



CLASSIQUES  
GARNIER

SORT-JACOTOT (Aurélia), « Introduction », *La Lyre tragique. Le discours pathétique sur la scène française (1634-1648)*, p. 9-28

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-1134-2.p.0009](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-1134-2.p.0009)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2013. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## INTRODUCTION

« Élan lyrique », « effusion lyrique », « moment de pur lyrisme », « belle expression lyrique du sentiment », ou encore « exaltation du sujet lyrique », sont des formulations qu'il est fréquent de trouver sous la plume des critiques, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, à propos de pièces de théâtre. On désigne ainsi des moments particuliers de ces pièces, l'instant où le dialogue dramatique se fait tout à coup poème ; on entend par là généralement que l'écriture s'élève et s'amplifie pour exprimer l'exaltation du sentiment, la confiance d'un cœur troublé de tristesse ou d'inquiétude<sup>1</sup>, l'enthousiasme ou le désespoir communicatifs d'un sujet passionné. Quand il s'agit de tragédie, les passages que l'on dit lyriques sont ceux où se joue cette contagion émotionnelle, où le drame s'arrête pour laisser place à l'expression d'un sentiment provoquant à son tour l'émotion du public. Malgré quelques récents signes de réticence à employer le terme de manière inconsidérée dans la recherche en lettres<sup>2</sup>, la lecture courante et la lecture savante se rejoignent le plus souvent pour l'appliquer à des passages souvent considérés comme parmi les plus beaux. Les manuels d'enseignement de la littérature, les introductions aux éditions modernes de textes classiques, les grands ouvrages de critique universitaire confortent cet usage. Le lyrisme fait partie du vocabulaire critique courant appliqué à la tragédie, employé avec la certitude de l'intuition, sans pour autant qu'il soit possible d'en donner une définition claire et précise.

Si essentiel qu'il soit pour décrire notre rapport à l'émotion littéraire, si indispensable qu'il semble dans un discours critique qui appréhende les effets d'un texte, son « registre », sa couleur, le terme est en effet

---

1 P. Barrière, « Le Lyrisme dans la tragédie de Corneille », *RHLF*, 35, 1928, p. 23 et p. 30 notamment.

2 Voir par exemple les réflexions de G. Forestier à cet égard, qui alerte contre l'usage anachronique des termes « lyrique » et « tragique » (*Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003, p. 304).

aussi insaisissable que répandu. J.-M. Maulpoix l'a encore noté dans un récent essai consacré à la notion et à son « retour » dans le champ critique – c'est-à-dire, d'une certaine manière, à sa redécouverte –,

Ce « retour » du lyrisme ne suffit cependant pas à rendre crédible sur le plan critique une notion qui demeure foncièrement confuse, depuis toujours partagée entre des valeurs contradictoires. Peut-être même est-ce une tâche vaine que de s'appliquer à mieux la cerner. Il semble qu'elle touche de trop près à l'existence affective du sujet et à ses abus de langage. Le lyrisme *joue avec le feu*, pourrait-on dire, et outrepassa parfois des limites que l'on sait dangereuses. Mais par là il lance un défi : c'est la part la plus obscure du processus de la création poétique, et peut-être de notre rapport intime à la langue, qu'il invite à examiner. S'intéressent au lyrisme, *à leur corps défendant*, ceux qui en connaissent les menaces autant que l'énergie et la beauté<sup>1</sup>.

À cette incertitude de la définition s'ajoute l'anachronisme de son application : il ne serait pas venu à l'idée d'un contemporain de Corneille ou de Racine de parler du « lyrisme » de pièces de théâtre, de monologues ou de tirades<sup>2</sup> ; en ce temps seules les scènes en stances recevaient la qualification de « lyriques ». Elles l'étaient en effet par leur forme, puisqu'écrites en des strophes hétérométriques à la périodicité sensible, en ces vers dont on composait les odes.

La notion de lyrisme est ainsi à la fois problématique et stimulante. Qu'entend-on lorsque l'on parle du lyrisme d'une pièce, d'une scène, d'une réplique du xvii<sup>e</sup> siècle ? Sur quoi fonder cette qualification ? C'est de cette interrogation qu'est né ce travail, qui cherche à expliquer et à décrire les pratiques d'écriture et les effets à la lecture ou au spectacle de ces textes dont on fait le sommet d'une pièce tragique. Cette interrogation nous paraît au cœur de l'expérience littéraire, du dialogue des époques et de la réception des lecteurs et spectateurs successifs. Le terme est aussi un de ces outils critiques qui devraient faire l'objet d'un examen spécifique, car son usage ne va, malgré les apparences, pas de soi. Il est depuis peu l'occasion d'un questionnement sur notre vocabulaire

1 *Du lyrisme*, Paris, J. Corti, 2000, p. 8-9.

2 Voir pourtant la réflexion de M. Al Bassir, qui a consacré une thèse au *Lyrisme de Corneille* : « En principe, une scène ou une tirade lyrique doit exprimer passivement et d'une façon spontanée, une puissante et vive émotion : il n'est pas nécessaire qu'elle soit utile au point de vue dramatique ou psychologique. C'est cette conception du lyrisme qu'admettent les contemporains de Corneille » (Université de Montpellier, 1937, p. 57).

critique, d'une remise en cause et de la recherche d'une définition<sup>1</sup>. Nous voudrions prolonger cette réflexion et apporter, à partir d'un corpus un peu inhabituel sur ces questions, la tragédie qu'on dit parfois « baroque » ou « préclassique », notre contribution à l'appréhension de la notion.

## LYRISME ET DISCOURS PATHÉTIQUE

### D'UNE CORRESPONDANCE

Le lyrisme sur la scène de théâtre, la « lyre tragique », constitue l'objet premier de notre enquête ; et cependant nous proposons ici une étude du « discours pathétique » dans la tragédie. Cette inflexion paraîtra peut-être d'autant plus étrange qu'on a coutume d'opposer le lyrisme à l'art oratoire<sup>2</sup> supposé par l'expression « discours pathétique »,

- 
- 1 En France, on aborde de plus en plus le lyrisme par le versant énonciatif, et par l'analyse du « sujet lyrique » ; par exemple dans les ouvrages collectifs issus d'un colloque à Bordeaux initiant de nouvelles recherches sur la question, et dirigés par D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, et *Le Sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, *Modernités*, 8, 1996. La thèse de L. Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998, et celle de B. Bercoff (*Le statut du sujet lyrique dans l'œuvre de Francis Ponge : entre parti pris et détachement*, Thèse, Université Paris-III, 2001) se situent dans la même mouvance. Les États-Unis connaissent actuellement un renouvellement de la recherche de ce point de vue, avec les *New lyric studies*, dont le récent numéro des *PMLA* est issu, 123-1, 2008. On aborde aussi de plus en plus la question sous l'angle historique, comme dans l'ouvrage de G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique, Essai sur la formation d'un genre*, trad. de l'espagnol [*Teorías de la Lírica*, 1998] par A.-J. Stéphan et l'auteur, Paris, Le Seuil, 2000, ou encore la recherche de N. Dauvois sur *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000. Enfin, les nouveaux acquis en sciences du langage et analyse du discours sont mis à contribution pour élaborer des définitions de l'interaction entre le texte lyrique et son lecteur, comme dans l'étude d'A. Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003. Plus généralement, le lyrisme est toujours à l'horizon des études génériques développées depuis les années 1970 ; lacune de *La Poétique* d'Aristote, sa définition et sa situation dans le système des genres sont un enjeu de ces études.
  - 2 Parmi de nombreuses occurrences de cette opposition implicite ou explicite, on trouve dans le manuel de A. Lagarde et L. Michard la réflexion suivante sur Corneille : « il est souvent impossible de distinguer, chez Corneille, *éloquence et poésie*. Certaines tirades manifestement oratoires sont pourtant lyriques par le sentiment passionné qui les anime d'un bout à l'autre » (t. III, *XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1951, p. 125). Le manuel distinguera également, plus loin, art oratoire, lyrisme, et sublime.

et que la rhétorique et le lyrisme n'ont pas toujours fait bon ménage<sup>1</sup>. C'est pourtant bien à leurs noces que nous voudrions convier dans cette étude. En cherchant à constituer, souvent à partir de descriptions de nos prédécesseurs, un corpus des textes tragiques qu'un spectateur ou un critique d'aujourd'hui qualifierait de « lyriques », une coïncidence nous est vite apparue : ces textes sont considérés, par les contemporains des auteurs que nous étudions, comme des discours « pathétiques ». Le « pathétique » est en effet, selon le dictionnaire de Furetière<sup>2</sup>, ce qui est « passionné et capable d'émouvoir les passions » ; c'est bien la signification qui est supposée dans la description des « discours pathétiques » par l'abbé d'Aubignac dans le chapitre de sa *Pratique du théâtre* qui leur est consacré. Les ensembles de textes désignés par le terme « lyrique » dans la réception d'aujourd'hui correspondent ainsi à une partie de ceux que la lecture d'époque qualifiait par une référence à la rhétorique des passions, au pathétique né du discours.

Entreprendre une étude approfondie du « discours pathétique » et effectuer ce détour nécessaire peut donc nous permettre de dépasser la simple intuition de lecture, et de prendre en compte l'horizon de la réception de l'époque : c'est ce point d'entrée historique que nous avons établi pour l'étude des passages qui nous intéressaient. De fait, au-delà de la correspondance des deux ensembles de textes qu'elles délimitent, ces deux qualifications, générique et rhétorique, ont pour point commun essentiel d'envisager les textes en termes d'effets, et singulièrement selon les mêmes effets, la communication des passions exprimées. Ainsi les développements des rhéteurs du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle sur l'art et la force de l'éloquence des passions emploient des termes qui seront ceux

1 Depuis peu, s'élèvent des voix qui réconcilient rhétorique et poétique, art oratoire et art littéraire. C'est surtout dans les études raciniennes que cette nouvelle tendance se fait jour ; les travaux de G. Declercq sont fondateurs sur la question (notamment « Poéticité *versus* rhétoricité : Pathos et logos dans les tragédies de Racine », dans R. W. Tobin (éd.) *Racine et/ou le classicisme*, Actes du colloque de Santa Barbara (14-16 octobre 1999), Tübingen, Gunter Narr, 2001, « Biblio 17 », 129, p. 19-53 ; et « L'identification des genres oratoires en tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle », dans C. L. Carlin et K. Wine (éd.), *Theatrum mundi : studies in honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, Rockwood Press, 2003, p. 230-238), de même que, dans le domaine américain, ceux de P. France (*Racine's rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965).

2 « *Pathétique* : adj. m. & f. et s. m. Passionné et capable d'émouvoir les passions. Pour être bon avocat, il faut être pathétique. Le sermon de ce prédicateur était fort pathétique, faisait pleurer. Ce qu'on estime le plus dans une pièce de théâtre, c'est le pathétique ».

des critiques postérieurs à propos du lyrisme. Dressant, au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle, le tableau « de l'éloquence française », G. du Vair proclame par exemple :

C'est de vérité chose étrange que la force de la parole, principalement animée de la passion. Car vous diriez quasi qu'elle mêle et pétrit les âmes, et que c'est un feu allumé qui, rencontrant un autre corps, l'allume et l'enflamme, voire pour si loin qu'il soit de lui, comme la naphte qui s'allume à la seule vue du feu<sup>1</sup>.

La métaphore du feu et du pouvoir incendiaire de l'éloquence pathétique est héritée de Cicéron, et définit le phénomène de communication des passions, de la contagion émotionnelle par le discours. Aujourd'hui, le *Petit Robert* donne de l'adjectif « lyrique » la définition suivante :

1. ANTIQ. Destiné à être chanté avec accompagnement de musique (lyre, flûte, etc.) et souvent de danse. *Genres, poèmes lyriques grecs.* – *Poète lyrique* : auteur de poèmes lyriques.
2. (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>) HIST. LITT. Propre aux genres issus de la poésie grecque, tels que l'ode (opposé à *épique* et *dramatique*).
3. (1755) MOD. Se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie. *Poésie lyrique. Thèmes lyriques.* « *Le monde lyrique* » (Baudelaire). – *Un style, des envolées lyriques* à → 1. Poétique.
4. (1810) Plein d'un enthousiasme, d'une exaltation de poète passionné. « *Révolté lyrique* » (Mauvais).

Les deux dernières définitions (3 et 4) semblent bien correspondre à cette éloquence des passions dont du Vair faisait l'éloge au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1746, C. Batteux écrivait dans ses *Beaux-arts réduits à un seul principe*, « la poésie lyrique veut exciter en nous l'enthousiasme des passions qu'elle éprouve<sup>2</sup> » ; c'est bien cette définition qui semble enregistrée par le dictionnaire en 1755, peut-être d'ailleurs dans les *Principes de littérature* du même auteur. Est-ce à dire que notre époque dit en termes poétiques et génériques ce que l'âge classique (au sens large) décrivait par la rhétorique ? L'explication de cette correspondance et du

1 *De l'éloquence française, et pourquoi elle est demeurée aussi basse*, éd. R. Radouant, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 156.

2 *Des Beaux-Arts réduits à un seul principe*, éd. J.-R. Manton, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 201.

passage de l'une à l'autre de ces qualifications constitue le point nodal de notre étude. Que s'est-il passé en 1755, qui conduit au sens 3. de la définition ? Quel changement dans la signification du terme « lyrique » le conduit à correspondre à peu près à ce que l'on appelait auparavant le pathétique du discours ? L'articulation des deux qualifications que nous avons dégagées est-elle si simple ? C'est aussi ce que nous avons cherché à déterminer à partir de notre corpus.

C'est ainsi en menant une étude approfondie sur la pratique et la réception du discours pathétique dans la tragédie que nous pensons avoir une chance de saisir ce que l'on désigne de nos jours comme « lyrique » sur la scène tragique. Il ne s'agit donc pas ici, en nous attachant à l'examen du discours pathétique dans la tragédie, de décevoir l'horizon d'attente de notre lecteur. Il s'agit de refonder notre discours critique<sup>1</sup>.

#### LE PATHÉTIQUE DISCURSIF : UN OBJET PRIVILÉGIÉ POUR L'ÉTUDE DE LA TRAGÉDIE

Le discours pathétique n'est pas seulement une clé pour l'appréhension de la notion de lyrisme tragique ; il permet aussi d'adopter un objet privilégié pour l'étude historique de la tragédie. En marge de sa *Poétique*, dans laquelle il donne des conseils au « Poète » pour la composition de tragédies, La Mesnardière note :

Le discours est le plus noble moyen pour émouvoir les Auditeurs<sup>2</sup>.

Cette réflexion est représentative de bien des écrits théoriques de l'époque, qui considèrent que le poème dramatique repose avant tout sur la maîtrise, par le dramaturge, de l'art du discours : le pathétique discursif, celui qu'enseigne la rhétorique des passions, est la source de la réussite de la tragédie. Ainsi notre corpus, contemporain de ce traité de La Mesnardière, doit être l'occasion de nous intéresser à ces rapports entre pathétique et discours, et c'est bien là la matière de nos hypothèses initiales.

---

1 Comme nous y invitent des appels tel que celui de D. Denis, dans « Préciosité et galanterie : vers une nouvelle cartographie », dans *Les Femmes au grand siècle*, Actes du congrès de Tempe, Arizona, (2001), *PFSCS*, 2003, Gunter Narr, Tübingen, « Biblio 17 », 144, p. 17-39.

2 *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1640, p. 209.

Si le pathétique a, ces dernières années, été beaucoup étudié pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, dont on a souligné le goût pour les larmes<sup>1</sup>, on s'est peu consacré à son examen pour le siècle précédent, malgré l'article stimulant de C. Badiou-Monferran qui souligne l'importance de sa promotion comme catégorie esthétique<sup>2</sup>. L'intérêt pour le pathétique au XVII<sup>e</sup> siècle est de fait tout récent, comme l'a montré un colloque qui a cherché à réunir les études sur le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles de ce point de vue<sup>3</sup>. Et il est le plus souvent orienté dans la perspective de la *catbarsis* et du plaisir paradoxal des larmes<sup>4</sup>. La rhétorique des passions a été davantage étudiée<sup>5</sup>, pour la poésie et pour la prédication notamment, et nous offre les fondements de ce que pourra être une définition du discours pathétique. Notre réflexion s'appuie donc sur des bases existantes, pour s'attacher à un corpus peu étudié de ce point de vue et en montrer la spécificité; nous envisageons la place du discours pathétique et de la rhétorique des passions dans la poétique de la tragédie entre 1634 et 1648, et nous voudrions y mettre en évidence le rôle fondamental, parmi tous les moyens de pathétique, de l'art du discours, ainsi que le suggère la note de La Mesnardière.

- 
- 1 Notamment dans les deux études d'A. Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1999, et *Le Refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001. Voir aussi l'ouvrage collectif qu'elle dirige avec B. Delignon, *Passions, émotions, pathos*, Poitiers, La Licorne, 1997. Enfin, S. Marchand a mené un travail de thèse sur la question, *Théâtre et pathétique au dix-huitième siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009.
  - 2 C. Badiou-Monferran, « La Promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Passions, émotions, pathos*, p. 75-94.
  - 3 « Le Langage des larmes aux siècles classiques », publié dans *Littératures classiques*, 62, 2007.
  - 4 C. Noille, « Le Plaisir et les larmes. En marge de Richard Rorty », *Poétique*, 88, 1991, p. 499-517; E. Hénin, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, 151, 2007, p. 289-309.
  - 5 B. Jobert (dir.), *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Actes du colloque de Paris (mai 2002), Paris, Les Cahiers de la musique, 2003; G. Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000; A. Kibédi-Varga, « La Rhétorique des passions et les genres », *Rhetorik, ein internationales Jahrbuch*, Niemeyer, Tübingen, VI, 1987, p. 67-83; P. Griscelli, « Un aspect de la crise de la rhétorique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : le problème des passions », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 143, 1984, p. 141-146; P. Zoberman, « Le Langage des passions », *Semiotica*, 51, 1984, p. 101-114.

## PERSPECTIVES ET ENJEUX CROISÉS

Notre travail conjugue plusieurs approches, et plusieurs enjeux définis par ces approches : l'histoire littéraire, la rhétorique, et la théorie des genres.

## HISTOIRE LITTÉRAIRE

*Enjeux*

Du fait des interrogations initiales que nous avons établies, notre recherche s'oriente naturellement dans deux directions. D'une part, elle voudrait contribuer à l'histoire du genre tragique, sur laquelle le discours pathétique nous semble un point de vue tout à fait pertinent ; il s'agit ici d'une histoire des formes, qui envisage à la fois en synchronie et en diachronie une période brève – quatorze ans –, mais féconde. Nous avons également à l'esprit des points de comparaison constitués par la période précédente du genre, la tragédie humaniste puis la tragédie de l'époque de Hardy, et par la période suivante, la tragédie dite classique et la tragédie lyrique. Ce corpus englobant ne doit pas donner lieu à une appréhension téléologique, mais nous permet de mettre en perspective les évolutions et les permanences, les grandes tendances décelées dans l'ensemble des textes de la période étudiée. D'autre part, notre enquête s'oriente, dans une diachronie plus large, vers une étude historique de la notion de lyrisme, dont elle examine les significations à différentes époques, pour entrevoir l'évolution de la lecture des pièces de notre corpus. Il s'agit alors d'une ébauche d'histoire de la réception.

L'histoire littéraire ne fournit pas seulement un premier enjeu à notre travail, elle lui donne aussi un cadre et une méthode<sup>1</sup>. L'analyse des pratiques d'écriture est pour nous indissociable de la reconstitution de leur contexte : conditions de production, formation des auteurs, de leur public, compétences de celui-ci, histoire des sensibilités, conditions

1 Notre usage de l'histoire littéraire se veut critique et conscient de la nécessité d'une élaboration théorique. Nous nous situons ainsi dans la perspective du colloque de Strasbourg de mai 2003 publié sous le titre *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle : controverses et consensus*, dir. L. Fraisse, Paris, PUF, 2005.

matérielles de représentation, sont autant d'éléments à prendre en compte pour établir notre objet et mener ensuite son étude. La dimension subjective des phénomènes envisagés ici accroît encore l'importance de cette mise en contexte. Comme le suggère H. R. Jauss,

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne<sup>1</sup>.

La dernière opposition est particulièrement importante pour le XVII<sup>e</sup> siècle, dont T. Pavel a montré l'« art de l'éloignement<sup>2</sup> », mais les trois facteurs identifiés par H. R. Jauss guideront notre travail à venir, que ce soit concernant l'évolution des formes tragiques ou la définition de ce qui est considéré comme « lyrique » au cours du temps. L'« horizon d'attente » se révèle une notion indispensable pour tenter de répondre à la problématique que nous construisons. H. R. Jauss écrit un peu plus loin :

La reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où jadis une œuvre a été créée et reçue permet en outre de poser des questions auxquelles l'œuvre répondait, et de découvrir ainsi comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise. En adoptant cette démarche, on élimine l'influence presque toujours inconsciente qu'exercent sur le jugement esthétique les normes d'une conception classique ou moderniste de l'art, et l'on s'épargne la démarche circulaire qui consiste à recourir à l'« esprit du temps ». On fait apparaître clairement la différence herméneutique entre le présent et le passé dans l'intelligence de l'œuvre, on prend conscience de l'histoire de sa réception, qui rétablit le lien entre les deux horizons<sup>3</sup>.

L'identification du contexte des œuvres<sup>4</sup> fonde ainsi l'établissement de notre corpus comme l'élaboration de notre objet.

1 « L'Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 54.

2 *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

3 « L'Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », p. 63-64.

4 V. Schröder précise ainsi que la contextualisation d'une œuvre « vise non pas à expliquer l'œuvre par des données externes non littéraires, ni à se servir de ces dernières pour fixer un

## Corpus

- Un corpus principal : la tragédie de *La Sophonisbe* de Mairet à *Cosroès* de Rotrou

Les années 1634-1648 sont un moment d'effervescence de la pratique dramatique française en général, et en particulier de la tragédie qui renaît sur de nouvelles bases. C'est alors que s'établissent progressivement les règles de la tragédie, dans le contexte d'un débat mené par des théoriciens comme La Mesnardière ou Chapelain, puis d'Aubignac, et par les auteurs eux-mêmes dans leurs préfaces et épîtres dédicatoires. C'est le temps de cette « esthétique ouverte et expérimentale<sup>1</sup> », bien loin de la vision figée de la tragédie du XVII<sup>e</sup> siècle que l'on a de nos jours. C'est alors que les auteurs faisant partie de ce qu'on a parfois appelé « la génération de 1630 » écrivent leurs premières pièces ; ceux dont nous avons choisi d'explorer les œuvres, Corneille, Rotrou, Mairet, Du Ryer, Tristan l'Hermitte, appartiennent tous à cette génération. Les deux premiers font partie des classiques que l'on étudie encore de nos jours, tandis que les trois suivants ont un statut intéressant : relativement oubliés aujourd'hui, ils sont pourtant cités comme des auteurs qui comptent au XVII<sup>e</sup> siècle. En 1635, *Le Parnasse* de La Pinelière décrit ainsi les auteurs recherchés par les « petits faiseurs de vers » qui tentent de se faire valoir :

Ils auront la tête levée une heure entière à l'Hôtel de Bourgogne pour attendre que quelque poète de réputation qu'ils voient dans une loge, regarde de leur côté, afin d'avoir l'occasion de lui faire la révérence, ils le montrent à ceux de leur compagnie, et leur disent, voilà M. De Rotrou, ou M. Du Ryer, il a bien parlé de ma pièce qu'un de mes amis lui a depuis peu montrée : tantôt ils

---

sens univoque et "objectif", mais plutôt à envisager les manières dont, à l'intérieur même du texte, sont inscrits et travaillés ces "contextes" divers (qui doivent eux-mêmes être établis et valorisés par le regard critique). Ainsi définis, les contextes ne sont pas des "causes" de l'œuvre, ni des "faits" "réflétés" par elle, mais l'horizon culturel devant lequel la création littéraire s'élabore, se profile, se comprend. Loin de réduire les textes à leurs "circonstances" ou de les ravalier au rang de "documents", une lecture contextuelle sert à mettre en évidence leurs éléments propres et à déployer leurs significations multiples, tout en les ancrant dans une conjoncture spécifique » (« Situation des études raciniennes, histoire et littérature », dans G. Declercq et M. Rosellini (éd.), *Jean Racine 1699-1999*, Actes du colloque Île de France-la Ferté Milon (25-30 mai 1999), Paris, PUF, 2003, p. 17-18).

1 G. Dotoli, dans *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du « Cid »*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 14.

s'éloigneront un peu d'eux, et reviendront incontinent leur dire, Messieurs, je vous demande pardon de mon incivilité, je viens de saluer M. Corneille, qui n'arriva qu'hier de Rouen, il m'a promis que demain nous irons voir ensemble M. Mairet, et qu'il me fera voir des vers d'une excellente pièce de théâtre qu'il a commencée<sup>1</sup>.

Rotrou, du Ryer, Corneille, Mairet sont les « poètes de réputation » à cette date. Retraçant sa propre biographie, Mairet écrit dans son « épître dédicatoire » des *Galanteries du duc d'Ossonne* :

Je fis la Silvanire à vingt et un [ans], le Duc d'Ossonne à vingt-trois, Virginie à vingt-quatre, Sophonisbe à vingt-cinq, Marc Antoine et Soliman à vingt-six. De sorte qu'il est très vrai que si mes premiers ouvrages ne furent guère bons, au moins ne peut-on nier qu'ils n'aient été l'heureuse semence de beaucoup d'autres meilleurs, produits par les fécondes plumes de Messieurs de Rotrou, de Scudéry, Corneille, et du Ryer, que je nomme ici suivant l'ordre du temps qu'ils ont commencé d'écrire après moi<sup>2</sup>.

Les auteurs accomplis cités ici – dans un ordre chronologique qui permet à Mairet de ne pas parler de Corneille en premier – forment une liste qui nous devient familière. C. Sorel affirmera quant à lui dans sa *Bibliothèque française* :

Il vint un grand nombre de poètes pour les pièces comiques et tragiques, de sorte qu'on ne manquait pas de divertissement. Messieurs Tristan, Scudéry, Rotrou, et Du Ryer, s'élevèrent par-dessus les autres, et en même temps vint M. Corneille dont la réputation a toujours été en augmentant<sup>3</sup>.

Et ce sont les mêmes noms qui reviendront sous la plume de Fontenelle quand il s'agira de citer les auteurs tragiques du temps de Richelieu :

Le ministère du cardinal de Richelieu enfanta donc en même temps les Corneille, les Rotrou, les Mairet, les Tristan, les Scudéry, les Du Ryer, outre quelques vingt ou trente autres, dont les noms sont présentement si enfoncés dans l'oubli, que quand je les en tirerais un moment pour les rapporter ici, ils y retomberaient tout aussitôt<sup>4</sup>.

1 *Le Parnasse ou la critique des poètes, suite des visions de Quevedo*, Paris, Toussaint Quinet, 1636, p. 61. L'édition de référence est de 1636, mais l'ouvrage a été rédigé l'année précédente.

2 Dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. J. Scherer, Paris, Gallimard, 1975, t. I, p. 596.

3 *La Bibliothèque française*, Paris, la Compagnie des libraires du Palais, 1664, p. 183.

4 B. Fontenelle, *Œuvres complètes*, éd. G.-B. Depping, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. II, p. 333.

Ces auteurs, que l'on met aujourd'hui au nombre des *minores*, sont donc considérés comme des *maiores* par leurs contemporains, au même titre que Corneille ou Rotrou ; ils semblaient tout indiqués pour une étude d'histoire littéraire. Si nous ne retenons pas les œuvres de Scudéry, c'est qu'il fut plus prolifique dans le genre de la tragi-comédie que de la tragédie, mais nous ne nous interdirons pas de faire référence à ses pièces de façon incidente.

Nos cinq dramaturges appartiennent à la même génération, et au même milieu : les propos de La Pinelière montrent combien la société théâtrale parisienne est étroite. Les auteurs travaillent d'abord avec deux troupes principales, celle du Marais et celle du Bourgogne, puis également, à partir de sa création, avec l'« Illustre théâtre » de Molière. Ils ont parfois les mêmes protecteurs, gravitent autour des mêmes mécènes, ou dans les mêmes milieux culturels, et ont le même public ainsi que les mêmes acteurs. Ils constituent donc, à cet égard également, un objet privilégié d'histoire littéraire, car leurs liens et leurs influences respectives ne sauraient être discutés. Certaines œuvres peuvent même parfois être considérées comme des modèles pour d'autres, de sorte que se constituent des ensembles de pièces à la cohérence thématique, formelle, et dramaturgique intéressante. Ces groupes de pièces contemporaines, au-delà de la rivalité bien connue des deux grands théâtres parisiens qui les conduit à donner parfois en même temps deux pièces sur le même sujet, dessinent des communautés d'inspiration, des influences réciproques, des airs de famille qui invitent à traiter ce corpus comme un tout homogène et connaissant une évolution globale. Notons à ce sujet qu'il faudra se garder d'un certain systématisme critique qui consiste à faire de Corneille le grand génie de sa génération, toujours imité mais jamais égalé ; nous serons au contraire conduite à déceler parfois des influences d'autres dramaturges sur le grand rouennais. L'imitation et l'influence ne se fonde alors que sur les réussites de la scène : on cherche à égaler et à reproduire ce qui passe la rampe, et Corneille n'est pas le seul à connaître des triomphes à cette époque. C'est tout l'intérêt de cette période qui voit se succéder les tentatives, les essais et les coups de maître comme les échecs – ces erreurs et ces errances qui nous en apprennent aussi beaucoup sur les techniques du dramaturge. Le milieu dont nous nous occupons est un petit monde, qui se connaît, se jauge et s'apprécie ou se critique, mais qui est composé d'individualités toutes à

la recherche du même but, le succès théâtral et l'émotion du public. Il y a donc des « modes », des tendances, dans le milieu théâtral de cette époque, des constantes et des innovations qu'il nous faudra tenter de mettre au jour.

La période s'ouvre avec *La Sophonisbe* de Mairet, dont le rôle fondateur dans la nouvelle dramaturgie tragique a souvent été souligné, et se clôt avec la Fronde, qui a une incidence sur la production théâtrale puisqu'elle conduit à la fermeture temporaire des salles parisiennes. Cette période correspond en outre à la carrière tragique de la plupart de nos dramaturges<sup>1</sup>, comme on le verra avec quelques dates : le fondateur, Mairet, crée *La Sophonisbe* en 1634 et met fin à sa production tragique en 1638, avec *Le Grand et dernier Solyman ou la Mort de Mustapha* ; c'est le seul qui n'écrit pas jusqu'à la Fronde. Rotrou commence quant à lui à composer des tragédies avec *Hercule Mourant*, probablement créé juste avant *La Sophonisbe* de Mairet lors de la saison théâtrale 1633-1634. Il meurt de la peste en 1650, après avoir fait représenter sa dernière tragédie, *Cosroès*, lors de la saison 1648-1649. La première tragédie de du Ryer, *Lucreèce*, est probablement créée en 1636, et sa dernière, *Thémistocle*, lors de la saison 1646-1647. Tristan l'Hermitte entre en tragédie avec sa *Marianne* en 1635-1636 et meurt en 1655, sa dernière tragédie, *Osman*, datant de 1647. Il n'est donc que l'œuvre de Corneille qui excède les limites de notre corpus, puisqu'il poursuit sa carrière tragique bien avant dans le siècle. Nous nous intéressons seulement à ses premières tragédies, de *Médée* jusqu'à *Héraclius*, créée en 1647, pour plusieurs raisons. La première est le souci de l'homogénéité temporelle de l'ensemble des œuvres considérées : dans cette enquête d'histoire littéraire, c'est le genre tragique d'une certaine période qui est notre objet et non la tragédie d'un certain auteur. Il nous paraît en outre essentiel, dans cette même perspective, de replacer les œuvres de Corneille au sein de celles de ses contemporains et de ne pas leur accorder *a priori* un statut privilégié. La deuxième grande raison de la partition effectuée dans son œuvre réside

1 Pour la datation des pièces, nous nous appuyons sur l'œuvre de H. C. Lancaster, *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942, sur les enquêtes menées par les éditeurs modernes des pièces de ces dramaturges, et sur des études ponctuelles : G. Dotoli, *La Datazione del teatro di Mairet*, Bari, Adriatica, 1973 ; P. Gethner, « La Chronologie du théâtre de Rotrou. Mise au point », *Revue d'histoire du théâtre*, 3, 1991, p. 242-257 ; H. C. Lancaster, *Pierre Du Ryer Dramatist*, Washington, Carnegie Institution, 1912.

dans celle-ci même : après *Héraclius*, Corneille s'attelle à la composition d'*Andromède*, qui représente un changement non négligeable dans la production tragique. Tragédie à machines, tragédie en partie chantée, lyrique, elle introduit une nouvelle poétique de genre qui risquerait de nuire à l'homogénéité de notre corpus. Il va sans dire que la pièce constituera un point de référence important pour notre étude du lyrisme ; mais ce sera en tant que pièce postérieure.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule œuvre qui sera prise en compte sans appartenir au corpus principal : la fluctuation des dénominations génériques à l'époque – pensons simplement au *Cid* renommé « tragédie » en 1648 après avoir été sous-titré « tragi-comédie » jusque là – donne à certaines pièces un statut générique ambigu. Les deux pièces de Rotrou, *Bélisaire* et *Venceslas*, ont également reçu les deux étiquettes génériques. Pour la première pièce, la qualification de la pièce change de la page de titre à la liste des acteurs. Il est fort possible que Rotrou ait écrit *Bélisaire* comme une tragi-comédie et qu'il l'ait appelée tragédie en un temps où le genre était devenu le plus couru. Mais de toute façon, la tragi-comédie des années 1640, comme l'a montré H. Baby<sup>1</sup>, emprunte de plus en plus d'éléments à la tragédie et la distinction entre les deux genres est de moins en moins évidente. Il nous est donc possible de considérer comme une sorte de corpus secondaire ces pièces dont la dénomination a été floue, et a varié au cours du temps. On ne s'interdira donc pas les références à *Bélisaire*, *Venceslas*, *Iphigénie*, et surtout au *Cid*. Si les deux premières de ces quatre pièces ont une appartenance conditionnelle au genre et ne serviront donc pas de support à des conclusions générales, nous avons fait le choix d'intégrer les deux dernières à l'ensemble des tragédies, dans la mesure où la dramaturgie tragique n'avait pas encore une identité tranchée au moment de leur composition. On a en outre maintes fois remarqué que les protagonistes de la querelle du *Cid* considéraient la pièce comme une tragédie et que c'était cette certitude qui fondait certaines de leurs critiques.

Ainsi, notre corpus se compose de 29 à 31 pièces<sup>2</sup>, selon que l'on prend ou non en compte *Bélisaire* et *Venceslas*.

1 *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001 : dans son introduction, elle justifie ainsi la limite de son propre corpus à 1642.

2 Corneille, *Médée*, *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *La Mort de Pompée*, *Rodogune*, *Théodore*, *Héraclius*. — Mairet, *La Sophonisbe*, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, *Le Grand et dernier*

Cet ensemble de textes est essentiel à double titre pour le travail que nous nous proposons de mener.

Du point de vue de la poétique tragique d'abord, l'époque est fondamentale car elle est un lieu vivant de formation du genre, de réflexion sur celui-ci, de pratique et de tentatives ; mais elle est aussi cruciale en particulier pour la question de la place réservée au pathétique discursif. Il est évident que les auteurs tragiques qui écrivent leurs premières pièces dans les années 1630 ne donnent pas la même étendue à la déploration que leurs aînés humanistes. L'influence de la tragi-comédie conduit la nouvelle dramaturgie à amplifier la place et le rôle de l'action dramatique. Et pourtant, *La Mesnardière* continue à accorder une place de choix au discours dans la recherche des effets pathétiques tragiques ; c'est en quoi nous suggérons que le rôle prépondérant accordé au discours pathétique pouvait être problématique dans le cadre de la nouvelle dramaturgie tragique.

Du point de vue du lyrisme ensuite, cette époque coïncide avec un phénomène particulièrement saillant, celui de l'introduction de stances au cœur du drame. Celles-ci, identifiées comme des « vers lyriques » par les contemporains de notre corpus, comme par les lecteurs et spectateurs d'aujourd'hui, ont offert à nos hypothèses un point de départ et à nos conclusions une pierre de touche. Elles sont le plus souvent l'occasion de la rencontre du discours pathétique et du lyrisme, et constituent donc le point nodal de notre propos. La période est également un moment clé de l'appréhension du lyrisme en ce qu'elle précède immédiatement l'introduction des opéras italiens en France et la naissance du genre de la tragédie lyrique.

Il s'agit donc, en choisissant cet ensemble de textes et cette période de l'histoire du genre tragique, de se situer à une époque pertinente et problématique du point de vue du discours pathétique tragique et du point de vue du lyrisme.

---

*Solyman ou la mort de Mustapha*. — Rotrou, *Hercule Mourant*, *Crisante*, *Antigone*, *Iphigénie*, *Le Véritable Saint Genest*, *Cosroès*, (*Bélisaire*), (*Venceslas*). — Tristan l'Hermitte, *La Marianne*, *Pantbé*, *La Mort de Sénèque*, *La Mort de Chrispe*, *Osman*. — Du Ryer, *Lucrece*, *Alcionée*, *Saül*, *Esther*, *Scévole*, *Thémistocle*.

– Un corpus théorique secondaire

À ce corpus principal, matière de notre étude, s'ajoute un corpus secondaire, celui des théoriciens. Les écrits théoriques, essais, préfaces, traités contemporains de notre corpus constituent un outil de choix pour étudier celui-ci. Souvent prescriptifs, la plupart du temps engagés dans une polémique, parfois écrits *a posteriori* comme les grands discours de Corneille, ils ne doivent pas faire l'objet d'un usage naïf, et seront aussi envisagés comme objet d'étude en eux-mêmes.

Les écrits théoriques postérieurs, à partir de la deuxième moitié du siècle et jusqu'au XIX<sup>e</sup>, sont le support de notre recherche sur l'histoire de la dénomination « lyrique » appliquée à des passages de tragédie : nous convions alors Boileau, La Harpe, La Motte, Batteux et leurs contemporains, qui ont contribué à forger la vision moderne des textes classiques. Ces théoriciens sont d'autant plus intéressants pour notre propos qu'ils n'hésitent pas à appréhender la littérature en termes d'effets, ce qui nous permet d'apercevoir le lien entre une pratique rhétorique historique, fondée sur la recherche des effets du discours, et des modes de réception centrés sur l'interaction entre le lecteur ou le spectateur et le texte. À travers ce corpus secondaire, il s'agit alors d'éclairer les coïncidences que nous avons notées entre la qualification actuelle de « lyrisme » et la réception et la pratique historiques du discours pathétique.

RHÉTORIQUE

C'est dans une association cohérente avec l'histoire littéraire que s'inscrit l'usage de l'outil rhétorique. L'art du discours fait en effet la matière de la formation des auteurs, des théoriciens contemporains et d'une partie du public : c'est pourquoi, comme le souligne E. Bury, il permet de

disposer des outils de compréhension et d'élaboration des auteurs eux-mêmes – ou, du moins, si l'on préfère garder ses distances l'égard de la notion d'auteur, de l'outillage mental et intellectuel de l'époque. Elle impose de comprendre les structures certes, mais aussi la *doxa* qui rend ces structures performantes dans le contexte où elles sont mises en œuvre. [...] la rhétorique impose donc de revenir à une interrogation historique, sur la formation et la culture des auteurs et du public, sur leurs attentes et les présupposés qui fondent leur *doxa*<sup>1</sup>.

1 E. Bury, « Les Nouveaux enjeux d'une histoire littéraire », dans L. Pernot (éd.), *Actualité de la rhétorique*, Actes du colloque de Paris (22 novembre 1997), Paris, Klincksieck, 2002, p. 92.

La rhétorique donne ainsi les outils nécessaires à la constitution d'un objet d'histoire littéraire, que ce soit du point de vue des pratiques d'écriture ou de la compréhension de la réception d'époque et postérieure : jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, elle est omniprésente dans les lettres et accompagne les débuts de la théorie littéraire.

Si pour la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle en général, la rhétorique est bien établie depuis trente ans<sup>1</sup> comme un outil indispensable pour comprendre les pratiques d'écriture et même la réception, la tragédie en particulier est un genre fortement oratoire dominé donc, de façon particulièrement visible à ses débuts, par l'art de l'éloquence<sup>2</sup>. Le genre étudié invite ainsi naturellement à l'usage de cette méthode.

Enfin, parler de « discours pathétique », c'est déjà enregistrer une perspective rhétorique : le terme de « discours » marque que l'on se situe dans le domaine oratoire, et la qualification de « pathétique » est à la fois une référence à l'une des catégories de preuves dans la définition aristotélicienne de l'argumentation, et une caractérisation du discours par ses effets sur l'auditoire. La rhétorique est ainsi particulièrement indiquée pour analyser les effets d'un texte, puisqu'elle se propose elle-même de les produire ; c'est la perspective d'une « rhétorique de la lecture<sup>3</sup> » que nous envisageons également avec cet outil.

Art de parler, de bien dire, de bien écrire, la rhétorique constitue donc pour nous aussi un art de lire.

Il ne s'agit en effet pas ici d'une rhétorique « restreinte » : il est hors de question de ne considérer que les figures, c'est-à-dire seulement l'*elocutio*. Nous utiliserons la rhétorique pour ce qu'elle apporte à l'appréhension du fait littéraire en général, en parcourant non seulement toutes les parties de l'art oratoire, mais encore les pôles du discours et la question des tâches de l'orateur et des effets ; la rhétorique, plus que des mots

1 Voir les numéros 16 de la revue *Communications*, 80-81 et 132, 188 et 236 de la revue *XVII<sup>e</sup> siècle*, par exemple, qui sont consacrés à la rhétorique, ou encore les différents colloques et publications collectives de ces dernières années qui font le point sur l'usage de la rhétorique dans l'étude de la littérature en général et dans celle du XVII<sup>e</sup> siècle en particulier : l'*Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* dirigé par M. Fumaroli, les actes du colloque que nous citons, *Actualité de la rhétorique*, éd. L. Pernot, Paris, Klincksieck, 2002, et les divers travaux sur des questions plus ponctuelles comme celle de l'*ethos* ou celle du style.

2 Nombre des études rhétoriques depuis trente ans portent sur la tragédie en particulier, qui fut le point de départ de M. Fumaroli, et qui est un point essentiel du livre d'A. Kibédi-Varga sur *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1970.

3 Voir l'ouvrage fondateur de M. Charles, Paris, Seuil, 1977.

techniques à mettre sur les choses, offre des notions indispensables à la compréhension d'une interaction discursive. C'est bien ce qui fait d'elle le précurseur et le référent nécessaire de la linguistique moderne et des nouvelles disciplines telles que l'analyse du discours.

La rhétorique nous offre donc un point d'ancrage historique, autant que les moyens de prolonger l'étude au-delà de ce point d'ancrage ; la réflexion rhétorique sur le corpus pourra même, on le verra, servir de base à notre recherche sur l'histoire de la réception et de la formation de la notion générique.

#### HORIZON GÉNÉRIQUE

La théorie des genres constitue en effet le dernier cadre important de notre travail.

Il s'agit en premier lieu ici, on l'a dit, de tenter de définir et de comprendre ce que l'on entend par « lyrisme » lorsque l'on qualifie de ce terme des passages de la tragédie de notre corpus, et d'expliquer la relation des textes au genre. En cela, notre travail est l'héritier des théories génériques établies surtout à partir des années 1970, et en reprend à son compte les derniers développements. Nous consacrerons un moment important de notre propos à l'exposé des problématiques génériques sur lesquelles nous nous appuyons ; mais notons tout de suite que notre rapport à la question du genre est gouverné par deux principes essentiels. D'abord, nous paraît pertinente l'inclusion du genre dans un système apparenté à celui de la communication linguistique<sup>1</sup>, avec tout ce que cette inclusion implique du point de vue du processus d'étiquetage générique ainsi que du point de vue des effets propres à chaque genre. Ensuite, nous avons, après d'autres, la conviction que le fait que la notion de genre, et aussi et surtout la notion de lyrisme, soient des concepts flous, n'est pas un obstacle mais un atout, et les rend propres à donner lieu à une problématique féconde. Dans cette première perspective, le genre est moins un outil qu'un objet d'étude, il « fait partie du problème et non de la réponse<sup>2</sup> ».

1 Les travaux de J.-M. Schaeffer sont fondamentaux pour notre perspective (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989).

2 J.-M. Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisations pour quels faits textuels ? », dans R. Baroni et M. Macé (éd.), *Le Savoir des genres*, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 79, 2006, p. 362.

La question générique n'est pas seulement l'horizon théorique et actuel de notre propos. En effet, la notion de genre nous servira, en deuxième lieu, à décrire les deux pôles de la production et de la réception de nos œuvres au XVII<sup>e</sup> siècle. D'une part, il s'agira de déterminer les modalités d'une influence générique extérieure à la tragédie sur les discours pathétiques : la comparaison avec les genres pratiqués à l'époque, la poésie lyrique, la pastorale, le roman, nous servira à définir des compétences culturelles et un système de référence d'époque. D'autre part, nous étudierons les discours pathétiques à l'aide de cette méthode : nous avons en effet la conviction qu'ils sont le lieu d'une expérience de type générique, avec un horizon d'attente et des pratiques d'écriture communes, un *répertoire* semblable à ceux des genres littéraires institués par la suite<sup>1</sup>. Notre hypothèse est alors celle de la correspondance du répertoire du discours pathétique avec le répertoire de ce qu'on appelle le lyrisme à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ; ainsi pourrait s'expliquer cette forme de transfert lexical que nous avons notée.

De même que l'histoire littéraire, la théorie des genres est donc ici à la fois un enjeu et un cadre méthodologique ; constituant notre objet théorique actuel, elle nous permet aussi de rendre compte de phénomènes d'écriture et de réception historiques.

L'étude que nous proposons tente donc de croiser théorie et histoire littéraire, rhétorique, histoire et poétique des genres. Dans la mesure où notre corpus est établi sur une période courte et fait preuve d'une assez grande homogénéité – même si nous chercherons à dégager, sur certains points, des originalités individuelles –, nous avons choisi d'organiser notre propos selon une structure synthétique et non historique. Il se constitue d'une partie préalable puis d'un diptyque.

Nous commencerons en effet par construire notre objet historique. Le discours pathétique sera défini à partir d'éléments de lexicologie et de rhétorique contemporains de notre corpus. Ce début nous semble d'autant plus nécessaire qu'il sera établi sur ce qui fait la culture des

---

1 Nous menons donc une entreprise comparable à celle exposée par T. Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970) : « examiner des œuvres littéraires dans la perspective d'un genre est une entreprise tout à fait particulière. Dans le propos qui est le nôtre, c'est découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom d'"œuvres fantastiques", non ce que chacun d'eux a de spécifique » (p. 7).

dramaturges, les ouvrages de morale, de « doctrine de mœurs », et les manuels de rhétorique.

En prenant appui sur ces définitions initiales, qui constitueront le socle constant de notre analyse, notre propos prendra ensuite une double orientation, dramaturgique en deuxième partie, puis générique en troisième. Examinant le traitement du discours pathétique dans le contexte d'une dramaturgie renouvelée, nous chercherons ainsi à définir les grandes tendances du genre tragique dans l'usage du discours pathétique, les attentes du public et les principes d'écriture des dramaturges. Nous nous livrerons enfin à une étude des influences génériques sur le discours pathétique tragique étayée par ces bases et ces principes : nous envisagerons les différents modes de présence du lyrisme sur la scène ainsi que l'histoire de la qualification générique. Cette dernière partie sera elle-même construite selon une progression historique, allant de la réception contemporaine des pièces de notre corpus à la réception d'aujourd'hui. Nous espérons montrer, dans le dernier chapitre, comment la conception récente de la tonalité lyrique s'est bâtie sur la lecture de la pratique rhétorique du discours pathétique.

*L'ouvrage présenté est issu d'un travail de thèse, qui a bénéficié des avis et conseils de son directeur, Emmanuel Bury, ainsi que des membres du jury de soutenance, Delphine Denis, Alain Génétiot, Dominique Moncond'huy, Jean-Marie Schaeffer. Qu'ils en soient ici remerciés, et particulièrement Delphine Denis qui a encouragé la publication de cette étude.*