



CLASSIQUES
GARNIER

SORT-JACOTOT (Aurélia), « Conclusion. Le dramaturge, le rhéteur et le poète », *La Lyre tragique. Le discours pathétique sur la scène française (1634-1648)*, p. 813-822

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-1134-2.p.0813](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-1134-2.p.0813)

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.

CONCLUSION

Le dramaturge, le rhéteur et le poète

Après un voyage mouvementé, le narrateur des *États et empires du soleil* aborde les grandes plaines du Jour et chemine jusqu'à parvenir à une rase campagne dans laquelle il s'endort, épuisé. À son réveil, il est fort surpris de se retrouver sous un arbre fait de pierres précieuses, sur lequel est juché un rossignol, et sa surprise redouble lorsque les fruits et les feuilles précieuses de cet arbre extraordinaire se métamorphosent tout à coup en de tous petits hommes. Seul le rossignol ne se transforme pas et garde sa figure animale ; c'est qu'il est vraiment un oiseau, comme le précise au narrateur celui qui se présente comme le roi de ce peuple protéique, natif des régions éclairées du soleil. Ce roi raconte alors comment il rencontra le petit animal un jour que, métamorphosé lui-même en rossignol, il accompagnait son peuple qui avait pris la figure d'aigles pour mieux visiter le monde. Le véritable oiseau, voyant l'équipage, fut aussitôt persuadé que le roi était prisonnier des aigles, et se mit à plaindre celui qu'il prenait pour un congénère infortuné. Aussitôt, le roi-rossignol éprouva la volupté paradoxale que font naître les « chants les plus désespérés » ; pour ne pas interrompre la beauté de la plainte de l'oiseau, il décida de l'alimenter :

Je feignis sur le champ une histoire dans laquelle je lui contai les malheurs imaginaires qui m'avaient fait tomber aux mains de cet aigle. J'y mêlai des aventures si surprenantes, où les passions étaient si adroitement soulevées et le chant si bien choisi pour la lettre, que le rossignol en était tout hors de lui-même¹.

De cette fable à l'*inventio* funeste et pitoyable naît donc l'émotion du petit être, une émotion que renforce le choix de la mélodie, qui vient

1 S. Cyrano de Bergerac, *Les États et empires du soleil*, éd. M. Alcover, Paris, Champion, 2004, p. 242.

appuyer les paroles du conteur. Puis le chant de plainte se fait duo, puis duo d'amour, par le truchement du pathétique tendre :

Je lui répondais encore à mon tour avec tous les transports, toutes les tendresses et toutes les mignardises d'une passion si touchante, que je l'aperçus deux ou trois fois sur la branche prêt de mourir d'amour. À la vérité, je mêlais tant d'adresse à la douceur de ma voix, et je surprenais son oreille par des traits si savants, et des routes si peu fréquentées à ceux de son espèce, que j'emportais sa belle âme à toutes les passions dont je la voulais maîtriser¹.

Ainsi le discours, ici allié au chant – et donc à une forme de lyrisme – s'insinue secrètement dans les cœurs pour y distiller la sympathie d'une passion touchante, jusqu'à faire naître l'amour. Ce sont bien des passions tendres, touchantes, communiquant une passion pareille, qui sont mises en œuvre ici dans le chant éloquent du roi-rossignol. Voilà la passion tendre, celle que l'on suscite par contagion, insinuation, douce force d'impression. Il s'arme également du *placere* et de la surprise, mêle l'adresse à la douceur, pour s'emparer plus sûrement des âmes qu'il enchante. Ces émotions esthétiques « surprennent l'oreille » et provoquent la merveille dans le discours, une admiration d'ordre esthétique qui vient emporter l'adhésion après avoir touché le cœur.

La suite du récit offre un deuxième mode d'émotion, celui du spectacle. Épuisé après une journée entière passée dans les ravissements de ce chant, le roi-rossignol donne des signes de pâmoison qui inquiètent son compagnon ; et quand il fait un geste pour lui demander de se rapprocher afin de n'avoir pas à chanter si fort, l'oiseau le comprend comme un appel à l'aide du petit oiseau environné d'aigles. L'amoureux tendre n'hésite alors pas un instant, et vole au secours de son partenaire de chant avec un courage sans égal. Le roi-rossignol décrit son attitude à la vue de cette scène :

Certes un courage si fort dans un si faible animal me toucha de quelque vénération ; car encore que je l'eusse réclamé comme il se le figurait, et qu'entre les animaux de semblable espèce, aider au malheureux soit une loi, l'instinct pourtant de sa timide nature le devait faire balancer ; et toutefois il ne balançait point : au contraire il partit avec tant de hâte, que je ne sais qui vola le premier, du signal ou du rossignol².

1 *Ibid.*, p. 243.

2 *Ibid.*

Le spectacle provoque l'admiration pour cette grandeur de courage, qui se fait jour dans l'action d'un être faible, qui ne « balance » pas mais se jette avec résolution dans les serres d'un aigle. Le spectacle, celui de l'acte aussi désespéré que courageux du petit être, frappe par la discordance entre la situation et le caractère qui s'y dévoile.

Cet épisode récapitule ainsi différents aspects que nous avons cherché à mettre au jour : le spectacle et le discours représentent deux manières d'émouvoir un auditoire, et leur distinction correspond souvent à deux voies de communication des passions, la proximité et la distance, l'impression douce ou la grandeur frappante.

Cette vision physique des passions constituait le point de départ et le fondement de notre étude, et l'a soutenue du premier au dernier chapitre. Au terme de notre parcours, nous voudrions ainsi en souligner l'unité et montrer la pertinence, pour l'étude du discours pathétique aussi bien que pour l'étude du lyrisme et de l'élégiaque dans la tragédie, des différents phénomènes et notions dégagés. L'examen du discours pathétique, d'abord un détour nécessaire, est bien apparu comme un lieu essentiel de l'étude du genre tragique ; il est au centre de l'évolution de celui-ci et au cœur de ses problématiques : le rapport de la représentation dramatique au discours et à la rhétorique, les enjeux esthétiques tels que le sublime, le naturel et le vraisemblable, et l'imitation des passions par l'expression, toutes ces notions sont présentes dans le débat théâtral de l'époque mais ne sont pas toujours théorisées nettement par les arts poétiques et la réflexion sur la littérature. Au confluent de toutes ces questions, une étude du discours pathétique pour lui-même et de sa théorisation semble concentrer des enjeux importants et toucher à bien des points cruciaux de la réflexion sur la représentation et les différents genres littéraires. Ainsi la correspondance notée en introduction, et dont nous avons fait notre fil directeur, entre la qualification rhétorique du discours pathétique et la qualification actuelle du lyrisme s'est révélée n'être pas une simple coïncidence : elle a des fondements dans l'histoire de la réception.

RHÉTORIQUE ET LITTÉRATURE

Les outils apportés par la rhétorique et les doctrines de mœurs nous ont d'abord permis de rendre compte d'intuitions affectives, exprimées en termes génériques par des lecteurs d'aujourd'hui, et de les aborder avec la conviction que le cadre lexical et théorique de l'époque pouvait nous renseigner sur les pratiques d'écriture et les effets recherchés. Ils nous ont conduite à dégager les points communs entre le lyrisme et le discours pathétique, « passionné et capable d'émouvoir » : dans la mécanique des passions, dans le lien d'intérêt qu'elle suppose, dans la porosité des pôles de l'expression et de l'impression, se dessinent ainsi à la fois les enjeux de la pratique du discours pathétique et de la fondation théorique du « lyrique ».

LES EFFETS IMPRESSIFS ET LA MÉCANIQUE DES PASSIONS

Le récit fabuleux de *Cyrano de Bergerac* nous a rappelé les principes de la vision mécanique des passions que nous avons placée au centre de notre étude et de nos définitions. Les bipartitions entre tendresse et admiration, passions de la proximité ou de la distance, douceur et véhémence, nous ont d'abord paru essentielles pour définir les effets du discours pathétique, mais aussi les choix dramaturgiques des auteurs qui nous occupaient, ainsi que pour avoir une chance de comprendre à la fois ce qu'était cette tonalité lyrique dont on qualifie certains passages, et les fondements théoriques du genre lyrique ou élégiaque, pensés en grande partie sur le mode de l'effet subjectif. La promotion des passions douces ou véhémentes, tendres ou frappantes, a ainsi été un enjeu de la définition de l'élégie, dont nous avons suivi la naissance théorique au XVIII^e siècle. Cette bipartition était déjà au cœur des choix dramaturgiques de la tragédie des années 1634-1648, qui dessinait des figures capables d'émouvoir – des Sabine, des Massinisse, des Araspe, des Alcionée avec qui pleurer –, comme des caractères forçant l'admiration – des Iphigénie, des Hérode, des Saül ou des Émilie devant qui s'étonner. Le discours de passion tragique met ainsi en œuvre ces deux sortes d'effet, et est tantôt insinuant et languissant, tantôt spectaculaire.

LE LIEN D'INTÉRÊT

Nous avons pu mesurer, dans le cadre de l'examen de ces effets, combien était fondamental le lien d'intérêt établi entre le destinataire du discours et son destinataire. Les pièces de notre corpus témoignent d'une préoccupation de plus en plus visible pour la recherche de l'intérêt du spectateur pour le personnage ; il s'agit là d'une des évolutions les plus nettes que nous avons pu observer. Le protagoniste, celui qui est le support de l'émotion, doit faire entrer le spectateur dans ses intérêts, ou encore dans ses sentiments – puisque nous avons vu combien le lien d'intérêt pouvait s'approcher de l'empathie. Susciter cet intérêt est la condition nécessaire pour rendre le discours pathétique efficace. Il est dépendant de la vraisemblance et des bienséances : il faut que le spectateur croie à ce qu'il voit, à la ressemblance du personnage, et il faut que celui-ci soit conforme aux attentes de la *doxa*, à la fois culturelle et éthique. C'est par là qu'on pourra gagner l'« amitié pour le premier acteur », selon les mots de Corneille. Les premiers théoriciens du genre lyrique reprennent à leur compte, on l'a vu, cette exigence d'un lien d'intérêt et de l'expression vraisemblable pour émouvoir. Dans la perception actuelle du lyrisme, l'impression de sincérité, ce « pacte » qui régit la relation entre le poète et son lecteur, est la condition de possibilité de l'intérêt qui attache et qui permet de toucher. Cette donnée du genre lyrique peut donc expliquer en partie le phénomène de lecture générique qui s'applique à certains discours tragiques, incompatibles avec la feinte, ceux qui touchent le cœur « par sympathie d'une passion pareille ».

D'UNE RHÉTORIQUE DE L'EFFET À UNE POÉTIQUE DE L'EXPRESSION

Cette dernière expression, provenant des écrits de P. Perrin, permet également de comprendre le rapport entre le discours pathétique et ce que les fondateurs de la tragédie lyrique, ou les critiques actuels¹, appellent le lyrisme, du point de vue de la pragmatique : le texte lyrique, comme le discours pathétique tendre, est celui qui transmet des émotions analogues à celles qu'il exprime. C'est là une première définition, qui ressurgit tout au long de l'histoire de la réception, du discours pathétique comme du genre lyrique. Cette contagion émo-

1 Du point de vue de l'effet, les deux perspectives semblent en effet concorder.

tionnelle peut expliquer, d'une certaine manière, la porosité des pôles éthique et pathétique du discours que nous avons notée au chapitre des définitions rhétoriques ; nous l'avons rendue par les expressions « *èthos* pathétique » et « *pathos* éthique ». L'*èthos* peut en effet être une forme adoucie du *pathos*, celle qui est propre à s'insinuer dans les cœurs et à se communiquer par impression tendre. Le *pathos* est aussi bien celui de l'auditeur que celui du locuteur, et la bonne expression de la passion est essentielle à l'émotion. Dès lors, nous avons noté un passage, dans les manuels de rhétorique, de la considération des effets impressifs du discours à la promotion de l'expression ; ce passage peut se comprendre par un imaginaire « typographique » en jeu dans l'éloquence pathétique : on imprime des passions grâce à des marques et à des signes de la passion, qui constituent un relief exhibé dans le *caractère* de celui qui parle. Cette exhibition de signes, cette *significatio*, peut devenir elle-même l'objet d'un art de fabrication, lui-même tout propre à être institué comme l'art du poète. Les caractères sont donc autant ceux que l'on émeut que ceux que l'on imite ; la voie est ouverte pour la promotion du pôle de l'expression, selon le principe de l'imitation vraisemblable.

C'est bien cette voie qu'emprunte la conception du discours pathétique et à sa suite, nous a-t-il semblé, celle du genre lyrique en pleine constitution. Il est en effet possible, selon nous, de soutenir la thèse selon laquelle la tragédie a servi, aux côtés peut-être de la littérature épistolaire, de laboratoire pour la naissance d'une conception littéraire du lyrisme. Cette naissance aurait eu lieu à travers la recherche de l'imitation vraisemblable et de la naïveté de l'expression des passions, pour mieux les susciter mais aussi pour mieux les représenter. Ainsi nous avons mis au jour un principe circulaire dans la qualification de certains discours pathétiques tragiques, qui furent le support de la définition du lyrisme et de l'élégiaque, et auxquels on applique en retour cette appellation générique. Les rapports du lyrique, de l'élégiaque, et du discours pathétique nous paraissent dès lors essentiels pour penser le passage de la rhétorique de l'effet à la poétique de l'expression qui se dessine dès le XVIII^e siècle ; l'étude de ces rapports a sa place dans une évolution plus générale de la conception de la *res literaria*, de la rhétorique à la littérature.

Le corpus tragique que nous avons étudié nous est donc apparu comme une source vive de réflexion, pour notre propos comme pour

les écrits théoriques du XVII^e et du XVIII^e siècle ; l'œuvre de Corneille, en particulier, est exploitée comme un fonds d'exemples pour l'art du discours et le genre lyrique des siècles postérieurs. Considérer l'ensemble des auteurs de notre corpus nous a cependant paru essentiel pour établir de grandes tendances et constater des évolutions dans les pratiques d'écriture du genre de la tragédie, à l'heure de son renouvellement.

LA DIALECTIQUE DE L'INTÉGRATION ET DE L'ENCHÂSSEMENT

La nouvelle dramaturgie renforce le lien d'intérêt entre le spectateur et les personnages, ou encore entre le spectateur et le spectacle dramatique en général, pour susciter l'illusion absolue. Pourtant, l'époque que nous avons étudiée est aussi celle d'un goût prononcé pour l'ornementation. Nos observations et nos conclusions sont de fait dominées par une dialectique fondamentale entre intégration et enchâssement, valable aussi bien pour la description du discours pathétique tragique que pour l'examen des modes de présence du lyrisme dans la tragédie : ceux-ci ont été envisagés dans leur pluralité, depuis l'insertion de stances ou l'importation d'un univers générique extérieur – celui de la galanterie comme celui de la poésie lyrique qui définit un véritable code de langage –, jusqu'aux empreintes formelles plus discrètes et à la coloration par une tonalité sensible surtout au lecteur d'aujourd'hui. Les transferts de genre s'effectuent donc selon la même dialectique de l'intégration et de l'insertion que la pratique du discours pathétique, et nous pouvons regrouper nos conclusions selon deux axes principaux, le resserrement de la texture dramatique d'une part, et d'autre part la permanence du procédé de l'enchâssement et d'une forme d'altérité générique.

RESSERREMENT DE LA TEXTURE DRAMATIQUE

Dans la tragédie de ces années 1634-1648, la chose a été souvent notée, les formes trop voyantes d'ornementation disparaissent : chœurs, sentences, pointes, s'effacent pour laisser place à une expression plus naturelle, et considérée comme plus vraisemblable. Nous avons constaté en partie la validité de cette tendance pour le discours pathétique et le

lyrisme : l'univers lyrique, le code de langage, se trouvent de plus en plus intégrés dans le système dramatique, où ils sont le lieu de jeux avec la connaissance du spectateur et avec la feinte, et où ils sont colorés d'une teinte tragique, comme ces métaphores prises « au pied de la lettre » dans le discours pathétique amoureux. Le discours pathétique trouve quant à lui sa place dans un enchaînement causal net, et se trouve de plus en plus systématiquement motivé : nous avons pu mesurer une importante évolution de notre corpus à cet égard, qui rejette au fil du temps les discours « hors-d'œuvre ». Ainsi le discours pathétique est soumis au régime du nécessaire qui s'impose dans la dramaturgie, et plus étroitement lié au cours de l'intrigue par la poétique tragique. Pourtant son influence réelle sur l'intrigue et son incidence sur le cours de l'action ne sont pas plus importants au fil du temps ; nous l'avons constaté quand il s'agissait d'observer la proportion de discours en situation agonistique et de discours en situation non-agonistique : non seulement il n'y a que chez Corneille que les discours en situation agonistique deviennent prédominants, mais encore ceux-ci sont, chez la plupart de nos auteurs, majoritairement inefficaces. L'étude dramaturgique nous a donc conduite à la conclusion suivante : si le discours pathétique est de plus en plus intégré à l'enchaînement nécessaire de l'intrigue, il demeure une couleur que l'on applique sur le dessin de celle-ci.

ENCHÂSSEMENT DE BEAUX ENDROITS

Il garde ainsi sa fonction principale de broderie, et si sa place s'est réduite, c'est au profit d'une plus grande mise en valeur ; c'est pourquoi nous parlons d'enchâssement et non d'insertion, usant d'une métaphore qui traduit à la fois les liens plus étroits entretenus par le discours pathétique avec l'intrigue, et sa dimension essentiellement ornementale, qui en fait un morceau de choix, un « bel endroit ». Les stances concentrent ce principe fondamental, même si leur motivation lâche fait d'elles une forme d'hybridité générique particulièrement visible. Elles nous ont permis de dessiner les grands traits d'une possible réception lyrique de certains discours pathétiques, dont nous avons décelé des principes de fonctionnement comparables dans la dramaturgie tragique.

La gestion du rythme dramatique nous a ainsi paru un point de focalisation pour la définition d'un effet lyrique : la répétition, la clôture, la miniaturisation sont autant de procédés qui rompent la linéarité de

la progression dramatique et la font entrer dans un régime différent, dont la différence peut être interprétée en termes génériques. Certains discours pathétiques sont consacrés à la célébration et à la résonance d'une intrigue sur laquelle ils se greffent, introduisant des digressions à la manière du « beau désordre » qu'on dit alors constitutif du genre de l'ode. Intervenant au moment de la plus grande intensité dramatique, ils redoublent celle-ci, comme le font les stances, par l'intensité poétique et émotionnelle d'une forme particulièrement travaillée. Ils sont ainsi tout désignés pour devenir des morceaux d'anthologie. Comme les stances, même si c'est de manière atténuée, ils sont enfin le lieu d'une possible dilution du système d'énonciation dramatique, et engagent une communication directe des affects, par le discours, entre la scène et la salle. De ces particularités rythmiques, formelles, énonciatives, peut en définitive naître un effet d'altérité qui conduit à une expérience de type générique.

Celle-ci est renforcée par les phénomènes d'écriture que nous avons observés : le discours pathétique, comme les stances, comme le discours pathétique amoureux, sont l'occasion de pratiques d'écriture codifiées, de lieux communs reconnus. Le discours pathétique définit alors un répertoire de type générique, avec un univers, des formulations, un certain type d'effets émotionnels, répertoire qui est disponible quand il s'agit de définir le genre lyrique.

D'UNE CORRESPONDANCE

Les rapports du lyrisme et du discours pathétique sont donc complexes : si le genre lyrique influence le discours amoureux, et marque de son empreinte formelle nombre de discours pathétiques, l'influence joue dans l'autre sens quand il s'agit de définir la tonalité lyrique. Notre étude s'est inscrite dans une histoire à plusieurs dimensions, pour montrer la correspondance de certains discours pathétiques tragiques avec le genre lyrique contemporain, puis pour expliquer la naissance théorique du genre lyrique au début du XVIII^e siècle par la lecture que l'on a faite de ces mêmes discours. Enfin, elle a mis au jour la lecture rétrospective des

discours pathétiques tragiques à partir de cette nouvelle définition du lyrisme. Ainsi ce qui était l'affaire des rhéteurs au sein de la tragédie est devenu l'affaire des poètes lyriques et élégiaques. Dans la recherche des effets émotionnels, dans la promotion du langage naïf des passions, dans une grandiloquence parfois proche du sublime ou dans des expressions douces et languissantes se rejoignent l'éloquence et la lecture générique : l'apostrophe en est peut-être la figure la plus exemplaire, qui de « figure de pathétisme » est devenue marqueur lyrique, signe de l'étrangeté d'un ton qu'on dit poétique.

Le lyrisme comme le discours pathétique évoluent alors sur la « corde raide » : le pathétique est menacé de tomber dans le ridicule et de dégénérer en *pathos*, le lyrisme risque l'enflure et la froideur. Les effets émotionnels de ces deux qualifications, partagés par le plus grand nombre quoique subjectifs, sont terriblement fragiles, et rendus d'autant plus instables par le passage du temps et de générations successives de lecteurs. C'est dans ces effets que nous a semblé résider la complexité des expériences littéraires, de même que la problématique accessibilité des œuvres anciennes à un lecteur d'aujourd'hui. Comme le dit N. Caussin à propos de l'art du discours pathétique :

Il n'est rien de plus remarquable dans tout l'art de l'éloquence que l'usage des passions, mais il n'est rien d'aussi fragile, rien de plus sujet aux errances ; [...] ce qui paraissait beau autrefois, et qui brillait d'apparence, se dissout dans le rire et les sottises puérides¹.

Renversons la mise en garde du professeur de rhétorique : il n'est rien de plus risqué, mais rien de plus beau que cette éloquence pathétique qui cherche la plus grande émotion, et qui se sublime en poésie.

1 *Nil praeclearius in tota eloquentia, quam ratio affectuum, nihil aeque fragile est, nihil erroribus magis obnoxium, [...] et quae antea pulchra, et speciosa uidebantur, in risus, ineptiasque pueriles dissoluuntur* (*Eloquentiae sacrae et humanae parallela, libri XVI*, Paris, Chappolet, 1619, p. 323).