux, composé premièrement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, … et maintenant traduict en prose françoise,* chez Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, Lyon, 1544.

l'Arioste chez Lucas Breyer en 1572[11]. Parmi elles, « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers » que Desportes définit comme étant « Partie imitée de L'Arioste partie de l'invention de l'auteur ». En réalité, le texte reprend pour sa première partie la fin du texte de l'Arioste et l'affrontement entre Rodomont et Roger lors du mariage de ce dernier[12] ; la partie catabasique est, quant à elle, une imitation de *La Marphisa* de l'Arétin dont Desportes suit avec fidélité le déroulement[13]. Cet article se propose de s'attacher plus particulièrement à cette seconde partie reprise de l'Arétin par Desportes où Rodomont, plus furieux que jamais, continue d'être animé par ses passions au-delà de la mort.

Cet épisode est l'occasion, pour Philippe Desportes, d'exploiter la situation particulière qu'entraîne la catabase, et d'enrichir ainsi la représentation de ces passions. Par ailleurs, cette imitation est l'occasion pour le poète de maîtriser la « Muse guerrière » tout en conciliant celle-ci avec la « Muse lyrique » qui lui est si chère. L'auteur inscrit dès lors la figure de Rodomont dans un double mouvement. Si la catabase permet à Philippe Desportes de représenter les passions à la hauteur de la démesure épique du personnage, l'ascension finale ainsi que la passion amoureuse éprouvée envers Isabelle permet, quant à elle, d'élever Rodomont et par la même d'apaiser ses passions

La matérialité et la supériorité de l'âme dans les épisodes catabasiques comme modalité d'exacerbation des passions

Rodomont est loin d'être le premier à traverser les Royaumes infernaux. La catabase est un motif classique de l'épopée antique et revient régulièrement dans les poèmes chevaleresques italiens sous l'influence de *La divina commedia* de

[11] Au côté de Mellin de Saint-Gelais, Loys d'Orléans et Jean Antoine de Baïf, Desportes publie en tout cinq imitations tirées de l'*Orlando furioso* dans le recueil : *Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII chant de l'Arioste* et *Imitation de l'Arioste au XXXIII chant, Angélique, Roland Furieux* et *La Mort de Rodomont.*

[12] Comme l'atteste d'ailleurs l'indication marginale : « En ce lieu l'Arioste finit son livre. P. Desportes », éd. citée, fol. 16.

[13] Dans les vers 1 à 248, Philippe Desportes reprend la fin du dernier chant de *l'Orlando furioso* (XLVI, 105) jusqu'à la fin de ce chant (XLVI, 140). Puis, à partir du vers 249, il imite librement la *Marphisa* à partir de l'octave 10 du chant I du texte de l'Arétin. fol. A3 v°. On peut supposer que l'occultation de l'Arétin tient pour partie de la logique commerciale de la publication du recueil se présentant comme un recueil exclusivement composé d'imitations de l'Arioste (*Imitations de quelques chants de l'Arioste*). Selon Alexandre Ciorănescu, le texte de Desportes puiserait également son inspiration dans le *Sacripante* de Dolce et *la Morte di Ruggiero* de Pescatore (A. CIORĂNESCU, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes, op. cit*, p. 159).

Dante[14]. Plus que le *decorum* macabre qui accompagne ces récits catabasiques, c'est la représentation de l'âme, siège de ses passions, qui intéresse Philippe Desportes. Avant même sa reprise de l'Arétin, dès son imitation des derniers vers de l'*Orlando furioso,* qui s'achèvent sur les vitupérations de l'âme mécontente de Rodomont, Desportes décrit avec excès les passions qui agitent l'âme du Sarrasin :

Alle squalide ripe d'Acheronte
sciolta dal corpo piú freddo che giaccio
bestemmiando fuggí l'alma sdegnosa,
ce fu sí altiera al mondo e sí orgogliosa[15].

L'Arioste fait ici une description dynamique de l'âme du roi de Sarze. L'antéposition du complément circonstanciel de lieu « Alle squalide ripe d'Acheronte » au verbe à la troisième personne du singulier « sciolta », suscite une impression de vélocité. À peine le lecteur a-t-il le temps d'apercevoir cette âme que déjà elle fuit vers les Enfers. Desportes reprend cette idée de célérité dans son imitation :

Le cerveau tombe à bas du test escarbouillé,
Et l'ame en blasphemant, orgueilleuse et despite
Vers l'ombreux Acheron soudainement prend fuite,
Abandonnant le corps qui roidist froid et blanc,
Ondoyant tout par tout à gros bouillons de sang[16].

Le poète français va insister sur les circonstances de la fuite de l'âme. Si la description du cadavre est fidèle à l'italien « le corps qui roidist froid et blanc », Desportes développe les circonstances du trépas en décrivant la fuite humorale passant par l'écoulement du liquide sanguin, comme en témoigne la description des « gros bouillons de sang » sortant du corps de Rodomont. Il vide littéralement le corps de Rodomont de ses capacités physiques que ce soit par le sang ou la chute

[14] Parmi ces nombreux récits catabasiques, figure ainsi *La morte del Danese* de Cassio da Narni, où Alcide décide de descendre aux Enfers afin de ramener Renaud ; mais également Francesco Tomba, dans *Opera nova chiamata la Draghia de Orlando innamorato* où Renaud se trouve en conflit avec le roi des Enfers. Ces ouvrages sont cités dans l'ouvrage d' A. CIORĂNESCU, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII*e *siècle*, Paris, Éditions des Presses Modernes, 1939, p. 158.
[15] *Orlando furioso*, XLVI, 140, v. 5 à 8, p. 1420-1421, éd. citée.
[16] *La Mort de Rodomont*, fol. 16 v°, éd. citée.

de la cervelle, coup fatal qui semble entraîner directement au vers suivant la sortie de l'âme, non pas de manière passive, car, bien au contraire, l'âme semble mue par une volonté qui lui est propre. En effet, dans la version de l'Arioste tout comme dans sa reprise par Philippe Desportes, l'âme est personnifiée. L'usage du gérondif « *bestemmiando* », traduit littéralement par « en blasphémant », atteste une âme éloquente et, qui plus est, colérique. Dans les deux textes, si c'est bien l'absence de vie qui provoque la fuite de l'âme, celle-ci ne sort pas du corps de façon passive, elle surgit avec l'impulsion toute colérique qui caractérise Rodomont. Dans l'une et l'autre version, l'emploi des adjectifs « *sdegnosa* » et « *orgogliosa* », « orgueilleuse et despite », rappellent l'humeur colérique de Rodomont. Cependant, si le texte italien associe deux adjectifs au passé « *ce fu sí altiera al mondo e sí orgogliosa »,* dans la version française, l'association du gérondif « en blasphémant » avec les deux autres adjectifs cités, réactualise l'humeur colérique du Sarrazin. Les passions sont si présentes chez lui qu'il continue de les ressentir après la mort. De même, l'âme de Rodomont apparaît comme beaucoup plus volontaire dans la version de Desportes. Si l'âme est bien décrite comme fuyant le corps chez les deux auteurs, Desportes apporte une dimension nouvelle à cette fuite en précisant que l'âme abandonne le corps et insiste ainsi sur la volonté de celle-ci à se soustraire à la fonctionnalité matérielle du corps. Cette indépendance de l'âme vis à vis du corps sera par ailleurs réaffirmée un peu plus loin : « L'Ombre de Rodomont, de son corps separee »[17].

Affranchie de ses limites physiques, l'âme libérée du corps apparaît comme une matière idéale à l'expérimentation littéraire. En effet, la représentation très concrète, presque charnelle, qui est faite de l'âme de Rodomont va permettre une représentation autrement plus exacerbée des passions. En cela, *La mort de Rodomont* s'inscrit dans une tradition littéraire très ancienne. En effet, la représentation de la matérialité de l'âme est courante dans la littérature catabasique, notamment chez Homère avec les notions de *skia* (l'ombre qui survit dans l'Hadès) et d'*eidôlon* (corps subtil mais identique au corps du vivant). La littérature va même plus loin que la

[17] *Ibid.*, v. 397, fol. 18. Desportes reprend librement deux vers présents dans la *Marphisa* de l'Arétin, I, 61, v. 1-2 fol. B3 v°: « *Sol del gran re di Sarza l'ombra forte / Dal corpo altier fieramente espedita* ».

philosophie dans ce concept de matérialité de l'âme, « elle l'aggrave » comme l'affirme Pierre Brunel[18]. Ainsi Pluton déclare-t-il aux âmes de Mandricard, Agricant et Agramant venues lui prêter main-forte contre Rodomont :

Si vous avez bien fait quand vos corps ont vescu,
Or qu'en estes privez, d'un courage invaincu
Faites encores mieux, monstrant par vostre force
Que les corps ne sont rien qu'une debile escorce[19].

Le roi des Enfers affirme dans ces vers la supériorité de l'âme sur le corps. Ce dernier est qualifié de « debile escorce » dans la formulation restrictive du vers 530, il est réduit à la simple fonction d'enveloppe charnelle, une enveloppe qui est de surcroît fragile, comme on peut le constater dans cette seconde partie du texte de Desportes où le corps est dénigré :

La grand' masse de chair ja relante et pourrie
Est trainee à grande force et mise à la voirie,
Pasture des corbeaux de tous les prochains lieux,
Qui font en croassant maint repas de ses yeux[20].

Comme c'est le cas pour la majorité de ses imitations italiennes, Desportes, n'hésite pas à amplifier le texte d'origine afin de mettre en évidence certains aspects du texte. Dans ces quatre vers de l'invention du poète français, ce dernier insiste sur la fragilité du corps de Rodomont, « ja relan[t] et pourr[i] », ainsi que sur sa passivité comme l'indique la forme verbale passive (« Est trainee »). Débarrassé de son âme, et *de facto* de la force dynamique qui l'animait premièrement, son corps de géant devient la proie des corbeaux. C'est l'âme qui prend le relais de

[18] Pierre BRUNEL, *L'Évocation des morts et la descente aux Enfers*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974, p. 124-127, « Matérialité des âmes » : « Peut-être l'attachement de l'homme à la vie explique-t-il qu'il répugne à se représenter la mort comme la non-vie. L'enfer serait alors, au même titre que l'errance des spectres, cette image médiatrice qui permet de réaliser un passage impossible pour la pensée logique. Peu importe que cette conception primitive soit de type moniste (l'âme comme image du corps) ou de type dualiste (l'âme du vivant distinguée de l'âme du mort) : les discussions sur ce point nous paraissent vaines car il est probable que les deux interfèrent ». Montrant à quel point cette matérialité de l'âme est particulièrement présente en littérature, Pierre Brunel cite à ce propos des textes reprenant cette conception allant de l'*Odyssée* d'Homère et l'*Éneide* de Virgile à la *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin et à la *Divine Comédie* de Dante.
[19] *La Mort de Rodomont*, v. 527-530, fol. 20 v°, éd. citée.
[20] *Ibid.*, v. 293-296, fol. 16 v° - fol. 17, éd. citée.

l'action en chassant avec virulence les nuisibles venus attaquer son ancienne dépouille :

> Alors, tout furieux de voir sa sepulture,
> Court apres les corbeaux qui prenoyent leur pasture
> Des restes du cadavre, il les chasse, il les suit[21].

Cette imitation de l'octave 106 du chant I de *La Marphisa,* ne reprendra pas de manière littérale l'expression désignant Rodomont comme « L'ombra irata[22] » qui met en tension à la fois le caractère immatériel de la présence de Rodomont et sa capacité à ressentir la colère. Desportes synthétise cette expression en associant l'adverbe « tout » à l'adjectif « furieux » et marque ainsi avec plus d'intensité la passion ressentie par Rodomont. Débarrassé de son corps, le guerrier sarrasin n'est plus que fureur à l'état pur.

La « Muse guerrière » à l'épreuve des Enfers

L'épisode catabasique donne un cadre à la mesure des excès de Rodomont. Philippe Desportes, en explorant cette inspiration plus épique, n'hésite pas à représenter de manière hyperbolique les passions guerrières qui animent le roi de Sarze, et confère ainsi à la traversée de son âme une représentation à la fois diverse et dynamique.

L'âme de Rodomont fait son entrée au Royaume de Pluton dans le même état de fureur qu'au moment où elle s'est échappée du corps du Sarrasin. Chez Philippe Desportes, elle arrive ainsi « en blasphémant »[23] près des rives de l'Achéron comme une première provocation envers le peuple infernal. Par ailleurs, cette âme apparaît beaucoup plus éloquente chez Desportes que chez l'Arétin, il ajoute ainsi des scènes d'insulte et de provocation à l'encontre des divinités des Enfers, y compris envers Charon. Lorsque le Sarrasin refuse de s'acquitter du droit de passage, tout « despitant, maudissant, […] sans repos menaçant »[24] le nocher, il essaie de passer de force le fleuve Achéron.

---

[21] *Ibid.*, v. 693-695, fol. 23. Ces vers reprennent en partie un passage de *La Marphisa* I-106 fol. C3.
[22] *La Marphisa,* I-106, vers 8 fol. C3.
[23] *Ibid.*, v. 297-298, fol. 17. Dans la version de l'Arétin, l'âme de Rodomont est décrite comme arrivant « *ardita* » sur les rives de l'Achéron (*Marphisa*, I, 46, fol. B1 v°).
[24] *La Mort de Rodomont*, v ; 307-308, fol. 17.

Ces invectives ne tardent pas à susciter l'affrontement. Outragé par les provocations incessantes de Rodomont, Pluton fait appel aux âmes de Mandricard, Agricant et Agramant afin de se débarrasser de l'impudente ombre. Fidèle à la représentation de Rodomont dans les textes italiens, Desportes met en scène le Sarrasin comme une véritable force de la nature :

> Que le fier Mandricard le voyant d'espouvente,
> Rodomont s'en approche et le tient embrassé,
> L'estreint estroictement et le rend tout froissé,
> Luy fait tirer la langue, et fait que du martyre
> L'Esprit tombe à l'envers sans que plus il respire[25].

La violence dégagée par Rodomont est telle que non seulement elle parvient à effrayer l'Ombre de Mandricard mais également à la blesser. La force du roi d'Alger est rendue d'autant plus tangible, avec l'allitération en [t] au vers 652, « l'estreint estroictement ». La pression exercée sur Mandricard, montre une puissance restée intacte, voire supérieure à celle qu'elle était de son vivant. La représentation très corporelle des ombres permet de mettre en exergue la violence des affrontements. Littéralement étouffé par son adversaire, Mandricard semble ainsi trépasser une seconde fois. De même, Desportes met en scène un Rodomont furieux qui, une fois libéré de son corps, continue d'extérioriser ses humeurs. Agité « de passion et d'ire, », il continue de sécréter des humeurs à travers sa « sueur »[26]. Cette écriture, tout en participant de la représentation classique de la matérialité des âmes, enrichit la figure de Rodomont en le rendant plus furieux que les vivants.

Et pour cause. L'Arétin avait déjà prévenu son lecteur : « *Rodomonte, terro d'huomini, et Dei* »[27]. Même en Enfer, Rodomont demeure un guerrier dont on craint la fureur et les représailles. Là où la littérature nous avait déjà montré des vivants déjouant les règles de l'au-delà afin de traverser les Enfers à l'instar d'Énée, la catabase de Rodomont met quant à elle en scène un personnage dont la fureur sème une terreur panique :

---

[25] *Ibid.*, v. 650-654, fol. 22 v°.
[26] *Ibid.*, v. 673, fol. 23.
[27] *Marphisa*, chant I, octave 10, vers 2, fol. A3 v°.

Tout ce qui est en haut, en bas, de tous costez,
Bestes, hommes, démons, sont tous espouvantez[28].

La population infernale se laisse ainsi petit à petit contaminer par la peur, comme le montre la gradation du premier hémistiche du vers 396, des « Bestes » jusqu'aux « démons » en passant par les « hommes » : personne n'échappe à la frayeur que provoque Rodomont, ce que synthétise l'indéfini « tous ». Cette contamination s'étend progressivement à l'ensemble de la population infernale, y compris ses serviteurs les plus terribles :

Car de crainte surpris le Chien engloutisseur
Et les tristes Fureurs, de sang entretachée,
S'estoyent au fond d'Averne honteusement cachées[29].

Les sinistres adjectifs « engloutisseur » et « triste », appliqués respectivement à Cerbère et aux Furies, sont contrebalancés par l'adverbe de manière « honteusement ». Puis, c'est au tour de Pluton de craindre les fureurs de Rodomont :

Il bruit, il se tourmente et, de fureur attaint,
Maudissant sa fortune, il sanglote et se plaint[30].

Le chaos et la panique que le héros provoque en Enfer participe à l'exagération épique du personnage. L'attitude pathétique dont fait preuve Pluton met en valeur la puissance de Rodomont mais décrédibilise également le milieu infernal et par là-même apporte une dimension comique à cet épisode catabasique.

L'exagération épique poussée à son paroxysme et devenue caricaturale, voire comique, donne lieu à des mises en scène quasi farcesques. Ainsi lorsque Rodomont tente de passer l'Achéron sans s'acquitter du droit de passage :

Il bestial spirto allhor piglia la sponda
De la nave che induce al basso regno
E suso horribilmente il fiero ascende,

[28] *La Mort de Rodomont*, v. 395-396, fol. 18 v°.
[29] *Ibid.*, v. 408-410, fol. 18 v°.
[30] *Ibid.*, v. 415-416, fol. 18 v°. Si les plaintes des autres habitants des Enfers sont de l'invention de Desportes, celle de Pluton se trouvait déjà chez l'Arétin : « *Onde, piange, e si duol con forte pena, / Et mentre nel dolor s'adira, e sdegna.* » *Marphisa,* (I-62) v. 4-5. fol. B3 v°.

E'l passagier per la gran barba prende
Con la destra la barba, e i crini hirsuti
Con la sinistra il furioso tiene,
La barca ch'è di vimine tesciuti
Il grave, e strano pondo non sostiene[31].

La tournure comique tient ici du contraste entre les passions violentes ressenties par Rodomont, « il bestial spirto », « il furioso » et la mise en scène incongrue qui en est faite de par le vacillement entre la barque et la barbe du nocher. Charon, réifié comme appui pour le Sarrasin, perd quant à lui sa classique solennité pour devenir l'un des ressorts comiques de cette scène. Desportes conserve les éléments essentiels de la scène :

Mais l'Esprit se recule à costé du bateau,
Puis d'extreme vistesse il saute en la nacelle
Qui de la pesanteur de son costé chancelle,
Prend Caron par la barbe et le crin blanchissant[32].

Le poète travaille ici sur la tension entre la représentation épique et comique du personnage. Il insiste ainsi sur ses capacités surhumaines, sa vélocité (« extreme vistesse ») ainsi que sur sa grande force : sa « pesanteur » parvient à faire tanguer la barque. Le ressort comique tient justement de cette surenchère ; trop pesant pour la barque, Rodomont semble presque se rattraper à la barbe du nocher afin de regagner son équilibre.

Si la fureur guerrière et l'orgueil semblent être les deux principales passions qui l'animent au point de refuser les lois infernales, le guerrier sarrasin se pliera cependant à une autre loi autrement plus cruelle : celle de la passion amoureuse. Le personnage s'extrait dès lors de cette dimension guerrière, voire comique, afin d'évoluer vers une expression plus lyrique.

« Car le fleuve d'Oubly contre Amour n'ha puissance » : le retour à la « Muse lyrique »

Au mouvement horizontal de la traversée des Enfers succède le mouvement vertical de l'Anabase. Desportes est avant tout le poète de la passion amoureuse, et

[31] *Marphisa*, I-49-51. fol. B2.
[32] *Ibid.*, v. 324-327 fol. 17-fol. 17 v°.

alors qu'il avait confié à Villeroy son désir de changer de terrain poétique[33], il trahit finalement cette promesse dans les derniers vers de son poème[34]. En effet, même au sein d'un texte *a priori* d'inspiration épique, Desportes revient à son inspiration principale, la poésie amoureuse, comme l'observe Alexandre Ciorănescu :

> Nous croyons que, de toutes les aventures qu'il raconte, ce qu'il aime le plus, c'est encore une fois la preuve qu'il y croit trouver, de la puissance absolue du dieu de l'Amour. Il note, en effet, à la suite de son modèle, et avec une insistance visible, la constatation que les âmes damnées ne réussissent pas à échapper aux tourments amoureux, et que l'amour donne la loi aux maîtres mêmes de l'enfer[35].

En effet, le motif amoureux intervient assez tôt dans le texte. Y compris dans des passages *a priori* à caractère épique. Ainsi, Perséphone lorsqu'elle prie les âmes errantes de repousser Rodomont hors du royaume des morts :

> O vagabonds Esprits ! Ô malheureuses ames !
> Qui brûlez dans la glace et gelez dans les flames !
> Vous qui ne sentez point en ces lieux malheureux
> De tourment si cruel que le mal amoureux[36] !

De même que la violence de Rodomont ne connaît pas de limites aux Enfers, le désespoir amoureux triomphe, ce qui n'est pas pour déplaire à Philippe Desportes. Le poète profite de cette apostrophe de Perséphone aux âmes damnées pour renouer avec les topiques de la poésie amoureuse. Le chiasme sémantique du vers 350 permettant ainsi d'illustrer les tiraillements vécus par les âmes amoureuses.

---

[33] « Je ne sçay quoy d'estrange et difficile à croire, / Quittant de Cupidon le triomphe et la gloire, / Les larmes des amans, leurs soupirs et leurs cris, / Sentier trop rebatu des poetiques esprits. / Villeroy, mon support, l'ardeur qui me commande / Me veut faire entreprendre une chose plus grande, / La mort de Rodomont, le contempteur des dieux, / Qui fist trembler vivant l'air, la terre et les cieux ». P. DESPORTES, *La mort de Rodomont*, éd. citée, *A Monsieur de Villeroy,* v. 5-12, fol. 12. En s'emparant d'un texte évoquant des *topoi* de la poésie épique – l'affrontement entre Roger et Rodomont puis l'épisode catabasique de Rodomont en Enfer –, Desportes compte ainsi s'éloigner de ses premières Muses, lyriques, afin de se diriger vers une poésie plus noble.

[34] À partir du vers 700, Desportes développe plus librement encore le texte de l'Arétin. Les derniers vers (711-722) sont quant à eux entièrement de son invention.

[35] A. CIORĂNESCU, *L'Arioste en France…*, *op. cit.*, p. 158.

[36] *La Mort de Rodomont*, éd. citée, v. 349-353, fol. 17 v°.

Dans la suite du discours de la reine des Enfers, le poète exploite la topique courtoise de la belle dame sans-merci :

Je jure et vous promets de si bien m'employer,
Que vos Dames un jour, pour leur juste loyer,
Viendront en ces bas lieux et sentiront la paine
Que merite à bon droit toute Dame inhumaine[37].

Philippe Desportes joue ici avec la hiérarchie courtoise. L'adjectif « inhumaine » qualifiant la Dame est bien mis à la rime avec « paine », mais cette fois-ci les rôles sont échangés puisque Perséphone promet ici aux âmes souffrantes de contaminer de cette même passion amoureuse les Dames qui les ont tourmentées. Mais la scène la plus significative est peut-être celle où Pluton lance une fiole à destination de Rodomont :

Pluton pour l'empescher, luy jette une fiole
Pleine du desespoir et du mal qui raffole
Les amoureux jaloux ; mais luy, qui n'en fait cas,
La reçoit dans la main et respand tout en bas[38].

Cette fiole n'est pas sans rappeler celle qu'Astolphe récupère sur la Lune afin de sauver Roland. Cependant, à l'inverse de cette dernière qui contenait la raison de Roland, celle qui nous intéresse ici renferme une autre humeur, toute mélancolique cette fois-ci et qui renferme en réalité le mal amoureux. Rodomont la renverse cependant sur le sol et n'en subit donc pas les conséquences. Néanmoins, le mal d'amour finit par le rattraper et, bien qu'il ait bu au fleuve d'oubli[39], lorsqu'il arrive, plus tard, au mausolée d'Isabelle, il reconnaît les lieux et se souvient de celle qu'il a aimée :

Il reconnoist le pont, il reconnoist la porte,
Il reconnoist le fleuve et connoist les escus[40]

L'anaphore du verbe « reconnaître » fait renaître avec force le souvenir

[37] *Ibid.*, v. 363-366, fol. 18.
[38] *La mort de Rodomont*, v. 657-660, fol. 22 v°. Passage déjà présent dans la *Marphisa* de l'Arétin : « Pluton, che avicinar vede il suo male, / Un colmo vaso di pene infinite / Sopra gli getta, e rotto con spavento. / Sprezza l'ombra ogni duolo, e ogni tormento » (I, 98, v. 5-8 fol.C1 v°).
[39] *Ibid.*, v. 675-676, fol. 23.
[40] *Ibid.*, v. 706-707, fol. 23 v° (I, 108 dans la *Marphisa*, fol. C3 v°).

d'Isabelle, ce qu'entérine l'affirmation du vers 710 : « Car le fleuve d'Oubly contre Amour n'ha puissance ». La passion de Rodomont pour Isabelle est une passion puissante et véritable. Le discours de Perséphone, la fiole utilisée comme ultime recours par Pluton ainsi que le souvenir de Rodomont rappelle non seulement la supériorité de la passion amoureuse sur toutes les autres puissances mais aussi de manière plus métapoétique, elle annonce la prééminence de l'inspiration amoureuse sur la veine épique. Au géant, se substitue petit à petit l'amant mélancolique. Desportes clôture le texte dans des vers de son invention, où Rodomont, retrouvant le mausolée et le souvenir d'Isabelle, se meut en un Orphée terrible, condamné à errer en criant sa plainte amoureuse :

> Et pource que des corps privez de sepulture
> Les Esprits sont errans cent ans à l'advanture,
> L'Esprit de Rodomont, qui doit errer autant,
> Erre autour du tombeau, ses amours lamantant.
> On le voit quelquefois apparoistre visible,
> Plus grand qu'il ne souloit, plus fier et plus terrible,
> Courant dessus le pont, et hurle toute nuict,
> Faisant tout resonner d'un effroyable bruit[41] ;

Dans ce passage, il réaffirme sa veine lyrique vis à vis du texte de *La Marphisa*. Rodomont hante les lieux de la mort d'Isabelle. Le pont conduisant au mausolée, sur lequel il erre, représente bien sa condition entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, ce dernier lui étant interdit faute de sépulture. Dans le même temps, cette errance apparaît comme la seule voie possible pour son salut. Sans sépulture, il ne peut qu'errer, d'une errance qui peut ressembler à un repentir mais qui est, avant toute chose, celle d'un amant blessé. L'absence, et plus particulièrement, l'absence de la Dame ici, est un thème d'autant plus fort qu'il témoigne non seulement de l'éloignement physique, mais également de celui des âmes :

> Desportes est bien le poète de la vie sans âme, de la vie séparée, de

[41] *La Mort de Rodomont*, v. 713-720, fol. 23 v°.

> l'éloignement, si l'on veut […]. Le thème n'a rien de « romantique » : l'absence ne dépeuple pas l'univers, elle ne creuse pas comme un vide, elle n'est même pas un sentiment ; elle est donnée initialement comme l'image d'une conscience vide, qui ne se nourrit que de langage et s'épuise à dire l'éloignement[42].

L'absence d'Isabelle, apparaît non seulement dans sa dimension significative, elle libère Rodomont de ses passions, mais aussi dans toute sa dimension esthétique en exprimant une expression poétique propre à Desportes liée au langage[43]. Cette force du langage sera d'ailleurs réaffirmée au dernier vers du texte. Après être sortie de son corps en blasphémant, l'âme de Rodomont cherche à présent l'apaisement. L'invocation de la Dame et l'expression poétique de la passion amoureuse qui en découle, apparaît ainsi chez Desportes comme une force salvatrice. Séparés dans la mort, Rodomont et Isabelle sont de nouveau réunis dans la parole à travers la plainte finale du roi d'Alger : « Rodomont, Rodomont, Ysabelle, Ysabelle »[44]. Dans le cadre d'une esthétique néo-platonicienne, Isabelle apparaît comme la figure féminine exemplaire, celle par laquelle, dans le cadre d'une esthétique néo-platonicienne de l'Amour, l'âme de Rodomont peut parvenir à s'élever[45].

Cette plainte ultime est significative de l'écriture de Desportes où le langage qui s'épuise dans l'expression amoureuse et finit par se réduire à son essence même. Le poème se clôt sur une plainte amoureuse, la plus simple qui soit, où les deux seuls noms des amants se retrouvent réunis.

---

[42] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 249.

[43] Gisèle Mathieu-Castellani décrit l'écriture de Desportes comme « un néo-pétrarquisme « blanc » […] qui propose une nouvelle stylisation du sentiment amoureux », *ibid.*, p. 221.

[44] *Ibid.*, v. 722, fol. 23, v°.

[45] Les éloges inhabituellement dithyrambique que l'Arioste adresse à ce « parangon de continence » qu'est Isabelle-personnage créé de toutes pièces, en hommage peut-être à Isabelle d'Este, témoignent éloquemment du prix qu'il attache à cet idéal de chasteté féminine. Paul LARIVAILLE, « Les jeux de l'amour dans le *Roland furieux*, ou l'érotisme discret de l'Arioste », *in* Dominique FRATANI, P. LARIVAILLE et Silvia FABRIZIO-COSTA, *Au Pays d'Éros : Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, p. 65.

Si la postérité n'a pas totalement rendu justice à Rodomont en retenant le terme de « rodomontade », qui s'en tient à l'idée de fanfaronnerie, force est de constater que Philippe Desportes lui a permis de revêtir un caractère autrement plus complexe lorsqu'il reprend l'épisode catabasique de *La Marphisa.* La force poétique du texte sera par ailleurs reconnue par ses contemporains et *La Mort de Rodomont* sera en France un des poèmes les plus imités de Desportes[46]. En associant la « Muse guerrière » et la « Muse lyrique », Desportes parvient à la fois à renouveler la figure de Rodomont ainsi qu'à enrichir l'expression des passions. Philippe Desportes confère également une dimension supplémentaire à l'expression des passions en incluant cette dernière dans le cadre d'une certaine esthétique du langage. Après une confusion effrénée et déraisonnée, le texte de Desportes va vers un certain apaisement, une réconciliation à la fois amoureuse et poétique.

[46] Alexandre Ciorănescu, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes, op. cit.*, p. 63-71.

M. PIERI, « Le emozioni dello spettatore e Goldoni »,
Atlante. Revue d'études romanes, n°9, automne 2018, p. 194-212, ISSN 2426-394X.

Le emozioni dello spettatore e Goldoni

Marzia Pieri (Università di Siena)

> La passione pe' teatri ella è più ardente oggi-giorno, che non l'è stata giammai. Tutto il mondo vuol essere spettatore, e ciascuno ne prende quella parte che può. Chi è fatto soltanto per appagar l'esteriore de' sensi, incantato dalla magnificenza delle decorazioni e dalla sveltezza delle danze, dalla lusinghiera musica e da una tenera pieghevole voce, nulla cerca più oltre. Chi poi ha sortito una tempra più fina, rapir si lascia da forza ignota a prender partito pel soggetto che rappresentasi, e gode di essere insensibilmente ingannato dalla verisimile finzione del dramma. Né avvi solo chi pianga davvero al pianto simulato della finta Didone, e chi rida a tutta possa all'astuzie di un Davo; ma chi anche per lungo tratto l'orme di tal finzione nel suo cuor conservando, le mediti, le riproduca in se stesso, e ne favelli sovente col medesimo ardore ne' privati colloqui. Chi finalmente è fornito d'una mente più vivace e robusta, e fa uso infin di sua penetrazione, concepisce di mezzo a que' velami, onde il poeta filosofo ha involto le più sublimi verità, che averebbero minore attrattiva, se presentate venissero così nude, concepisce, io dico, sentimenti di onore e di virtù, ed una abituale disposizione a riguardare il vizio con orrore e disprezzo[1].

Nel 1777 Giuseppe Roffi, uno dei revisori della storia comparata dei teatri di Pietro Napoli Signorelli, licenziandola per le stampe, ne apprezza l'attualità e l'utilità per il pubblico numeroso e appassionato che frequenta all'epoca gli spettacoli e ambisce a discuterne anche senza possedere, in molti casi, gli strumenti adeguati per decifrare le passioni e le emozioni di cui sono impastati:

[1] «Al Signor D. Carlo Vespasiano Francescantonio Soria», *in* Pietro NAPOLI SIGNORELLI, *La storia critica de' teatri antichi e moderni. Libri III*, Napoli, Stamperia Simoniana,1777, p. XV.

> Ognuno che va a teatro, o volge tralle mani qualche dramma, vuol piccarsi di spirito e di sapere, e favella di sentimenti, di espressioni, di passioni, e ne vuol decidere *ex cathedra*; ma pochi son quelli, che intendono ciò che si dicono, perché pochi si son dati la pena di consultar le sorgenti[2].

Nell'Europa settecentesca scenicamente globalizzata, dove i consumi e gli investimenti teatrali sono in crescita costante, e dove una novità musicale o drammatica circola più rapidamente di una notizia politica da un capo all'altro del continente, l'esperienza dello spettatore, un soggetto storico relativamente giovane, sta acquistando un'inedita centralità, e la vita collettiva che si vive nel *parterre* e nei palchetti, così carica di implicazioni estetiche, emotive, politiche, di costume, attira una crescente attenzione da parte di *philosophes* e gazzettieri, autorità laiche e religiose, stampatori e, naturalmente, uomini di scena. «Tutto il mondo vuole essere spettatore» *come può e come sa*: e se i più *naïf* si abbandonano al mero piacere sensoriale della messinscena, chi è dotato di «tempra più fina» è in grado di lasciarsi guidare dalle suggestioni del verosimile e di far tesoro dell'esperienza, riportandola nella vita di tutti i giorni, per vitalizzarla e, *ça va sans dire*, renderla moralmente migliore. A fine secolo questo benevolo censore può dunque liquidare in attivo una questione antica e spinosa, che lungo tutto il XVII secolo aveva fatto versare fiumi d'inchiostro pro o contro (più spesso contro) la frequentazione degli spettacoli e la loro influenza corruttrice, da quando Lope aveva fissato nell'*Arte nuevo* lo scandaloso binomio *justo/gusto*, ponendo per la prima volta al centro della questione estetica proprio l'esperienza dello spettatore[3].

Il grande rischio di confondere realtà e finzione che si corre a teatro (che il padre Concina continua a denunciare, e che fra i *philosophes* preoccupa il solo Rousseau) fa ancora paura ai moralisti, ma è ridimensionato dall'impetuoso successo degli spettacoli, a cui si accosta un pubblico interclassista in cerca di esperienze soggettive emotivamente conturbanti e fini a se stesse, che gli uomini di scena

[2] *Id*, p. XX.
[3] *L'arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, di Lope de Vega, uscì a Madrid, insieme alle *Rimas*, presso lo stampatore A. Martin nel 1609.

cercano di implementare e ottimizzare il più possibile sul piano sia della drammaturgia che del *marketing*. A metà secolo papa Benedetto XIV[4] chiude ufficialmente la questione con la fragile scappatoia pedagogica a cui si riferisce anche il Roffi, ma le polemiche e gli allarmi non per questo si placano[5]. Il piacere nuovo e intrigante di appassionarsi ad una storia (vista in palcoscenico o letta in un romanzo) è ufficialmente sdoganato ma ancora considerato con diffidenza: lo si riferisce con disprezzo alle donne e ai servitori, ma in verità anche i maschi acculturati vi si accostano più che volentieri. Le esperienze di leggere e di guardare (tradizionalmente separate nella retorica classica) si intrecciano reciprocamente in modo nuovo e ugualmente allettante; i travestimenti di realtà a chiave, in cui fino a poco tempo prima si identificava un'insidiosa trappola morale, sono ora materia prima della drammaturgia e della narrativa: i moderni romanzi si costruiscono su tecniche di oralità, fra racconto e commento dell'attualità, e i palcoscenici ammiccano al vissuto degli spettatori fra *gossip* e filosofia. La vera e propria militanza dell'intrattenimento praticata da romanzieri libellisti e drammaturghi tende ad inquadrare le passioni entro cornici culturali alla moda, catturando, con strategie che i censori giudicano ipnotiche, lettori e spettatori niente affatto sprovveduti o subalterni come si pretende, ma in verità ricettivi e disponibili ad abbandonarsi alle avventure dell'immaginazione e del cuore. Avventure perfettamente complementari, dunque, in cui soltanto si operano «differenti messe

[4] Nel 1754 Scipione Maffei aveva dedicato al pontefice il suo trattato *De' teatri antichi e moderni,* scritto in polemica con il padre domenicano Daniele Concina; Benedetto XIV aveva accolto il dono con una celebre lettera responsiva, in cui scriveva tra l'altro: «Abbiamo con piacere letto il libro, e la ringraziamo del regalo, e nello stesso tempo della difesa che ha assunto non meno per sé che per noi, che non abbiamo pensato, né mai penseremo di far gettare a terra i teatri, e proibire in un fascio tutte le commedie e tragedie, ma ci siamo ingegnati di far che le commedie e tragedie sieno in tutto oneste e probe […]. O quanto è bello, o quanto è vero il di lei pensiere, che le commedie de' nostri tempi sono più castigate dell'altre più antiche, e che coll'attenzione si possono ridurre allo stato che si desidera dagli uomini da bene e pratici del mondo, e che per lo contrario non è sperabile, o ottenibile che i teatri si gittino a terra, si proibiscano tutte le commedie e tragedie, e si mettano in un fascio il Pastor Fido e la Merope» (*Lettera di Benedetto XIV al Maffei*, *in* Scipione MAFFEI, *Opere*, Andrea RUBBI, (a cura di), Venezia, Curti, 1790, vol. I, p. 115-116). Un'apertura di credito *sub condicione*, ma comunque preziosa e carica di futuro.

[5] Il panorama cupo e repressivo dell'«altro Settecento» in materia di passioni e di sessualità è esplorato con grande acume da Luciano GUERCI, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi,* Torino, Tirrenia, 1987.

a fuoco mentali […] dell'oggetto di riferimento»[6], come emerge continuamente per esempio dai romanzi di Pietro Chiari[7], o come suggerisce, nel 1752, un avviso «a' cortesi lettori» della stamperia bolognese San Tommaso d'Aquino, reclamizzando il piacere "di secondo grado" di leggere le commedie di Goldoni *dopo* averle viste rappresentate[8].

Le immersioni nel laboratorio artificiale delle storie producono effetti conturbanti attraverso modalità diverse[9]: se il romanzo eredita l'immoralità e la pericolosità del teatro, moltiplicata dai rischi connessi alla sua fruizione privata e segreta[10], la prossimità fisica che si vive assistendo ad una rappresentazione genera una potente empatia, in cui le separazioni tradizionali di sesso, di censo o di *status* sono misteriosamente annullate. Sono fenomeni nuovi che destano molta attenzione da vari fronti, e infatti la meccanica e la fenomenologia delle passioni sono al centro dell'attenzione generale: i trattati settecenteschi sulla recitazione cominciano a tentarne tassonomie sistematiche, slittando, dall'esterno delle tecniche delle pose e dei gesti, all'interno dei sentimenti del personaggio e dell'attore che le interpreta[11]; e i manuali di retorica dei gesuiti se ne occupano in modo sistematico, mappando una maniacale casistica di relazioni interpersonali giudicate pericolose (per esempio i vari tipi di incesto: vero, simbolico o potenzial[12])

---

[6] *Cf.* Piermario VESCOVO, «Lo specchio e la lente. Il ruolo dello spettatore (1760-1762)», *in* Ilaria CROTTI e Ricciarda RICORDA, (a cura di), *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del Convegno (Venezia-Pordenone 4-6 dicembre 1986), Padova, Antenore, 1989, p. 399.

[7] Si rimanda alle osservazioni di Carlo Alberto MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il "celebre abate Chiari"*, Napoli, Liguori, 2000.

[8] *Cf.* Anna SCANNAPIECO, «"Questa "nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire…" Il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano», in Paola GIOVANELLI, (a cura di), *Goldoni a Bologna,* Roma, Bulzoni, 2008, p. 63.

[9] Sappiamo, ad esempio, che Diderot, centellinandoli sapientemente, leggeva romanzi alla bigotta moglie Nanette per emanciparla. Questa efficace terapia della lettura è da lui raccontata alla figlia Angélique in una lettera del 28 luglio 1781; *cf.* Alberto MANGUEL, *Una storia della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 111.

[10] Sulla questione si rimanda a Francesca SERRA, *Le brave ragazze non leggono romanzi*, Tornio, Bollati Boringhieri, 2011.

[11] Un'ottima sintesi di questa discussione si deve a Cesare MOLINARI, *L'attore e la recitazione,* Bari, Laterza, 1992, p. 29-45.

[12] *Cf.* Bertrand D'ASTORG, *Letteratura e incesto in Occidente. Variazioni sul divieto primario*, Roma, Lucarini, 1991.

di cui si sostanziano il teatro e i romanzi, e che i destinatari recepiscono con diversa intensità e vulnerabilità; le donne, fisiologicamente, più degli uomini:

> Le sensazioni devono essere più vivaci nelle donne di quello che non lo siano negli uomini; e ciò per la maggiore delicatezza d'organizzazione; la immaginazione femminina e quella finissima grazia ch'elleno naturalmente hanno sia raccontando, sia scrivendo, sì che vi dipingono gli oggetti al vivo, ne sono una prova bastante. Lo stile delle donne, per poco che sieno elleno dirozzate dalla educazione, in ogni lingua è composto di vezzi d'un tal genere che noi indarno cercheressimo di ritrovare. Da questo principio ne nasce che le passioni sieno anche più violente nelle donne, cosicché suprano le nostre, se non nella durata, almeno nella intenzione[13].

Quasi un secolo prima, un moralista come Jacques Bénigne Bossuet, molto interessato alla concupiscenza, lamentava[14] già l'inclinazione crescente del pubblico teatrale a ricercare emozioni soggettive e a lasciarsi contagiare da una libido immaginativa che a suo giudizio lo stava inesorabilmente «femminilizzando». Il fenomeno cresce fra '600 e '700 in modo esponenziale, e rivoluziona alla radice i consumi culturali[15]; il solito Carlo Gozzi ne descrive gli esiti, a suo dire disastrosi, nella medesima prospettiva, raffigurando nella *Marfisa bizzarra* i cavalieri corrotti e rammolliti dai romanzi piccanti, dalle commedie e dalle turcherie: «io vi dirò siccome i paladini / cambiassero l'antico lor costume, /come mutaron gli elmi in zazzerini, / la guerra in sonno, e in sprimacciate piume, / e come l'ozio, e i nuovi libriccini / tolsono loro la ragione, e il lume…»[16]. Eppure il potere proprio dell'immaginazione di cancellare la noia (una malattia moderna e temuta) conferisce alle rappresentazioni un carisma irresistibile, variamente referenziato dagli intellettuali nei loro scritti apologetici che ne auspicano un utilizzo positivo e

[13] Sebastiano FRANCI, «Difesa delle donne», *in* Gianni FRANCIONI e Sergio ROMAGNOLI, (a cura di), *«Il Caffè» (1764-1766)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 250.
[14] Nelle sue *Maximes et réflexions sur la comédie* del 1694.
[15] Sulla questione si rimanda al saggio di Marco LOMBARDI, «Processo all'ordine: gli scandali del canone classico sulle scene del Seicento francese», *in* Giovanna ANGELI, (a cura di), *Tradizione e contestazione. La letteratura di trasgressione nell'Ancien Régime,* Firenze, Alinea, 2009, p. 75-102.
[16] Carlo GOZZI, *La Marfisa bizzarra*, Marta VANORE (a cura di), introduzione di P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2015, p. 224-225.

socialmente utile attraverso le più svariate riforme; sconfiggere questa noia costituisce una sfida e un investimento redditizio e «il disordine degli affetti» soppianta inesorabilmente l'«ossessione delle regole»[17].

Il massimo teorico e paladino di questo teorema è un classicista anomalo e modernissimo come Jean Baptiste Du Bos, che nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* del 1719 sovverte i parametri dell'esperienza estetica in chiave emozionalistica[18], ricalcando, senza forse esserne consapevole, le orme di Lope. È in quest'epoca post-empirista, del resto, che l'estetica sta diventando una disciplina filosofica, non più, tradizionalmente, in riferimento alla qualità della mimesi di oggetti esterni, ma come esperienza dell'anima modellata direttamente dal soggetto interessato. Dopo gli estenuanti dibattiti seicenteschi intorno alla natura del verosimile, ristretto a lungo nei confini del decoro e delle *bienséances*, ci si appassiona ora al problema del «gusto», un senso interno che non deriva dall'esperienza ma ha a che fare con la capacità di immaginare e di associare liberamente, anche in assenza di retroterra teorici di riferimento. Il moderno sublime confina da vicino con il *kitch* melodrammatico[19] ed è democraticamente destinato a chi è capace soggettivamente di recepirlo; del resto lo spettatore e il lettore borghese sono effettivamente senza rete e si possono fidare solo di se stessi, giacché non hanno a disposizione quel *bon goût* acquisito e a lungo monopolizzato dagli aristocratici grazie al privilegio dell'istruzione. Le sue emozioni nuove di zecca, per quanto difficili da esprimere, reclamano attenzione e sono la nuova materia prima di drammi e romanzi; anche al basso popolo, con le sue reazioni immediate e vitalistiche che incantavano Goethe in viaggio per l'Italia, è riconosciuto un ruolo importante in questi processi: quello di costituire, con le sue reazioni spontanee, una specie di reagente di base, la cartina di tornasole immediata a cui fare riferimento per valutare la qualità di uno spettacolo (giacché di

[17] Il riferimento è al saggio di Marco ARIANI, «L'ossessione delle "regole" e il disordine degli "affetti": lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico», *Quaderni di teatro*, a. III, n. 11, 1981, p. 233-258.
[18] *Cf.* Maddalena MAZZOCUT-MIS, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, Milano, LED, 2010.
[19] Sulla questione si rimanda a Maddalena MAZZOCUT-MIS, *Le niais sublime. Du pathétique au kitsch*, Parigi, Mimesis, 2010.

qualità del romanzo ancora non si parla). Il piacere dello spettatore legittimato da Du Bos è insomma il collante sotterraneo di molto di quanto accade sulle scene in questi anni e agisce, sia per i drammaturghi che per gli attori, in senso biunivoco: come un imperativo e un ricatto da assecondare, ma anche come una risorsa nuova da mettere a frutto.

Goldoni, che della scena europea è un protagonista di primo piano, dedica al proprio pubblico molte e contraddittorie professioni di rispetto, accanto a liquidazioni sbrigative e quasi sprezzanti. Come sempre le sue esternazioni teoriche vanno prese con beneficio d'inventario, ma è certo che egli ha un fiuto straordinario nell'intercettare e mettere a frutto le derive emotive dei suoi spettatori. Anche se dichiara con orgoglio di sapersi sottrarre al ricatto delle *claques*, in molti casi fa mostra di clamorose e spregiudicate compiacenze verso le ragioni del successo commerciale, e se ne lascia guidare, quasi alla cieca, in direzioni inesplorate: le emozioni ondivaghe della platea rappresentano sempre per lui un capitale prezioso, un punto di partenza. Esistono, a suo dire, tre fasce di possibili destinatari: un pubblico/mostro capriccioso istintivo e imprevedibile da domare e da blandire; un pubblico colto e aristocratico (socialmente influente ma teatralmente sprovveduto) che lo vorrebbe rinchiudere nel recinto terenziano della commedia realistica, e di cui asseconda cautamente gli ingenui entusiasmi con obbligata deferenza; e infine un pubblico di sodali e di simili, che trova nelle donne *savantes* (da siora Felice in su) l'*élite* di riferimento[20].

Alcune celebri recensioni di Gasparo Gozzi colgono perfettamente la forza con cui il teatro goldoniano è in grado di sintonizzarsi con l'udienza, mettendo in moto, talvolta, emozionanti meccanismi di auto-riconoscimento collettivo. A proposito dei *Rusteghi* dove il disagio e la mancanza di comunicazione della coppia Lunardo / Margarita è comicamente sottolineata dai loro *tic* linguistici (*figurarse*, *vegnimo a dir el merito*) egli racconta ad esempio un episodio di dopo-teatro quasi auto-

[20] Sull'argomento mi permetto di rinviare al mio saggio «"Pour plaire au public, il faut commencer par flatter les dames" (*Mémoires*, II, XL). Goldoni e le nuove frontiere del pubblico», in *Les figures du féminin "en rupture" à Venise: courtisanes, actrices, épouses, servantes et putte du XVIe au XVIIIe siècle*, Actes des journées d'études organisées par Il Laboratorio, 16-17 janvier 2015, Université Toulouse II-Jean Jaurès, textes réunis et présentés par Cécile BERGER - Fabien COLETTI, Université Toulouse Jean Jaurès, 2016, p. 229-259.

terapeutico. Un bello spirito, colpito da questo aspetto della commedia, fa un esperimento rischioso, invitando «otto persone la sera a cena fra uomini e donne che avessero questo vezzo»; la conversazione impossibile che ne deriva provoca dapprima disagio e sgomento facendo ammutolire tutti, finché una dama, «stanca forse di tacere o più spiritosa degli altri», ha il coraggio di rompere il ghiaccio:

> Balzò in piedi e disse: "Amici qui si tace, e io so il perché: in un momento non possiamo guarire; è meglio che ci sfoghiamo alla prima e parliamo". Tutti intesero, risero, si apersero le chiacchiere, e quando le lingue ricadevano nelle loro usanze, si faceva festa e romore, onde la burla servì in fine di spasso[21].

Lo stupore gioioso con cui questi spettatori in carne ed ossa condividono un'agnizione su di sé suggerita dalla rappresentazione vista è analoga a quello di tanti personaggi goldoniani sottoposti con successo ad analoghi trattamenti psicodrammatici, per esempio nella *Cameriera brillante*.

Il meccanismo è antico, ma fondamentale; quando il cortocircuito non si attiva, o si attiva in modo imprevisto, lo spettacolo infatti non funziona. Secondo Carlo Gozzi, ad esempio, alcuni drammi moderni, che lui definisce con qualche disprezzo "flebili", sono drammaturgicamente deboli perché i personaggi oscillano continuamente fra la condizione di vittime e quella di colpevoli, in un pendolarismo emotivo[22] che stressa gli spettatori, messi nell'impossibilità di schierarsi da una parte o dall'altra, come dovrebbe sempre verificarsi a teatro:

> Gabriella, Fajel, e Rodolfo di Cucì, principali personaggi di quella tragedia, hanno tutti, nella loro circostanza, assoluta ragione, e assoluto torto. Pensano, ragionano ed agiscono continuamente mossi da questi due contrari principi, facendo di se medesimi, un esempio di virtù, e di vizio in contradizione perpetuamente. Questa innegabile verità tiene sospesi gli animi degli ascoltatori, e non gli lascia giammai determinare a nessuna compassione, né per l'uno,

[21] Gasparo GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, Antonio ZARDO (a cura di), Firenze, Sansoni, 1957, p. 27.
[22] Si vedano le osservazioni di A. Scannapieco a proposito della *Prefazione al Fajel* nella preziosa edizione a sua cura di C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all' "Appendice". Scritti di teoria teatrale*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 201.

> né per l'altro, a tal che converrà dire che, dovendosi pure alla fine separare in un'opera di teatro questi due opposti principi della ragione e del torto, il torto si rimane a' comici che rappresentano la Gabriella, e la ragione si rimane appresso quel pubblico che non l'ha sostenuta[23].

A suo parere soltanto i chiaroscuri netti della tradizione, che separa il comico dal tragico, possono garantire la riuscita di una rappresentazione, ma in verità il pubblico non è così prevedibile, e si prende spesso la libertà di schierarsi in modo imprevisto, come quando, nel 1753, si mette dalla parte di Ircana, la perfida rovina-famiglie, invece di solidarizzare con Fatima, la *Sposa persiana* che nelle intenzioni di Goldoni doveva essere l'eroina; una 'ribellione' inaspettata, che tuttavia manda all'autore un segnale importante circa il rinnovamento radicale in atto nella mentalità comune rispetto agli schemi obbligati dell'edificazione matrimoniale. Scegliendo le ragioni dell'adultera Ircana, quella parte di spettatori veneziani che affolla il teatro di San Luca per 34 sere di seguito e divora con entusiasmo le poesie e i libelli diffusi in suo onore, gli manda un segnale carico di futuro che, dopo qualche esitazione, egli raccoglie con profitto: con una spregiudicata capriola drammaturgica rovescia dunque la storia e l'arricchisce di due puntate successive, in cui Ircana (la cattiva sconfitta alla fine della *Sposa persiana*) diventa l'eroina virtuosa al centro di passioni contraddittorie, straziate e ambigue, su cui l'autore costruirà, da quel momento in poi, le grandi commedie scritte per il San Luca[24].

Del resto, con il passare del tempo, il suo pedagogismo teatrale delle origini si ridimensiona: vinta, almeno per il momento, la battaglia sulla moralità del teatro, egli comincia a sfumare di molto i margini di distanza fra buoni e cattivi dei cartelloni del Sant'Angelo, costruendo personaggi sempre più fragili e complicati, in cui gli spettatori possono riconoscersi:

> La Virtù, per innamorare gli animi ad imitarla ed a possederla, non deve essere austera. Pochi si trovano capaci di que' severi precetti

[23] *Id.*, p. 169.
[24] L'intera vicenda della trilogia persiana è ricostruita nell'edizione a mia cura di Carlo GOLDONI, *La sposa persiana Ircana in Julfa Ircana in Ispaan*, Venezia, Marsilio, 1996.

> che vogliono ridur gli uomini a odiare la società, per timor della corruttela del secolo. Il mondo ha le sue bellezze reali, create per servigio e per piacere dell'uomo, ed il privarsene è dura cosa, siccome l'abusarne è peggior consiglio. Un saggio discernimento sa separare il tristo dal buono, e trova fra gli estremi il diritto sentiero che conduce all'umana felicità. Dietro a sì ragionevole scorta s'avviano i più timidi, i meno esperti, e ritrovansi al fin del viaggio contenti[25].

Solo entro questa cornice, più antropologica che sociologica, di vivace dialogo fra platea e palcoscenico e di profonda commistione fra teatro e società, si possono inquadrare dunque le chiassose guerre dei palchi satireggiate nelle *Gare teatrali* di Carlo Gozzi[26], il proliferare di *istant books* e *istant dramas* 'a chiave' dei vari Chiari o Piazza[27], o l'esasperata metateatralità autobiografica di tutto il primo Goldoni. Il tumultuoso arengo teatrale genera successi e disfatte sempre esagerati e pericolosi: vi allude con preoccupazione il *Prologo apologetico alla Vedova scaltra*, lo testimoniano la gravità dello scandalo delle *Droghe d'amore*[28], gli aspri rancori di alcuni protagonisti poco fortunati, come il Piazza, le costanti preoccupazioni dei magistrati per l'ordine pubblico messo in pericolo, il catastrofismo apocalittico del conte Carlo:

> Le femmine sbucarono tosto da' loro alberghi, sfrenate come le antiche baccanti, e gridando libertà libertà, imbrogliarono tutte le strade, scordarono figli, figlie, servi, lavori ed economia, e colla testa fumante, unicamente occupata nelle mode, nelle emulatrici frivole invenzioni, nel profondere per l'appariscenza, ne' spassi, ne'

[25] *Alla nobilissima virtuosa dama la signora Veronica Toni nata Marchesa Leti*, (lettera dedicatoria della *Sposa sagace*), in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, Giuseppe ORTOLANI, (a cura di), vol. VII, Milano, Mondadori, 1946, p. 3.

[26] Il testo di questa commedia, a suo tempo rimasta inedita, è stato di recente restituito a stampa da Fabio Soldini e Piermario Vescovo: C. GOZZI, *Commedie in commedia. Le gare teatrali. Le convulsioni teatrali. La cena mal apparecchiata*, Venezia, Marsilio, 2011.

[27] Si veda Valeria G. A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza,* Roma, Bulzoni, 2010.

[28] Per una ricostruzione della scabrosa vicenda, costata molto cara al nobile Pierantonio Gratarol che vi era coinvolto, si rimanda all'edizione a cura di Camilla Guaita di C. GOZZI, *Le droghe d'amore. Dramma in tre atti in verso sciolto*, Milano, CUEM, 2006.

> giuochi, negli amori, nel civettare, abbandonate a' loro capricci, fomentati da' lor consiglieri filosofi. I mariti non ebbero più coraggio d'opporsi alla desolazione del loro onore, delle loro sostanze, delle loro famiglie, del mal esempio alla figliolanza, per timore d'esser macchiati dal vocabolo 'pregiudizio'[29].

Goldoni, al contrario, cerca di decifrare e governare questo groviglio tumultuoso di fenomeni che investono la ricezione e la comunicazione, e non è affatto spaventato dalle mescolanze di ogni genere che ne derivano; a Parigi osserva curioso dalle sue finestre l'affollarsi dei *nouvellistes* intorno all'albero di Cracovia, «*témoin de leurs curiosités, de leurs contestations, et de leur mensonges*»[30]: un brulicare di emozioni disordinate e feroci che gli ricorda in scala maggiore le cabale veneziane; qui nascono e da qui si diffondono, dal basso di una sorta di inconscio collettivo, pettegolezzi, informazioni e novità politiche e militari su cui le autorità non hanno alcun potere di controllo. Quando questo antico castagno viene abbattuto, fra le lacrime dei parigini, nell'ambito della ristrutturazione del Palais Royal, egli se ne porta via un rametto per ricordo; né lo spaventa il riassetto urbanistico della zona, dove gallerie, porticati e botteghe ospitano una folla interclassista che in molti desta inquietudine:

> *Toujours du monde, des gens d'affaires, des commerçants, des politiques, chacun y trouve à s'occuper utilement, à s'amuser agréablement ; autant les goûts sont différens, autant les plaisirs du Palais Royal sont variés. Il arrive par fois quelques querelles, quelques tapages. Mais où n'en arrive-t-il pas ? […] Des gens de mauvaise humeur trouvent le Palais Royal indécent ; il n'y a rien à craindre pour les personnes décentes […]. On a soin dans certains jours et dans certains momens à séparer le peuple d'avec le monde comme il faut; s'il s'en mêle quelquefois mal à propos, les cotillons des Bonnes ne salissent pas les robes des Dames parées ; c'est en*

[29] C. GOZZI, *Memorie inutili*, Paolo BOSISIO e Valentina GARAVAGLIA, (a cura di), vol. I, Milano, Led, 2006, p. 369.

[30] Cf. C. GOLDONI, *Mémoires*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, Milano, Mondadori, 1935, p. 569 (III, XXXI; e *cf.* anche III. IV). Su *nouvellistes*, gazzette e teatro nella Parigi dei lumi si rimanda al fondamentale studio di Robert DARNTON, *Il bacio di Lamourette*, Milano, Adelphi, 1990.

> *passant, on n'y prend pas garde ; cet un endroit public, un endroit marchand ; utile, commode, agréable ; vive le Palais Royal*[31] !

«*Peuple*» e «*monde comme il faut*» hanno ormai crescenti occasioni di condividere spazi comuni, possono sfiorarsi senza danno e senza scandalo a teatro e fuori, e Goldoni sa che si tratta di un processo irreversibile. Questa è una delle sue grandi intuizioni (non ideologiche ma drammaturgiche), e infatti la relazione con il pubblico può essere assunta, in senso olistico, come una possibile angolatura da cui guardare veramente al cuore della sua vita e della sua opera: con gli spettatori (veneziani e di terraferma, e poi 'italiani' e oltramontani), con i lettori di recente conquista, ma anche, a un grado diverso, con la platea ideale dell'*intellighenzia* italiana ed europea interessata al grande dibattito coevo sulla natura e la funzione del teatro, egli intreccia un dialogo che è parte integrante di un oculato progetto drammaturgico e risorsa primaria per fronteggiare e neutralizzare gli accidenti e le emergenze di ogni genere che di volta in volta gli si parano dinanzi. Si potrebbe dire che Goldoni un pubblico di riferimento se lo costruisca, con la stessa pazienza e perizia con cui mette a punto la riforma insieme agli attori, e ne erige il monumento editoriale a difesa della dignità professionale ed economica del mestiere comico. Della centralità decisiva di questo pubblico – fatto di sostenitori e di avversari che si fronteggiano sempre in precario equilibrio – egli è ben consapevole, e nel tempo impara a intercettarne con successo gli orizzonti d'attesa e a tenere conto delle variabili sociologiche e culturali presenti al suo interno: i borghesi onorati con eventuali mogli e figlie al seguito; i cavalieri e le dame di buon gusto; ma anche i gondolieri e la piccola gente chiassosa che paga il suo biglietto come gli altri e ha diritto alla propria fetta di rispecchiamento scenico.

Grazie a una rete selezionata di protezioni aristocratiche, egli si attrezza per fronteggiare senza troppi rischi le cabale insidiose delle opposte tifoserie, cavalcando con spregiudicatezza le mode sceniche e tenendo a bada la censura sempre incombente; si destreggia fra le esigenze pressanti di committenze diverse (impresari e principi, accademie e collegi); si proclama fedele alla patria veneziana

[31] C. GOLDONI, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 569.

mentre continua a tener d'occhio piazze eventualmente più vantaggiose (Parma, Roma, Napoli, e poi Parigi); impara a far tesoro delle *tournées* in terraferma, dove stabilisce relazioni non occasionali con le platee di Milano, Bologna, Mantova, Verona, Torino, e dove spesso debuttano e si testano i nuovi componimenti, restando in cartellone anche parecchie settimane; nel frattempo sfrutta abilmente i lanci pubblicitari che gli offrono alcuni *maîtres à penser*, come Maffei Verri o Voltaire, e, soprattutto, contabilizza e racconta l'intera vicenda, occultandone le clamorose contraddizioni, e costruendosi un autoritratto d'autore cordialmente interlocutorio, che i destinatari chiamati in causa imparano a riconoscere come un logo sicuro.

Le tappe diacroniche e non lineari di questo processo sono note. In principio c'è il «genio comico» che lo attira irresistibilmente verso il teatro, cioè un'istintiva capacità di intercettare il gusto medio degli spettatori per il «semplice» e il «naturale», e quindi di mettersi in sintonia con l'autorevole fetta di pubblico che vuole riportare la morale a teatro. È una formula di facciata, consegnata alla prefazione Bettinelli nel 1750, al riparo della quale si svolge l'aspra lotta del poeta comico per conseguire un successo ambiguo e mai definitivo, che ha ugualmente bisogno di qualità e quantità: di essere, cioè, riconosciuto dai dotti ma anche di trascinare «l'universale».

I numeri che riguardano gli spettatori di teatro ed i lettori di romanzi (ad essi assai prossimi) nella Venezia di metà '700 si misurano in grande: si è calcolato, ad esempio, che in vita di Goldoni circolino almeno 20.000 copie della *Vedova scaltra*, o che i romanzi di Chiari arrivino a 200.000 copie, con tirature medie di 1500 esemplari[32]; ma il guadagno commerciale è solo un punto di partenza, che può, paradossalmente, ritorcersi contro i suoi protagonisti come un *handicap*. Goldoni è consapevole, dunque, di dover giocare su due tavoli, puntando agli obiettivi disformi della sicurezza economica e del riconoscimento intellettuale. Nella lunga preistoria del suo lavoro per Imer e per i Grimani, quando sperimenta anche altri mestieri da avventuriero più meno onorato, fa il poeta di compagnia di basso

[32] *Cf.* Luca CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 19.

profilo, mirando solo a «far correre la gente al teatro»[33]; un *understatement* maturato dopo qualche frustrazione letteraria e in virtù di una competenza via via conquistata sul campo nel rapporto con gli attori (dal Casali in poi), per cui egli si rivolge alla platea dei grandi teatri veneziani contando sull'intermediazione decisiva delle compagnie che ormai recitano con successo in giro per l'Italia i suoi componimenti.

Dopo il rogo dell'*Amalasunta*, vero o simbolico che fosse stato, ha imparato infatti che commedianti e spettatori hanno più cose da insegnargli di arcadi e letterati (alla cui autorevolezza renderà sempre omaggio, ma senza fidarsene a scatola chiusa), e cerca di farsi le ossa senza aspirare ad altro consenso che l'applauso immediato: «venero chi ha l'abilità felicissima d'imitare i migliori autori, ma io non ho fatto altro studio che quello di piacere all'universale, far correre la gente al teatro, e rendere del profitto a chi mi paga le opere mie, avendo molto maggior piacere allor ch'io sento batter le mani ad un attore d'una mia tragedia, di quello io abbia nel sentir lodata la tragedia medesima»[34]. Negli anni di rodaggio il dialogo con la sala è dunque affidato ai copioni, a qualche avviso in forma di foglio volante e agli inserti metateatrali di prologhi, ringraziamenti e addii rivolti dal proscenio a inizio autunno o a fine carnevale. Non gli interessa di «scrivere per le stampe, ma solo per il teatro» delle «opere sceniche» libere da etichette drammaturgiche troppo cogenti, come è ad esempio il *Nerone*, che non si fregia del titolo di tragedia ma è in grado di «accrescere il divertimento al popolo, ch'io credo non vada a teatro unicamente per piangere»[35].

È soltanto allontanandosi da Venezia che mette a fuoco, nella parentesi toscana, una prospettiva diversa: rispetto alle platee veneziane volubili e rissose, quelle toscane – tenute a regime dal protezionismo teatrale dei Lorena e sottoposte alle pedagogie teatrali molieriane dei circoli riformatori arcadici e giusnaturalisti[36] – gli

[33] *Lettera dell'autore dell'opera intitolata «Nerone» scritta ad un suo amico che serve di prefazione all'opera stessa*, *in* C. GOLDONI, *Tutte le opere*, *op. cit.*, vol. XIV, p. 426.
[34] *Id.*, p. 425-426.
[35] *Ibid.* Sull'intera vicenda resta fondamentale la ricognizione critica di A. SCANNAPIECO, «"Io non soglio scrivere per le stampe…": genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana», *Quaderni veneti*, 20, dicembre 1994, p. 119-186.
[36] Sulla politica teatrale dei Lorena, che disciplinano in chiave protezionistica il mercato toscano, *cf.* Marcello DE ANGELIS, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

appaiono più disciplinate e malleabili, schiudendogli orizzonti creativi e margini di manovra nuovi[37]. Tornerà dunque in patria deciso ad aggredire il mercato veneziano in paritaria società con il Medebach, con la consapevolezza che, per ritagliarsi uno spazio nel duopolio cittadino dominato dai Grimani e dai Vendramin, dovrà costruire intorno al piccolo teatro Sant'Angelo una fetta di pubblico fidelizzato nei confronti della commedia realistica e verosimile popolata di eroi borghesi che ne costituirà il *brand*. Il dialogo diretto fra l'autore e la sua udienza sarà mediato in questa fase del suo lavoro da vigorosi paratesti critici, comunicati in palcoscenico e, soprattutto, nelle stampe; la nuova strategia è inaugurata dal *Prologo apologetico alla Vedova scaltra* contro i plagi del Chiari, cambiando passo, per così dire, rispetto alla logica consueta della concorrenza di mercato con un azzardo vincente:

> M'appello al popolo. Sian giudici gli uditori, e al loro giudizio mi sottometto. So che per tutto l'anno passato non si facea per Venezia che decantare i caratteri della *Vedova scaltra* a meraviglia dipinti, e non si facea che lodare i Comici che esattamente li sostenevano, li quali Comici, se sono da buon mercato, vagliono quanto gli altri ed hanno fatto piangere chi ora non si crede in istato di poter ridere[38].

Il successo di cassetta si ammanta così di referenze morali che chiamano in causa direttamente la responsabilità del pubblico, come spiega Polisseno a Prudenzio:

> PRUD.: «vi dichiarate voler criticare ancor voi la commedia che pretende di criticarvi?» […] POL.: «Non è tempo adesso di farlo» […] PRUD.: «Eppure il popolo, qualor sentiva criticare, batteva le mani e rideva.» […] POL.: «Il popolo, che allora rideva, non rideva di me, ma di sé medesimo: quando il Poeta diceva per bocca dell'Attore *spropositi*, *spropositi*, intendeva riprendere il popolo che li ha applauditi. Purtroppo è vero: piace sentir dir male, e vi sono di

[37] Su questo cruciale passaggio della sua carriera si rimanda a *Goldoni in Toscana.* Atti del Convegno di Studi Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, numero speciale di *Studi Italiani*, V (1993) n. 1-2.
[38] *Prologo apologetico alla commedia intitolata «La vedova scaltra» contro le critiche contenute nella commedia intitolata «La scuola delle vedove», in* C. GOLDONI, *Tutte le opere*, *op cit.*, vol. II, p. 412.

> quelli che s'accordano co' maldicenti a biasimar quelle stesse cose che hanno lodato»[39].

D'ora in poi Goldoni si defila con esibita noncuranza dall'agonismo teatrale veneziano, affetta candore, protesta la propria buona fede, e, pur senza risparmiarsi a sua volta stoccate, colpi bassi e obbligate retromarce, comincia in prima persona a rendere conto passo passo di tutte le proprie mosse attraverso la stampa: ci saranno il manifesto scenico del *Teatro comico*, l'annuncio clamoroso delle sedici commedie nuove, l'edizione Bettinelli, con la sua mitica prefazione, le dedicatorie mirate, e le lettere allo stampatore che ragguagliano sul retroterra e l'accoglienza di ogni componimento. Nelle battaglie teatrali che continuano a imperversare l'autore si appella direttamente ai suoi spettatori:

> Co la piase ai barcarioi, la sarà bona [*la commedia*]. Nualtri semo queli che fa la fortuna dei comedianti. Co i ne piase a nu, per tuto dove ch'andemo, *oh, che comedia! oh, che comedia! oh, che roba squesita!* In teatro, co nu sbatemo, sbate tuti, e anca a nu ne piase el bon. No ghe pensemo ne de diavoli, né de chiassi; e gh'avemo gusto de quele comedie che gh'ha del sugo[40].

Il loro consenso, prezioso anche se poco referenziato, si somma a quello perseguito per via libresca, su un fronte che diviene presto altrettanto infuocato e polemico dopo la decisione dell'autore di mollare l'edizione Bettinelli al IV tomo e di varare in Toscana la Paperini: edizione finanziata da un *parterre* di sottoscrittori di prestigio, linguisticamente accurata, e di cui egli è il solo garante e beneficiario. Il successo veramente cospicuo dell'impresa fiorentina è subito moltiplicato dalle edizioni apocrife, più o meno accurate, che si susseguono un po' in tutta la penisola, tenendo desta l'attenzione e talvolta lo scandalo intorno al suo lavoro, che continuerà ad intrecciare alle stagioni teatrali nuove raccolte a stampa, affidate a librai di prestigio come il Pitteri e il Pasquali. In questa mole di scritti *a latere* delle rappresentazioni, fra successi insperati e fiaschi inattesi, egli tenta di ricucire e riordinare, nel limite del possibile, le contraddizioni di poetica, i cedimenti e i passi

[39] *Ibid.*, p. 413.
[40] *La putta onorata*, III, XIV, *in* C. GOLDONI, *Tutte le opere*, *op cit.*, vol. II, p. 502.

falsi a cui lo obbligano le contingenze del mestiere: per esempio, con il passaggio al San Luca, la necessità di rapportarsi con fatica ad una compagnia da rieducare al premeditato senza maschera, mentre, oltretutto, è impegnatissimo a scrivere opere giocose per il restaurato San Samuele di Michele Grimani.

Continuando a rendicontare il proprio lavoro, l'autore propone se stesso come garante assoluto del cruciale intreccio fra scena e torchio; la sua persona, e le sue battaglie ammiccano dal palco agli spettatori attraverso diversi strattagemmi metateatrali: dalle proiezioni storiche del *Molière* e del *Terenzio*, alle commedie a chiave (*Il festino* o *Una delle ultime sere di carnovale*), alle dirette allocuzioni programmatiche e consuntive rivolte alla platea; allo stesso modo egli parla in prima persona ai lettori attraverso la rubrica fissa degli *Autore a chi legge* stampati in testa alle singole commedie, e poi attraverso le prefazioni autobiografiche ai primi diciassette tomi Pasquali, che moltiplicano l'*appeal* dell'elegante edizione illustrata indirizzata a un'udienza internazionale, mescolando la seduzione del teatro con quella del romanzo.

In questi anni di frenetica produttività la sua strategia della ricezione continua a raffinarsi: il comico moralizzato lascia sempre più spazio alle passioni tenere o ai cuori di tenebra di personaggi borghesi di diversa estrazione, e spesso egli va a pescare le sue storie nel mercato d'oltralpe con sapienti adattamenti di famosi *best sellers* riscritti su misura per i destinatari veneziani, come accade ad esempio per la *Pamela* di Richardson o per la *Scozzese* di Voltaire, irricevibili ideologicamente nella Serenissima[41].

Nel frattempo Chiari ha lasciato Venezia e, per quanto Gozzi metta mano all'artiglieria pesante con la sua concorrenza fiabesca, la strategia goldoniana ha comunque rialzato il tono delle gare teatrali rispetto agli anni '50: sia pure liminale

[41] Simona BONOMI sta conducendo una vasta ricognizione sui rapporti delle commedie di Chiari con i romanzi di Fielding: «"Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del sarto, cioè tagliare, e cucire, scrivere e cancellare". Appunti sulla prima attività comica di Pietro Chiari», *Rivista di letteratura teatrale*, 8, 2015, p. 59-85 e «"All'insegna della scienza": Chiari, Pasinelli, Grimani. Primi appunti», *Studi goldoniani*, XII, 4, N.S., 2015, p. 103-121. Ma in materia si vedano anche P. VESCOVO, «Pietro Chiari, il teatro romanzesco e il romanzo teatrale», *Studi Goldoniani*, XIII, 5, N.S., 2016, p. 83-94 e l'introduzione di I. Crotti a C. GOLDONI, *Pamela fanciulla Pamela maritata*, Venezia, Marsilio, 1995. Per la riscrittura dell'*Écossaise* di Voltaire faccio riferimento alla mia edizione di C. GOLDONI, *La scozzese*, Venezia, Marsilio, 2006.

e minacciata (come confermerà presto il declino delle scene della Repubblica a fine secolo) quella riserva indiana di pubblico competente e sodale, che egli aveva immaginato e chiamato a raccolta all'inizio dell'avventura del Sant'Angelo, si è ormai costituita. Ad essa Goldoni fa ora riferimento, alludendo continuamente a un'idea di teatro come gratificante e prestigiosa socialità condivisa: la guerra guerreggiata a colpi di *pamphlet* a chiave da oscuri avventurieri del palcoscenico è ormai obsoleta, perché il teatro si è davvero in parte (anche se provvisoriamente) emancipato, e si può dire che siora Felice vince su Lunardo perché lo frequenta. Negli anni '60 la sua fama di drammaturgo è riverberata dagli elogi dell'*intellighenzia* illuministica italiana, come Scipione Maffei, Pietro Verri o Ercole de' Roberti, a cui fa eco l'investitura prestigiosa di Voltaire.

Ma è soltanto un'effimera estate di San Martino fondata su un equivoco: sappiamo infatti che in giro per l'Europa, e persino all'interno dei cartelloni veneziani, il suo primato scenico resta affidato a testi e libretti più vicini al tradizionale repertorio dell'Arte e dell'opera in musica che alla commedia realistica riformata, e che le traduzioni d'oltralpe, o le esportazioni della sua drammaturgia, mediate dagli attori che si portano in baule i copioni da Venezia a Dresda o a Varsavia, non riguardano affatto i grandi testi realistici e patetici degli anni '60 in cui oggi identifichiamo la sua modernità europea. Quando sceglie di andarsene a Parigi per quella che crede una pausa di riflessione e che diventerà un trasferimento (e non certo un esilio) definitivo Goldoni[42] sceglierà ancora di ripartire dal pubblico che si trova dinanzi piuttosto che dai critici: in Francia, stupito dal silenzio e dall'attenzione di spettatori assai più rispettosi dello spettacolo e disposti anche a pagare biglietti più cari, scoprirà presto di poter continuare il dialogo che gli sta a cuore soltanto come attore solista: scrive dunque per la *Comédie Italienne* quello che ci si aspetta da lui, manda ancora qualche copione al Vendramin, ma intanto fa scomparire dagli ultimi volumi Pasquali le cornici paratestuali che gli erano in precedenza servite a lanciare esche e a stringere

[42] La genesi, la tempistica e le modalità di questa collaborazione sono ora rimesse a fuoco lucidamente da Andrea Fabiano nell'edizione a sua cura di C. GOLDONI, *Scenari per la Comédie-Italienne,* Venezia, Marsilio, 2017.

complicità fruttuose, e cassa negli ultimi componimenti i riferimenti metateatrali o gli ammiccamenti cronistici consueti (meglio non mescolarsi, del resto, alle cabale fra enciclopedisti[43]). Resta soltanto la narrazione teatralizzata dei *Mémoires*, costruiti come una conversazione a distanza con la sua platea ideale.

[43] Sulla sua abilità nel destreggiarsi fra le polemiche, che opponevano per esempio Voltaire a Fréron, mi permetto di rinviare alla mia introduzione a C. GOLDONI, *La scozzese*, *op. cit.*

V. PERDICHIZZI, « La prosa della ragione, la musica delle passioni. La poetica alfieriana alla luce delle polemiche linguistiche tra Italia e Francia », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 213-232, ISSN 2426-394X.

La prosa della ragione, la musica delle passioni. La poetica alfieriana alla luce delle polemiche linguistiche tra Italia e Francia.

Vincenza Perdichizzi
Université de Strasbourg, EA 4376 C.H.E.R.

«*Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio*»: nei celebri versi dell'*Epistola ad Augusto* di Orazio convergono la conquista militare di Roma e il fascino culturale esercitato sul vincitore dalla Grecia sconfitta, con probabile riferimento alla presa di Corinto del 146 a. C. Lo stesso verbo *capere* accomuna così, paradossalmente, i due avversari, opposti non solo per il diverso esito della guerra in cui si sono scontrati, ma anche perché la civiltà rurale del *Latium agreste* – la cui rozzezza è parte integrante, se non fondamento, della sua forza militare – contrasta con quella urbana delle *poleis* ellenistiche, raffinate ed imbelli. In tale contesto non appare anodino l'accostamento dei diversi generi grammaticali di *Graecia capta* e *ferus victor*, quasi a suggerire la polarizzazione tra la potenza di Roma, sotto il segno virile, e la fioritura artistica della Grecia, sotto quello femminile.

I versi che riassumono la relazione ambivalente fra Roma e la Grecia si prestano a descrivere la situazione degli stati italiani dell'età moderna – preda e campo di battaglia per gli eserciti d'oltralpe – dapprima nello sguardo dei popoli stranieri, successivamente nella stessa percezione dei letterati della Penisola che lo introiettano, elaborando il mito della decadenza e del risorgimento attorno a cui si incardinerà il discorso ottocentesco sulla nazione. La crisi politica attraversata dall'Italia si accompagna però a un prestigio culturale che perdura anche dopo il declino della civiltà rinascimentale. Malgrado le contestazioni mosse dagli autori francesi del *Grand Siècle*, come Boileau e Bouhours, che avviano una polemica destinata ad alimentare le rivalità ancora lungo tutto il Settecento, fino alla fine dell'*Ancien Régime*, l'Italia continua a costituire un riferimento imprescindibile non solo per le belle arti e come meta privilegiata del *Grand Tour*. La Penisola preserva

infatti una posizione di rilievo anche nella poesia, che se ha origine nell'incidenza del modello petrarchesco nella tradizione lirica europea e nell'apprezzamento dei capolavori epici, si consolida grazie al successo straordinario del melodramma, che nel XVII secolo aveva imposto l'italiano come lingua armoniosa per eccellenza, prima che Rousseau e i *philosophes* impegnati nella *Querelle des bouffons* dibattessero i principi teorici della sua affinità con la musica. L'Europa del Settecento parlava francese, come recita un fortunato saggio di Fumaroli, ma cantava italiano[1].

Si spiega allora che nel discorso con cui nel 1784 vince il concorso dell'Accademia di Berlino Antoine de Rivarol, argomentando l'universalità del francese, si limiti al campo della prosa, che sola «*donne l'empire à une Langue*»[2], mentre cede all'italiano il predominio nella poesia, mero «*objet de luxe*»[3], per quanto la produzione letteraria della Penisola non rispecchi più l'eccellenza del suo strumento espressivo:

> *La patrie de Raphaël, de Michel-Ange & du Tasse, ne sera jamais sans honneurs. C'est dans ce climat fortuné que la plus mélodieuse des Langues s'est unie à la musique des Anges, & cette alliance leur assure un empire éternel. C'est-là que les chefs-d'œuvre antiques & modernes & la beauté du ciel, attirent le Voyageur, & que l'affinité des Langues Toscane & Latine le fait passer avec transport de l'Énéïde à la Jérusalem*[4].

Se il francese è inadeguato alla poesia, a sua volta, simmetricamente, l'italiano è carente nella prosa: «*La pensée la plus vigoureuse se détrempe dans la prose Italienne. Elle est souvent ridicule & presque insupportable dans une bouche virile, parce qu'elle ôte à l'homme ce caractère d'austérité qui doit en être inséparable*»[5]. Rivarol insiste sulle connotazioni di genere che si sono intraviste nei versi di Orazio, per cui alla virilità

---

[1] Marc FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, Parigi, Éditions de Fallois, 2001. *Cf.* Gianfranco FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, «Paperbacks», 1983, p. 219-234 e Ilaria BONOMI, *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica. La diffusione dell'italiano nell'opera e la questione linguistico-musicale dal Seicento all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, «Biblioteca di cultura», 1998.

[2] Antoine de RIVAROL, *L'universalité de la langue française, discours qui a remporté le prix à l'Académie de Berlin*, Berlino, Parigi, 1784, p. 17.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, p. 16.

del francese oppone l'effeminatezza dell'italiano («*Si on ne lui* [sc. al francese] *trouve pas les diminuitifs & les mignardises de la Langue Italienne, son allure en est plus mâle*»)[6], non senza accennare al suo risvolto politico: la fragilità della Penisola nello scacchiere europeo («*l'Italie, environnée de Puissances qui l'humilient, a toujours droit de les charmer*»)[7]. Incapace di difendersi con la forza delle armi, l'Italia-donna non può che sedurre con le sue bellezze naturali ed artistiche le potenze virili che ne decidono le sorti. Rivarol rivendicava un'egemonia culturale per la Francia, votata a succedere al dominio che i Romani avevano esercitato grazie alla loro superiorità bellica[8]. Meno di una quindicina d'anni più tardi, dopo aver stipulato il trattato di Campoformio, Napoleone si sarebbe avvalso della stessa diffusa rappresentazione simbolica per disattendere le promesse di liberazione e rifiutare ai veneziani le armi per contrastare l'imminente occupazione austriaca. Così infatti rispondeva al segretario di legazione Villetard, che perorava la causa dell'ex Serenissima: «*Divisés en autant d'intérêts qu'il y a de villes, efféminés et corrompus, aussi lâches qu'hypocrites, les peuples de l'Italie, et spécialement le peuple vénitien, n'est pas fait pour la liberté*»[9]. La Venezia effeminata della lettera di Napoleone, emblema della mollezza dei costumi degli italiani, è la capitale del carnevale e del gioco d'azzardo, la città dei teatri e della musica, che risuonava anche nei cori degli Ospedali ammirati da Rousseau e nei canti dei gondolieri, che intonavano versi della *Gerusalemme liberata*.

Lo scritto di Rivarol presuppone un'analoga visione e fonda la gerarchia di *gender* tra il francese e l'italiano sull'antitesi di ragione ed affetti, opponendo un

---

[6] *Ibid.*, p. 57.

[7] *Ibid.*, p. 17. Per Alessandro Verri la decadenza politica italiana costituiva il presupposto dell'abbandono ai sensi e delle conseguenti espressioni artistiche: «Il carattere comune alla Italia, per quanto io ho potuto conoscere dal paragone di altre nazioni, è l'effetto della sua decadenza per la quale non ha partecipazione de' grandi avvenimenti della Europa. Siamo quasi tutti senza vera Patria, provincie e non Stati, senza gloria nazionale, senza desideri alti di risplendere fra le nazioni, e perciò ridotti a' piaceri de' sensi: l'amore, la musica, le belle arti»; *Lettera al fratello Pietro del 19 maggio 1792*, *in Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. VIII, Sara ROSINI, (a cura di), t. I, 19 maggio 1792 - 31 marzo 1794, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, «Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri», 2008, I, p. 5).

[8] La continuità e, al contempo, la diversità della Francia rispetto all'impero romano sono poste sin dall'epigrafe del discorso, che riscrive un verso virgiliano: «*Tu regere* eloquio *Populos,* ô Galle, *memento*» (da *Eneide*, VI, v. 851: «*Tu regere imperio Populos, Romane, memento*»).

[9] *Correspondance inédite officielle et confidentielle de Napoléon Bonaparte avec les cours étrangères, les princes, les ministres, et les généraux français et étrangers, en Italie, en Allemagne et en Égypte*, Suite de Venise, traité de Campoformio, affaires de Gênes, etc., Parigi, C. L. F. Panckoucke, 1819, p. 302.

italiano musicale, lingua circonvoluta delle passioni, cui soggiace il temperamento femminile, al limpido francese della prosa, strumento della ragione maschile. Il regime diretto della sintassi riprodurrebbe lo svolgimento naturale del pensiero, attestando il saldo dominio della ragione sulle passioni e il conseguente ordine morale che dà legittimazione implicita alla preminenza francese. Al contrario,

> *l'inversion a prévalu sur la terre, parce que l'homme est plus impérieusement gouverné par les passions que par la raison.*
> *Le Français, par un privilège unique, est seul resté fidèle à l'ordre direct, comme s'il étoit tout raison ; & on a beau, par les mouvements les plus variés & toutes les ressources du style, déguiser cet ordre, il faut toujours qu'il existe : & c'est en vain que les passions nous bouleversent & nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations ; la Syntaxe française est incorruptible*[10].

Nelle critiche che i sostenitori della tragedia classicista rivolgono all'opera si ripropongono di volta in volta le dicotomie fra ragione e passione, mente e corpo, parole e musica, maschile e femminile, natura ed artificio, genio francese e genio italiano[11]. Anche il melodramma di Metastasio sconta questa rappresentazione, nonostante la riforma razionalista condotta dal poeta, che aveva restituito centralità al testo ed adeguato i libretti alle norme aristoteliche, conferendo piena dignità letteraria a un genere da sempre sospetto ai dotti. Per esempio, nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* premessa alla *Sémiramis*, Voltaire riconosce alle lettere italiane il merito della riscoperta della tragedia antica e l'esercizio precoce della funzione civilizzatrice che ha reso possibile il raffinamento delle «*mœurs féroces et grossières de nos peuples septentrionaux*»[12]. Segna però i limiti di questo primato, cui non è seguita la creazione di un repertorio tragico insigne, a causa del prevaricante

[10] A. de RIVAROL, *op. cit.*, p. 48-49.
[11] Sulla ricezione di Metastasio in Francia *cf.* Lionello SOZZI, *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Firenze, Olschki, «Biblioteca di "Lettere Italiane"», 2007, p. 1-21. Sulla valutazione dell'opera italiana nel dibattito musicale francese *cf.* Andrea FABIANO e Michel NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, «Biblioteca di cultura musicale», 2013.
[12] VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, critical edition by Karlis RACEVSKIS, *in Id.*, *Œuvres de 1746-1748 (I)*, Oxford, Voltaire Foundation, «Les œuvres complètes de Voltaire», 30A, 2003, p. 139.

gusto musicale: «*les progrès que vous avez faits dans la musique, ont nui enfin à ceux de la véritable tragédie*»[13]. Anche il dramma per musica di Metastasio, presentato come erede della tragedia greca, patisce l'interruzione delle arie, la cui presenza, per quanto disciplinata dal poeta cesareo e funzionale all'espressione degli affetti, nuoce alla forma tragica. Nelle arie «*les fredons d'une voix efféminée, mais brillante*» s'impongono «*aux dépens de l'intérêt et du bon sens*»[14], la musica interrompe l'azione e sopraffà la parola, con la conseguenza che il principio razionale, cui pertiene la funzione didattica, è sacrificato all'edonismo dei sensi, sollecitati dalla voce artificiale dei castrati.

Se Voltaire imputava alla concorrenza del melodramma il fallimento del teatro tragico italiano, e non alla lingua «*harmonieuse, féconde et flexible*» ma pur sempre «*propre à tous les sujets*»[15], altri scrittori attribuivano al toscano letterario una dolcezza connaturata, conferitagli dall'abbondanza delle vocali[16], che risultava tanto incompatibile con lo stile grave della tragedia, quanto vantaggiosa all'espressione lirica, anche nelle sue manifestazioni più vacue. In una delle *Lettres sur l'Italie, en 1785* Charles Dupaty riferiva che l'incanto musicale dell'italiano distoglieva l'attenzione dall'inconsistenza dei contenuti, non esitando a compararne l'effetto all'apprezzamento dei francesi per la bellezza muliebre («*Cette langue italienne les amuse et les trompe par sa douceur et sa mélodie. Charmés de la musique qu'elle fait entendre, ils ne lui demandent ni pensées, ni sentiments : c'est comme nous, à nos jolies*

---

[13] *Ibid.*, p. 140.

[14] *Ibid.*, p. 143. Voltaire esprime riserve analoghe nei riguardi dell'opera francese, *cf.* Michèle MATHASQUIN, «Voltaire et l'opéra : théorie et pratique», *in L'opéra au XVIIIe siècle*, Actes du Colloque organisé par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle les 29, 30 avril et 1er mai 1977, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, p. 527-546 e, nello stesso volume, Dennis FLETCHER, «Voltaire et l'opéra», p. 547-558.

[15] VOLTAIRE, *op. cit.*, p. 140.

[16] Contro questa concezione insorge Giuseppe BARETTI, *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777), *in Id.*, *Prefazioni e polemiche*, Luigi PICCIONI, (a cura di), Bari, Giuseppe Laterza & Figli, «Scrittori d'Italia», seconda edizione, 1933, p. 287 : «*Ce sont donc nos voyelles rondement prononcées, qui donnent tant de jeu à nos chanteurs et qui rendent notre musique vocale plus sonore que la vôtre et que celle des anglais. Mais parce que nous prononçons nos voyelles d'un ton clair et net, et parce que notre chant remplit mieux un grand théâtre, vous en tirerez l'absurde conséquence que vos langues sont masculines et que la nôtre est féminine ! Que ne concluez-vous de même que le son de la trompette est plus féminin ou efféminé que celui du hautbois ou du violoncelle ?*» *Cf.* Norbert JONARD, *La France et l'Italie au siècle des Lumières. Essai sur les échanges intellectuels*, Parigi, H. Champion, «Bibliothèque Franco Simone», 1994, p. 52-57.

femmes, et à nos opéras comiques»)[17]. Si soffermava poi sul fenomeno degli improvvisatori, la cui arte sembrava comprovare l'indole poetica degli italiani agli occhi dei viaggiatori europei: «*Rien n'est plus facile que d'improviser, en italien ; dans une langue où chaque phrase peut être un vers, chaque mot peut être une rime, dans une langue qui a tant d'échos*»[18]. Come nelle arie, anche nelle poesie all'improvviso i versi, ridotti al loro significante sonoro, coniugavano «*luxe de mots*» e «*misère d'idées*», visto che «*on n'exige d'ailleurs d'un improvisateur, qu'il pense, ni qu'il fasse penser*»[19]. La subordinazione del pensiero razionale al sensualismo del canto emergeva dal rilievo della musica durante l'esibizione. Gli improvvisatori cantavano i loro versi accompagnati da uno strumento, l'ispirazione sgorgava così dall'emozione musicale, che ne scuoteva i corpi e ne agitava i sentimenti, conciliando la formazione delle idee senza pause meditative:

> *On improvise souvent en chantant, ce qui est d'un grand secours ; pendant que la voix file les sons, les idées ont le temps d'arriver ; d'ailleurs, le mouvement du chant les excite. L'âme et le corps se meuvent réciproquement, comme le cavalier et le cheval. Le moindre bruit, autour d'un clavecin et d'un cerveau les fait résonner*[20].

Dupaty assiste alla declamazione pubblica di Corilla Olimpica, mentre nella sua raccolta di lettere Charles de Brosses aveva descritto quella di un altro celebre improvvisatore, il cavalier Perfetti, rilevando a sua volta l'assenza di contenuti («*il y a là-dessous beaucoup plus de mots que de choses*», «*il y a tant de rimes et si peu de raison*»)[21], ed ammirando l'accordo di poesia e musica manifesto fin nel corpo attraversato dalle emozioni di Bernardino Perfetti. Infatti il movimento ascensionale dettato dal progressivo empito dell'entusiasmo modula in crescendo tanto il suono dello strumento quanto il ritmo delle ottave, ed è assecondato dalla postura del

[17] Charles DUPATY, *Lettres sur l'Italie, en 1785*, Parigi, De Senne, 1788, t. I, p. 142.
[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.*
[20] *Ibid.*, p. 143.
[21] Président de BROSSES, *Lettres familières d'Italie*, préface de Hubert JUIN, Bruxelles, Éditions Complexe, «Le regard littéraire», 1995, p. 131.

poeta, dapprima a capo chino e poi eretto nello sforzo della declamazione, fino al termine dell'invasamento, a cui subentrano il silenzio e la spossatezza fisica[22].

> *Il rêva, tête baissée, pendant un bon demi-quart d'heure, au son d'un clavecin qui préludait à demi-jeu. Puis il se leva, commençant à déclamer doucement, strophe à strophe, en rimes octaves, toujours accompagné du clavecin, qui frappait des accords pendant la déclamation, et se remettait à préluder pour ne pas laisser vides les intervalles au bout de chaque strophe. Elles se succédaient d'abord assez lentement. Peu à peu la verve du poète s'anima, et à mesure qu'elle s'échauffait, le son du clavecin se renforçait aussi. Sur la fin, cet homme extraordinaire déclamait comme un poète plein d'enthousiasme. L'accompagnateur et lui allaient de concert avec une surprenante rapidité. Au sortir de là, Perfetti paraissait fatigué ; il nous dit qu'il n'aimait pas à faire souvent de pareils essais, qui lui épuisaient le corps et l'esprit*[23].

A de Brosses non sfugge la ricezione commossa del pubblico, su cui si irradia l'entusiasmo del poeta, senza che la debolezza del componimento pregiudichi l'effetto della *performance* («*Ce canevas, tourné poétiquement, rempli de phrases harmonieuses* […] *jette bien vite l'auditeur dans l'admiration et lui fait partager l'enthousiasme du poète*»)[24]. La poesia musicale degli improvvisatori italiani, al pari di quella operistica delle arie, in cui i valori fonici hanno il sopravvento sui pensieri, non fa appello alla mente giudicante, ma al corpo sensibile, non ricerca la persuasione bensì il coinvolgimento emotivo, ottenuto attraverso la vibrazione che si trasmette dal palco alla platea ed accorda i sentimenti all'unisono.

La riflessione poetica di Vittorio Alfieri presuppone questo retroterra e recepisce le accuse al melodramma e le critiche alla dolcezza femminea della lingua italiana, come anche le potenzialità espressive del suo ordine sintattico flessibile. Se da un lato il proposito di rifondare la tragedia eroica libertaria lo induce a rifiutare

[22] Su Bernardino Perfetti e sull'improvvisazione poetica *cf.* Françoise WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*, préface de Marc FUMAROLI, Firenze, Leo S. Olschki, «Biblioteca di "Lettere Italiane"», 1992, in particolare, per la genesi del canto e la funzione della musica, p. 101-107, 124-129.
[23] Président de BROSSES, *op. cit.*, p. 130.
[24] *Ibid.*, p. 130-131.

insieme con il tema amoroso l'abbandono melodico di Metastasio, e lo impegna nella ricerca di uno stile ruvido e dissonante, funzionale alla diffusione del suo messaggio ideologico, dall'altro la crisi dei valori illuministici lo pone di fronte al disfacimento della parola razionale cui si affidava il loro progetto pedagogico e all'irrompere delle passioni distruttive che la ragione aveva preteso di dirigere e temperare. Nelle pagine seguenti si cercherà quindi di chiarire la posizione di Alfieri nel dibattito sulla lingua che oppone il francese razionale della prosa all'italiano passionale della poesia e di valutare come esso condizioni la sua scrittura tragica in vista dell'effetto che mira a ottenere sul pubblico e alla luce dell'adesione a un nuovo modello d'intellettuale: non più il poeta cortigiano, dedito a un esercizio ornamentale delle lettere, «vuot*o* / Armonïos*o* incettator d'oblìo» al servizio del potere[25], e neanche il poeta-filosofo, definizione che, pur avanzata nel trattato *Del principe e delle lettere* per indicare i contenuti civilmente impegnati dell'ideale poetico di Alfieri, risulta superata da una terza figura, il poeta-vate, guida spirituale dei popoli, in cui i lumi della ragione sono trascesi dalla fiamma della passione.

*

Nella *Prefazione* alla tramelogedia *Abele*, compromesso spurio con cui Alfieri indulge al gusto musicale del pubblico allo scopo di educarlo gradualmente alla tragedia regolare, la critica del teatro contemporaneo poggia su un'analisi etico-politica che interseca le polemiche francesi e stringe in un rapporto causale la decadenza degli stati italiani e la loro «nullità, o trista, o falsa esistenza morale, letteraria, e massimamente teatrale»[26]. Ne consegue il disfavore per la tragedia densa di contenuti e il trasporto per l'opera lirica, frivolo allettamento dei sensi:

> Avvezzi dunque gl'Italiani a marcire ne' teatri, senza pure avere teatro, coll'opera in musica hanno ritrovato uno stucchevole trastullo all'orecchio, che a poco a poco li ha poi fatti incapaci di

[25] V. ALFIERI, *Rime*, Chiara CEDRATI, (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, «Alfieriana», 2015, 327, vv. 9-10.

[26] *Id.*, *Prefazione alla tramelogedia «Abele»*, *in Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di Morena PAGLIAI, Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1978, p. 395.

> esercitare in questi loro sedicenti teatri nessuna di quelle facoltà intellettuali necessarie per sentire, gustare, giudicare, od intendere almeno, una vera tragedia. Così, tutta orecchi, e niente mentale trovandosi essere la platea italiana, da questi orecchiuti giudici ne scaturiscono dei vieppiù orecchiuti scrittori ed attori: onde per questa parte altresì, come per non poche altre, noi siamo giustamente il ludibrio del rimanente dell'Europa[27].

Con la tramelogedia Alfieri si prefigge di attuare un inganno virtuoso: gli spettatori convinti di assistere a uno spettacolo musicale, finiranno «senza avvedersene» per «ingoja*rsi* la tragedia»[28]. A quest'ultima viene riservato l'intero atto finale per lasciare «gli uditori occupati intellettualmente, e commossi di cuore» e non «colla semplice romba musicale negli orecchi»[29]. La separazione fra i due generi è costantemente ribattuta attraverso il contrasto fra l'intelletto e il cuore da una parte e i sensi dall'altra: a differenza dell'opera, infatti, la tragedia è capace di «soggiog*are* e l'intelletto ed il cuore degli ascoltanti, senza che v'entri per nulla il veicolo degli altri sensi, e senza il superfluo apparato pomposo»[30]. Le ingenti spese per l'allestimento contribuiscono a fare dell'opera uno spettacolo di corte, laddove il modello tragico austero cui aspira Alfieri, nato nella democratica Atene, sarebbe proprio delle repubbliche. Dati i diversi sistemi politici cui competono, i loro fini divergono diametralmente: «l'opera gli animi snerva e degrada; la tragedia gli innalza, ingrandisce, e corrobora». Sarà dunque solo innalzandosi «dalla loro effeminatissima opera alla virile tragedia» che gli italiani potranno avviare il riscatto politico, trascorrendo dalla «nullità» attuale alla «dignità di vera nazione»[31]. Emerge qui l'opposizione di genere sessuale – che trova un referente nell'uso dei castrati nel dramma per musica – presente anche in chiusura del *Parere sull'arte comica in Italia*, a sua volta proteso verso la riforma teatrale auspicata da Alfieri, quando finalmente nauseati dai «presenti eunuchi che tiranneggiano le nostre scene», gli

[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*, p. 397.
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*, p. 400.
[31] *Ibid.*

spettatori accoreranno a teatro «per pascer la mente, ed innalzar l'animo, in vece di satollare l'orecchio, e fra la mollezza e l'ozio seppellire l'ingegno»[32].

L'avversione estetica ed ideologica di Alfieri per lo spettacolo operistico, in realtà non esente da attrazione emulativa, si dirige in particolare contro il suo rappresentante più celebrato, Metastasio, su cui convergono le accuse di servilismo, effeminatezza e fatuo sensualismo[33]. Infatti, se il teatro musicale è responsabile dell'interruzione della «necessarissima comunicazione fra l'intelletto e l'udito» del pubblico[34], nel dramma metastasiano ciò è dovuto anche alla melodia dei versi, la «cantabilità» che estenua la dolcezza insita nella lingua italiana. In conflitto con questo modello stilistico che intorpidisce l'anima («Gli alti sensi feroci appiana, e spiega, / Sì che l'alma li beve e par che dorma»)[35], Alfieri forgia un endecasillabo aspro, di cui giustifica gli eccessi con la necessità di rimediare alla natura del toscano: «A dire il vero, mi parve tale l'indole della lingua nostra, da non mai temere in lei la durezza, bensì molto la fluidità troppa, per cui le parole sdrucciolano di penna a chi scrive, di bocca a chi recita, e, colla stessa facilità, dagli orecchi di chi ascolta»[36]. Mentre in questo contesto Alfieri adduce il *cliché* della sonorità, nella *Vita* difende la virilità e la duttilità della «nostra pieghevole e proteiforme favella», «maschia anco ed energica e feroce in bocca di Dante», ma «sbiadata ed eunuca nel dialogo tragico» dei poeti che, in assenza di modelli teatrali, vi hanno trasposto passivamente codici inadeguati[37]. Un'analoga oscillazione fra

---

[32] *Id.*, *Parere sull'arte comica in Italia*, *in Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 245.

[33] *Cf.* Vincenza PERDICHIZZI, «Metastasio e Alfieri: note per un confronto», *in* Pérette-Cécile BUFFARIA e Paolo GROSSI, (a cura di), *I drammi per musica di Pietro Metastasio*, Atti della giornata di studi (19 novembre 2007), Parigi, Istituto Italiano di Cultura, «Quaderni dell'Hôtel de Galliffet», 2008, p. 115-137.

[34] V. ALFIERI, *Prefazione alla tramelogedia «Abele»*, *op. cit.*, p. 396.

[35] *Id.*, *I Pedanti*, *in Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. III, Clemente MAZZOTTA, (a cura di), Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1984, vv. 83-84.

[36] *Cf. Id.*, *Risposta al Calzabigi*, *in Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, Angelo FABRIZI, Laura GHIDETTI, Francesca MECATTI, (a cura di), Firenze, Le Lettere, «Quaderni della "Rassegna"», 2011, p. 122. Cf. inoltre *Il cavalier servente veterano*, in cui Alfieri depreca il «lungo inveterar nel tenerume», caratteristica dei costumi italiani corrotti (*in Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. III, cit., v. 142), che saranno denunciati anche nella commedia *Il divorzio*.

[37] *Id.*, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, *in Id.*, *Opere*, t. I, introduzione e scelta di Mario FUBINI, testo e commento a cura di Arnaldo DI BENEDETTO, Milano-Napoli, Ricciardi, «La Letteratura Italiana. Storia e Testi», 1977, p. 177. Cf. anche *Id.*, *Il Misogallo*, in *Scritti politici e morali*,

contestazione e involontaria, coperta adesione agli stereotipi sulla lingua si incontra nelle *Rime*: nel sonetto *Se pregio v'ha, per cui l'un Popol deggia*, composto nel 1792, Alfieri propugna il primato dell'italiano e sembra replicare alle accuse di vacuità, asserendo che «non v'ha parola, che un'idea non chieggia»[38], per cui la ricchezza lessicale proverebbe quella concettuale[39]. Invece nel sonetto *Deh, che non è tutto Toscana il mondo*, scritto nel 1784, pur protestando implicitamente contro la relegazione del toscano, «a un tempo armonioso e grande», al registro tenue della lirica[40], ne aveva lamentato lo scadimento attuale alla blandizia del «vuoto suono»[41].

Nel trattato *Del principe e delle lettere* il pregio formale dissociato dai contenuti («il lenocinio del diletto»)[42] caratterizza «quasi tutti i moderni poeti» e gli scrittori protetti di ogni tempo che, mossi dall'impulso artificiale, stimolano gli occhi «mercè delle imagini», le orecchie «mercè del numero» ed appagano il gusto «mercè dell'eleganza», «senza che l'intelletto pensante gran parte vi prenda»[43]. Se di per sé anche la poesia che penetra oltre la superficie sensibile è «per lo più molto maggiore motrice di affetti nell'animo, che di pensieri nella mente», Alfieri aspira a «quella sublime poesia» che aggiunge «al proprio immenso diletto l'utile della filosofia, e l'impeto della oratoria»[44], aggiudicandosi il primato fra le arti. Capace infatti di «comm*uovere* tutti gli affetti, dilett*are* tutti i sensi, sviluppa*re* ed acc*endere* tutte le virtù», il «sommo poeta» esercita le tre funzioni del discorso (*docere*, *delectare*, *movere*)[45]. L'importanza che Alfieri assegna all'istruzione morale, vale a

vol. III, cit., sonetto XXXIII, in cui il toscano, al pari del greco antico e del latino, possiede «E il forte e il dolce e il maestoso e il vero» (v. 4).

[38] *Id.*, *Rime*, cit., 332, v. 5.

[39] *Ibid.*, v. 9 : «Più le parole son, le idee più furo».

[40] *Ibid.*, 190, v. 4.

[41] *Ibid.*, v. 14. L'attenzione alla cronologia dei due componimenti permette di spiegare lo scarto fra la rivendicazione orgogliosa del primo, più tardo, scritto nella fase misogallica, in cui Alfieri celebra le virtù italiane in opposizione ai vizi francesi, e le riserve manifestate nel secondo, che rinviano a una valutazione pessimistica del declino politico e culturale della Penisola. In *Se pregio v'ha, per cui l'un Popol deggia* va notato anche il raggruppamento unitario dei popoli italiani rispetto al testo anteriore che distingueva la Toscana e il suo «giocondo parlare» (vv. 3-4) dagli «urli maladetti» di «Sarmati, Galli, Angli, e Tedeschi» (vv. 10-11).

[42] *Id.*, *Del principe e delle lettere*, *in Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. I, Pietro CAZZANI, (a cura di), Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1951, II, 9, p. 186.

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*

dire ai contenuti «filosofici», si riflette nell'occorrenza sistematica delle diadi «la mente e il cuore», «pensieri ed affetti» ed altre equivalenti, nei passi concernenti sia la produzione sia la fruizione della letteratura[46]. Come precisa Arnaldo Di Benedetto, «quando scrive *pensare*, Alfieri concepisce spesso tale attività mentale come dipendente non dalla ragione ma «da un sentimento naturale e profondo»[47]. Ne fa fede l'intemperanza del lessico che connota l'attività dell'intelletto, associato, se non addirittura assimilato[48], alle passioni e distinto dalla «gelata» ragione illuministica[49]. Basti considerare la definizione dell'impulso naturale che anima i veri poeti: un «bollore di cuore e di mente, per cui non si trova mai pace, nè loco […]»[50]. Al «forte sentire» – cifra specifica della scrittura e del carattere alfieriani, che individua nell'eccesso passionale la fonte ancipite della grandezza – corrisponde così il «forte» o «robusto pensare». Sulla loro compresenza poggia la superiorità delle tre corone sugli autori successivi, compresi Ariosto e Tasso, malgrado la loro più compiuta perfezione formale, per cui il Settecento arcadico li situava invece al

[46] Anche l'amicizia e l'amore implicano per Alfieri il coinvolgimento delle due facoltà: il legame con Francesco Gori si radica nel comune «pensare e sentire» (*Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 4, p. 194); il Gori sa «ragionare ad un tempo, e sentire» (*ibid.*, IV, 10, p. 226), possiede «mente […] nobile» e «caldo […] cuore» (*Id.*, *La virtù sconosciuta*, *in Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. I, cit., p. 263); l'amore per Mme d'Albany è nutrito da «una passione dell'intelletto» indistricabile da «quella del cuore» (*Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 5, p. 198). Al contrario, l'Alfieri misogallo nega cuore e mente ai francesi, *cf. Rime*, cit., 407 e 443.

[47] Arnaldo DI BENEDETTO, *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, nuova edizione riveduta e accresciuta, Napoli, Liguori, «Collana di testi e di critica», 1994, p. 37-66 (p. 50). La citazione alfieriana è tratta da *Del principe e delle lettere*, cit., I, 8, p. 127.

[48] Si pensi alla fusione del binomio mente e cuore nelle «intellettuali passioni», che le belle lettere hanno il compito di commuovere, laddove le scienze studiano i «corpi sensibili» (in V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, cit., III, 3, p. 208), e alla sovrapposizione fra giudicare e sentire negli anni giovanili, in *Vita scritta da esso*, cit., IV, 4, p. 196 : «quella bollente età il giudicare e raziocinare non eran fors'altro che un puro e generoso sentire». Cf. anche *Id.*, *Il Misogallo*, cit., p. 206 : «Il giudicare, e il sentire, son uno: nè, senza affetto, alcun giudizio sussiste; poichè ogni cosa qualunque, o vista, o sentita, dee cagionare nell'uomo, o piacere, o dolore, o maraviglia, o sdegno, od invidia, od altro; talchè, su la ricevuta impressione si venga ad appoggiare il giudizio: e sarà retto il giudizio degli appassionati pel retto; iniquo al contrario quel dei malnati». Il prevalere del sentire sul pensare sarà rimproverato all'Alfieri da Lomonaco, che lo considera immaturo come pensatore politico, *cf.* Stefano DE LUCA, *Alfieri politico. Le culture politiche italiane allo specchio tra Otto e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, «Storia e teoria politica», 2017, p. 39-41.

[49] Sui «gelati Filosofisti» *cf.* V. ALFIERI, *Epistolario*, vol. II, Lanfranco CARETTI, (a cura di), Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1981, p. 198.

[50] *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., III, 6, p. 225, corsivo nel testo. *Cf. ibid.* una «superba e divina febre dell'ingegno e del cuore», sprigionata dalle «più intime falde dell'animo»; *Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., III, 12, p. 126 ; III, 6, p. 84; IV, 4, p. 192; IV, 16, p. 255.

vertice del canone[51]. L'utile dei loro scritti è infatti compromesso dal servizio nelle corti, che preclude anche a Virgilio «il vero robusto pensare e sentire»[52].

Se neanche i «gran vati» del Rinascimento si sottraggono all'accusa di compensare con il diletto dei sensi il difetto dei contenuti, Alfieri stigmatizza a maggior ragione i loro epigoni moderni, in cui l'eleganza armonica, esito di una faticosa elaborazione, degenera in incòndito languore, e vi oppone un modello antitetico, che faccia prevalere l'*utile* e rinvigorisca il *dulce*. Alla luce di tali considerazioni si spiega la divergenza di *cantare* e *pensare* nella chiusa dell'epigramma *Toscani, all'armi*, in cui il poeta contrattacca i recensori della stampa Pazzini (Siena, 1783) che avevano biasimato la durezza dei suoi versi:

Son duri duri,
Disaccentati…
NON SON CANTATI.
Stentati, oscuri,
Irti, intralciati…
SARAN PENSATI[53].

Alfieri rifugge la «cantabilità» perché la levità ritmica che molce i sensi, propria della poesia cortigiana, risulta incompatibile con il messaggio libertario delle tragedie, cui si addice piuttosto il «tuonare»[54], che strapazza l'udito per incidersi nella mente. Il contrasto che conclude l'epigramma riceve conferma attraverso l'autorità di Tacito nel trattato *Del principe e delle lettere*. Alfieri vi cita un passo degli *Annales* («*Meditatio et labor in posterum valescit; canorum et profluens, cum ipso scriptore simul extinctum est*»), fornendo una traduzione che enfatizza l'irrilevanza degli scritti «canori», degradati a effimero trastullo: «L'opera meditata, e accurata, cresce fra i

[51] *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., III, 2, p. 204: «A volersi convincere di quanto questi tre [*sc.* Dante, Petrarca, Boccaccio], e massime Dante, soverchiassero tutti i nostri seguenti scrittori, sì pel robusto pensare e forte sentire, che pel libero e ardito inventare, e per la eleganza e originalità di locuzione, credo che basti il metter loro a confronto l'Ariosto ed il Tasso come i due migliori che a quelli succedessero». A p. 206, Alfieri lamenta che Petrarca sia male imitato nella poesia degli affetti e «niente sentito nè imitato nell'alto e forte pensare ed esprimersi».
[52] *Ibid.*, II, 6, p. 164. *Cf.* anche *Id.*, *Rime*, cit., 241, v. 3, «Nè fu Virgilio un pensator robusto».
[53] *Id.*, *Rime*, cit., 127. *Cf.* anche 121 e Giuseppe Antonio CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, tópoi*, Napoli, Liguori, «Collana di testi e critica», 1999, p. 272-273.
[54] V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, cit., II, 7, p. 171.

posteri; le facili e canore baje, col loro stesso scrittore si spengono»[55]. Nel testo si avvalorano al contrario la riflessione e la rifinitura formale da cui dipende la perennità dell'opera, convincimento più volte espresso da Alfieri, per cui l'entusiasmo platonico-longiniano dell'ispirazione non esclude le fatiche del *labor limae*[56], e ai «deliri» fanno seguito i «sudori»[57]. Infatti i «tre respiri» che scandiscono la composizione delle tragedie si articolano nelle due fasi «calde» dell'idea e della stesura e in quella «fredda» della versificazione, durante la quale, dato sfogo all'impulso naturale innato, il poeta esercita l'ingegno e la perizia tecnica acquisita attraverso lo studio. L'«impeto» iniziale passa al vaglio del «riposato intelletto»[58], «ma se la tragedia non v'è nell'idearla e distenderla, non si ritrova certo mai più con le fatiche posteriori»[59]. In questo contesto si delinea il duplice fondamento della poetica alfieriana, in cui l'anticipazione del genio romantico e l'ammirazione per il sublime primitivo si combinano – sia pur in proporzioni disuguali – con una visione artigianale del fare poetico che non rinuncia all'eleganza cesellata dei moderni[60]. Affiora inoltre una diversa concezione delle caratteristiche e delle funzioni attribuite alla facoltà raziocinante, non più doppio parallelo del «sentire», ma sua

[55] *Ibid.*, II, 6, p. 161.

[56] *Cf.* V. PERDICHIZZI, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri.* Cleopatraccia, traduzionaccie, *estratti, postille*, Pisa, ETS, «Alla Giornata. Studi e testi di letteratura italiana», 2013, p. 65-93.

[57] V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 17, p. 263 : «Doleami assai di morire, lasciando la mia donna, l'amico, ed appena per così dire abbozzata quella gloria, per cui da dieci e più anni io aveva tanto delirato, e sudato».

[58] *Ibid.*, IV, 4, p. 191.

[59] *Ibid*. *Cf.* anche le raccomandazioni di *Del principe e delle lettere*, cit., II, 6, p. 162-163. Fra le opere alfieriane solo l'autobiografia – strumentale a certificare il rispecchiamento fra l'autore e la sua opera – è «dettata dal cuore e non dall'ingegno», «lascia*ndo* fare alla penna». *Cf. Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., *Introduzione*, p. 5. *Cf.* anche IV, 19, p. 270-271. Sulla *Vita* come testo che «si colloca sempre negli spazi lasciati vuoti dall'altra scrittura e come consuntivo della scrittura compiuta» *cf.* Michela RUSI, «Retorica dell'autobiografia nella *Vita* di Alfieri», *in* Serena FORNASIERO e Silvana TAMIOZZO, (a cura di), *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, «Italianistica», 2015, p. 225-241 (p. 240). Riferendosi alle odi dell'*America Libera*, Alfieri rileva la rapidità creativa che distingue la produzione lirica rispetto alla lunga elaborazione delle tragedie: «Tanta è la differenza (almeno per la mia penna) che passa tra il verseggiare in rima liricamente, o il far versi sciolti di dialogo» (*Vita scritta da esso*, cit., IV, 9, p. 215). Diversa è infatti l'ispirazione: se anche i sonetti sono semplice «sfogo del cuore», le odi richiedono un invasamento poetico che riduce lo spazio riflessivo, come indica l'uso del verbo delirare («delirai nell'Ode», nella prima redazione della *Vita scritta da esso*, cit., vol. II, edizione critica a cura di Luigi FASSÒ, Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1951, IV, 19, p. 217).

[60] *Cf.* A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, Firenze, SEF, «Studi», 2013, p. 15-29.

controparte discorde e subordinata[61], nondimeno indispensabile alla creazione letteraria.

Deriva da queste premesse il giudizio di Alfieri sugli improvvisatori, come si ricava da un dittico delle *Rime*, composto da un omaggio alla poetessa lucchese Teresa Bandettini e da una riflessione più generale sull'arte del comporre all'improvviso[62], che si risolve in un elogio della poeticità della lingua toscana. Dietro l'ammirazione manifesta, coerente con il proposito celebrativo dei due sonetti, trapelano sottili riserve. Innanzitutto, nella chiusa di entrambi Alfieri marca la separazione tra le diverse modalità creative, opponendo i «versi impensati» ai «pensati miei»[63], e le lodi prodigate dal pubblico agli improvvisatori a quelle più reticenti accordate agli autori dei componimenti meditati, rappresentati da un collettivo «noi»[64]. Inoltre il secondo sonetto, che nelle carte alfieriane era contrassegnato dalla dicitura «Contravveleno», ridimensiona l'encomio del primo, che decretava la palma poetica ai versi di Teresa Bandettini, superiori a quelli dello stesso autore: non solo la pur notevole arte degli improvvisatori deriva in gran parte dai pregi del toscano e non raggiunge lo statuto divino della poesia autentica, visto che, più riduttivamente, «pare, ed è quasi, sovrumana cosa»[65], ma le rime chiocce e il lessico comico-giocoso del sonetto deprezzano gli improvvisatori («etrusca improvvisante strozza»)[66] e la loro attività («estemporanei metri e rime accozza»)[67]. Si può inoltre tentare di interpretare le sensazioni esperite da Alfieri all'ascolto dei versi all'improvviso («più che diletto, maraviglia»)[68] alla luce del passo del *Del*

[61] Si legga a proposito *Qual radicata immobil rupe*, che oppone il «pensar» al «sentir», in quanto «arte nostra» l'uno, e ben più prezioso «don del Cielo» l'altro (V. ALFIERI, *Rime*, cit., 392, v. 12-13). *Cf.* inoltre il sonetto autoritratto, in cui l'alleanza di «cuore e mente» si disfa nell'antitesi che sarà cara al Foscolo (*ibid.*, 257, v. 11, «la mente e il cor meco in perpetua lite»). L'«impeto del cuore» prevale inoltre sull'«ordine delle ragioni» nell'esposizione di *Del principe e delle lettere*, cit., III, 2, p. 206.
[62] Su Teresa Bandettini *cf.* Alessandra DI RICCO, *L'inutile e maraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano Franco Angeli, «Letteratura», 1990, p. 163-188.
[63] V. ALFIERI, *Rime*, cit., 355, v. 13-14. Per i due componimenti rinvio al commento di Chiara CEDRATI. Si veda anche Luigi ROSSI, *Elogio di Teresa Bandettini letto nel serbatojo di Arcadia il dì 11 Maggio 1837*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1837, p. 21-22.
[64] V. ALFIERI, *Rime*, cit., 358, v. 14.
[65] *Ibid.*, v. 12.
[66] *Ibid.*, v. 4.
[67] *Ibid.*, v. 2.
[68] *Ibid.*, v. 9.

principe e delle lettere che elenca i sintomi distintivi dell'impulso naturale, se si accetta di farne risalire il valore probante dagli effetti alla causa che li suscita, e quindi dalle reazioni del poeta sublime alla sublimità della poesia. Nel trattato, infatti, la lettura dei «più sublimi squarci dei più sublimi scrittori» non si limita a provocare nel «candidato scrittore» «commozione e diletto», né, a un grado superiore, «maraviglia», bensì un «certo sdegno generoso e magnanimo che in nulla sia figlio d'invidia, e che pure denoti assai più che emulazione»[69]. Se nel primo sonetto la necessità di poetare a sua volta avvertita da Alfieri dopo l'esibizione della Bandettini sembra certificare la sublimità delle rime all'improvviso, il secondo testo ne riduce l'effetto alla «maraviglia», stadio intermedio tra il «diletto» e l'«emulazione», nonché esito topico della ricezione della poesia estemporanea. La lettura in sequenza dei due sonetti, imposta dall'ordinamento delle *Rime*, permette dunque di relativizzare le lodi tributate alla Bandettini, che sembrano piuttosto scongiurare nel suo caso eccezionale i limiti congeniti della poesia non meditata[70].

Non mancano tuttavia analogie tra il poeta e gli improvvisatori, le cui esibizioni, come si è visto, inscenavano la spettacolarizzazione dell'entusiasmo poetico, comunicato al pubblico, secondo un paradigma emotivo che informa anche l'estetica di Alfieri. Nei suoi trattati, infatti, si denunciano i limiti del progetto pedagogico illuministico fondato sulla persuasione («i lumi moltiplicati e sparpagliati fra i molti uomini, li fa*nno* assai più parlare, molto meno sentire, e niente affatto operare»[71]; «il popolo, e il più degli uomini, non son mai commossi, nè per metà pure, dalle più convincenti ragioni»[72]). All'inefficacia della ragione viene contrapposta la forza trascinante delle emozioni: il popolo romano abbatte la monarchia «colpito dal compassionevole atroce spettacolo di Lucrezia contaminata dal tiranno, e di propria mano svenata»[73], ed è ancora il «lagrimevole straordinario

[69] *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., III, 6, p. 227.
[70] Fatta salva l'eleganza formale assicurata dal toscano (il poetar «venusto» del primo sonetto e le «vaghe tempre» del secondo), appare particolarmente problematica la presenza del «robusto», vale a dire del vigore concettuale che nei pareri dei viaggiatori europei manca agli improvvisatori e che per Alfieri è frutto del «pensare» antitetico al canto.
[71] *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., I, 8, p. 127.
[72] *Id.*, *Della tirannide*, *in Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. I, cit., II, 5, p. 94.
[73] *Ibid.*

spettacolo dei figli di Bruto fatti uccider dal padre» a consolidare la neonata repubblica[74]. Rispondono a questo modello le catastrofi cruente agite sulla scena delle tragedie alfieriane, che contravvengono ai precetti classicisti per offrire la mediazione artistica dello «spettacolo» del suicidio di Lucrezia e dell'esecuzione dei figli di Bruto[75].

La *Vita* esemplifica il paradigma emotivo attraverso il comportamento del poeta lettore ed autore. I moti interni dell'animo si propagano alla superficie corporea, che traduce in segni fisici il dinamismo proprio alla sfera lessicale del «sentire»: il tumulto, il bollore, l'effervescenza «del cuore e della mente» già incontrati si esternano nella gestualità convulsa, nelle lacrime, nei balzi, nei fremiti che portano a un immediato parossismo il graduale invasamento delle esibizioni del Perfetti e sono a loro volta seguiti dallo sfinimento del corpo[76]. Non a caso, il processo creativo, come per gli improvvisatori, è attivato dalla suggestione musicale («Nessuna cosa mi desta più affetti, e più vari, e terribili. E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica, o poche ore dopo»)[77], che però, a loro differenza, non lo esaurisce. Per Alfieri l'ascolto della musica innesca il tumulto passionale propizio al primo dei tre respiri, l'«ideare»; riguarda quindi l'*inventio* e la *dispositio*, non l'*elocutio*. L'accensione subitanea del *sentire* accoglie in un secondo tempo la durata del *pensare*, che l'equilibra ed imbriglia i moti scomposti del corpo sensibile, se è vero, come recita il trattato *Del principe e delle lettere*, che «pensare, vuol dire starsi»[78]. Proprio la fissità del corpo degli uditori, o meglio delle loro natiche, in segno di attenzione, e la mobilità del viso, percorso dalle emozioni, forniscono gli indizi in base ai quali Alfieri misura il

[74] *Ibid.*, II, 8, p. 106.
[75] *Cf.* Beatrice ALFONZETTI, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, «Studi (e Testi) Italiani», 2001, p. 207-229.
[76] Si veda in particolare la descrizione della stesura del *Panegirico di Plinio a Trajano* (V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 15, p. 250-251).
[77] *Ibid.*, II, 5, p. 37. Su Alfieri e la musica *cf.* Angelo FABRIZI, *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi, «Studi e documenti», 1993, p. 215-250, dello stesso, *Rileggere Alfieri*, Roma, Aracne, «Oggetti e soggetti», 2014, p. 177-189, e G. A. CAMERINO, *op. cit.*, p. 261-292. Il modello di Alfieri che coniuga entusiasmo e rifinitura formale sembra voler superare l'incompatibilità avvertita tra la poesia meditata e quella estemporanea, su cui *cf.* F. WAQUET, *op. cit.*, p. 89-91.
[78] V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, cit., I, 8, p. 127.

successo delle tragedie durante le sue letture pubbliche[79]. Lo svolgimento nel tempo della poesia, essenziale alla trasmissione di contenuti concettuali, ne determina la superiorità rispetto alla pittura – visto che «un ottimo quadro non volta però mai il foglio» ed è dunque meno provvisto di «abbondante e maturo pensare, di quel che lo sia un buon libro qualunque, e massimamente un poema»[80] – e rispetto alla musica, a cui Alfieri assegna il primato nell'eccitare le passioni, accusandone però la transitorietà degli effetti[81], che, data l'assenza di un contenuto semantico, non perdurano molto oltre l'esecuzione[82].

Pur nei limiti dell'estetica settecentesca che non ne riconosceva l'autonomia dal testo poetico e la costringeva alla funzione mimetica sottesa a tutte le arti[83], Alfieri apprezza i valori espressivi della musica, avvertendone il potere sul cuore, in una dimensione implicitamente erotica, come suggerisce la sua preferenza per «le voci di contralto e di donna»[84]. Se ne avvale dunque per infervorare l'estro creativo, come si è visto, e non per intonare il verso. Anzi, se si considera che i trattati teorici, adattando al sistema fonetico qualitativo delle lingue romanze la predisposizione alla musica delle lingue antiche quantitative, supplivano alla durata variabile delle vocali con la regolarità degli accenti e l'imitazione dei suoni, si precisa l'intenzione dell'Alfieri tragico di disperdere ogni traccia armonica: nella

[79] *Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 9, p. 218-219.

[80] *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., II, 5, p. 155.

[81] *Ibid.*, p. 159: «La musica, nobilissima arte anch'essa, e la prima forse per muovere, e per esprimere (benchè passeggeramente) le passioni tutte e gli affetti […]». Sull'estetica musicale settecentesca *cf.* Enrico FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, «Piccola Biblioteca Einaudi», 1991 e, dello stesso, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, «Piccola Biblioteca Einaudi», 2001, cap. I.

[82] Gli effetti dell'ascolto musicale sulle passioni sono rappresentati nelle scene del canto di David nel *Saul* e del coro nuziale della *Mirra*, per cui *cf.* G. A. CAMERINO, *op. cit*. A sua volta, Metastasio osservava: «I piaceri che non giungono a far impressione su la mente e sul cuore sono di corta durata, e gli uomini, come corporei, si lasciano, è vero, facilmente sorprendere dalle improvvise dilettevoli meccaniche sensazioni, ma non rinunzian per sempre alla qualità di ragionevoli» (Pietro METASTASIO, *Lettere*, *in Id.*, *Tutte le opere*, Bruno BRUNELLI, (a cura di), Milano, Mondadori, «I Classici Mondadori», 1951-1954, IV, 1433, p. 399).

[83] A partire dalla metà del Settecento il principio della mimesi musicale comincia a incrinarsi, *cf.* Marie-Pauline MARTIN e Chiara SAVETTIERI (dir.), *La musique face au système des arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Parigi, Vrin, «MusicologieS», 2014.

[84] V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., II, 5, p. 37. Conferma viene da *Rime*, cit., 304. I v. 12-14 ribadiscono il legame tra ascolto della musica e creazione poetica anche per la produzione lirica: «Al poetare, il suo sovrano ajuto / Soccorrer suolmi con le dolci-meste / Lagrime, ond'è poscia il mio stil tessuto».

Vita, infatti, i versi di Virgilio e di Tasso citati come esempio dello stile inadeguato al dettato tragico, e contrapposti al giambo «poco sonante, e spezzato» di Seneca, sono caratterizzati per l'appunto dalla coincidenza di metro e sintassi e dall'onomatopea[85]. Al contrario, l'endecasillabo alfieriano persegue un'insistita varietà ritmica e una pronuncia stridente che lo distanzino dalla «*tiritéra*» effusiva di «sonetti e ottave»[86], e come prova «la parte scritta come se fosse in prosa» nei copioni utilizzati per le recite private[87] dissimula la misura versale nella continuità dialogica, rendendo i confini dell'endecasillabo impercettibili all'uditore. Pertanto lo scarto che distingue, nobilitandolo, lo stile tragico dal «discorso familiare» è affidato alla «non comune collocazione delle parole»[88], vale a dire alle ardite dislocazioni che alterano l'ordine topologico della frase. Con questa soluzione viene fatta valere fino agli estremi sviluppi la flessibilità sintattica dell'italiano che Rivarol aveva contrapposto alla linearità del francese. Perché i suoi endecasillabi «pensati» siano atti a veicolare un messaggio ideologico, Alfieri ne ricusa i valori musicali fino ad imporre una dizione parlata, e quindi «prosastica», del verso, senza però rinunciare alla sua essenza poetica[89]. Questa infatti, seguendo l'impianto concettuale dello stesso saggio di Rivarol, viene fatta risiedere nella torsione sintattica, sismografo dell'andamento delle passioni, la cui violenza però scompagina ora le strutture del discorso e lo precipita nel silenzio delle pause che frantumano l'endecasillabo, riflettendo sul piano stilistico lo sgomento della ragione.

---

[85] *Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 1, p. 183-184.

[86] *Id.*, *Risposta al Calzabigi*, cit., p. 121. Si veda a proposito anche la testimonianza del segretario di Alfieri, Gaetano Polidori, accusato a torto dal poeta di essere incapace di cogliere la misura del verso senza l'ausilio del «violino» e l'intonazione della «tiritera» (Gaetano POLIDORI, *La Magion del Terrore, con note che contengono le memorie di quattro anni nei quali l'autore fu segretario del Conte Alfieri*, Roberto FEDI, (a cura di), Palermo, Sellerio, «L'Italia», 1997, p. 90).

[87] V. ALFIERI, *Parere sull'arte comica in Italia*, cit., p. 243. *Cf.* Franco VAZZOLER, «"…" il valore della pausa nel verso alfieriano», *in* Gilberto LONARDI e Stefano VERDINO, (a cura di), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Atti del Convegno di Studi di Verona, 14-15 maggio 2003, Padova, Esedra, «Il drappo verde», 2005, p. 295-332 e V. PERDICHIZZI, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS, «Letteratura italiana», 2009, p. 132-134.

[88] V. ALFIERI, *Risposta al Calzabigi*, cit., p. 119.

[89] *Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 7, p. 209 : «ma la sola semplice e dignitosa sua [*sc.* dell'endecasillabo sciolto] giacitura di parole infonde in esso la essenza del verso, senza punto fargli perdere la possibile naturalezza del dialogo».

Il passaggio dai sospiri all'energia, dal disordine sentimentale ricomposto in lucide simmetrie delle arie operistiche all'eccedenza passionale della tragedia alfieriana, prepara una nuova rappresentazione simbolica della Penisola, accordata alla sensibilità romantica, e comporta il rovesciamento di segno dello stereotipo sulla poeticità intrinseca dell'italiano, non più lingua di Petrarca, ma di Dante.

E. PICHEROT, « Un musulman qui pleure est un musulman sincère. Étude des manifestations lacrymales de la sincérité dans le corpus hispano mauresque arabe, espagnol et français », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 233-254, ISSN 2426-394X.

Un musulman qui pleure est un musulman sincère

Étude des manifestations lacrymales de la sincérité dans le corpus hispano-mauresque arabe, espagnol et français

Émilie Picherot

Université de Lille, ALITHILA

En 1492, lorsque Abou Abdallah dit Boadbil se rend et abandonne son palais, il signe la fin de la présence musulmane politique en Espagne[1]. S'il se dirige d'abord, avec sa cour, vers les montagnes des Alpujarras, qu'il abandonnera plus tard pour se réfugier au Maghreb, les musulmans[2] eux, restent dans des *aljamas* de moins en moins bien tolérées au cours du XVIe siècle. La communauté musulmane puis crypto-musulmane d'Espagne[3], très importante à Grenade, ne provoque pas seulement des débats au sein de l'autorité espagnole catholique, qui décide finalement de l'expulsion totale en 1609, elle est pendant un siècle l'incarnation d'un Autre à la fois rejeté pour son appartenance religieuse supposée ou réelle et admiré pour sa culture proche et différente. La littérature reprend cette même esthétique exotique destinée à se propager par la suite dans toute l'Europe. La « littérature maurophile », comme la désigne Georges Cirot dans les articles où il analyse sa naissance et son développement, s'enracine dans une littérature de

[1] Cet article reprend et développe des remarques publiées dans un travail précédent : « Le *suspiro del moro*, vestige d'un "adieu aux vestiges" ? », *in* Anne DUPRAT et Émilie PICHEROT, dir., *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe*, Paris, PUPS, 2009, p. 23-32.

[2] Nous les appelons « musulmans » en rapport avec leur pratique religieuse ; pour ce qui est de leur statut, si très rapidement les musulmans de Grenade obtiennent d'abord le statut des Mudéjars déjà bien ancré dans les provinces passées plus anciennement de l'islam au christianisme (comme en Aragon par exemple), ils deviendront, dès les premières années du XVIe siècle, des « Morisques », c'est-à-dire, officiellement, des chrétiens.

[3] Suivant la note précédente, on comprend qu'il n'y a plus de « musulman » dans le Royaume dès le début du XVIe siècle, pourtant, des témoignages et des écrits (notamment les manuscrits dits *aljamiados*) témoignent d'une pratique clandestine de l'islam jusqu'à l'expulsion de 1609. Pour mieux comprendre le processus de conversion des musulmans d'Espagne, on peut se reporter au travail d'Isabelle POUTRIN, *Convertir les musulmans*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

frontière qui décrit les guerres de Grenade[4]. Le *Moro*, ou musulman d'Espagne, est un personnage progressivement stéréotypé dans les *romances* du XVIe siècle espagnol, il obéit à des caractéristiques récurrentes qui sont, par la suite, reprises par les autres littératures européennes, notamment française[5]. Si Georges Cirot parle de « maurophilie littéraire », c'est que certains poèmes de ce corpus sont composés à partir d'un point de vue musulman[6]. Depuis le roman de Pérez de Hita au moins, se pose la question d'une origine arabe de ce corpus et l'idée de cette origine arabe supposée des *romances de frontera* a soulevé de nombreux débats, sans que l'on puisse jamais mettre la main sur les textes arabes en question. Un certain nombre de motifs apparaissent comme des marqueurs immédiatement identifiables d'arabité par les auteurs du XVIe siècle qui les reprennent à l'envi : les pleurs du musulman, qui sont rattachés à sa défaite et à sa sincérité, font partie de cette panoplie littéraire qui permet d'identifier immédiatement le personnage. Le Maure de Grenade n'est pas le seul à pleurer dans la littérature espagnole du Siècle d'Or. L'article de Klara Csuros, complété, pour les siècles suivants, par l'ouvrage d'Anne Vincent-Buffault, montre à quel point le débordement lacrymal irrigue la littérature chrétienne. Klara Csuros cite ainsi, dès le début de son étude, les œuvres de Góngora, auteur bien connu de *romances moriscos* dans sa jeunesse. Elle rattache sans surprise ces pleurs à des questions chrétiennes post-tridentines, ce qui lui permet de montrer la large diffusion de ce motif dans toute l'Europe chrétienne

[4] Voir Georges CIROT, « La maurophilie littéraire en Espagne au XVIe siècle », *Bulletin hispanique*, XL, 1938, p. 50-157, 281-296, 433-447 ; XLI, 1939, p. 65-85, 345-351 ; XLII, 1940, p. 213-227 ; XLIII, 1941, p. 265-289 ; XLIV, 1942, p. 96-102 ; XLVI, 1944, p. 5-25.

[5] Pour une étude de ce personnage dans les littératures d'Europe, on peut se reporter aux travaux de María Soledad CARRASCO URGOITI, notamment *El Moro de Granada en la literatura, del siglo XV al XX*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, ou aux travaux d'Augustin REDONDO, par exemple son article « Moros y moriscos en la literatura española de los años 1550-1580 », *in* Irene ANDRÉS-SUÁREZ, dir., *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos: actas del Grand séminaire de Neuchâtel, Neuchâtel, 26 a 27 de mayo de 1994*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

[6] Cette théorie sur l'origine arabe des *romances fronterizos* est développée pour la première fois par Ginés Pérez de Hita qui s'appuie pour le démontrer sur le point de vue adopté par ces poèmes. Ginés PÉREZ DE HITA, *Historia de los Vandos de los Zegries y Abencerrages Cavalleros Moros de Granada, de las civiles guerras que hemos en ella y batallas particulares que huvo en la Vega entre Moros y Cristianos, hasta que el Rey don Fernando Quinto la gaño*, Saragosse, 1595. Cette édition a été reprise par Paula BLANCHARD-DEMOUGE, Madrid, E. Bailly-Baillière, 1913, et plus récemment par Shasta M. BRYANT, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1982.

autour des figures de Madeleine ou de Pierre[7]. Mon article propose une autre source possible du motif, même s'il est évident que les influences chrétiennes sont vivaces dans les littératures des crypto-musulmans d'Espagne du XVIe siècle[8]. Sans qu'il soit possible d'affirmer de manière définitive « l'origine arabe » du personnage pleurant, on peut rappeler d'abord qu'il rappelle un élément récurrent de la littérature arabe la plus classique. Nous verrons ensuite que le motif circule, sans doute influencé par d'autres textes, et devient constitutif du personnage : le Maure d'Espagne, raffiné, sensible, musicien et noble, pleure sans retenue.

Naissance d'une tradition littéraire : la traduction de poèmes arabes

Certains chrétiens d'Espagne au XVIe siècle connaissent bien des réalités du monde musulman[9]. Les contacts nombreux entre les deux communautés ont été étudiés par María Soledad Carrasco Urgoiti lorsqu'elle décrit par exemple la participation des descendants des Arabes d'Espagne aux *fiestas de moros y cristianos*[10] et ces contacts ne sont pas propres à ce siècle puisque la longue période de huit siècles de présence musulmane dans la Péninsule ne repose en aucun cas sur une quelconque fermeture hermétique des frontières[11]. Au moment où circulent et se

[7]Klara CSUROS, « Les larmes du repentir, un *topos* de la poésie catholique du XVIIe siècle », *Revue XVIIe siècle*, 151, avril-juin 1986 et Anne VINCENT-BUFFAULT, *Histoire des larmes XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Rivages, 1986, même si la période envisagée par cette deuxième étude est postérieure à ce que l'on propose d'étudier ici.

[8] J'ai pu montrer l'importance de ces références multiples dans mes études du corpus dit *aljamiado* ; voir par exemple mon travail sur le manuscrit 27 de la Biblioteca de la Junta *in* Catherine GAULLIER BOUGASSAS, dir., *La création d'un mythe d'Alexandre le Grand dans les littératures européennes (XIe siècle - début XVIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2014.

[9] Comme en témoigne par exemple l'ouvrage de Luis del MÁRMOL CARVAJAL, *Primera parte de la Descripciòn general de Affrica*, Granada, en casa de R. Rabut, 1573, ouvrage traduit en français en 1667, *L'Afrique de Marmol*, traduction de Nicolas Perrot, sieur d'Ablancourt, Paris, chez Thomas Jolly, en la petite salle du Palais, à la Palme, & aux Armes de Hollande, 1667.

[10] María Soledad CARRASCO URGOITI, *El Moro retador y el moro amigo: estudio sobre fiestas y comedias de Moros y Cristianos*, Grenade, Universidad de Granada, 1996. Elle analyse de plus, dans son ouvrage sur Pérez de Hita, ses relations avec les Morisques. L'auteur des *Guerras civiles de Granada* fut en effet aussi soldat lors de la répression des guerres dites des Alpujarras contre les Morisques (1570), ce qu'il relate dans la deuxième partie, beaucoup moins connue, des *Guerras civiles de Granada*. Bon connaisseur de cette communauté, son expérience témoigne, comme le montre l'analyse, des contacts entre les communautés. Sur ce sujet, on peut lire l'ouvrage de María Soledad CARRASCO URGOITI, *Los moriscos y Ginés Pérez de Hita*, Barcelone, Bellaterra, 2006.

[11] On peut citer Augustin Redondo sur le sujet : « Durante siglos, ha existido efectivamente entre moros y cristianos una amplia zona común de separación, y de unión al mismo tiempo, conocida bajo el nombre de frontera », art. cit., p. 51.

fixent les *romances de frontera*, les chrétiens sont suffisamment en contact avec les crypto-musulmans pour que la question de la vraisemblance des personnages arabophones dans ce corpus fasse l'objet d'une recherche plus approfondie que celle qui se fonderait sur un fantasme collectif. Si un personnage arabophone apparaît dans un poème, et plus encore, si le poème lui-même doit être ressenti comme émanant de cette autre culture, il faut que l'univers de référence évoqué par le poème soit en adéquation vraisemblable avec ce que la société qui goûte ce poème connaît de l'Autre. Le phénomène est d'autant plus remarquable que les *Moros* des premiers *romances* ne sont pas caricaturaux, comme le seront plus tard ceux de la littérature maurophile qui reprennent les stéréotypes mis en place antérieurement. Le *romance,* qui met en scène le célèbre épisode du « Soupir du Maure » ou *Suspiro del Moro,* montre admirablement les enjeux de cette représentation.

Dans ce *romance* on ne trouve aucun personnage chrétien ; le poème est entièrement composé du point de vue du Maure.

En l'an quatre cent / quatre-vingt-douze,
le Petit Roi de Grenade / perdit le royaume qu'il avait.
Il sortit de la ville / un lundi à midi,
entouré de chevaliers / la fleur de la chevalerie maure.
Il avait avec lui sa mère / qui lui tenait compagnie.
C'est par le Genil, en bas / que le Petit roi sortit,
il mouilla ses étriers / étriers de grande valeur.
Pour mieux faire voir la douleur / qu'il avait au cœur,
c'est vers l'aride Alpujarra / qu'il dirigeait sa route.
Depuis une hauteur / Grenade lui apparut.
Il se tourna pour voir Grenade / et il parla ainsi :
« Oh ! Grenade la fameuse / mon réconfort et ma joie !
Ô mon Albaycín, le haut quartier / et ma riche Alcayzería !
Ô Alhambra et Alijares, ma demeure / et la précieuse mosquée !
Mes bains, mes jardins, mes fleuves / où j'aimais à me reposer !
Qui vous a éloignés de moi / vous que je ne verrai plus ?

Je te contemple maintenant / de loin, ma ville :
Et bientôt ne te verrai plus / puisque je te quitte.
Oh roue de la fortune, / bien fou celui qui se fie à toi,
hier encore j'étais un roi célèbre / aujourd'hui je n'ai rien à moi ! »
Longtemps, ce triste cœur / pleura sa lâcheté,
et parlant encore / il tomba.
Sa mère était en tête / avec le reste des chevaliers ;
quand elle vit les gens arrêtés / la reine s'arrêta,
elle en demanda la cause / car elle l'ignorait.
Un vieux Maure lui répondit / courtoisement :
« Ton fils regarde Grenade / et la peine le terrasse. »
La mère lui répondit / de cette façon :
« C'est bien, comme une femme / il pleure avec grand-peine
ce qu'en bon chevalier / il n'a pas su défendre[12]. »

Le motif des larmes qui intervient à la fin de ce témoignage annonce la fortune littéraire du personnage du *Moro* pleurant, qui prend peut-être sa source dans les *romances* de la veine de celui qui nous occupe ici. Les éléments concrets qui marquent la fin de l'islam en Espagne (les muezzins remplacés par les cloches, les images et les croix ornant les anciennes mosquées, la consommation de viande de porc et de vin) constituent la base documentaire de la représentation des musulmans dans la littérature espagnole chrétienne de l'époque. Ces critères distinctifs précis sont également décrits comme tels par les musulmans eux-mêmes,

[12] [Traduction de l'auteure de] «*El año de cuatrocientos que noventa y dos corría, / el rey Chico de granada perdió el reino que tenía. / Salióse de la ciudad un lunes a medio día, / cercado de caballeros la flor de la morería. / Su madre lleva consigo que le tiene compañía. / Por ese Genil abajo que el rey Chico se salía, / los estribos se han mojado que eran de gran valía. / Por mostrar más su dolor que en le corazón tenía, / y aquesta áspera Alpujarrara su jornada y vía ; / desde una cuesta muy alta Granada se parecía; / volvió a mirar a Granada, desta manera decía: / "¡Oh Granada la famosa, mi consuelo y alegría ! / ¡oh mi alto Albayzín y mi rica Alcayzería ! / ¡oh mi Alhambra y Alijares y mezquita de valía ! / ¡mis baños, huertas y ríos, donde holgar me solía ! / ¿quién os ha de mí apartado que jamás yo os vería ? / Ahora te estoy mirando desde lejos, ciudad mía ; / mas presto no te veré pues ya de ti me partía. / Oh rueda de la fortuna, loco es quien en ti fía / que ayer era rey famoso y hoy no tengo cosa mía !" / Siempre el triste corazón lloraba su cobardía, / y estas palabras diciendo de desmayo se caía. / Iba su madre delante con otra caballería / viendo la gente parada la reina se detenía, / y la causa preguntaba porque ella no lo sabía. / Respondióle un moro viejo conhonesta cortesía : / "Tu hijo mira a Granada y la pena le afligía." / Respondido había la madre desta manera decía : / "Bien es que como mujer llore con grande agonía / él que como caballero su estado no defendía*» Pedro CORREA, *Los romances fronterizos*, Grenade, Universidad de Granada, 1999, p. 422.

comme en témoigne l'étude des poèmes du *Diwan* d'Al Qaysî al Bastîdont dont les pièces les plus tardives relatent des événements des années 1480[13].

On aimerait ainsi faire de ce *romance* un poème quasi-documentaire ou du moins émanant, malgré sa langue, de la communauté morisque. L'attention portée, dans ce court poème, aux éléments arabo-musulmans est en effet redoublée par une anecdote qui semble confirmer l'origine arabo-musulmane de la thématique du *Suspiro*. Le sujet du poème circulait dans la Grenade du début du XVIe siècle, comme l'atteste une lettre d'Antonio de Guevara[14], où il fait allusion à sa rencontre avec un vieux *Moro* ayant vécu la chute de la ville ; le vieillard lui raconte, dans un espagnol approximatif, comment le roi Boabdil se serait tourné vers l'Alhambra, pleurant sur son destin et sur la perte de son royaume, avant que sa mère ne lui reproche d'agir comme une femme et de n'avoir pas su protéger Grenade.

Les termes choisis sont très proches de ceux du *romance*. Antonio de Guevara présente simplement l'anecdote comme quelque chose d'« amusant », montrant ainsi que le *romance*, pourtant devenu si célèbre par la suite, n'était pas connu à l'époque. De plus Antonio de Guevara, qui visiblement s'amuse à ce récit, crible son texte d'approximations phonétiques et de défauts de langue typiques des musulmans de Grenade : l'objet de son déplacement dans la ville est en effet non seulement de vérifier que les processus de christianisation se déroulent correctement mais aussi que l'apprentissage du castillan se développe.

La restitution de la langue déformée des Morisques, procédé comique utilisé dans de nombreuses *comedias*, est ici le témoin d'un processus d'acculturation en marche ; dans la lettre, le musulman est ridicule parce que son roi est misérable mais aussi parce que sa langue est déformée. Antonio de Guevara cite cette anecdote dans l'intention évidente de dresser un tableau méprisant de la communauté musulmane de Grenade. Or, vraisemblablement à son insu, il cite en fait un des passages les plus célèbres de la littérature arabe classique :

13 ʿAbd al-Karīm al-Qaysī al-Andalusī ; taḥqīq Ǧumat Šayat, Muḥammad al-Hādī al-Ṭarābulusī, *Dīwān/* ??□□□□□, عبد الكريم القيسي الأندلسي ; تحقيق جمعة شيخة ومحمّد الهادي الطرابلسي, Qarṭāj : Bayt al-ḥikmat, 1988.

14 Il était chargé de vérifier l'état d'avancement de la christianisation et de la castillanisation des Morisques de Grenade.

Esto todo no obstante, todavía os quiero contar una cosa que me contaron avrá un mes, la qual, si no fuere de reýr será al menos digna de saber.

Viniendo, pues, al caso, avéys, señor, de saber que en toda esta visita traygo conmigo diez vallesteros, assí para mi guarda, como para que me enseñen la tierra, y como subiesse a un recuesto, encima del cual se pierde la vista de Granada y se cobra la del Valdeleclín, díxome un morisco viejo que yva comigo, estas palabras mal aljamiadas : "Si querer tú, alfaquí, parar aquí poquito poquito a mí contar a tí cosa a la grande que rey Chiquito y madre suya fazer aquí." Como yo oý que me quería contar lo que al rey Chiquito y a su madre allí avía acontescido, amelo oýr, y començómelo en esta manera a contar : "[…] Yvan con el rey Chiquito aquel día la reyna su madre delante, y toda la cavallería de su corte detrás ; y como llegassen a este lugar a do tú y yo tenemos agora los pies, bolbió el rey atrás la cara para mirar la ciudad y Alhambra, como a cosa que no esperava ya más de ver, y mucho menos de recobrar. Acordándose, pues, el triste rey, y todos los que allí ývamos con él, de la desventura que nos avía acontescido y del famoso reyno que avíamos perdido, tomámonos todos a llorar, y aun nuestras barbas todas canas a mesar, pidiendo a la misericordia, y aun a la muerte que nos quitasse la vida. Como a la madre del rey, que yva delante, dixessen que el rey y los cavalleros estavan todos parados, mirando y llorando la Alhambra y ciudad que avían perdido, dio un palo a la yegua en que yva, y dixo estas palabras: "Justa cosa es que el rey y los cavalleros lloren como mugeres, pues no pelearon como caballeros[15].

[15] Antonio de GUEVARA, *Obras completas, III, Epístolas familiares*, Alcalá – Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 2004, lettre II-19, p. 653-654, « *Letra para Garcí Sanchez de la Vega, en la cual le escribe el autor una cosa muy notable que le contó un morisco en Granada* ». « Malgré tout cela, je voudrais encore vous raconter une anecdote qu'ils m'ont racontée il y a un mois, et qui, si ce n'est pour vous faire rire, me semble au moins digne d'être rapportée. Venons-en donc au fait, Monsieur, mais avant cela, il faut que vous sachiez que pendant ma visite, j'étais accompagné de dix arbalétriers, autant pour ma protection personnelle que pour qu'ils me montrent le pays ; alors que j'étais monté sur un promontoire d'où l'on voyait tout Grenade jusqu'au Valdeleclín, un vieux Morisque qui était à mes côtés me dit dans ce langage approximatif : "Si toi vouloir, Alfaquí, arrêter ici, un petit petit, moi te raconter une chose très grande, que le roi Le Tout Petit et sa mère faire ici." Comme je compris qu'il voulait me raconter ce qu'il s'était passé dans cet endroit pour le roi

À en croire Antonio de Guevara, et à un moment où l'anecdote n'est pas connue sous sa forme *romance*, le contenu narratif du futur poème circulait parmi les musulmans de Grenade et servait à illustrer les visites « touristiques » de la région, résumant, en un tableau émouvant, le désespoir d'une nation réduite à l'humiliation depuis 1492. Le *nous* de l'anecdote rapportée par Guevara rappelle le point de vue musulman du *romance*. Dans la lettre, comme dans le poème, celui qui raconte la scène est censé l'avoir vécue, il s'agit bien d'un vieux musulman qui a donc pu, effectivement, faire partie de la brillante cour de Boabdil, et dont l'aspect, le langage, la situation même sont un éclatant témoignage des revers de fortune. Le moraliste utilise en ce sens cette historiette : les musulmans d'Espagne sont bien la preuve que tout, même les plus riches cours, même les plus puissants empires, est voué à disparaître, et qu'il faut donc se garder en permanence de la mollesse, quelles que soient les circonstances. Cette lecture morale ne surprend en rien dans le contexte chrétien, et n'appelle *a priori* aucune recherche spécifique du côté arabe.

Cette universalité du message moral, dans l'anecdote comme dans le poème, ne peut masquer le fait que le lecteur qui ne posséderait que les rudiments de la littérature arabe classique reconnaîtrait immédiatement dans le *romance* du *Suspiro* un élément fondamental de cette poésie issue des grandes odes bédouines, œuvres de l'Antéislam que tout écrivain arabe doit connaître. Le motif repéré ici est bien connu ; c'est celui qui doit être placé à l'ouverture de la *qasîda* ou poème classique :

Chico et sa mère je lui demandai de poursuivre, et il me dit : "[…] Ils étaient ce jour-là avec le roi Chiquito [*surnom de Boabdil*] et la reine sa mère était devant, alors que toute la cavalerie de sa cour était derrière ; et au moment où ils arrivèrent à ce lieu, où toi et moi sommes à cet instant, il regarda vers l'arrière pour voir la ville et le palais de l'Alhambra, comme des objets qu'il ne pourrait plus voir par la suite, et encore moins posséder. Se souvenant alors de tout ce que nous y avions vécu, du terrible malheur qui nous était arrivé et du merveilleux royaume que nous avions perdu, le roi affligé et nous-mêmes nous commençâmes à pleurer, à arracher nos barbes blanches, en demandant pitié à Allah, et même qu'il accepte de nous faire mourir pour que nous quittions cette lamentable existence. Alors qu'on informa la mère du Roi (qui était à l'avant de la colonne) que le Roi et ses chevaliers étaient tous arrêtés, pour regarder et pleurer l'Alhambra et la ville qu'ils avaient perdus, elle cravacha sa jument et dit ces mots : Il est juste que le Roi et les chevaliers pleurent comme des femmes, puisqu'ils n'ont pas su se défendre comme des chevaliers." » La traduction est mienne, cette lettre est absente de la traduction de Guterry, *Les Épistres dorées, moralles et familières de don Antoine de Guevare*, Traduites d'espagnol en françoys par le seigneur de Guterry Lyon, M. Bonhomme, 1558.

l'adieu aux vestiges du campement, les pleurs du bédouin poète sur les traces laissées par les tentes dans la dune du désert. Ce passage obligé appelé *al-atlal* (les ruines), contient une leçon sur le monde dont les plaisirs et les biens sont fugitifs. Il appelle avec lui le motif de la roue du destin que l'on ne peut arrêter. Il s'agit là d'une source différente de ce que le corpus chrétien utilise et si elle la rencontre en partie (l'idée des pleurs comme témoignage de l'impuissance du personnage n'est pas spécifiquement arabo-musulmane bien sûr), elle s'intègre dans une histoire poétique savante et donne au poème une saveur nouvelle. Le rapprochement avec le *romance* du *Suspiro* s'impose jusque dans l'attitude des personnages décrits dans le poème castillan. On peut ainsi citer la grande ode d'Imrû' al- Qaîs reconnue comme étant la première *qasîda*, celle qui impose le schéma canonique du poème classique. Les premiers vers de l'ode sont connus de tous les arabophones en tant qu'exemple même de la langue la plus pure et constituent donc un fonds de culture poétique commune, quasiment identitaire bien au-delà des minorités lettrées :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها * لما نسجتها من جنوب وشمأل

نرى بعر الأرآم في عرصاتها * وقيعانها كأنه حب فلفل

كأني غداة البين يوم تحملوا * لدى سمرات الحي ناقف حنظل

وقوفا بها صحبي علي مطيهم * يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وإن شفائي عبرة مهراقة * فهل عند رسم دارس من معول[16]

[16]*Dîwân Imrû al-Qaîs wa mulahqâtihi*, étude et édition Anwar 'Alyân Abû Suwaylim et Muhammad 'Alî al-Shawâbikat, Al-'Ayn, Markaz Zâyid li-l-turât wa-al-târîh, 2000, p. 174 et suivantes. Traduction de Jacques Berque, *Les Dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 17
« Halte, que nous pleurions au rappel
De l'Amie et du site au défaut de la dune
Entre Dakhûl et H'awmal / et Tûd'ih' et Miqrât
La forme n'en demeure que par le tissage
Des vents du nord et du sud /
On ne voit plus sur ses aires et ses places
Que les crottes de gazelle, serrées comme graines de piment. /
Tel au matin de la séparation, le jour de la levée du campement
Moi, dans les gommiers du clan, triste broyeur de coloquinte /
Mes amis arrêtant sur moi leurs montures me dirent : "Ne meurs
Pas de chagrin, supporte bellement" /
Quand ma seule guérison eût été une larme
Si j'en avais pu verser
Qu'attendre d'une trace évanescente ? »

Un groupe de Bédouins s'arrête pour regarder les traces laissées par un campement disparu. La vision collective de ces traces rappelle au poète des souvenirs associés à un passé heureux et plein de promesses. Comme il est accablé par la tristesse que lui inspire cette perte irrémédiable, ses compagnons tentent de le consoler et il tire une leçon sur le caractère fugitif des biens de ce monde que la fortune renverse aussi facilement que le vent efface des traces sur le sable.

Pour un motif poétique moins connu, moins emblématique, on pourrait parler de simple coïncidence, mais la place très particulière de la *qasîda*, genre poétique majeur en arabe, impose une lecture différente. De plus, si l'enseignement moral du *romance* et de ce début d'ode sont finalement très classiques et se retrouvent aisément dans des littératures de traditions très différentes sans que l'on doive supposer de contact entre elles[17], la ressemblance dépasse ici la leçon morale elle-même, puisqu'il s'agit d'une mise en scène similaire immédiatement reconnaissable par un lecteur ou un auditeur arabophones.

Le *Romance Suspiro* se divise en fait en deux parties, dont les tonalités sont bien différentes : une première partie élégiaque, où la plainte de Boabdil est écrite dans la veine de la tradition poétique arabe, et une seconde, où la mère révèle brusquement à l'auditeur la réalité de la situation et le caractère peu chevaleresque de son fils, qui n'a rien du bédouin légendaire, guerrier infatigable et viril. Elle n'est curieusement pas sensible à la beauté poétique du motif des ruines, ni même à son ancrage dans une tradition littéraire ancienne. Le propos qu'elle tient, et sa présence même, puisqu'il est peu vraisemblable que des femmes accompagnent les hommes dans les grandes odes bédouines, au moment où ils pleurent sur les ruines du campement de l'aimée, contrastent avec le début du poème et créent un climat bien différent, qui remet le roi déchu à sa place historique de vaincu sans honneur. Au-delà de la condamnation d'un homme pleurant sur ses défaites, les propos de la mère du roi s'inscrivent bien dans cette tonalité volontiers ironique face à ce qui

[17] Il serait par exemple maladroit de faire reposer cette intertextualité sur la seule lecture morale du *destin*. L'image des changements qu'il impose aux hommes peut être rapprochée aussi bien d'une esthétique arabe que d'une esthétique latine par exemple qui mettrait en scène le *fatum* classique.

construit la fierté de l'appartenance au monde arabo-musulman. Abandonnés de leurs coreligionnaires, les derniers musulmans d'Espagne sont en effet capables de juger avec quelque distance ces glorieuses références littéraires. Leur monde n'est plus fait de déserts et de campements, de conquêtes et de bravoure, et le sens ultime de l'anecdote est bien celui-là : le vieux *Morisco* qu'évoque Guevara doit désormais s'adapter à un monde différent, fait d'humiliations et de réalités prosaïques, bien loin des attitudes que pouvaient se permettre les poètes bédouins mythiques, fondateurs de l'identité arabe.

On ne retrouve pas ici l'ancienne théorie génétique de Milá y Fontanals, qui cherchait des originaux arabes comme textes intermédiaires[18], mais bien plutôt la preuve de la complexité de la société espagnole du XVIe siècle, dont les goûts littéraires et les productions reflètent l'hybridité fondamentale, loin de la construction faite *a posteriori* d'une société clairement cloisonnée entre vieux et nouveaux chrétiens.

Il est ainsi intéressant de voir que, dans le cadre d'un poème construit comme émanant d'une communauté arabophone, on retrouve précisément les références littéraires les plus appropriées et les plus attendues dans le contexte de la littérature arabe. On peut souligner par ailleurs la force de cette référence à la poésie arabe : au fur et à mesure que s'écrivent les productions maurophiles, le personnage du *Moro* tend à se stéréotyper autour des quelques éléments récurrents. La mélancolie du personnage, qui pleure volontiers dans la veine hispano-mauresque, tant en Espagne qu'en France, vient peut-être de cette référence ressentie, à l'époque et par un public susceptible d'apprécier la valeur même de cette construction littéraire, comme particulièrement vraisemblable même si au moment de la production des *romances nuevos* caricaturaux, la référence arabe initiale est sans doute mêlée avec des épisode lacrymaux plus clairement chrétiens et proches de ce que décrit Klara Csuros[19]. Les pleurs de personnages musulmans se retrouvent pourtant dans d'autres types de textes, moins consciemment mis en forme.

[18] Manuel MILÁ Y FONTANALS, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelone, Álvaro Verdaguer, 1874.
[19] Art. cit.

Un témoignage mis en forme ?

L'exemple est connu de tous les spécialistes des Morisques, cité par García Gomez, étudié par Harvey, par Cardaillac… Tous ceux qui se sont penchés sur la littérature *aljamiada* ont un jour rencontré ce fameux passage et ont été fascinés par sa remarquable humanité. Il s'agit du prologue d'un manuscrit dont le titre est sans équivoque : *Breve compendio de nuestra santa ley y sunna*[20]. Comme tant d'autres manuscrits *aljamiados* de l'époque, celui qu'un certain Baray rédige (dans les années 1530 pour Harvey, 1520 pour Luis F. Bernabé Pons[21]) est un répertoire explicatif de différents principes religieux et sociaux musulmans. Or le prologue se démarque tout à fait du projet initial. Adoptant une tonalité très personnelle, il présente de manière étonnamment humaniste le point de vue morisque de l'époque, face aux décrets stipulant l'obligatoire conversion à la religion chrétienne, étape ressentie par Baray comme un point de non-retour sur le chemin de l'exclusion.

Dans un article au titre peu équivoque, Alvaro Galmés de Fuentes rappelle le caractère essentiellement traditionnel de la littérature morisque[22]. De fait, le texte de Baray / Ibrahim nous renseigne assez bien sur les motivations que pouvaient avoir les Mudéjars, puis les Morisques, lorsqu'ils entreprenaient la rédaction de manuscrits *aljamiados*. Il s'agissait avant tout de fixer dans l'urgence ce qui était en train de disparaître. Baray / Ibrahim est pressé par le temps : témoin de la stratégie

[20] « Bref répertoire de notre Sainte loi et *sunna* », le mot *sunna* étant le terme arabe qui désigne la « tradition », ici l'ensemble des lois issues tant du Coran que des *hadiths*, paroles rapportées du Prophète. Le titre laisse entendre qu'il s'agit d'une sorte de *vademecum* de la pratique musulmane à l'usage des Mudéjars et des Morisques crypto-musulmans qui, par la perte de leurs structures communautaires, auraient pu oublier les principes de base de leur religion.

[21] Leonard Patrick HARVEY, « Un manuscrito aljamiado en la biblioteca de la universidad de Cambridge », *Al-Andalus*, XXIII, 1958 Luis Fernando BERNABÉ PONS, « Nueva hipótesis sobre la personalidad de Baray de Reminŷo », *Sharq al Andalus*, 12, 1995, p. 299-314.

[22] Alvaro GALMES DE FUENTES, « La literatura aljamiado-morisca, una literatura tradicional », *in Les Morisques et leur temps, Table ronde internationale, 4-7 juillet 1981, Montpellier*, éd. CNRS, Paris, 1983 : « En cuanto a la actividad poética de los moriscos, ésta se manifiesta fundamentalmente, dado su carácter tradicional, en dos formas métricas populares, referidas a las dos culturas en las que se desarrolla la vida de los moriscos, es decir, el zéjel y el romance. » (« Quant à l'activité poétique des Morisques, elle se manifeste fondamentalement, étant donné son caractère traditionnel, sous deux formes métriques populaires, qui se réfèrent aux deux cultures dans lesquelles se déroule la vie des Morisques : le *zéjel* et le *romance*. »)

catholique d'acculturation rapide des musulmans d'Espagne en Navarre, il profite d'un répit qu'il sait limité pour conserver par écrit, à l'usage de ses coreligionnaires bientôt condamnés à la clandestinité ou à l'exil, les fondements religieux qui fondent la communauté. Il s'agit donc, au sens propre du terme, d'une littérature conservatrice ; non pas tant parce que les musulmans espagnols regarderaient encore et toujours vers un glorieux passé, mais bien plutôt parce qu'ils prennent conscience alors du danger de l'acculturation pour la survie de leur identité communautaire.

Le texte de Baray / Ibrahim fait aussi état d'un autre type de stratégie argumentative. Dans un très bref passage, il rappelle la réalité de ses contacts avec un frère carmélite (peut-être ancien Morisque lui-même ?) qui l'invite à partager son repas pour soulager ses souffrances. Au-delà du témoignage particulièrement poignant d'une tolérance possible mais « manquée » entre les deux communautés, l'auteur mudéjar donne un aperçu intéressant des actions concrètement menées par la communauté musulmane. Il ne s'agit pas ici de monter soi-même au créneau des revendications identitaires, mais d'y envoyer une délégation présidée par un chrétien, « frère » de surcroît, homme de bien capable de comprendre les difficultés rencontrées par la communauté musulmane dont il prend directement la défense. L'amitié entre les deux hommes, qui sont en réalité des homologues[23], naît du fait que tous les deux ont pour rôle, dans leur communauté, d'étudier et de commenter la religion, voire de l'enseigner à l'occasion[24]. L'amitié entre les deux hommes est scellée par des pleurs communs (*tomóše a llorar*). Différentes interprétations peuvent être données de ce trait caractéristique de la communauté musulmane telle que la décrivent les textes de l'époque. La cruauté, associée elle aussi au personnage musulman, l'est en fait moins du côté du Maure de Grenade que de

[23] Il s'agit bien de deux religieux, donc de deux spécialistes de ce problème ; leur proximité « professionnelle » semble les rapprocher, en dépit de leur appartenance respective à deux communautés différentes.

[24] L'allusion à la salle de travail ou d'étude faite par Baray est éloquente : c'est une rencontre entre deux personnages qui se reconnaissent pleinement comme pairs, tous deux lettrés, cultivés et respectant la religion propre à l'autre dont ils acceptent les différences.

celui du Turc comme j'ai pu le montrer ailleurs[25]. Dans ce cas, les larmes sont le signe de la sincérité des deux amis : compassion de l'un à la douleur de l'autre et réaction émue à cette preuve de compassion. Plus fort qu'un pacte de sang, ce pacte de larmes est le témoin d'un respect mutuel et d'un engagement définitif de la part du frère en faveur des musulmans. Cette sincérité dont Baray tient à témoigner ici est un problème tout à fait central ; la principale accusation portée contre les Morisques, tout au long du XVIe siècle, est précisément celle de l'hypocrisie[26]. Hypocrisie dans les conversions (et le texte de Baray montre assez bien qu'il est hors de question pour lui de se convertir sincèrement au catholicisme) ; hypocrisie aussi face à l'Espagne elle-même, puisque le XVIe siècle voit grandir l'accusation de haute trahison portée contre les musulmans d'Espagne, coupables de faire appel, dans des lettres désespérées, à l'Empire ottoman et au Maghreb pour qu'on les aide à reconquérir Grenade[27]. Plus que toute parole, les pleurs, qui constituent dans ce contexte particulier la manifestation de la sincérité par excellence, rejoignant, peut-être, ce que les textes chrétiens font de ce motif, deviennent ainsi le dernier recours accordé aux musulmans d'Espagne pour effacer cette accusation d'hypocrisie qui les frappe de façon permanente.

Dans le deuxième tome de *Don Quichotte*, Cervantès met en scène un Morisque, Ricote, qui pleure lui aussi dans les bras de Sancho, ému de retrouver son « voisin et ami » après les souffrances dues à l'exil de 1609[28]. Les pleurs, qui scellent l'amitié entre les deux hommes, sont une preuve de sincérité face à une accusation sous-entendue de fausseté. Le passage distingue très clairement le propos et l'habit : certes, Ricote est déguisé en pèlerin afin de pouvoir passer en Espagne, ce qui est une forme de tromperie ; mais sous ce déguisement, il fait état d'une véritable conversion, et son retour en Espagne, motivé d'abord par son amour pour sa patrie,

[25] Voir mon livre, *Le Lieu, l'histoire, le sang : l'hispanité des musulmans d'Espagne*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2019.
[26] Voir sur cette question l'ouvrage d'Isabelle POUTRIN, *Convertir les musulmans*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
[27] Voir par exemple Abdeljelil TEMIMI, « Une lettre des Morisques de Grenade au Sultan Suleimân al-Kânûnî, en 1541 », *Revue d'histoire maghrébine*, 3, 1975, p. 100-105.
[28] Chapitre LIV et suivant.

est ici la pierre de touche de sa sincérité. Le Morisque qui pleure est un Morisque sincère.

Reprise du motif dans la littérature française

Les *romanceros fronterizo* puis *morisco* ont mis en place un héros musulman européen stéréotypé dont les caractéristiques littéraires se cristallisent au cours du XVIe siècle. C'est à la fin de ce siècle qu'il passe dans la littérature française où il conserve ses qualités romanesques. Amant sensible, noble, généreux, bien élevé et poète, il est immédiatement reconnaissable par ces qualités qui reposent sur une schématisation qui préexiste aux romans français. Toutes ces qualités en font un personnage qui ressemble si fort aux nobles chrétiens qu'un simple costume suffit à lui faire franchir la frontière communautaire.

Généralement placé dans une situation de déséquilibre due à l'instabilité de son statut politique, le héros maure est avant tout un amant, c'est-à-dire qu'il évolue dans une sphère d'abord privée. Dans sa *Poétique*, Jules de la Mesnardière attribue ainsi aux différentes nations les qualités intrinsèques sur lesquelles doit reposer la vraisemblance romanesque.

> Maintenant selon les Pays, les Français seront hardis, courtois, indiscrets, généreux, adroits, inconsidérés, impétueux, inconstants, prodigues, peu laborieux, polis, légers dans leurs amours, impatiens et téméraires. *Les Espagnols présomptueux, incivils aux étrangers, savants dans la Politique, tyrans, avares, constants, capables de toutes fatigues, indifférents à tous climats, ambitieux, méprisants, graves jusqu'à l'extravagance, passionnez aveuglément pour la gloire de leur Nation, ridicules dans leurs amours, et furieux dans leur haine.* J'ai vu par la fréquentation, que les Anglais sont infidèles, paresseux, vaillants, cruels, amateurs de la propreté, ennemis des étrangers, altiers et intéressés. Si nous en croyons un Grand homme, excellent observateur des mœurs de chaque Nation, les Italiens sont oisifs, impies, séditieux, soupçonneux, fourbes, casaniers, subtils, courtois, vindicatifs, amateurs de la politesse, et passionnez pour le

> profit. Les Allemands seront sincères, grossiers, fidèles, modestes, enquêteurs, affables, vaillants, amoureux de la liberté. Les Perses religieux, ambitieux, riches, adroits, doux, guerriers. Les Grecs vains, menteurs, orgueilleux, droits, savants, et raisonnables. Les Égyptiens paresseux, timides, voluptueux, et adonnés à la magie. *Les Maures fous, désespérés, peu soucieux de la vie, opiniâtres, et infidèles.* Les Thraciens violents, injurieux à leurs hôtes, avares, farouches, perfides. Les Scythes cruels, misérables, barbares et vagabonds[29].

Ce palmarès des qualités nationales doit aider le romancier à construire des personnages vraisemblables. Remarquons tout d'abord l'ordre dans lequel ces différents peuples sont cités. L'auteur commence par l'Europe et, dans cet espace, l'Espagne vient en deuxième position, juste après la France, puis arrive l'ensemble des nations orientales, groupe dans lequel les Maures sont cités. Il est légitime de se demander, compte tenu de cet ordre même, s'il s'agit des Maures espagnols ou de ceux d'Afrique du Nord. La courte phrase qui leur est consacrée reprend pourtant un des clichés mis en place par le *romancero* : les Maures sont désespérés. De fait, les personnages maures du corpus français pleurent aussi souvent que dans la littérature espagnole.

Les pleurs maures sont utilisés dans le corpus à différents moments privilégiés. Au début du roman, ils servent à planter le décor mélancolique rattaché à la perte de Grenade. Au fil de la progression de l'action, qui voit généralement les personnages musulmans de plus en plus maltraités par la fortune, et à la fin, les pleurs annoncent une résolution finale fondée sur une conversion sincère au christianisme, sous l'égide des rois espagnols. Le roman de Nicolas Lancelot emprunte ce schéma qui met en scène la sensibilité maure et permet au romancier, comme auparavant aux compositeurs de *romances*, de construire des tableaux romanesques émouvants dans lesquels l'ensemble des personnages se réunissent autour d'une juste compassion. Le roman hispano-moresque de Nicolas Lancelot se

[29] Jules de la MESNARDIERE, *La poétique de Jules de la Mesnadière tome premier*, Paris, A. De Sommaville, 1639, p. 123, je souligne.

présente modestement dès son titre comme une simple traduction. *La Palme de la fidélité, ou Récit véritable des amours infortunées et heureuses de la Princesse Orbelinde et du Prince Clarimant, Mores grenadins, par le Sieur Lancelot. Divisé en cinq livres*, Lyon, M. Chevalier, 1620, une main ayant rajouté à la plume[30] la mention « traduit de l'Espagnol en Français ». De fait, cette seconde manifestation romanesque originale de la matière de Grenade en France suit pas à pas la nouvelle insérée du roman de Mateo Alemán[31] en changeant uniquement les noms des protagonistes mais en conservant l'essentiel de l'histoire originale[32]. L'auteur utilise le *topos* du manuscrit retrouvé et traduit, pour mieux donner l'illusion de la nouveauté alors même que la nouvelle d'Alemán était déjà très connue en France[33].

On peut résumer ainsi ce roman : Orbelinde, aussi vertueuse que Daraja, subit le même terrible sort. Fille du gouverneur de Baza, ville andalouse dont les Rois catholiques s'emparent après un long siège, elle devient l'otage de Ferdinand et Isabelle qui la retiennent à la cour autant par calcul politique que parce qu'ils sont tombés sous le charme de cette délicieuse princesse, parée de toutes les vertus des héroïnes romanesques du genre. Mais Orbelinde est aimée d'un parent, Clarimant. Très proches depuis leur enfance, les deux amants étaient promis à un brillant mariage, voulu par les familles. Tout le roman consiste à relater les différentes épreuves que doivent subir les deux amants avant de se retrouver. Orbelinde est bien sûr courtisée par de nombreux chevaliers chrétiens à la cour des Rois catholiques, mais elle résiste toujours vaillamment à ces multiples et séduisantes tentations et ne trahit jamais son secret amour. Clarimant, lui, est condamné à suivre sa maîtresse dans les différents lieux où ses hôtes l'emmènent. Usant de toutes les ressources romanesques du genre hispano-mauresque mises en place en

[30] Sur l'exemplaire numérisé par la Bibliothèque Nationale de France.
[31] Il s'agit de la nouvelle intitulée « Ozmín y Daraja » insérée dans *Guzman de Alfarache* de Mateo Alemán (Livre I, ch. VIII), *De la Vida del picaro Guzman de Alfarache,* Milan, impr. por J. Bordon, 1603.
[32] *Op. cit.*, dédicace.
[33] Dans sa *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle. Présence et influence,* Genève, Droz, 1999, José Manuel Losada Goya rappelle qu'il existe une pièce d'Alexandre Hardy qui date vraisemblablement des mêmes années et dont le titre *Ozmín* cite la nouvelle du *Guzmán*. Cette tragi-comédie mettait en scène les amours des deux amants maures ; elle a été perdue. Elle témoigne du moins de la vogue de l'époque pour la nouvelle insérée qui n'était donc pas lue uniquement dans le cadre du roman mais qui était connue pour elle-même.

Espagne au siècle précédent, il se déguise en chrétien, devient maçon puis jardinier pour s'approcher d'Orbelinde et lui déclamer des vers passionnés. Particulièrement tenace, Clarimant finit par se battre avec de malheureux « paysans » qui le prennent pour l'un des leurs et le bâtonnent cruellement. Courageux et doué, Clarimant en tue deux. Il se retrouve prisonnier pour ce crime et près d'être pendu. Orbelinde, mais aussi son père et son futur beau-père, parviennent alors à retourner la situation grâce à des amis chrétiens et surtout grâce à la mansuétude des Rois catholiques qui, attendris par cette fidélité sans faille (d'où le titre), fléchissent les juges, libèrent Clarimant et marient les deux amants après une conversion sincère et générale de tous les musulmans au catholicisme.

Mateo Alemán, en insistant dans la nouvelle insérée sur la noblesse et la sincérité des personnages musulmans, donnait à voir des individus dont l'Espagne n'avait pas à rougir. En reprenant à son compte la nouvelle morisque, Nicolas Lancelot reprend aussi ces codes désormais détachés de ce contexte socio-politique particulier et en fait les éléments d'un code narratif que l'ensemble des romans du corpus utilisent.

> En ces intervalles de temps, Orbelinde pleurant de tristesse, au milieu des caresses de son père et de son beau-père, eut loisir de leur réciter par cœur, comme elle fit, tous les chapitres, que l'infortune avait ajouté à son histoire, depuis qu'elle avait été séparée de leur présence, qui émus de juste douleur et de compassion naturelle, accompagnés d'Orbelinde, allèrent se jeter aux pieds du roi et de la reine, implorant et réclamant un effet de leur clémence, Alboacen la demandant en faveur de son fils, Moronto de son gendre futur, et Orbelinde, pour soi-même ; sa vie étant si unie à celle de Clarimant que c'était chose impossible qu'il souffrît la moindre peine du monde sans qu'elle n'en ressentît également sa part.
>
> Les majestés, ayant attentivement écouté le sujet de leur commune affliction, et dissimulant l'envie qu'ils avaient d'essuyer leurs larmes, et de consoler leur esprit, répondirent qu'ils manderaient à

> leurs magistrats, de leur envoyer une instruction particulière pour connaître du fait, plus clairement, à fin de conserver la justice à chacun[34].

Arrivé au paroxysme de son malheur, Clarimant ne peut plus compter que sur la clémence des Rois Catholiques et les pleurs de sa maîtresse mais aussi de ses parents (représentés par les deux pères) sont les derniers arguments en sa faveur. Les pleurs du Maure provoquent ainsi une rupture romanesque qui précipite la découverte de l'identité de chacun, puisque les larmes sont en fait la manifestation d'une sincérité efficace. Ce type de tableau dépend évidemment du genre et de la mode de l'époque, mais il est intéressant de noter que ce sont les personnages musulmans qui y sont le plus sujets, comme si cette sensibilité stéréotypée définissait à elle seule l'ensemble de la communauté musulmane d'Espagne.

Toujours prompt à répondre aux sentiments amoureux raffinés, l'homme musulman est souvent proche des personnages féminins. Dans son roman historique, Baudot de Juilly fait reposer tout l'intérêt du personnage d'Abdelasis sur cette progressive réalisation du personnage musulman européen conforme aux stéréotypes attendus[35]. Le jeune prince, d'abord uniquement attentif à la gloire militaire, repousse à plusieurs reprises les avances de la femme de Julián. Le narrateur ne justifie ces refus que par le fait qu'à l'époque du roman (la conquête de l'Espagne par les musulmans), l'islam européen ne s'était pas encore converti à la galanterie.

> Et effectivement, quand il vint à paraître dans la place, comme les princesses ne l'avaient point encore vu, il attira seul leurs yeux et surtout ceux de la comtesse, qui ne pouvait se lasser de le regarder et de le considérer d'un bout jusqu'à l'autre, avec une joie et un plaisir, qu'elle criait à tous moments aux dames, qui étaient aux fenêtres, *voyez ce jeune Maure, y a-t-il rien au monde de plus charmant ?*

[34] *Op. cit.*, p. 270.

[35] Nicolas BAUDOT DE JUILLLY, *Relation historique et galante de l'invasion de l'Espagne par les Maures, tirée des plus célèbres auteurs de l'histoire d'Espagne, comme de Don Rodrigue Ximenez Archevêque de Tolède, des Mémoires de Jean Baptiste Pérez, de ceux de Garcia, de Loüisa, de Rasis, Auteur Maure, & de Don Diego de Castilla*, tome premier, Chez Adrian Moetjens, La Haye, 1699, quatre tomes. Voir mon édition du texte précédée d'une introduction, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

> Elle voulut savoir aussitôt, qui c'était ; et l'envoya demander à Tarif, qui en rit, ayant bien jugé, que de l'humeur dont était la comtesse, ce jeune cavalier ne lui déplairait pas ; mais il n'aurait pas souhaité qu'il en fût arrivé de même à la princesse ; car il l'aimait déjà trop pour n'en être pas jaloux. La vérité est que, pour une femme sensible, comme était la comtesse, le jeune Abdelasis, c'était le nom du fils du gouverneur, était un vrai bijou ; car il n'y avait rien de mieux fait que toute sa personne ; et on lui voyait tant de grâce à cheval, qu'après Tarif il n'y avait point de cavalier Maure, qui en approchât. Il affectait même un petit air martial, qu'il copiait sur ce général, qui ne lui séait pas mal ; et s'il y avait quelque chose à redire en lui, c'était qu'il méprisait le commerce des dames, et quelquefois même jusqu'à un petit air de brutalité arabe : Ce n'était pas là l'affaire de la comtesse ; mais on n'est pas le maître de son penchant ; et on se laisse le plus souvent aller à ce que la première vue des gens nous inspire, pour les aimer ou pour les haïr avant que d'en connaître le mérite, surtout, quand on est accoutumé à lâcher la bride à son cœur, comme faisait la comtesse[36].

Abdelasis apparaît pour la première fois dans le roman à ce moment-là. Appelé à jouer un rôle primordial dans la suite de l'histoire, il fait l'objet d'une attention particulière de la part du narrateur dès son entrée dans la cour musulmane. Curieusement pour un personnage aussi haut placé, cette première description est fondée sur un retournement des rapports de séduction entre les sexes. C'est la comtesse qui est intéressée : le jeune cavalier ne lui accorde aucune attention. La présentation du personnage insiste sur des qualités féminines : il est décrit comme un vrai « bijou », sa jeunesse en fait un personnage presque asexué et ce n'est que parce qu'il imite les autres chevaliers qu'il peut faire partie de cette armée de vainqueurs. La comtesse aura beau tenter par tous les moyens de le séduire, Abdelasis reste sourd à ses avances et se lie d'amitié avec le prince Eba. Le jeune

[36] *Op. cit.*, tome 2, p. 175.

âge du prince explique en partie cette attitude dans la première moitié du roman mais pour mieux justifier encore son personnage, le narrateur fait toujours référence à un stade premier de l'islam européen, comme s'il s'agissait de le voir par la suite évoluer d'une autre façon, plus en accord avec ce à quoi la tradition romanesque a habitué le lectorat français. Le tournoi, étape obligée des jeux de séduction, voit encore une fois le jeune Maure être l'objet de toutes les attentions féminines, mais le séducteur passif esquive le commerce des dames et préfère s'en tenir à un strict entourage masculin.

À la fin du XVIIe siècle, le romancier français reprend donc le cliché qui veut que la galanterie espagnole soit un héritage principalement musulman. Jusqu'à sa rencontre forcée avec la princesse Egilone, veuve de Rodrigue, Abdelasis reste ainsi dans une situation d'entre-deux qui souligne le caractère tout à la fois guerrier et féminin du jeune prince. Ses esquives récurrentes, sa passivité et son physique charmant l'exposent à de régulières moqueries de la part des dames espagnoles, la comtesse en tête, qui aimeraient se charger de son éducation. L'anecdote de Guevara rapportée plus haut rapprochait déjà les pleurs du musulman d'une féminité coupable de passivité et trop éloignée du courage viril pour avoir su défendre sa terre. Dans le dernier tiers du XVIIe français, le Maure de Grenade, toujours aussi sensible, est jugé de façon beaucoup plus clémente par les romanciers, souvent proches des milieux protestants, qui se servent du modèle grenadin pour promouvoir une mixité religieuse pacifique, voire bénéfique, dans le cas de Baudot de Juilly. Victimes de l'histoire, les Maures de Grenade sont légitimement attristés et leurs larmes témoignent moins d'un manque de courage que d'une sensibilité valorisée par les romans.

Le personnage grenadin, progressivement stéréotypé par une série de caractéristiques récurrentes, est un personnage hybride. En partie issu de la tradition arabe des grandes odes bédouines dans laquelle même les plus grands guerriers pleurent d'impuissance et de désespoir en début de poème, le motif se greffe vraisemblablement aussi sur les textes de saint Augustin qui font des pleurs la marque extérieure de la sincérité. Il est pourtant intéressant de voir de quelle manière les musulmans d'Espagne ont pu contribuer à l'élaboration de cette

représentation d'eux-mêmes dans la littérature espagnole puis dans l'ensemble des littératures européennes. Lorsqu'il compose *Onze astres sur l'épilogue andalou* en 1992[37] dans le cadre des célébrations de 1492, Mahmoud Darwich retrouve cette lointaine origine et fait du Maure pleurant un lointain descendant des guerriers bédouins de l'Antéislam.

[37] Pour la traduction française, voir l'anthologie *La Terre nous est étroite et autres poèmes*, trad. Elias Sanbar, Paris, Poésie Gallimard, 2000, p. 284 et suivantes.

POSTFACE

A. PETIT, « Les Émotions dans les études littéraires sur les siècles classiques français. Actualité de la recherche et approches méthodologiques », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°9, automne 2018, p. 256-260, ISSN 2426-394X.

Les Émotions dans les études littéraires sur les siècles classiques français. Actualité de la recherche et approches méthodologiques.

Adrienne Petit, Université de Lille, ALITHILA

Depuis une vingtaine d'années, l'importance de la question émotionnelle dans les différents champs du savoir est telle que certains ont proposé, non sans ironie, de parler d'un « *affective turn* »[1] qui aurait succédé au « *linguistic turn* » des années 1960-1970 et à l'« *ethical turn* » des années 1980. Si la critique littéraire s'est toujours intéressée de près ou de loin aux affects, le récent regain d'intérêt pour cette question dans les études littéraires est communément expliqué par deux facteurs principaux. Le premier est le développement des sciences cognitives qui ont démontré que les émotions procèdent de jugements sur des situations données et qu'elles sont donc une forme à part entière de la cognition. Dès les années 1980, la « critique éthique », dont Martha Nussbaum est la figure de proue aux États-Unis, s'est saisie de ce postulat pour défendre l'idée que la littérature fournirait une expérience morale et affective aux lecteurs[2]. Plus récemment, cette idée a été popularisée par l'ouvrage d'Antonio Damasio, *L'Erreur de Descartes*, paru au début des années 90 et sous-titré « la raison des émotions »[3]. Elle est en réalité très ancienne : Aristote ne dit pas autre chose quand il analyse dans la *Rhétorique* les différents scénarios propres à susciter telle ou telle passion. Pour éprouver de la pitié pour quelqu'un, il faut non seulement juger que le malheur qui frappe autrui est immérité mais aussi se penser soi-même potentiellement vulnérable à ce

[1] Emmanuel BOUJU, « Un tournant pathétique ? Compression du présent et « istoricisation » de la littérature », Atelier doctoral « Les émotions : un tournant en histoire et dans les sciences humaines », décembre 2013, Casa de Velazquez, consulté le 24 janvier 2018, URL : https://www.casadevelazquez.org/pt/investigacao/noticia/les-emotions-un-tournant-en-histoire-et-dans-les-sciences-humaines/

[2] Martha NUSSBAUM, *La Connaissance de l'amour* [1990], trad. Solange CHAVEL, Paris, Éditions du Cerf, 2010.

[3] Antonio R. DAMASIO, *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions* [1994], trad. Marcel BLANC, Paris, Odile Jacob, 2010.

malheur. Le deuxième facteur, interne aux études littéraires, réside dans une réaction au formalisme de la théorie littéraire d'inspiration structuraliste qui a dominé la seconde moitié du XXe siècle et s'est caractérisé par une méfiance envers toute forme de psychologisme[4].

Dans les études littéraires d'Ancien Régime, la vogue de la question émotionnelle est particulièrement nette depuis les années 2000. La bibliographie suivante, qui ne saurait être exhaustive, rassemble les principaux ouvrages (et quelques articles) consacrés à cette question et propose un panorama de l'actualité des émotions dans les études littéraires sur les siècles dits « classiques » (XVI-XVIIIe siècles), et plus spécifiquement sur le XVIIe siècle. Dans ces publications, on peut repérer deux grands courants : une approche qui s'inscrit dans la tradition d'une histoire des sensibilités et une approche rhétorique et poétique qui ressortit à l'histoire des formes. Il va sans dire que ces approches ne sont pas exclusives l'une de l'autre et que nombre d'ouvrages se situent à leur intersection.

De l'histoire des sensibilités à l'histoire des émotions

Jusqu'au début des années 2000, l'histoire des sensibilités semble mieux représentée que l'approche rhétorique et poétique. Dans l'introduction de *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII, Analyse littéraire et histoire des mentalités* (1981), Madeleine Bertaud présente ainsi son projet :

> Chercher dans leurs écrits [des hommes du temps] qui ils étaient et comment ils vivaient, découvrir l'idée qu'ils se faisaient de la nature et du statut de l'individu, pénétrer leur mentalité en recomposant la mosaïque perdue de leurs habitudes et de leurs goûts, de leur culture, de leurs problèmes politiques, moraux, religieux, voilà quelle fut ma visée[5].

[4] Alexandre GEFEN, « La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 16, 2016, mis en ligne le 27 mai 2016, consulté le 24 janvier 2018. URL : http://journals.openedition.org/acrh/7321.
[5] Madeleine BERTAUD, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII, Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981, p. VIII.

Selon cette approche, les textes, fictionnels ou non (traités de civilité, de spiritualité, traité politique, mémoires…), sont autant d'archives des mœurs et de la sensibilité d'une époque. Dans la lignée des travaux de Magendie sur la politesse, les années 1990-2000 voient l'essor des études sur la civilité et la galanterie. En l'espace de cinq ans, trois ouvrages sur le sujet paraissent successivement : *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, d'Emmanuel Bury, *Les Précieuses, naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle* de Myriam Maître et *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle* de Delphine Denis. Ces trois études ont pour point commun de s'inscrire dans le paradigme éliasien qui voit dans l'âge classique l'aboutissement d'un processus de civilisation des mœurs. Cette approche a en partie été renouvelée par l'apport des sciences sociales dans les travaux d'Alain Viala avec *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la révolution*, de Michel Jeanneret avec *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique* ou encore de Frank Greiner avec *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de l'Astrée, 1585-1628.*

Outre quelques textes de synthèse, comme celui de Lucie Desjardins intitulé *Le Corps parlant : Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, plusieurs ouvrages prennent pour objet une passion spécifique. Après la mélancolie, qui a fait l'objet d'un grand nombre de publications, parmi lesquelles *Les Tréteaux de Saturne* de Patrick Dandrey, on peut mentionner des études consacrées à la douleur (Antoinette Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des Croix : les représentations du corps souffrant, 1580-1650*), à l'amour-propre (Charles-Olivier Stiker-Métral, *Narcisse contrarié. L'Amour propre dans le discours moral en France 1650-*1715) ou encore à la colère (Gisèle Mathieu-Castellani, *Éloge de la colère : l'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*). L'histoire des émotions, développée par les médiévistes contre la thèse d'Elias qui fait du Moyen Âge une préhistoire émotionnelle, a également inspiré plusieurs travaux de littéraires et spécialistes d'Ancien Régime. Les livres récents de Mathilde Bernard et Dominique Brancher, *Écrire la peur à l'époque des guerres de religion* et *Équivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*, appartiennent à ce courant.

Poétique et rhétorique des passions

Si la poétique formaliste des années soixante-dix avait mis de côté la question des affects, le retour à une lecture philologique, usant de catégories et d'outils endogènes, a favorisé le développement d'une poétique des passions. En effet, les émotions, que l'on appelle *passions* avant que le terme *émotion* ne prenne un sens pleinement affectif à la fin du XVIIe siècle, sont une catégorie à part entière de la pensée et du vocabulaire critique classique. Un certain nombre de poétiques et rhétoriques classiques, accordant une place de choix au *pathos*, ont été rééditées, comme les *Réflexions sur la poétique* (1675) de René Rapin en 2001 par Pascale Thouvenin et *La Poétique* (1640) de Jules de La Mesnardière en 2015 par Jean-Marc Civardi. Les études poétiques se sont ainsi intéressées à des catégories ou des notions, comme le lyrisme ou la catharsis, ou bien à l'expression et la représentation des affects dans une perspective générique. Le domaine théâtral avec notamment, pour le XVIIe siècle, l'ouvrage de Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française* (2003) et, pour le XVIIIe siècle, celui de Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, est bien représenté. Dernièrement, les « *cognitive literary studies* » (ou études cognitives littéraires) qui forment un champ très important et très divers de la théorie littéraire aux États-Unis ont introduit de nouvelles perspectives dans la poétique historique. On retiendra les recherches de Guiomar Hautcœur qui a consacré plusieurs articles à la notion d'immersion dans les romans des XVIe et XVIIe siècles, ou encore celles de Françoise Lavocat autour de l'empathie.

Après avoir pris pour focales successives l'argumentation, dans la lignée de Chaïm Perelman, et dans une moindre mesure l'*ethos*, les études rhétoriques sont revenues à la troisième des preuves aristotéliciennes, le *pathos*. En 2000, Gisèle Mathieu-Castellani fait ainsi paraître *La Rhétorique des passions* qui propose une présentation générale de la codification des affects dans l'art oratoire. On citera

également l'ouvrage de Sophie Hache sur le sublime paru la même année, ainsi que les nombreux articles de Jean Lecointe et de Francis Goyet, pour le XVIe siècle, et ceux de Gilles Declercq et Delphine Denis, pour le XVIIe siècle. Mis à l'honneur par le groupe de recherche R.A.R.E., les genres de discours, définis par une économie passionnelle spécifique, comme la plainte, la consolation, ou l'oraison funèbre, ont fait l'objet d'une série de publications croisant plusieurs approches. Pas moins de quatre ouvrages, dont deux de Françoise Alazar, portent ainsi sur différentes formes de plainte.

Bibliographie

ALAZAR Florence, dir., *La Plainte à la Renaissance*, Journée d'études des 16 et 17 novembre 2005, Paris, Honoré Champion, 2008.

ALAZAR Florence, *Le* Lamento *dans l'Italie de la Renaissance «Pleure, belle Italie, jardin du monde »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

ALBERT Luce, BRULEY Pauline, DUFIEF Anne-Simone, dir., *La Supplication*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

ANDERSSON Benedikte, *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard,* Paris, Honoré Champion, 2011.

AUERBACH Erich, *Le Culte des passions. Essais sur le XVIIe siècle français* [1926-1951], introd. et trad. MEUR Diane, Macula, Paris, 1998.

BERNARD Mathilde, *Écrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562-1598)*, Paris, Hermann, 2010.

BERTAUD Madeleine, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII, Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981.

BOEHM Isabelle, FERRARY Jean-Louis et FRANCHET D'ESPEREY Sylvie, dir., *L'Homme et ses passions*, *Actes du XVIIe Congrès international de l'Association de Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 août 2013*, Paris, Les Belles-Lettres, 2016.

BOQUET Damien et NAGY Piroska, dir., *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 2008.

BRANCHER Dominique, *Équivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015.

BURY Emmanuel, *Littérature & politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

CEDERNA Camilla Maria, « Carlo Goldoni : le pouvoir de la passion entre Monde et Théâtre », *Chroniques italiennes*, 28, 2014, p. 150-177. En ligne : http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web28/5.C.M.Cederna-Le-pouvoir-de-la-passion.pdf

COLINET Jean-Pierre, dir., *Caractères et Passions au XVIIe siècle*, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon, 1998.

CORNILLIAT François et LOCKWOOD Richard, dir., *Ethos et pathos, Le statut du*

sujet rhétorique, Actes du colloque de Saint-Denis (19-21 juin 1997), Paris, Honoré Champion, 2000.

COUDREUSE Anne et DELIGNON Bernard, dir., *Passions, Émotions, Pathos, La Licorne*, 43, 1997.

COUDREUSE Anne, *Le Goût des larmes au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1999.

COUDREUSE Anne, *Le Refus du pathos au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

DANDREY Patrick, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003.

DARMON Jean-Charles, dir., *Littérature et Thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011.

DASSAS Frédéric et JOBERT Barthélémy, dir., *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Paris, Musée de la musique, 2003.

DAUVOIS Nathalie, *La Vocation lyrique. La poétique du recueil lyrique à la Renaissance et le modèle des* Carmina *d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, Paris, 2010.

DAVAL René, *Enthousiasme, ivresse et mélancolie*, Paris, Vrin, 2009.

DECLERCQ Gilles, « La rhétorique entre évidence et sublime (1650-1675) », *in* FUMAROLI Marc, dir., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, P.U.F., 1999, p. 629-706.

DECLERCQ Gilles, « *Pathos* et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions. », *in* RINN Michael, dir., *Émotions et discours. L'Usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses de l'université de Rennes, 2008.

DENIS Delphine et MARCOUIN François, dir., *L'Admiration*, Artois, Artois Presses Universités, 2003.

DENIS Delphine, *Le Parnasse galant, Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*. Paris, Honoré Champion, 2001.

DENIS Delphine, « L'élégiaque, entre prose et poésie dans *L'Astrée* d'H. d'Urfé », *in* BABY Hélène, dir., *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 97-109.

DENIS Delphine, « L'hyperbate, ordre du cœur ? Grammaire et rhétorique aux siècles classiques », *in* PAILLET Anne-Marie et STOLZ Claire, dir., *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011, p. 57-69.

DESJARDINS Lucie et DUMOUCHEL Daniel, dir., *Penser les passions à l'âge classique*, Paris, Hermann, 2012.

DESJARDINS Lucie, *Le Corps parlant : Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2001.

DION Nicolas, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française (1677-1726)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

DUFLO Colas, RUIZ, Luc, dir., *De Rabelais à Sade : l'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2003.

DUMONCEAUX Pierre, *Langue et sensibilité au XVIIe siècle : l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975.

FERRER Véronique et RAMOND, Catherine, dir., *La Langue des émotions - XVIe-XVIIIe siècle,* Paris, Classiques Garnier, 2017.

FORESTIER Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

GALLOTTI Cecilia, « Le voile d'honnêteté et la contagion des passions. Sur la moralité du théâtre au XVIIe siècle », *Terrain*, 22, 1994, p. 51-68. En ligne : http://terrain.revues.org/3085

GIMARET Antoinette, *Extraordinaire et ordinaire des Croix : les représentations du corps souffrant, 1580-1650*, Paris, Honoré Champion, 2011.

GOYET Francis, *Le Regard rhétorique,* Paris, Garnier Classiques, 2017.

GREINER Frank et TERNAUX Jean-Claude, dir., *La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry. Idées, codes, représentations*, *Actes du Colloque de Reims (novembre 1999)*, *Franco-Italica*, 15-16, 1999.

GREINER, Frank, dir., *Regards sur le roman d'amour d'Helisenne de Crenne à Jean-Pierre Camus*, *Œuvres et critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, 30/1, 2005, (1).

GREINER Frank, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de l'Astrée, 1585-1628. Fictions narratives et représentations culturelles*, Paris, Honoré Champion, 2008.

HACHE Sophie, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

HAUTCŒUR Guiomar, « Passion et imagination de Cervantès à l'abbé Prévost », *in* LAVOCAT Françoise, dir., *Usages et théories de la fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 219-237.

HAUTCŒUR Guiomar, « De la folie quichottesque à la folie de l'intériorité », *in* DEMORIS René et LAFON Henri, dir., *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 40-57.

HERSANT Marc et RAMOND Catherine, dir., *La Représentation de la vie psychique dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique,* Leiden, Boston, Brill Rodopi, 2015.

JACOT GRAPA Caroline, « Le camisard et le philosophe. L'enthousiasme en partage », *in* BOUDOU Bénédicte et PICCIOLA Liliane., dir., *Les Extrémités des émotions. Du spectaculaire à l'inexprimable,* Actes du colloque international de mars 2007, *Littérales,* n°42, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009, p. 313-329.

JEANNERET Michel, *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

KIBEDI VARGA Aron, « La rhétorique des Passions et les Genres », *Rhetorik*, 6, 1987, p. 67-83.

LA MESNARDIERE Hyppolite Jules de, *La Poétique*, éd. CIVARDI Jean-Marc, Paris, Honoré Champion, 2015.

LAMY Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler* [1675], éd. NOILLE-CLAUZADE Christine, Paris, Honoré Champion, 1998.

LAVOCAT Françoise, dir., *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016.

LAVOCAT Françoise, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

LECERCLE François, PERRIER Simone, dir., *La Poétique des passions à la Renaissance : mélanges offerts à Françoise Charpentier*, Paris, Honoré Champion, 2001.

LECOINTE Jean, « Le miel de la colère : la douceur des passions violentes à la Renaissance », *in* DUCHE-GAVET Véronique et *al.* (dir.), *Du sucre*, Biarritz, Atlantica, 2007, p. 69-87.

LECOINTE Jean, « "L'Ultime supplication" : le *pathos* de la prière *in articulo mortis* dans la mouvance évangélique au XVIe siècle en France », *in* ALBERT Luce,

BRULEY Pauline, DUFIEF Anne-Simone, dir., *La Supplication*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 141-162.

LIGNEREUX Cécile, *Une écriture de la tendresse au XVIIe siècle. Pour une étude stylistique des lettres de Mme de Sévigné*, thèse soutenue sous la direction de Delphine Denis, le 26 novembre 2009 à l'Université Paris-Sorbonne.

LOUBERE Stéphanie, *L'« Art d'aimer » au siècle des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.

LYONS Johns D., *Kingdom of disorder : the theory of tragedy in Classical France*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1999.

MAGENDIE Maurice, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVIIe de 1600 à 1660*, Genève, Slatkine Reprints, 1993 [1925].

MAITRE Myriam, *Les Précieuses, naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MARCHAND Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009.

MARTIN-ULRICH Claudie « Sur la consolation », *Exercices de rhétorique*, 9, 2017, en ligne à l'adresse : https://journals.openedition.org/rhetorique/515.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Éloge de la colère : l'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Hermann, 2012.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle *La Rhétorique des passions,* Paris, PUF, 2000.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, PUF, 1981.

MENIEL Bruno, « La colère dans la poésie épique, du Moyen Âge à la fin du XVIe siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 11 spécial, 2004, p. 37-48.

MENIEL Bruno, « La colère dans la tragédie humaniste », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 21, 2011, mis en ligne le 10 mai 2014, consulté le 14 mai 2013. URL : http://crm.revues.org/12453.

MERLIN-KAJMAN Hélène, dir., *Les Émotions publiques et leurs langages à l'âge classique*, *Littératures Classiques*, 68, été 2009.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les

Belles Lettres, 1994.

NORBERT Elias, *La Civilisation des mœurs* [1969], trad. KAMNITZER P., Paris, Pocket, 2003.

PECKMANS Paul, *La Sociabilité des cœurs. Pour une anthropologie du roman sentimental,* Leiden, Boston, Brill, 2013.

PETIT Adrienne, *Le Discours romanesque des passions. Rhétorique et poétique des passions dans la fiction narrative en prose du XVIIe siècle*, thèse sous la direction de Delphine Denis, soutenue le 15 octobre 2016.

RAPIN René, *Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1675], éd. THOUVENIN Pascale, Paris, Honoré Champion, 2011.

SORT-JACOTOT Aurélia, *La Lyre tragique. Le discours pathétique sur la scène française (1634-1648)*, Paris, Garnier, 2013.

STEWART Philip, *L'Invention du sentiment : roman et économie affective au XVIIIe siècle*, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2010.

STIKER-METRAL Charles-Olivier, *Narcisse contrarié. L'Amour propre dans le discours moral en France (1650-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

VIALA Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la révolution*, Paris, PUF, 2008.

VIGARELLO Georges, dir., *Histoire des émotions. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Édition du Seuil, 2016.

VINCENT-BOUFFAULT Anne, *Histoire des larmes*, Paris, Payot, 1986-2001.

WAWRZYNIAK Natalia, *Lamentation et polémique au temps des guerres de religion*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

RÉSUMÉS

Enthousiasmes, passions et émotions dans l'Europe moderne
Sous la direction de Camilla Maria Cederna, Caroline Jacot-Grapa, Marie-Claire Thomine

Marianne Closson, « Une forme déviante de l'enthousiasme : la possession démoniaque. Le *Discours admirable* (1586) de Jeanne Fery »

Résumé : Les grandes affaires de possession démoniaque des XVIe et XVIIe siècles firent entendre à un vaste public la voix du diable, le texte de Jeanne Fery proposant une version pour le moins originale de cet « enthousiasme diabolique » : la possession passe en effet par l'incorporation des pactes qu'elle a signés avec le diable – modèle lié à la théophagie catholique – et sa libération par la signature d'un nouveau pacte, mais cette fois-ci avec Marie-Madeleine. L'« enthousiasme » est donc à la fois réversible, la sainte se substituant au diable, et prend la forme, surprenante, d'un contrat écrit.

Mots-clé : Possession, diable, femme, écriture, pacte, couvent, eucharistie, dédoublement.

Marianne Closson, « A deviant form of enthusiasm : demonic possession. Jeanne Fery's Le *Discours admirable* (1586) »

Abstract : The great affairs of demonic possession of the XVIth and XVIIth centuries brought to a wide audience the voice of the devil. Jeanne Fery's text proposed a version at least eccentric of this " diabolical enthusiasm ": – the possession passes through the incorporation of the pacts she signed with the devil – a model linked to Catholic theophagy – and her liberation by signing a new pact, but this time with Marie-Madeleine. "Enthusiasm" is therefore reversible – the saint taking the place of the devil – and takes the surprising form of a written contract.

Keywords : Possession, devil, woman, writing, pact, convent, eucharist, duplication.

Marianne Closson, « Una forma deviante di entusiasmo : la possessione demoniaca. Il *Discours admirable* (1586) di Jeanne Fery»

Sintesi : I grandi casi di possessione demoniaca dei secoli XVIe e XVIIe hanno fatto sentire la voce del diavolo ad un vasto pubblico. Il testo di Jeanne Fery propone una versione del tutto originale di questo "diabolico entusiasmo": la possessione passa attraverso l'incorporazione dei patti che essa ha firmato col diavolo – un modello legato alla teofagia cattolica – e la sua liberazione attraverso la firma di un nuovo patto, ma questa volta con Marie-Madeleine. L'"entusiasmo" è dunque reversibile – la santa che si sostituisce al diavolo – e prende la forma, sorprendente, di un contratto scritto.

Parole chiavi : Possessione, diavolo, donna, scrittura, patto, convento, eucaristia, raddoppiamento.

*

Marianne Massin, « Propagations de l'enthousiasme et aimantation créative »

Résumé : Cet article se propose un quadruple objectif : rendre hommage à la dynamique émotionnelle de l'enthousiasme; en montrer la complexité et la polyvalence. On pourra ainsi comprendre pourquoi et comment l'on s'en méfia, et enfin mieux distinguer l'une de ses modalités : celle d'une aimantation créative que cet article souhaite revaloriser.

Mots-clé : enthousiasme, création, aimantation, Diderot, Platon, Aristote

Marianne Massin, « The propagation of enthusiasm and magnetic attraction towards creation »

Abstract : This paper has several objectives: to pay tribute to the emotional dynamic of enthusiasm and emphasize its complexity and versatility. In doing so we will understand why and how enthusiasm may have been an object of distrust; and finally we will be able to better distinguish one of its modalities, consisting in magnetically attracting creation, which our paper aims to valorize.

Keywords : enthusiasm, creation, magnetization, Diderot, Platon, Aristote

Marianne Massin, « Propagazione dell'entusiasmo e magnetizzazione creativa »

Sintesi : Questo articolo si propone quattro obiettivi : rendere omaggio alla dinamica emozionale dell'entusiasmo ; mostrarne la complessità e la polivalenza. Sarà così possibile capire perchè e in che modo l'entusiasmo abbia suscitato diffidenza, e al tempo stesso distinguere una delle sue modalità : quella di una magnetizzazione creativa, che questo articolo desidera mettere in evidenza.

Parole chiavi : Entusiasmo, creazione, magnetizzazione, Diderot, Platone, Aristotele

*

Benedikte Andersson, « Figures de l'enthousiasme dans *Les Amours* de Ronsard »

Résumé : *Les Amours* de Ronsard présentent une conception subtile de l'enthousiasme, influencée par le néoplatonisme. Figures masculines et féminines l'illustrent, composant une galerie de doubles du poète, parfois étonnants et paradoxaux. Leur examen permet de préciser les enjeux de la fiction poétique.

Mots-clés : Ronsard, poésie amoureuse, néo-platonisme, inspiration, enthousiasme, manie, fureur, féminin et masculin.

Benedikte Andersson, « Enthusiasme figures in Ronsard's *Les amours* »

Abstract : *Les Amours* by Ronsard present a specific conception of enthusiasm influenced by Neo-Platonism. It is embodied in either male or female figures consisting in several poet doubles, which can be sometimes surprising and even paradoxical. Their analysis allows disclosing strategies of the poetic fiction of inspiration.

Keywords: Ronsard, love poetry, neo-platonism, inspiration, mania, furor, enthusiasm, gender.

Benedikte Andersson, « Figuras del entusiasmo en *Les Amours* de Ronsard »

Resumen: *Les Amours* de Ronsard presentan una concepción del entusiasmo específica, influenciada por el neoplatonismo. Las figuras masculinas y femeninas lo ilustran, componiendo una galería de dobles del poeta, a veces sorprendente y paradójica. Su examen permite considerar con más precisión lo que plantea la ficción poética.

Palabras claves: Ronsard, poesía de amor, neoplatonismo, inspiración, entusiasmo, manía, furor, femenino, masculino.

*

Aline Smeesters, « Enthousiasme, fureur poétique, et puissance imaginative chez le jésuite Jacob Balde »

Résumé : Le jésuite Jacob Balde (XVIIe siècle) a composé une série de poèmes néo-latins intitulés « enthousiasmes », dans lesquels le poète se présente comme entraîné dans une suite de visions qui le font voyager dans le temps et dans l'espace. Le présent article tente de cerner la conception de l'inspiration poétique sous-jacente à ces textes et de replacer celle-ci dans l'histoire de la postérité de la notion antique de *furor poeticus*, à laquelle la première modernité a apporté des inflexions originales et remarquables.

Mots-clé : Jakob Balde, poésie néo-latine, imitation, spiritualité chrétienne, visions, furor poeticus, inspiration, enargeia

Aline Smeesters, « Enthousiasm, 'furor poeticus', and imaginative power in Jesuit Jacob Balde's work »

Abstract : The Jesuit author Jacob Balde (XVIIth century) composed several Neo-Latin poems entitled "enthousiasms", in which the poet represents himself as being ravished by a series of visions that make him travel through space and time. This article tries to grasp the conception of poetical inspiration underlying those texts, and to situate it in the posterity of the Ancient notion of *furor poeticus*, to which the early modern period has brought original and notable inflections.

Keywords: Jakob Balde, neo-latin poetry, imitation, christian spirituality, visions, furor poeticus, inspiration, enargeia

Aline Smeesters, « Entusiasmo, furore poetico, e potere dell'immaginazione nel gesuita Jacob Balde »

Sintesi: Il gesuita Jacob Balde (XVII° secolo) ha scritto una serie di poesie neolatine intitolate « entusiasmi », nelle quali il poeta si presenta comme colpito da una serie di visioni che lo fanno viaggiare nel tempo e nello spazio. Questo articolo cerca di

cogliere la concezione dell'ispirazione poetica alla base di questi testi e di situarla nella storia dell'evoluzione della nozione antica di *furor poeticus* che ha subito modifiche profonde e originali nella prima modernità.
Parole chiavi: Jakob Balde, poesie neolatine, imitazione, spiritualità cristiana, visioni, furor poeticus, ispirazione, enargeia

*

Sophie Hache: « L'enthousiasme en question : lectures de la poésie dans le *Journal chrétien* (1754-1764) »

Résumé : Le *Journal chrétien* (1754-1764) publié par l'abbé Joannet, qui se situe dans la veine du périodique savant d'inspiration religieuse, propose des articles faisant l'éloge de la poésie chrétienne pour célébrer son « feu », sa « magnificence ». Dans une période dominée par le recul de l'inspiration comprise comme fureur ou grâce divine, la matière sacrée peut fournir un réservoir à la très ancienne thèse de l'enthousiasme poétique enthousiasme du texte source, qui se communique à l'expression poétique et qui est reçu sur le même mode par son lecteur. Les articles cependant ne sont pas unanimes et l'on voit se développer dans les dernières années du périodique une critique plus sévère à l'égard de la poésie chrétienne qui interroge la notion d'enthousiasme.
Mots-clé : enthousiasme poétique, religion, poésie chrétienne, sublime, abbé Joannet, *Journal chrétien*

Sophie Hache, « Questioning the Enthusiasm : poetry readings in the *Journal chrétien* (1754-1764) »

Abstract: The *Journal chrétien* (1754-1764) published by father Joannet, in the vein of erudite religious journals, offers articles about sacred poetry in order to praise its grandeur, its sublime. During a period where inspiration defined as frenzy or as divine grace became less pregnant, the sacred matters may offer a source for the traditional idea of poetic enthusiasm enthusiasm of the original text, which diffuses in the poetic text and which is received in the same way by the reader. Nevertheless, the newspaper articles are not unanimous and reveal in the last years of the Journal, a more critical point of view towards Christian poetry questioning the notion of enthusiasm.
Keywords : poetic enthusiasm, religion, christian poetry, sublime, father Joannet, *Journal chrétien*

Sophie Hache, « Riflessioni sull'entusiasmo : letture della poesia nel *Journal chrétien* (1754-1764) »

Sintesi: Il *Journal chrétien* (1754-1764) pubblicato dall'abate Joannet, che si situa nella vena del periodico colto d'ispirazione religiosa, propone articoli che contengono l'elogio della poesia cristiana, celebrando la sua grandezza e magnificenza. In un

periodo dominato dalla crisi dell'idea d'ispirazione, intesa come furore o grazia divina, la materia sacra può fornire un serbatoio per quanto riguarda l'idea antichissima di entusiasmo poetico. Entusiasmo del testo originale che si diffonde nell'espressione poetica e che viene in questo stesso modo recepito dal suo lettore. Gli articoli non sono tuttavia unanimi e vediamo svilupparsi negli ultimi anni del periodico una critica più severa nei confronti della poesia cristiana che mette in discussione la nozione d'entusiasmo.
Parole chiavi: Entusiasmo poetico, religione, poesia cristiana, sublime, padre Joannet, *Journal chrétien*

*

Hélène David, « L'utopie de *L'Homme de fer* de Louis-Sébastien Mercier (1786) : donner corps à l'enthousiasme »

Résumé : Cet article propose d'interpréter l'utopie de *L'Homme de fer* de Louis-Sébastien Mercier (collection Garnier, 1788) comme l'hallucination éphémère d'un accès d'enthousiasme. La description d'une société utopique et sa confrontation avec les forces du réel laissent place à une expérience onirique solitaire, avec sa suite de visions, ses transports et son évanescence.
Ce texte insolite, oublié des commentateurs, part d'une hypothèse invraisemblable, non théorique mais narrative : la métamorphose du narrateur en héros invincible, figure sur laquelle repose l'utopie de la Justice. Si *L'An 2440* a éclipsé ce conte fantaisiste qui dédaigne toute forme de vraisemblance, nous souhaitons réhabiliter ce dernier : le récit est un fantasme assumé qui se propose de propager le mouvement enthousiaste pour la justice. Moteur de l'utopie, il lui donne son élan, se communique au lecteur ; cette énergie traverse le héros-législateur, se diffuse dans le corps social avant de s'épuiser dans une voix sans corps.
Mots-clé : utopie, Louis-Sébastien Mercier, enthousiasme, visions, héros-législateur

Hélène David, « Louis-Sébastien Mercier utopia of *L'Homme de fer* de (1786) : giving form to the enthusiasm »

Abstract : This paper examines the literary utopia of *L'Homme de fer* (1788) as an ephemeral hallucination resulting from an enthusiastic experience, a shock that is a symptom of a pathological state. Mercier turns the depiction of a utopian society relying on a precise observation of social and political mechanisms into a lonely dreamlike experience, a series of visions, of extreme and yet fading emotions. *L'An 2440* is rightfully considered as the first uchronie, while our striking text has been mostly neglected by the academics, maybe due to its sheer fantasy : instead of a purely theoretical starting point characteristic of the utopia, it is the main character's supernatural power which eventually drives the whole society towards Justice. Nevertheless this naive, not to say childish opening scene allows a wave of enthusiastic

energy to be released, to pervade the whole utopian society and to be transmitted to the reader, until it's exhausted into a disembodies voice.
Keywords : utopia, Louis-Sébastien Mercier, enthusiasm, visions, hero-legislator

Hélène David, « L'utopia de *L'Homme de fer* di Louis-Sébastien Mercier (1786) : dare forma all'entusiasmo »

Sintesi : Questo articolo si propone d'interpretare l'utopia de *L'Homme de fer* di Louis-Sébastien Mercier (1788) in quanto allucinazione effimera derivata da un eccesso di entusiasmo. Mercier trasforma la descrizione di una società utopica fondata sull'osservazione dei meccanismi politici e sociali, in un'esperienza onirica solitaria, una serie di visioni, di estreme ma al tempo stesso evanescenti emozioni.
Questo testo insolito, dimenticato dai critici, parte da un'ipotesi inverosimile, non teorica ma narrativa : la metamorfosi del narratore in eroe invincibile, figura sulla quale riposa l'utopia della Giustizia. Se *L'An 2440* ha eclissato questo racconto fantastico che esclude ogni forma di verosimile, noi desideriamo invece riabilitarlo : il potere soprannaturale del carattere principale ha come obiettivo la propagazione di un movimento entusiastico per la giustizia. Motore dell'utopia, gli trasmette il suo slancio, e si comunica al lettore ; quest'energia attraversa l'eroe-legislatore, si diffonde nel corpo sociale, per poi esaurirsi in una voce senza corpo.
Parole chiavi : Utopia, Louis-Sébastien-Mercier, entusiasmo, visioni, eroe-legislatore

*

François Lecercle, « La passion du théâtrophobe, entre conversion, contamination et contagion »

Résumé : Les polémiques sur le théâtre de l'Europe moderne ont fait une assez large place aux passions. Les théâtrophobes héritent d'une conception négative de la passion comme trouble du jugement et perturbation de l'âme. Mais ils développent deux conceptions spécifiques, en réponse à l'action de conversion et d'épuration (catharsis) que la pensée théâtrophile emprunte à Aristote pour démontrer les bienfaits du théâtre. Le premier modèle est frontal et singulier : la représentation agit par un processus de contamination individuelle qui est le contraire de la catharsis. Le second est latéral et collectif : le spectacle provoque une contagion qui, de proche en proche, pervertit les spectateurs. Ces deux modèles supposent deux visions du public, envisagé tantôt comme collection d'individus isolés, réagissant aux impressions que l'action scénique produit en leur for intérieur, tantôt comme communauté soudée par la circulation des affects.
Mots-clé : Théâtre, polémique, catharsis, contagion, contamination

François Lecercle, « Theatrophobe passion, between conversion, contamination and contagion »

Abstract : Passions have played a notable role in the quarrels about the stage of modern Europe. Theatrophobes inherit a negative conception of the passions as judgmental disorder and disturbance of the soul and they develop two specific concepts, in order to counter the ideas of conversion and purification (catharsis) that theatrophiles borrow from Aristotle in their defense of the benefits of the stage. The first model is that of a contagion – a direct and individual response which is the opposite of catharsis. The second is lateral and collective: performances pervert spectators by a process of contamination. These models are based on two conceptions of the audience: either as a collection of isolated individuals reacting to the impressions aroused by the performance, or as a community unified by the circulation of strong emotions.
Keywords : Theatre, polemics, catharsis, contagion, contamination

François Lecercle, « La passione del teatrofobo, tra conversione, contaminazione e contagione »

Sintesi : Le passioni hanno svolto un ruolo fondamentale nelle polemiche sul teatro dell'Europa moderna. I teatrofobi sono eredi di una concezione negativa della passione come disordine delle facoltà intellettive e disturbo dell'anima. Ma essi sviluppano due concezioni specifiche, in risposta all'azione di conversione e di purgazione (catarsi) che il pensiero teatrofilo riprende da Aristotele per dimostrare gli effetti positivi del teatro. Il primo modello è frontale e singolare : la rappresentazione agisce tramite un processo do contaminazione individuale che è il contrario della catarsi. Il secondo è laterale e collettivo : lo spettacolo provoca una contagione che passando dall'uno all'altro pervertisce gli spettatori. Questi due modelli presuppongono due visioni del pubblico, concepito talvolta comme un insieme d'individui isolati che reagiscono alle impressioni in essi suscitate dall'azione scenica, oppure come una comunità unita dalla circolazione delle emozioni.
Parole chiavi : Teatro, polemiche, catarsi, contagione, contaminazione

*

Enrica Zanin, « Susciter et/ou modérer les passions : le débat sur la catharsis (1550-1630) »

Résumé : D'après Aristote, la tragédie est une action qui soulève et purifie les passions. Les théoriciens et les dramaturges de la Renaissance cherchent à expliquer ce paradoxe : comment est-il possible qu'en éveillant les passions on parvienne à les modérer, purger, purifier ? Dans un contexte où les émotions du spectacle paraissent moralement condamnables, expliquer la catharsis est un enjeu crucial : par delà la théorie, il s'agit de légitimer le théâtre et de valoriser son efficacité sur les spectateurs.
Mots-clé : Catharsis, tragédie classique, Torquato Tasso, Rotrou, Hamlet

Enrica Zanin, « Suscitare e/o moderare le passioni : il dibattito sulla catarsi (1550-1630) »

Sintesi: Secondo Aristotele, la tragedia è un'azione che suscita e purifica le passioni. Teorici e drammaturghi, nel Rinascimento, cercano di spiegare questo paradosso : come è possibile che suscitare le passioni serva a moderarle, a purgarle, a purificarle? In un contesto ideologico in cui le emozioni dello spettacolo paiono moralmente condannabili, spiegare la catarsi è cruciale : si tratta in realtà di legittimare il teatro e di valorizzare l'efficacia dello spettacolo sul pubblico.

Parole chiavi : Catarsi, tragedia, Tasso, Rotrou, Hamlet.

Enrica Zanin, « To provoke and/or to moderate passions : the debate about catharsis (1550-1630) »

Abstract : According to Aristotle, tragedy arouses and at the same time purifies the audience passions. Renaissance scholars and playwrights try to explain the paradox : how is it possible to restrain, moderate and purge the passions by rising them ? In the ideological context of Counter Reformation Europe, the emotions of the theatre seem morally reprehensible. It is therefore crucial to explain the catharsis : what is at stake in this debate is the legitimacy of theatre and of the emotions it arouses.

Keymords : Catharsis, early modern tragedy, Torquato Tasso, Rotrou, Hamlet

*

Alessandra Preda, « La juste colère : autour de la *Médée* de Jean-Bastier de La Péruse »

Résumé : L'analyse de la tragédie de Jean de La Péruse, *Médée*, développe une réflexion autour de la colère, une passion humaine violente et réactive qui représente, parfois, une forme légitime d'indignation. Cette indignation 'juste' provoque l'acte vindicatif nécessaire, à travers un procès d'autocontrôle et d'élaboration que cette *Médée* de la Renaissance illustre parfaitement. L'analyse met en lumière l'influence d'une production humaniste - la tragédie néolatine *Medea* de Buchanan, le commentaire de Muret à *l'Éthique à Nicomaque*, les *Emblèmes* d'Alciato - qui alimente la réflexion de La Péruse, étudiant de droit, poète et dramaturge, membre de la jeune Pléiade.

Mots-clé : Renaissance, théâtre, tragédie, colère, *Médée*, emblème

Alessandra Preda, « The righteous wrath : Jean-Bastier de La Péruse *Médée* »

Abstract : In this article the author seeks to analyse wrath by the means of an examination of La Péruse's tragedy, *Médée*. Wrath is a violent human and reactive expression which sometimes may represent a legitimate form of indignation. The righteous indignation causes the necessary vindictive act, in a process of self-control and elaboration that is perfectly illustrated by this Renaissance *Medea*. The analysis shows a humanist production Buchanan's Neo-Latin tragedy, Muret's commentary of

Ethica Nicomachea, Alciato's *Emblems* influencing La Péruse's tragedy and his reflection on the passion of wrath.
Keywords : Renaissance, theater, tragedy, wrath, Medea, emblem

Alessandra Preda, « La giusta collera : a proposito della *Médée* di Jean-Bastier de La Péruse »

Sintesi : L'analisi della tragedia di Jean de la Péruse, *Médée*, sviluppa una riflessione intorno alla passione della collera, un sentimento umano violento e reattivo che rappresenta, in alcune circostanze, una forma legittima e salutare di indignazione. E' tale giusta indignazione a promuovere un atto vendicativo necessario, attraverso un processo di autocontrollo e di elaborazione che questa Medea cinquecentesca interpreta perfettamente. L'analisi mette in luce l'influenza di una produzione umanista - la tragedia neolatina *Medea* di Buchanan, il commento di Muret all'*Etica Nicomachea*, gli *Emblemata* di Alciato - che sedimenta nella riflessione di La Péruse, studioso di diritto, poeta e drammaturgo, membro della nascente Pléiade.
Parole chiavi : Rinascimento, teatro, tragedia, collera, Medea, emblema

*

Marion Bracq, « Catabase et esthétique des passions dans *La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfers* de Philippe Desportes »

Résumé : Rodomont est connu pour son orgueil et sa fureur au combat. Matteo Maria Boiardo (*Orlando innamorato*) puis, à sa suite, Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*) mettent en scène ce personnage dans toute sa démesure. Cependant, c'est dans un épisode catabasique de la *Marphisa* de l'Arétin que Rodomont fait une des démonstrations les plus singulières de la violence de ses passions. En 1572, en pleine vogue des imitations italiennes en France, Philippe Desportes va reprendre cet épisode infernal dans *La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfers*, publié dans le recueil collectif *Imitation de quelques chants de l'Arioste par divers poètes françois* chez Lucas Breyer. Entre inspiration épique et veine lyrique, Philippe Desportes esquisse un renouvellement de la poétique des passions. Tout en demeurant fidèle aux représentations classiques de Rodomont, le poète français réinterroge l'écriture des affects et construit une représentation plus sensible et complexe du personnage.
Mots-clé : Philippe Desportes-Arétin-Arioste-Renaissance-imitation-littérature épique-catabase-passions-Rodomont

Marion Bracq, « Catabasis and esthetic of passions in *La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfers* by Philippe Desportes »

Abstract : Rodomont is known as a proud and furious warrior. Matteo Maria Boiardo (*Orlando innamorato*) and, then in his wake, Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*) present this character with all his excesses. However, in Pietro Aretino's *Marphisa*, Rodomont reveals his violence and passion during a catabasic episode. Given the popularity of

Italian literature during the French Renaissance, Lucas Breyer published in the collective anthology: *Imitation de quelques chants de l'Arioste par divers poètes françois* (1572) an imitation written by Philippe Desportes based on an episode underworld: *La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfers*. Through epic inspiration but also in a lyrical vein, Philippe Desportes renews the poetics of passion. While he remains faithful to Rodomont's classical representations, Desportes studies closely how to write about affects and builds a more sensitive and complex representation of the character.
Keywords : Philippe Desportes-Arétin-Arioste-French Renaissance-imitation-catabasis-passions-Rodomont-epic literature

Marion Bracq, « La catabasi e l'estetica delle passioni in *La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfers* di Philippe Desportes »

Sintesi : Rodomonte è conosciuto per il suo orgoglio e il suo furore nella lotta. E se Matteo Maria Boiardo (*Orlando innamorato*) e in seguito Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*) mettono in scena il comportamento eccessivo del personaggio, sarà Pietro Aretino nell'episodio catabasico della *Marphisa* a dipingere la violenza estrema delle sue passioni. Durante il Rinascimento francese, con il successo delle imitazioni italiane, Philipe Desportes si ispira a questo episodio infernale nel suo *La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfers* publicato da Lucas Breyer nella raccolta collettiva *Imitation de quelques chants de l'Arioste par divers poètes françois* (1572). Tra ispirazione epica e vena lirica, Philippe Desportes rinnova la poetica delle passioni. Rimanendo fedele alla figura classica di Rodomonte, il poeta francese interroga di nuovo la scrittura degli affetti e costruisce una rappresentazione più complessa e più sensibile delle passioni.
Parole chiavi : Philipe Desportes-Pietro Aretino-Ludovico Ariosto-Rinascimento-imitazioni-catabasi-passioni-Rodomonte-letteratura epica

*

Marzia Pieri, « Le emozioni dello spettatore e Goldoni »

Sintesi : Entusiasmi passioni ed emozioni riguardano, nel Settecento, una massa crescente di lettori di romanzi e di spettatori teatrali che si affacciano per la prima volta alla ribalta della storia liberi di giudicare romanzi e spettacoli secondo il metro di un inedito piacere soggettivo. Una nuova estetica emozionalistica, già intuita da Lope e ora teorizzata da Jean Baptiste Du Bos, soppianta le norme classicistiche del buon gusto aristocratico con effetto dirompente. Goldoni è fra i pochi che l'accolgono con naturalezza, ed è capace di assecondarla e orientarla all'interno di una strategia a largo raggio in cui l'interlocuzione attiva con questo nuovo pubblico è un elemento fondativo della sua azione drammaturgica.
Parole chiavi : romanzo, spettatore teatrale, passione, noia, Jean Baptiste Du Bos, Goldoni

Marzia Pieri, « Les émotions du spectateur et Goldoni »

Résumé : Au XVIIIe siècle l'enthousiasme, les passions et les émotions concernent un nombre croissant de lecteurs de romans et de spectateurs du théâtre qui se montrent pour la première fois sur la scène de l'histoire comme des sujets libres de juger les livres et les spectacles selon leur propre plaisir. Une nouvelle esthétique émotionnelle, déjà entrevue par Lope puis théorisée par Jean Baptiste Du Bos, remplace les règles classiques du bon goût aristocratique, avec un effet hautement perturbateur. Goldoni offre un rare exemple d'acceptation de la nouveauté: il est capable de la comprendre et de la diriger dans une stratégie d'envergure où le dialogue avec le public établit la base de la dramaturgie.

Mots-clé : Roman, spectateur théâtral, passion, ennui, Jean Baptiste Du Bos, Goldoni

Marzia Pieri, « The spectator's emotions and Goldoni »

Abstract: In the 18th century a growing number of novel readers and theater spectators feel free for the first time in history to openly display enthusiasm, passions and emotions, and at the same time evaluate books and plays according to their own subjective pleasure. A new emotional aesthetics, already foreseen by Lope and later theorized by Jean Baptiste Du Bos, replaced the classicist rules of the aristocratic taste provoking explosive results. Goldoni was one of the few authors to naturally welcome this new aesthetics, which became a founding principle of his dramaturgical action. He transformed it into a strategy based on the active dialogue with this new audience.

Keywords : Novel, theater spectator, passion, boredom, Jean Baptiste Du Bos, Goldoni

*

Vincenza Perdichizzi, « La prosa della ragione, la musica delle passioni. La poetica alfieriana alla luce delle polemiche linguistiche tra Italia e Francia »

Sintesi : L'articolo si propone di spiegare le scelte stilistiche della tragedia alfieriana alla luce della rappresentazione simbolica degli stati italiani veicolata dal loro declino politico e dal successo internazionale del melodramma. Reagendo allo stereotipo di una lingua italiana tanto armonica e predisposta alla poesia quanto effeminata doppio inverso del francese « universale » della ragione filosofica Alfieri forgia un endecasillabo dissonante, cui consegna il suo messaggio ideologico nell'auspicio che preferendo la tragedia virile all'opera effeminata, gli italiani possano al tempo stesso emergere dalla loro nullità politica per ottenere finalmente una vera dignità nazionale.

Parole chiavi : Alfieri ; poesia ; musica ; identità nazionale

Vincenza Perdichizzi, « La prose de la raison, la musique des passions. La poétique alfiérienne à la lumière des polémiques linguistiques entre l'Italie et la France »

Résumé : Cet article se propose d'expliquer les choix stylistiques de la tragédie alfiérienne à la lumière de la représentation symbolique des États italiens qui dérivait de leur déclin politique et du succès international de l'opéra. Alfieri réagit contre le

stéréotype de la langue italienne, aussi harmonieuse et prédisposée à la poésie qu'efféminée, reflet inversé du français « universel » de la raison philosophique. Il crée donc un hendécasyllabe dissonant, auquel il confie son message idéologique, dans l'espoir qu'en préférant la tragédie virile à leur opéra efféminé, les Italiens s'élèvent de leur insignifiance politique à la dignité d'une vraie nation.
Mots-clé : Alfieri ; poésie ; musique ; identité nationale

Vincenza Perdichizzi, « The prose of reason, the music of passions. Alfieri's poetic in the light of linguistic polemics between Italy and France »

Abstract : This article tries to explain the style of Alfieri's tragedies by focusing on the symbolic representation of Italian states that derived from their political decadence and from the international success of Italian opera. Alfieri reacted to a stereotypical vision of the Italian language as harmonious, poetic and effeminate, opposed to the symmetrical counterpart of the « universal » philosophical French. He created a dissonant hendecasyllable to spread his ideological message, in the hope of making the Italians progress from their effeminate opera to virile tragedy and at the same time rise from political nothingness to the dignity of a real nation.
Keywords : Alfieri ; poetry ; music ; national identity

*

Emilie Picherot : « Un musulman qui pleure est un musulman sincère : étude des manifestations lacrymales de la sincérité dans le corpus hispano-mauresque arabe, espagnol et français »

Résumé : Le Maure de Grenade est souvent représenté pleurant sur les ruines de sa grandeur passée. Si l'on peut rattacher ce motif poétique à une tradition chrétienne, il est intéressant de compléter cette référence par celle qui met en jeu la création poétique arabe. Emanation du passage obligé de la *qasîda* classique, ces pleurs constituent la manifestation d'une humanité sincère et émouvante qui acquiert dans les corpus espagnols et français une dimension politique peut-être moins caricaturale qu'il n'y paraît.
Mots-clé : Maure de Grenade, *qasîda*, *al-atlal*, pleurs, sincérité, conversion, Morisque, représentation, islam, *romances*

Emilie Picherot : « Un musulmán que llora es un musulmán sincero : un estudio de las manifestaciones lacrimales de la sinceridad en el corpus hispano, árabe, español y francés »

Resumen : Los moros de Granada a menudo se ven representados llorando sobre las ruinas de su grandeza pasada. Si podemos relacionar este motivo poético con una tradición cristiana, es interesante completar esta referencia con la creación poética árabe. Emanación del pasaje obligatorio de la *qasîda* clásica, estas lágrimas constituyen

la manifestación de una humanidad sincera y conmovedora que adquiere en los corpus español y francés una dimensión política quizás menos caricatural de lo que parece.
Palabras claves: Moro, Granada, *qasîda, al-atlal*, lloro, sinceridad, conversión, morisco, representación, islam, romances

Emilie Picherot, « A crying muslim is a sincere muslim : study about tears manifestations of sincerity in the hispanic-moorish arabic corpus, in spanish and french ».

Abstract : The *Moro* of Granada is often depicted crying over the ruins of his past greatness. If we can relate this poetic motif to a Christian tradition, it is interesting to complete this reference in relation to Arabic poetic creation. Emanation of the obligatory passage of the classical *qasîda*, these tears constitute the manifestation of a sincere and moving humanity which acquires in the Spanish and French corpus a political dimension perhaps less stereotypical than it appears to be.
Keywords : *Moro*, Granada, *qasîda, al-atlal*, sincerity, conversion, *morisco*, representation, islam, *romances*

*

Adrienne Petit, « Bibliographie raisonnée des notions (passion, enthousiasme, émotion) »

Adrienne Petit, « Bibliografia ragionata delle nozioni (passione, entusiasmo, emozione) »

Adrienne Petit, « A Bibliography of notions (passion, enthusiasm, emotion) »

Dessin de couverture : Omar Estela
Graphisme: Rosana Dillon