

Florence de CAIGNY

RHÉTORISATION DES PASSIONS ET POÉTIQUE D'UNE ÉLOQUENCE INVISIBLE DANS LA POÉTIQUE DE LA MESNARDIÈRE

Médecin provincial devenu protégé de Richelieu, La Mesnardière propose « la première grande poétique du théâtre français »¹ lorsqu'il publie sa *Poétique* en 1639. Certes, des commentaires majeurs sur la *Poétique* d'Aristote ont vu le jour en Italie, dès la fin du XV^e siècle et le XVI^e siècle a vu fleurir des arts poétiques, mais sans que ceux-ci ne soient exclusivement consacrés au théâtre. De multiples préfaces – que l'ouvrage de Giovanni Dotoli a éditées² – ont été publiées dans les années 1630, mais ce sont des discours de moindre longueur. Le projet de La Mesnardière est différent : docte, il ne tient pas à commenter, mais à prescrire, à donner les conseils nécessaires et indispensables à la composition d'une tragédie, s'adressant à un public choisi et aux salons mondains.

Théoricien du théâtre, La Mesnardière puise à la source d'Aristote. Mais sa lecture n'est pas celle d'un sage disciple et les modifications qu'il apporte contribue à faire des passions le centre d'un genre qu'il définit selon sa propre vision. Les passions sont initialement chez Aristote du ressort de la rhétorique et la tragédie par son mécanisme de fonctionnement touche aussi, quoique de façon initialement différente, au processus persuasif à l'œuvre dans l'art oratoire. Or, chez La Mesnardière, la place conférée aux passions, non réduites à la crainte et à la pitié, et donc la place conférée à une donnée proprement rhétorique au sein de la poétique, contribue à l'influence de l'éloquence dans l'écriture de la tragédie et, plus spécifiquement, dans la définition et l'expression des passions tragiques. Nous voudrions voir comment le texte de La Mesnardière propose une poétique de l'éloquence invisible des passions tragiques définies suivant une grille plus rhétorique que poétique.

LES PASSIONS CHEZ LA MESNARDIÈRE : TYPOLOGIE RHÉTORIQUE OU POÉTIQUE ?

Comme le rappelle Georges Forestier dans *Passions tragiques et règles classiques*, pour Aristote – que ce soit dans l'*Éthique* ou dans la *Rhétorique* – « tous les affects dont l'homme est touché et qui modifient son esprit et son jugement sont appelés *passions* »³. Parmi toutes celles que le Stagirite évoque dans les *Politiques* (sentiment amoureux, orgueil, ambition ou sentiment de vengeance), la crainte et la pitié se distinguent comme celles que l'on éprouve lors de malheurs. La tragédie étant la représentation de ces derniers, elle a donc pour but d'éveiller ces deux passions particulières⁴. Aristote théorise leurs conditions d'apparition, tout en considérant dans la *Rhétorique* la place des passions dans le discours. La *Poétique* se présente alors comme « la transposition au discours fictif de l'art de persuader qu'est la rhétorique » et « le poète tragique doit raisonner comme l'orateur qui cherche à émouvoir ses auditeurs en jouant sur les passions qui peuvent les atteindre »⁵.

¹ G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 66.

² *Temps de préfaces : Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, éd. G. Dotoli, Paris, Klincksieck, 1997.

³ G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, Puf, 2003, p. 125.

⁴ On retrouve cette idée chez Platon dans l'*Éloge d'Hélène* ou dans le *Phèdre*, comme le rappelle G. Forestier (*Passions tragiques*, p. 126).

⁵ G. Forestier, *Passions tragiques*, p. 126.

Cependant, le discours théâtral se distingue du discours oratoire par la place des passions dans le processus persuasif. En effet, dans le discours oratoire, celles-ci (qui ne se limitent pas à la crainte et la pitié) participent au processus persuasif, au même titre que la narration des faits, les preuves ou les raisonnements ; mais le terme est la persuasion et les « passions ne sont qu'un des moyens pour y parvenir »⁶. Dans la tragédie, ce sont les passions des spectateurs, donc les passions externes, qui sont la fin de la persuasion. Toute la tragédie doit être écrite de manière à rendre digne de foi une fiction mimétique pour faire éprouver au spectateur les deux passions tragiques, la crainte et la pitié, et faire ressentir le plaisir propre à la tragédie. Les passions internes, éprouvées par les personnages, entrent alors dans le processus persuasif « au titre du vraisemblable et du nécessaire »⁷ : elles sont l'une des conditions de la production des passions externes, finalité du genre.

Mais il ne s'agit pas d'une condition indispensable : le système des faits, la *dispositio*, doit produire la crainte et la pitié, et il n'est pas nécessaire de faire intervenir les passions internes dans le processus persuasif, comme le précise Aristote aux chapitres VI et XIV de sa *Poétique*. Distinguant l'histoire, les caractères (au sens de qualités éthiques et passions) et la pensée, il affirme au chapitre VI :

De fait le spectacle englobe tout : caractères, histoire, expression et chant, ainsi que la pensée. Cependant la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie (le bonheur et le malheur résident eux aussi dans l'action, et la fin que nous visons est une action et non une qualité ; c'est en fonction de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en fonction de leurs actions qu'ils sont heureux ou pas). Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie ; or la fin est de tout, la chose la plus importante⁸.

Et cette disposition des faits est ce qui doit permettre de susciter la crainte et la pitié, ce qu'Aristote pose au chapitre XIV, 53, b 1-7 :

La crainte et la pitié peuvent bien sûr naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi de l'agencement même des faits accomplis, ce qui est préférable et d'un meilleur poète. Il faut en effet agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent – ce que l'on ressentirait en écoutant raconter l'histoire d'Œdipe⁹.

Ainsi, chez Aristote, la crainte et la pitié, passions externes, naissent de la disposition des faits dans l'intrigue, et l'expression des passions internes n'est en rien indispensable pour susciter crainte et pitié. Une telle posture permet de comprendre pourquoi Aristote n'entre pas dans le détail des passions internes dans la *Poétique*, c'est-à-dire dans le cadre d'une poétique définissant le genre tragique tel qu'il le conçoit : « la rhétorique et la morale s'emploient ailleurs », pour reprendre l'expression de Georges Forestier¹⁰. Or c'est sur ce caractère non indispensable des passions internes que s'opère un changement net à partir de la Renaissance et que l'on trouve chez La Mesnardière.

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. Forestier, *Passions tragiques*, p. 126.

⁸ Aristote, *Poétique*, 1450a 10 *sq.*, trad. M. Magnien, Paris, LGF [Le Livre de Poche], 1990, p. 94.

⁹ Aristote, *Poétique*, p. 105.

¹⁰ G. Forestier, *Passions tragiques*, p. 129.

Ce changement est perceptible à l'importance que le théoricien confère aux chapitres VIII et IX, qui traitent respectivement des « Mœurs » et des « Sentiments ». Il se comprend à l'examen du chapitre VII (« Les parties de la fable composée ») : la place des passions n'est plus celle qu'Aristote proposait dans sa *Poétique*. Au chapitre 11 de cette dernière, le Stagirite abordait la définition des éléments constitutifs de l'histoire, première des six parties de la tragédie¹¹. Il distinguait la péripétie, la reconnaissance et l'événement pathétique en troisième lieu :

Voilà donc deux parties de l'histoire : la péripétie et la reconnaissance ; il y en a une troisième : l'événement pathétique (*triton de pathos*, 1452b10). On a déjà parlé de la péripétie et de la reconnaissance, quant à l'événement pathétique, c'est une action (*praxis*) qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre¹².

Si Aristote emploie le mot *pathos* pour désigner l'événement pathétique, c'est dans le sens de *praxis*. De cet emploi poétique du mot, La Mesnardière fait une lecture rhétorique¹³ : il désigne alors les passions comme moyen d'atteindre la persuasion, sens que l'on retrouve au livre II de la *Rhétorique* d'Aristote (1378a19-22)¹⁴. Par une telle lecture – rhétorique et non poétique –, La Mesnardière fait des passions internes une partie de l'histoire et les rend alors indispensables à la production des passions externes de crainte et de pitié, là où Aristote les intégrait à la deuxième partie consacrée au caractère.

Outre ce glissement des passions à l'intérieur des parties de l'histoire, il modifie la hiérarchie des parties de cette fable en faisant des passions l'enjeu principal de celle-ci :

Mais il faut qu'il [le poète] se souvienne qu'une fable ne peut souffrir qu'une seule péripétie et qu'il n'en est pas de ceci comme des troubles de l'âme, qu'il peut émouvoir partout, non seulement avec licence mais encore avec louange, puisque proprement le théâtre est le trône des passions¹⁵.

Il le souligne à nouveau après avoir traité de la reconnaissance :

C'est trop parlé sur ce sujet. Voyons les troubles de l'âme, qui sont la dernière partie de la fable composée et la première beauté de la poésie dramatique¹⁶.

Toute l'attention du poète devra alors se porter sur les passions, puisqu'elles sont vues comme l'essence même du théâtre :

¹¹ Les six parties de la tragédie sont l'histoire, les caractères, les pensées, l'expression, le chant, le spectacle.

¹² Aristote, *Poétique*, p. 102.

¹³ La Mesnardière a pu être influencé par l'emploi du mot *pathos* dans un sens différent que fait Aristote lui-même dans sa *Poétique*. Au chapitre 19, le Stagirite désigne par ce terme ce que l'on éprouve, et il le fait alors dans un sens rhétorique : « [...] reste à parler de l'expression et de la pensée. Ce qui concerne la pensée, qu'on aille le trouver dans les ouvrages de rhétorique, car cela est plutôt propre à cette étude. Appartient au domaine de la pensée tout ce qui doit être produit par les paroles ; on y trouve comme parties : démontrer, réfuter, produire des émotions (*to pathè paruskenazein*) comme la pitié, la crainte, la colère et toutes les autres de ce genre, ou encore amplifier et réduire. » (p. 114).

¹⁴ « Or la passion, c'est ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements et qui est suivi de peine ou de plaisir. Telles sont, par exemple, la colère, la pitié, la crainte et toutes les autres impressions analogues, ainsi que leurs contraires. », Aristote, *Rhétorique*, II, 1, 8, traduction Ch.-É. Ruelle, revue par P. Vanhemelryck, Paris, LGF [Le Livre de Poche], 1991, p. 183.

¹⁵ La Mesnardière, *La Poétique*, éd. J.-M. Civardi, Paris, Champion, 2015, p. 205 (57). Le dernier chiffre entre parenthèse renvoie à la pagination de l'original. Nous l'indiquerons systématiquement.

¹⁶ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 215 (70).

Et sans mentir si l'on regarde que les trois espèces de poème où les passions ne sont pas soigneusement excitées ne touchent quasi point [73] l'esprit et que les plus pathétiques sont toujours les plus agréables, et même les plus accomplies, puisque les troubles de l'âme sont l'essence du théâtre, certainement, on conclura que le mouvement des passions doit être le premier objet de l'écrivain dramatique, comme leur adoucissement doit être son dernier désir et la fin de son ouvrage¹⁷.

Aristote distinguait quatre espèces de tragédie – la tragédie complexe, tout entière constituée de coups de théâtre et de la reconnaissance, la tragédie à effets violents, la tragédie de caractère, et le spectacle – ; La Mesnardière s'arrête sur la première qui a sa préférence, mais affiche encore une fois la prééminence des passions sur la péripétie ou la reconnaissance, en assimilant les passions à l'essence même du théâtre, dans une perspective rhétorique et morale¹⁸.

Ainsi la *Poétique* de La Mesnardière offre une théorisation théâtrale des passions qui relève bien davantage de la rhétorique que de la poétique, ce que confirment les nuances qu'il introduit dans la hiérarchie des passions externes, leur diversification et la typologie des passions internes.

La Mesnardière se réclame au début de sa *Poétique* d'une conception aristotélicienne lorsqu'il confère à la tragédie l'objectif de susciter la crainte et la pitié comme passions externes¹⁹. Mais il établit une hiérarchie de valeur entre ces deux passions : il affirme au chapitre V (« La composition du sujet ») que « la plus belle passion qu'excite la tragédie [est] celle de la pitié »²⁰ et marque une préférence pour la pitié ou la commisération qui « est infiniment plus douce, plus humaine et plus agréable que la terreur et l'effroi »²¹. Il oriente ainsi les futurs poètes vers l'écriture de pièces capables de susciter une telle passion. Sans éliminer totalement les sujets amenant à la crainte (et non à l'horreur), cette prise de position marque une inflexion contemporaine vers la tragédie galante²².

Enfin, à ce primat de la pitié s'ajoute une diversité des passions externes. Comme le souligne Georges Forestier, le *distinguo* chez La Mesnardière entre deux types de pièces – l'une produisant la pitié, l'autre la crainte – révèle « qu'il ne les [ces deux passions] envisage pas d'un point de vue poétique et qu'il les envisage d'un point de vue rhétorique, comme deux passions dissociables, parmi toutes celles que peut éveiller la tragédie »²³. Ainsi les passions externes ressenties par le spectateur sont-elles plus variées : celui-ci « ressent que son cœur est comme un champ de bataille où la science du poète fait combattre quand il lui

¹⁷ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 217 (72-73).

¹⁸ Sur ce point, on se reportera à l'analyse de Georges Forestier qui souligne que La Mesnardière est passé « d'une perspective poétique à une perspective rhétorico-morale » en fixant pour objectif à la tragédie « d'émouvoir toutes les passions afin de les adoucir » et non plus « de produire la frayeur et la pitié afin de les modérer » (*Passions tragiques*, p. 134).

¹⁹ Il le précise notamment lors de la définition qu'il propose à l'ouverture du chapitre III : « [...] disons avec Aristote, accommodé à notre usage, que c'est la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste, complète, de grande importance et de raisonnable grandeur, non pas par le simple discours mais par l'imitation réelle des malheurs et des souffrances qui produit par elle-même la terreur et la pitié et qui sert à modérer ces deux mouvements. » (La Mesnardière, *La Poétique*, p. 164 (8)).

²⁰ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 171 (18).

²¹ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 172 (19).

²² On se reportera aux analyses de C. Barbaferri dans son article « Une tragédie en mode mineur : la tragédie élégiaque », *Littératures classiques*, 51, 2004, p. 269-283.

²³ G. Forestier, *Passions tragiques*, p. 131.

plaît mille passions tumultueuses plus fortes que la raison »²⁴. Le spectateur devient agité à l'image de ce qui pourrait advenir à un juge sous l'effet du discours de l'orateur. Les passions externes semblent donc, elles aussi, empreintes d'une coloration rhétorique par l'expression d'une diversité que l'on ne trouvait initialement chez Aristote que dans les passions éprouvées par les personnages et nées au sein du conflit tragique.

La diversité suggérée des passions externes est à l'image de celle des passions internes, ce qui ne va pas sans une forme de confusion et de brouillage entre les deux lorsque La Mesnardière traite des passions internes dans le chapitre VII (« Les parties de la fable composée ») et en propose une liste. Après avoir étudié la péripétie et la reconnaissance, il définit les passions comme

des sentiments pleins de tristesse et de douleur dont notre âme est agitée à la réception des objets que le poème lui fournit, soit par l'oreille, soit par les yeux, quand il fait voir ou qu'il raconte quelques actions pitoyables²⁵.

Puis, il revient peu après sur la crainte et la pitié, qu'il présente comme les « deux passions théâtrales » à exciter²⁶. Le renvoi au chapitre V qu'il fait alors permet de saisir qu'il s'agit des passions externes. Il développe par la suite les moyens de faire naître la pitié puis envisage la terreur²⁷ et glisse vers les passions internes lorsqu'il quitte la terreur pour l'évocation de la colère :

Mais sortons de ces horreurs, et après avoir traité les deux passions essentielles de la parfaite tragédie, parlons un peu de la colère, ce sentiment précipité que le malheur produit toujours dans le cœur des misérables²⁸.

On passe de l'expression « les deux passions théâtrales » au « deux passions essentielles », de celles qui naissent dans le cœur des spectateurs à la colère qui agit dans le cœur des personnages. Puis, il termine en mentionnant, sans analyse d'exemples, une série de passions en précisant dans la manchette : « passions qui peuvent être employées dans le poème tragique » :

Outre ces trois sentiments que nous venons d'examiner, l'horreur, l'amour, la jalousie, l'ambition, l'envie et la haine, et d'autres pareils mouvements, peuvent être employés dans notre poème tragique²⁹.

La formulation met sur le même plan l'ensemble des « sentiments », sans distinguer ce qui relève du sentiment interne au personnage de ce qui est ému chez le spectateur.

La liste des passions énoncées – internes, ou externes suivant la diversité introduite par La Mesnardière – montre encore une fois l'influence de la rhétorique sur la poétique. Pour son établissement, le théoricien a pu être influencé par celle proposée par Aristote dans le livre II de la *Rhétorique*. On peut avancer l'idée que le choix de privilégier la crainte, la pitié et la colère vient de ce que le Stagirite précise au paragraphe 8 du chapitre I :

²⁴ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 218 (74).

²⁵ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 215 (69).

²⁶ « Après avoir remarqué, dans le cinquième chapitre, que la pitié et la terreur sont à proprement parler les deux passions théâtrales, le poète doit considérer qu'il ne sera estimé dans ses aventures tragiques s'il ne sait admirablement l'art d'exciter la compassion. », La Mesnardière, *La Poétique*, p. 219 (75).

²⁷ « C'est assez pour la pitié ; parlons un peu de la terreur, cette autre passion théâtrale que le poète doit exciter dans les fables odieuses et qui exposent de grands crimes. », La Mesnardière, *La Poétique*, p. 237 (99).

²⁸ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 238 (100).

²⁹ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 241 (104).

Or la passion, c'est ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements et qui est suivi de peine et de plaisir. Telles sont par exemple la colère, la pitié, la crainte et toutes les autres impressions analogues, ainsi que leurs contraires³⁰.

Par la suite, les chapitres II à XI de la *Rhétorique* passent en revue les différentes passions, à savoir, la colère, le calme, l'amitié, la crainte, la honte, l'obligeance, la pitié, l'indignation, l'envie, l'émulation. Mais là où Aristote développait chacun de ces mouvements et englobait les contraires, La Mesnardière s'arrête à cette liste. Il est sans doute plus proche de ce que Quintilien expose au chapitre 2 du livre VI de l'*Institution oratoire* lorsque l'auteur propose une liste de passions qu'il associe à la tragédie :

[...] je dirai que l'*éthos* s'assimile plutôt à la comédie et le *pathos* à la tragédie. Le *pathos* tourne presque tout entier autour de la colère, la haine, la crainte, l'envie, la pitié³¹.

Toutefois, l'amour et la jalousie amoureuse ne figuraient dans aucune des deux listes et cet ajout de La Mesnardière témoigne à nouveau de l'introduction d'une dimension galante dans les sentiments qui peuvent prendre place dans une tragédie.

Cette tonalité galante, qui s'accorde avec le primat de la pitié, se confirme si l'on considère les analyses que La Mesnardière consacre aux passions dans le chapitre X intitulé « Le Langage ». Il distingue d'abord les sentiments (au sens de pensée) indifférents et les sentiments passionnés. Tandis que les premiers se définissent comme « ceux qui n'ont point ce caractère [celui des sentiments passionnés], qui servent à figurer l'état d'une âme tranquille, capable du raisonnement bref qui occupent tout l'espace où les passions ne règnent pas », les seconds correspondent à « tous les discours qui expriment les grands mouvements de l'âme comme la douleur, la colère, l'amour et la jalousie »³². Dans la liste qu'il en propose, on retrouve l'amour, la jalousie et la colère, présents au chapitre VII, tandis que le terme de douleur fait son apparition. Dans la suite du chapitre X, La Mesnardière développe abondamment l'expression de l'amour et de la douleur, divisant cette dernière en deux sous-catégories : « les mouvements de rage et les sentiments de tendresse »³³. En revanche, entre les analyses consacrées à l'amour et celles consacrées à la douleur, il ne réserve qu'un court paragraphe au langage des autres passions qu'il énumère : la colère et la fureur, la haine et la vengeance, l'orgueil, le désespoir, la compassion. Outre que ni l'orgueil, ni le désespoir ni la compassion ne figuraient explicitement dans la liste présentée au chapitre VII, la disproportion des développements dévoile les préférences de La Mesnardière au sein de toutes les passions qu'il juge possibles pour la tragédie : l'amour et la douleur (avec ses deux sous catégories) semblent l'emporter par leur efficacité à faire naître la pitié chez le spectateur, dans un but édifiant. Elles témoignent de sa volonté d'infléchir les passions internes vers la passion externe qu'il privilégie, la pitié. Ainsi, fureur, vengeance, haine ne paraissent plus prééminentes. Les passions primordiales retenues par La Mesnardière sont donc guidées par un choix poétique et morale : la pitié est une manière

³⁰ Aristote, *La Rhétorique*, II, 1, 8, p. 183.

³¹ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, II, 20, éd. et trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres [CUF], t. IV [1976], 2003, p. 28. « *illud comoediae, hoc tragoediae magis simile. Haec pars circa iram, odium, metum, invidiam, miserationem fere tota versatur.* »

³² La Mesnardière, *La Poétique*, p. 407-408 (326).

³³ « J'appelle *mouvement de rage* cette passion tumultueuse dont un esprit est agité dans les malheurs insupportables qui surmontent sa patience et lui font désirer la mort [...] » ; Les *sentiments de tendresse* sont ces langueurs affligeantes et cette pitié douloureuse dont une âme est abattue par les insignes disgrâces qui arrivent à ceux qu'elle aime. [...] », La Mesnardière, *La Poétique*, p. 444 (375).

d'instruire par la douceur, ce que confirme la phrase qui introduit, au chapitre X, la liste des autres passions (après avoir traité de l'amour et avant d'aborder la douleur) : « Les autres passions de l'âme n'étant pas si considérables dans la morale de la scène, il suffit d'apprendre au poète que.... »³⁴.

Parti d'une définition poétique s'appuyant sur les préceptes d'Aristote, La Mesnardière propose une véritable rhétorisation des passions tragiques. La diversification des passions externes, en sus du primat moderne accordée à la pitié, et l'insertion des passions internes dans les parties de la fable contribuent à informer la poétique sur le modèle de la rhétorique. Une telle conception nécessite une mise en œuvre minutieuse et requiert des qualités chez le dramaturge dont La Mesnardière dresse le profil. Dès lors que la rhétorique occupe une place si considérable, les aptitudes attendues chez l'auteur relèvent-elles de l'art oratoire ou dramatique ?

DES APTITUDES RHETORIQUES OU POÉTIQUES ?

Théoricien et pédagogue, La Mesnardière adresse au futur dramaturge des conseils pour la parfaite mise en œuvre des passions ; se dessinent au fil de l'ouvrage les aptitudes que ce dernier doit avoir pour y parvenir. Les premières d'entre elles sont d'ordre rhétorique. La Mesnardière fait reposer l'efficacité poétique des passions sur la mise en branle d'un processus de sympathie émotionnelle ; celui-ci est calqué sur la technique oratoire telle qu'on peut la voir chez Cicéron dans le *De Oratore*, (II, XLV, 190), chez Horace dans l'*Art poétique* (101-104) ou chez Quintilien dans l'*Institution oratoire* (VI, II, 27)³⁵. Dans ce processus est requise l'implication personnelle du poète qui, en éprouvant initialement les passions qu'il veut exprimer, pourra toucher les spectateurs, comme le précise La Mesnardière dans le chapitre VII (« Les parties de la fable ») au moment où il aborde les passions :

Il est certain que le poète ne produira point ces effets s'il n'est fortement touché des sentiments intérieurs qu'il doit inspirer à ses juges. Il se peut faire que les pleurs qu'il versera en travaillant sur le pitoyable état d'une reine ne tireront pas des larmes de ceux qui verront ses portraits ; mais il n'arrivera jamais, ou il adviendra rarement, qu'il excite de la pitié par la description des misères, s'il n'est outré de douleur quand il en fera la peinture³⁶.

L'utilisation du mot « juge » renvoie à l'univers judiciaire et à l'art oratoire, tout comme l'emploi du terme « auditeurs » dans la manchette : « Le poète doit le premier ressentir les passions qu'il veut inspirer à ses auditeurs »³⁷. Puis, l'acteur joue un rôle déterminant. C'est par lui et grâce à son habileté que les émotions transcrites par l'auteur passent, par contagion, de ce dernier au spectateur :

Ensuite l'excellent acteur épouse tous les sentiments qu'il trouve dans cet ouvrage et se les met dans l'esprit avec tant de véhémence que l'on en a vu quelques-uns être si vivement touchés des choses qu'ils exprimaient qu'il leur était impossible de ne pas fondre en larmes et de n'être point abattus d'une longue et forte douleur, après avoir représenté des aventures pitoyables.

Enfin l'auditeur honnête homme et capable des bonnes choses entre dans tous les sentiments de la personne théâtrale qui touche ses inclinations. Il s'afflige quand elle pleure ;

³⁴ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 443 (374).

³⁵ Voir aussi G. Forestier, *Passions tragiques*, p. 131.

³⁶ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 217-218 (73).

³⁷ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 217 (73).

il est gai lorsqu'elle est contente ; si elle gémit, il soupire ; il frémit, si elle se fâche ; bref, il suit tous ses mouvements et il ressent que son cœur est comme un champ de bataille où la science du poète fait combattre quand il lui plaît mille passions tumultueuses plus fortes que la raison³⁸.

Ce rôle de l'acteur est illustré lorsque le théoricien évoque le recours aux larmes dans le langage suscitant la pitié ; il doit animer le personnage par une « expression réelle de gémissements et de pleurs dans les endroits où ils sont propres »³⁹ afin d'obtenir le même effet sur le spectateur, ce qui n'est pas sans rappeler ce que peut dire Horace dans *l'Art poétique* ou Cicéron au livre II du *De oratore*⁴⁰. Comme le note Georges Forestier, La Mesnardière est éminemment rhétorique lorsqu'il dissocie « sur les figures distinctes du poète et de l'acteur ce que Cicéron et Quintilien disaient de la manière dont l'orateur devait lui-même éprouver dans *l'inventio* et exprimer dans *l'actio* les passions qu'il voulait faire ressentir par le juge »⁴¹. La Mesnardière attend donc à l'origine du processus de création des aptitudes oratoires chez le dramaturge.

Ces aptitudes s'appuient sur des qualités que La Mesnardière posent dès son « Discours » placé à l'ouverture de son ouvrage. Il réclame une mémoire fidèle, une imagination fertile et un jugement solide⁴². Si la mémoire peut renvoyer à la connaissance des « belles lettres » dans lesquelles il puise ses sujets quand il ne les invente pas ainsi qu'à la connaissance des autres disciplines (nous allons y revenir), l'imagination fertile et le jugement solide résument les dispositions attendues pour traiter les passions. Si les émotions et sentiments puissants sont à l'origine du processus de sympathie, leur source est en effet à chercher dans la « fantaisie »⁴³ du dramaturge qui doit se laisser emporter avant que son entendement n'intervienne pour les discipliner au moment de les coucher sur le papier :

L'imagination échauffée durant la composition saisit tout ce qu'elle rencontre, pousse toujours en avant, s'emporte rapidement sur toutes sortes d'objets et ne s'arrête jamais à considérer leur nature.

*Dum properat furor, ingeniiue morari
Tempestas renuit.*

Mais il faut que l'entendement examine avec froideur ce que la fantaisie a fait dans cette ardeur précipitée. Il doit retoucher ses images, rectifier ses visions et achever ses peintures, et après les avoir mises en état d'être admirées, les placer adroitement dans les endroits qui leur sont propres⁴⁴.

Et, pour nourrir cette imagination et guider cet entendement, La Mesnardière recommande la lecture et maîtrise de la *Rhétorique* d'Aristote, et ce, dès son « Discours » :

La *Rhétorique* d'Aristote est une source inépuisable de sentiments judicieux, qui lui [le poète] donnera des lumières pour bien imaginer les choses et pour les dire noblement. Là il verra dans les exemples qui sont tirés des anciens poèmes, que l'éloquence a triomphé dans les productions poétiques avant que d'être admirée dans celles des orateurs⁴⁵.

³⁸ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 218 (74).

³⁹ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 226 (86).

⁴⁰ Pour plus de précision, on se reportera à la note 65, p. 226 de l'édition J.-M. Civardi.

⁴¹ G. Forestier, *Passions tragiques*, p. 131.

⁴² La Mesnardière, *La Poétique*, p. 148 (VVV).

⁴³ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 218 (74).

⁴⁴ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 420-421 (344).

⁴⁵ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 149 (VVV).

La justification est double. D'une part, bien dire les choses relève de la rhétorique, d'autre part l'efficacité de l'éloquence s'est primitivement révélée dans les œuvres poétiques avant les œuvres oratoires. Chemin faisant, La Mesnardière légitime implicitement la présence de la rhétorique et son importance dans sa propre *Poétique*.

La parfaite expression des choses résulte de l'intervention de l'entendement. Celle-ci prend la forme du discernement suivant une terminologie que La Mesnardière emprunte à Hermogène :

Ceci doit lui [au poète] faire comprendre qu'il ne suffit pas de parler mais qu'il faut parler proprement ; que l'art de bien tourner les vers est l'une des parties du poète mais que c'est la moins importante ; que la pompe du langage et la cadences des paroles sont les délices de l'oreille mais que le *discernement*, si estimé d'Hermogène et qui apprend à l'écrivain à bien placer chaque beauté et à ne pas abuser des ornements du discours, est le talent des grands poètes et ce qui touche l'intellect de l'auditeur judicieux⁴⁶.

Dans la manchette figure le terme *eukrineia* avec la référence à Hermogène : le discernement, selon la Mesnardière, est donc la faculté qui permet au poète de choisir l'emplacement adéquat pour les ornements et leur juste quantité. Ce qui nous semble un peu différent de ce que propose Hermogène : l'usage de *l'eukrineia* (que Michel Patillon traduit par le terme « netteté »), qui est rattachée à la *sapheneia* (la clarté), concourt à organiser les pensées selon un plan clair et à donner une vue claire du plan selon lequel se succèdent les éléments du discours⁴⁷. Une telle faculté est ce qui rend possible pour le dramaturge l'articulation de la rhétorique à la poétique en définissant un usage éclairé de la rhétorique propre à la tragédie.

Une telle démarche de l'entendement suppose un temps de réflexion, comme le suggère l'analyse de *l'Hécube* d'Euripide au chapitre X (« Le Langage »). La Mesnardière fustige la harangue prononcée par la reine à l'adresse d'Agamemnon dont elle implore l'assistance ; ce discours fait d'elle « une princesse éloquente », alors que le dramaturge avait pour intention d'exciter la pitié en représentant les misères de cette reine. La Mesnardière conclut alors son analyse par ces mots :

Il est aisé de voir que dans cette belle saillie sur les charmes de l'éloquence le poète commet une faute contre la rhétorique même, qui veut qu'on prenne bien son temps et que l'on emploie ses beautés avec ordre et discernement⁴⁸.

Le temps est implicitement celui de la prise en compte des aspects poétiques pour réaliser les effets souhaités sur le spectateur. En ce sens, la rhétorique qui informait le discours du théoricien vient s'articuler à la poétique et les règles dramatiques sont le guide de ce discernement. C'est tout particulièrement le cas pour l'expression des passions, comme le souligne le théoricien au chapitre VII (« Les parties de la fable composée ») :

C'est proprement en ce lieu que le poète judicieux et très savant en éloquence doit employer adroitement toutes les forces de son art qui dispose des sentiments et qui force les volontés par des charmes inévitables⁴⁹.

⁴⁶ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 458-459 (394-395).

⁴⁷ Hermogène, *L'art rhétorique, Les catégories stylistiques du discours*, trad. M. Patillon, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997, note 1, p. 340.

⁴⁸ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 447 (379).

⁴⁹ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 216 (73).

Cette combinaison des deux domaines suppose donc une parfaite maîtrise de la rhétorique, ainsi que des règles poétiques propres à la tragédie. Cette dernière implique des connaissances élargies à d'autres domaines : le dramaturge doit être « excellent philosophe, tant physicien que moral »⁵⁰ car il lui est nécessaire de bien connaître les passions, leurs mouvements, leur dimension morale afin d'obtenir les effets propres à la tragédie. Ces diverses connaissances viennent renforcer celle des critères, d'ordre poétique, auxquels doivent répondre les passions pour susciter cette crainte et cette pitié. La Mesnardière définit ces critères dans les chapitres VIII et IX consacrés aux « Mœurs » et aux « Sentiments ». Les mœurs doivent être semblables, propres, convenables, égales et exemplaires⁵¹. On reconnaîtra dans ces adjectifs les critères aristotéliens de ressemblance, de convenance, de constance, avancés au nom de la vraisemblance et bienséance, auxquels s'ajoute l'idée d'une exemplarité morale là où le Stagirite parlait de caractères propres à justifier la pitié du spectateur. La Mesnardière précise les six paramètres à prendre en compte pour les mœurs : l'âge, les passions, la fortune présente, la condition de vie, la nation et le sexe⁵², et insiste sur la renommée conférée par l'histoire et la mythologie. Enfin, la bienséance est ce qui détermine, pour les sentiments, ce que le poète fait dire aux personnages. S'il reprend la nomenclature des critères propres à la bienséance des mœurs qu'Aristote énonce dans sa *Poétique*, il introduit une inflexion notable et proprement contemporaine, en ajoutant les notions de raison et d'usage mondain, comme l'a relevé Pierre Pasquier dans son chapitre consacré aux civilités dans *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale*⁵³.

Ainsi La Mesnardière préconise-t-il au dramaturge un savoir-faire rhétorique qu'il joint à une solide connaissance poétique. La maîtrise de la rhétorique se révèle première pour la réussite de l'effet escompté, mais ce dernier suppose une mise en œuvre spécifique : la rhétorique se doit d'être poétiquement invisible.

UNE INVISIBILITE POETIQUE DE LA RHETORIQUE DANS L'EXPRESSION DES PASSIONS.

Qualifiée de « représentation sérieuse et magnifique »⁵⁴, la tragédie est présentée globalement comme une « reine sérieuse », d'« une beauté majestueuse ». Ce caractère de la tragédie – c'est-à-dire gravité et noblesse – se trouve confirmé lorsque La Mesnardière affirme que, pour la qualité des personnages, « tout est pompeux et sublime, grave et rempli de majesté »⁵⁵ ou lorsqu'il reprecise que dans le poème tragique « tout doit être relevé, pudique, majestueux »⁵⁶. Ce caractère général de la tragédie s'illustre dans son écriture. Ainsi le discours doit être « sérieux, grave, chaste et vraiment tragique »⁵⁷ et proportionné à l'action qui fait apparaître les mœurs et sentiments suivant les critères établis par La Mesnardière : ces discours doivent être « graves, considérables et dignes de la majesté de ce poème magnifique »⁵⁸. Le théoricien énumère alors au chapitre X les caractéristiques du style tragique : « pur, grave, mâle, continu, vigoureux, magnifique égal ou diversifié selon les

⁵⁰ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 436 (364).

⁵¹ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 266 (137).

⁵² La Mesnardière, *La Poétique*, p. 253 (119).

⁵³ P. Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 95.

⁵⁴ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 163 (8).

⁵⁵ La Mesnardière, *La Poétique*, « Discours », p. 116 (N).

⁵⁶ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 390 (302). L'apparition du mot « pudique », dans la partie consacrée aux sentiments déshonnêtes, renvoie à la qualité du public auquel s'adresse La Mesnardière.

⁵⁷ La Mesnardière, *La Poétique*, « Discours », p. 117 (P).

⁵⁸ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 170 (17).

différents sujets auxquels on le doit appliquer »⁵⁹. Toutes ces qualités se trouvent résumées dans le chapitre III (« La Tragédie. Sa définition ») lorsque La Mesnardière définit le caractère tragique comme le lieu « où les passions violentes demandent par elles-mêmes d'être fortement énoncées, puisque ces troubles de l'âme font d'autant plus d'impression sur celle de l'auditeur que leur expression est forte, véhémence et vigoureuse »⁶⁰.

S'il préconise alors le recours à la véhémence et à l'énergie suivant une terminologie qui renvoie à Hermogène et Quintilien⁶¹, il souligne la nécessité du naturel :

Et sans mentir l'écrivain mérite beaucoup de louanges lorsque par le seul discours il produit les mêmes effets que les spectacles réels. C'est par cette noble voie qu'il doit paraître imitateur des mouvements de la nature [...]⁶².

Ce naturel passe par le refus de toute affectation et l'usage mesuré des tropes et figures :

Les tropes et les figures dont l'usage judicieux enrichit l'élocution deviennent insupportables en toute espèce de discours, quand ils y sont trop fréquents.

Que s'ils produisent cet effet en tous les autres ouvrages, combien sont-ils défectueux avec cette condition dans le langage tragique ! Vu que les plus grandes beautés des productions de cette espèce consistent dans les actions et dans les passions violentes, qui ne se donnent pas le temps d'aller chercher loin du sujet les manières écartées pour exprimer leurs mouvements⁶³.

Force, vigueur, véhémence préconisés par La Mesnardière se trouvent comme limitées par un souci de convenance qui laisse place à d'autres tonalités marquées par la douceur. Cette modération se retrouve aussi dans les inflexions galantes plus contemporaines de La Mesnardière, issues de sa typologie des passions à exprimer. L'éloquence de l'amour refuse elle aussi l'ornement abondant. La Mesnardière fustige en ce point les Italiens qui lui semblent avoir sombré dans ce travers qui conduit aux « phrases relevées, obscures, fastueuses qui approchent extrêmement du « *galimatias pompeux* et dont on accuse quelqu'un lorsqu'on dit qu'il parle *phébus* »⁶⁴. S'il faut chercher des fleurs, il faut le faire « sur le visage d'une amante et non pas dans la rhétorique »⁶⁵.

Cet usage judicieux entre dans la spécificité de l'écriture tragique et contribue à la distinguer des autres genres. La Mesnardière affirme cette séparation dans le chapitre X lorsqu'il avance que ses remarques doivent permettre au poète de comprendre « la différence qu'il y a entre les poèmes épiques, lyriques ou élégiaques, et la façon particulière de la poésie »⁶⁶ ou lorsqu'il souligne que le poème héroïque est le lieu où les « superfluités sont de beaucoup moins vicieuses que dans la poésie théâtrale »⁶⁷. Ainsi l'impératif de

⁵⁹ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 455 (390).

⁶⁰ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 164 (9).

⁶¹ « Véhémence » et « énergie » renvoient à des catégories que l'on peut trouver chez Hermogène, *sphodrotès* pour la véhémence et *energeia* au sens de représentation vive pour souligner l'évidence ; ces termes renvoient également à ceux de *vehementia* et d'*evidentia* que Quintilien emploie dans *l'Institution oratoire*, au livre IV à propos de la narration ou au livre VIII, 3 à propos de la clarté. Un tel caractère de l'écriture tragique doit se retrouver jusque dans la musique : La Mesnardière récuse alors les propos d'Aristote concernant l'*harmonie*, invitant à ce que la musique s'adapte à la nature du discours.

⁶² La Mesnardière, *La Poétique*, p. 323 (212-213).

⁶³ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 455 (390).

⁶⁴ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 442 (372).

⁶⁵ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 443 (374).

⁶⁶ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 435 (363).

⁶⁷ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 423 (347).

naturel conduit-il à une distinction générique et poétique de l'écriture des passions, tout comme il conduit à distinguer la tragédie du prêche, du discours philosophique ou du discours oratoire. Évoquant l'usage des sentences, le théoricien tance les jeunes poètes qui en abusent et établit une séparation nette entre prêche et tragédie :

Ce n'est point en ces productions qu'il est permis de prêcher et les jeunes poètes se trompent sur ce qu'ayant ouï dire que le poème tragique doit être grave et sérieux, ils s'imaginent dès l'instant qu'il faut que tous les endroits soient farcis de beaux apophtegmes, qu'ils rendent aussi ridicules par leur mauvaise application que seraient des pendants d'oreille d'une valeur inestimable, s'ils étaient attachés au nez ou s'ils pendaient sur les joues de quelque dame extravagante⁶⁸.

La Mesnardière revient un peu plus loin sur la question des sentences, réflexions dignes d'un philosophe ; à ses yeux, le propre du philosophe est d'approfondir « des choses de la morale » à propos de « vertus imaginaires que peu de personnes comprennent et que pas une ne pratique » ; une telle posture n'a pas sa place dans une tragédie et il préfère même l'efficacité et la beauté d'un « raisonnement continu, ordinaire et naturel »⁶⁹ à celui développé par un philosophe. En outre, les mœurs étant consubstantielles à l'homme, il est difficile de vouloir supprimer les passions : la vertu consiste alors à régler ces dernières et non à les supprimer. Enfin, la mise à distance du discours oratoire s'explique par la spécificité du processus émotionnel à l'œuvre dans la tragédie. Si l'on a vu que ce processus empruntait à l'art oratoire ses origines, il comporte toutefois une spécificité : ce n'est pas le dramaturge qui parle mais son personnage auquel il s'identifie :

Il faut donc considérer que le poète dramatique ne parle jamais de soi-même ; qu'il est toujours sur la scène, et jamais dans le cabinet ; que toutes ses productions sont des discours perpétuels des personnes introduites ; et qu'ainsi il est obligé d'entrer dans leurs sentiments, de se vêtir de leurs passions et d'épouser leurs intérêts, pour les faire passer ensuite dans l'esprit de ses acteurs et enfin, par leurs ministères, dans l'âme de son auditeur⁷⁰.

« Se vêtir de leurs passions » suppose un travestissement et un changement d'identité. Autrement dit, l'auteur n'est pas visible, pas plus que ce n'est lui qu'on entend au sens propre et figuré. L'usage singulier de la rhétorique se définit donc par l'invisibilité qui est requise pour des raisons poétiques. Certes bien présente – et c'est en cela que sa connaissance aiguë est nécessaire –, la rhétorique se doit de ne pas être perceptible pour le spectateur, au risque d'annihiler les effets poétiques recherchés.

La Mesnardière souligne qu'une telle virtuosité est à son comble lorsque le poète recourt à l'*oratio morata*⁷¹ dont il recommande l'emploi. Les paroles prononcées ne disent pas explicitement ce qui agit le personnage, mais l'intention peut se lire, cachée derrière les

⁶⁸ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 326-327 (217).

⁶⁹ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 328 (218).

⁷⁰ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 436 (364).

⁷¹ L'*oratio morata*, est définie ainsi par La Mesnardière : « un discours expressif des mœurs et des sentiments secrets de la personne qui agit : beauté qui ne paraît pas en ce que dit ce personnage, quand il nomme par leur nom et qu'il confesse hautement ses secrètes intentions, mais dans ces manières d'agir où sans dire ce qu'il souhaite, il nous fait voir ses desseins, parce que nous y remarquons une certaine propriété qui accompagne toujours ceux qui sont vivement atteints de la passion qui le travaille. » (La Mesnardière, *La Poétique*, p. 259 (126)). Comme le signale l'éditeur du texte, on trouve cette notion d'*oratio morata* chez Heinsius dans le *De tragoediae constitutione* et dans l'*Ad Horatii de Plauto et Terentio iudicium, Dissertatio* (note 57, p. 259).

mots utilisés. La formulation emprunte donc une « voie indirecte »⁷², ce qu'il résume après avoir analysé un extrait de sa propre tragédie *Alinde* :

[...] il faut qu'en notre oraison expressive des sentiments, la peinture soit muette, ou pour parler sans figure, que les desseins de la personne paraissent dans ce qu'elle dit, mais comme au travers d'un voile et non pas à découvert, [...]73.

Un tel procédé qui voile le propos correspond à une manière d'agir fréquente et en ce sens, l'employer relève de l'expression naïve et permet une « expression agréable » en exposant les propriétés naturelles des habitudes de l'âme. L'art du poète est donc à son comble : il n'est pas visible et suit le naturel en recourant à une voie indirecte dans l'expression des passions :

Que l'écrivain se ressouvienne que cette espèce de discours (il la peut nommer agissante) doit être simple, naturelle, droite et sans affectation. Plus elle imite la nature, plus elle approche de l'art ; et le poète est fort adroit en cette sorte d'oraison, *s'il cache si bien son adresse* qu'il n'y paraisse aucune chose qui ne semble fort naïve, dite pour être entendue plutôt que pour être écoutée, poussée par le pur instinct et par la seule accoutumance, qui fait qu'en agissant on parle de cette manière et qu'on dit telle et telle chose, qu'on fait telle et telle action quand on fait telles actions⁷⁴.

Le dramaturge accompli est donc celui qui sait cacher son adresse et qui est, *in fine*, « un illustre trompeur » faisant passer adroitement « l'utilité des préceptes parmi les charmes du théâtre » : La Mesnardière rappelle ainsi, lorsqu'il aborde l'exemplarité des mœurs, que la tragédie doit plaire et instruire (ce qu'il a rappelé dans ses controverses avec Castelvetro). Il paraphrase alors les propos de Gorgias dans *La Gloire des Athéniens* de Plutarque :

[...] un philosophe dit subtilement chez Plutarque que *la parfaite tragédie est une fraude admirable, qui honore celui qui trompe et qui profite extrêmement à celui qui est trompé* : à cause que l'écrivain faisant passer adroitement dans l'âme des auditeurs l'utilité des préceptes parmi les charmes du théâtre, c'est un illustre trompeur, dont la fraude est obligeante et que ceux qui la reçoivent en tirent sans y penser une utilité merveilleuse et qui est d'autant plus active qu'elle entre sans être aperçue jusqu'au fond de l'entendement et de là dans la volonté⁷⁵.

Tout l'art du poète est donc de mettre en œuvre ses connaissances de manière à ce qu'elles ne paraissent pas ouvertement ; il doit se rendre invisible par l'habileté des discours qu'il met en œuvre et où l'on ne doit pas sentir sa présence, ce qui permettra le processus de sympathie émotionnelle, indispensable pour que l'instruction entre dans l'âme de l'auditeur. Il doit alors réussir à éblouir la raison des auditeurs, sans se faire voir, par les émotions qu'il excite en eux ; cet éblouissement passe par l'expression des passions, située sur le plan de l'*elocutio*, où la rhétorique joue un rôle encore une fois déterminant. Mais son invisibilité relève du poétique puisque l'impératif de naturel est propre à la situation du dramaturge : ce n'est pas lui qui s'exprime mais son personnage, condition *sine qua non* pour atteindre avec efficacité le spectateur.

⁷² La Mesnardière, *La Poétique*, p. 261 (128).

⁷³ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 262 (131).

⁷⁴ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 265 (136). Nous soulignons.

⁷⁵ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 270 (141).

Dans « la première grande poétique du théâtre français » qu'il propose, La Mesnardière procède à une lecture rhétorisée de la *Poétique* d'Aristote. Il refond la théorie des passions en la calquant sur l'art oratoire. La diversification des passions externes et le primat des passions internes dans le processus persuasif sont des modifications effectuées à l'aune des traités de rhétorique antiques, eux-mêmes passés au filtre des tendances contemporaines (primat de la pitié, inflexions galantes et adoucissement des passions comme objectif final). Une telle conception requiert chez le dramaturge une connaissance aigüe de la rhétorique, en sus des règles dramaturgiques. Sa mise en œuvre relève en revanche d'une articulation maîtrisée de l'art oratoire aux exigences propres à la tragédie. En ce sens, si La Mesnardière rhétorise les passions tragiques, leur expression relève d'une poétique de l'éloquence invisible : c'est en recherchant une invisibilité d'ordre poétique que le dramaturge rend digne de foi sa fiction mimétique aux spectateurs et qu'il peut ainsi atteindre les buts de la tragédie, même infléchis par La Mesnardière vers une dimension rhétorico-morale.

BIBLIOGRAPHIE

Édition de *La Poétique* de La Mesnardière

LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, éd. J.-M. Civardi, Paris, Honoré Champion, 2015.

Textes de l'Antiquité

ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, LGF [Le Livre de Poche], 1990 (pour le texte grec : éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, [Poétique], 1980).

——— *Les Politiques*, trad. P. Pellegrin, Paris, Flammarion [GF], 1993.

——— *Rhétorique*, Ch.-É. Ruelle, revue par P. Vanhemelryck, Paris, LGF [Le livre de poche], 1991 (pour le texte grec : éd. et trad. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres [CUF], 3 vol., 1932-1938 et rééd. avec compléments par A. Wartelle, 1989-1991).

CICÉRON, *De l'Orateur*, éd. et trad. H. Bornecque et E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres [CUF], 3 vol., 1927-1938 et rééd.

HERMOGÈNE, *L'Art rhétorique*, trad. M. Patillon, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997.

HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, [CUF], 1934, rééd. 1967.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. et trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres [CUF], 1975-1980

Études critiques

BARBAFIERI, C., « Une tragédie en mode mineur : la tragédie élégiaque », *Littératures classiques*, 51, 2004, p. 269-283.

COUTON, G., *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

FORESTIER, G., *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, Puf, 2003.

PASQUIER, P., *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale : histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.