

Dramaturgie, stratégies rhétoriques, pouvoir de la parole dans les tragédies d'Alfieri.

Ma questa specie di gente è, e dev'essere, inconvertibile. Ed io, per natura mia, non disputo mai, se non se raramente con quelli con cui concordiamo di massima ; agli altri ogni cosa io la do vinta alla prima. Mi contentai dunque di non acconsentire. Questa mia resistenza negativa verisimilmente poi passo' sino al re pel canal del ministro (...). *Vita II*, 13

POPOLO : Qual dir fia questo ? Un Dio lo ispira... / (...) Fiamma è il tuo dire, o Bruto... *Bruto secondo*, V, 3

Dans le sillage de l'*Age de l'éloquence*, Marc Fumaroli, dans *Héros et orateurs*, incitait à mettre en rapport dramaturgie et rhétorique afin de renouveler la lecture de la tragédie classique du Grand Siècle français. D'une part, la mise en parallèle de certaines stratégies de fabrication communes, du pouvoir de la parole rhétorique et dramatique, permet de filer la métaphore séduisante du dramaturge orateur. D'autre part, à l'intérieur même des textes,

les *dramatis personae* se trouvent assumer les multiples visages de l'orateur : un enjeu essentiel des tragédies de Corneille, mais aussi de l'*Illusion comique*, se découvre la lutte entre deux types de rhétoriques, le destin et le statut de la parole persuasive, la capacité de dire et faire croire la vérité ou de la dissimuler. Rien de plus éloigné, c'est une évidence, du parcours d'Alfieri que celui du jeune Corneille, qui brasse les influences de la pédagogie jésuite, de la tragédie romaine post-tridentine ou du *Traité du sublime* du pseudo-Longin revisité par les théoriciens de la Contre-Réforme. Néanmoins, dans la mouvance de la réhabilitation des études sur la discipline, les suggestions méthodologiques de Fumaroli s'avèrent tout à fait stimulantes. La formulation des trois *respiri*, l'utilisation originale au sein de la *dispositio* dramaturgique de grands paradigmes que la tragédie emprunte à la rhétorique, de Sophocle à Corneille, comme la scène judiciaire ou délibérative attestent assez de la validité du parallélisme entre le dramaturge et l'orateur. L'élaboration de tirades construites selon les purs principes de la rhétorique classique entre en résonance avec les réflexions sur l'art oratoire, dans son rapport avec le contexte historico-politique, qui émaillent les traités *Della Tirannide* et *Del principe e delle lettere*. Et l'identification Alfieri/Plinio au moment de la rédaction du *Panegirico a Trajano* est mise en scène dans un célèbre passage de la *Vita*, où l'auteur bondit sur son lit en brandissant sa plume comme un glaive, se lançant dans une déclamation éloquente.

Cette étude veut être l'occasion pour amorcer la réflexion sur le destin de la parole dans la tragédie d'Alfieri, sa capacité d'agir sur la volonté et la conviction d'autrui. Une réflexion qui semble justifiée dans le théâtre de l'*astigiano*, épuré comme il est de toute péripétie extérieure : au même titre que chez l'*odiosamato* Racine, sur un tout autre plan, la parole est plus que jamais chez Alfieri le lieu où se joue la relation de force, le rapport « maître/esclave ». Les affrontements verbaux, parfois sous forme d'*agon* étincelants où s'affrontent, en longues coulées parallèles, les pétitions de principe des antagonistes, scandent comme des jalons l'inexorable et rectiligne progression vers la catastrophe. Le socle de la réflexion peut être l'utilisation que fait le dramaturge orateur de catégories de la rhétorique classique au niveau de la composition et de la macro-structure, de la *dispositio* dramaturgique, des procédés de fabrication. En un deuxième temps, les *dramatis personae* dévoilant leur visage plus ou moins avoué d'orateurs à l'intérieur de certaines scènes, les échanges verbaux pourront être redéfinis en termes de stratégies rhétoriques, par la mise au jour du statut de la parole persuasive. Certains

antagonismes actantiels semblent recouvrir une lutte entre deux rhétoriques, qu'oppose leur rapport à la vérité, aux passions, à la catégorie du sublime. Enfin, questionner le pouvoir de la parole persuasive sur les interlocuteurs individuels ou collectifs des héros/orateurs nous conduira à une approche méta-théâtrale. Si l'inefficacité d'un dialogue où personne ne convainc personne contribue souvent à renforcer l'image d'un univers tragique où les personnages, voués au monologue, sont dominés par la logique exclusive d'une passion, il est des cas où s'ébauche une interaction d'un autre ordre. En particulier dans les tragédies de sujet romain, *Virginia*, *Bruto primo* et *Bruto secondo*, l'interaction entre héros/orateurs et peuple semble réactiver l'idéal alfierien de la « sublime éloquence », en mesure d'agir sur l'auditoire en excitant certaines passions que l'orateur lui-même doit ressentir. Or ces scènes mettent précisément en abîme les mécanismes de la réception théâtrale, l'entité chorale du peuple se dessinant comme projection de la communauté virtuelle de spectateurs à laquelle s'adresse Alfieri. Dès lors, le dramaturge donne peut-être à voir par quel canal la nouvelle tragédie nationale, qui par sa fonction civique et morale doit être pourvue d'une efficacité parénétiq ue, est en mesure d'agir sur les spectateurs. L'éloquence du verbe, la « concione » aussi enflammée soit-elle, est-elle seule suffisante à susciter l'embrasement collectif d'un « popolo schiavo » ? Où ne doit-elle pas être relayée par l'éloquence « muette » d'un autre type de spectacle, dans un rapport à la fois de compétition et d'exaltation réciproque ?

Certes, la *Vita* d'Alfieri ne nous dit pas grand chose -mis à part l'expérience précoce de la « vicendevola paura »- du déroulement de la classe de « rettorica » à l'Académie de Turin. Néanmoins ses lectures d'auteurs classiques relatées dans le menu détail, (la lecture passionnée des « infiammati discorsi » d' Icilio chez Tite-Live, dont la « sublimità dei soggetti » et la « maestà delle concioni »¹ inspirent la *Virginia* en 1777) ses réflexions dans les traités ou le *Panegirico* témoignent de l'influence du genre. De nombreuses analogies se tissent au niveau des procédés de fabrication et de la macro-structure. La technique de composition devenue proverbiale des trois *respiri*, de l' *idea* à la *stesura* à la *versificazione* sur lesquels l'auteur revient avec esprit de système, correspond évidemment aux étapes canoniques de la rhétorique classique, de l'*inventio* à l'*elocutio*. Les étapes de l'élaboration

¹ V. Alfieri, *Vita*, op. cit., IV, 4, p. 173.

n'ont rien d'original par elles-mêmes, et l'intérêt de ces catégories dans la *Vita* tient plutôt au rapport entre subjectivité et objectivation qui sous-tend tout le processus de création. Une tension dialectique est constamment entretenue entre l'adhésion à une norme classique (primauté de la règle esthétique objective, discipline formelle et *labor limae*, ascèse stylistique, étude méthodique) et une sensibilité qui préfigure le romantisme (valorisation de l'apport de la vie intérieure, de la force incandescente des passions et du magma des sensations subjectives, poétique du « génie » brut et autodidacte). Ce n'est évidemment pas le lieu ici de reprendre les termes d'un débat initié par Croce qui forgea justement la catégorie de *protoromantico* pour situer Alfieri entre Lumières et romantisme, tant il est problématique de classer cet auteur dans ce genre de catégories cloisonnées. Mais les passages de la *Vita* sur les *respiri* suggèrent une série de remarques.

Alfieri part systématiquement du « forte sentire », du « bollire di cuore e di mente »², syntagmes caractérisant en particulier l'*idea* et la *stesura* par la paradigme du surgissement, de l'immédiateté et de l'irresponsabilité de l'acte créateur (cf. les formes passives, le réseau métaphorique de la flamme, de la chaleur, de la pathologie, de la fièvre, de la fureur, du délire). C'est le lieu où peut surgir l'« impulso naturale », où le cœur peut s'enflammer « come da una improvvisa saetta » de cette « rabida e disdegnosa emulazione » avec les grands modèles du passé, privilège des « sommi scrittori »³. La description de la discipline austère de l'*elocutio* autour du démontage et remontage des matériaux de la tradition a tendance à s'inscrire dans la durée. Dans le passage prose/vers, Alfieri, pour ce qui est de la conquête laborieuse du toscan et du vers tragique, valorise l'acte volitif dans la torture rituelle de la discipline, et fait appel au principe classique du *labor limae*. Les trois *respiri* engagent donc les deux pôles de l'inné, du don naturel du « forte sentire », et de la technique, l'éducation, l'ascèse stylistique. L'apport tumultueux de la vie intérieure, la fièvre des passions naturelles et indistinctes, semblent pouvoir être canalisés, disciplinés, aussi grâce à cette technique de décomposition du processus créatif détaillé méthodiquement dans la *Vita*. Permettre l'objectivation, la mise en forme de la « vocifération » subjective, opérer la médiation entre intérieur et extérieur : ce pourrait être une raison d'être du recours rigide, systématique, normatif d'Alfieri à toute une série de catégories - de formes classiques -, et de

² V. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, III,7, in Id., *Della Tirannide, Del principe e delle lettere*, a cura di M. Cerruti, Milano, BUR, 2000, p. 327.

³ V. Alfieri, *Vita*, Milano, Garzanti, 1981, IV,15, p. 241.

son astreinte volontariste à une discipline formelle. (Cela vaut aussi pour le respect instrumental, poussé jusqu'à son point de rupture, du paradigme unitaire aristotélicien, des codes esthétiques de la tragédie classique, par rapport au paradigme de la variété shakespearien : cet auteur est lu avec passion par Alfieri mais rejeté par une sorte d'auto-censure).

L'on pourrait décliner à l'infini ce jeu de miroir entre l'orateur et le dramaturge d'un côté, l'orateur et les *dramatis personae* de l'autre. L'on conçoit ce qu'il y a de séduisant dans l'image du dramaturge/orateur, qui au moment de l'*idea* (entre *inventio* et *dispositio*), choisit ses « arguments » parmi les « lieux communs » de la mémoire collective, les livres de la tradition gréco-romaine, biblique et chrétienne. Arrachant ses icônes aux limbes de ce réceptacle mémoriel, Alfieri privilégie la grandeur idéale de caractères parés de l'*auctoritas* de la légende ou de l'histoire antique pour donner plus d'autorité et de force persuasive à son discours et enflammer les passions de l'auditoire. Héros « épидictiques »⁴ en charge de faire revivre un idéal moral souvent issu de l'Antiquité, qu'il s'agisse de stoïcisme ou de l'héroïsme plutarquien, Brutus ou Antigone sont plus à même par leur rang ou leur prestige de produire un certain effet qu'un quelconque « Bruto toscano » du Moyen Age ou de la Renaissance. L'exemplarité morale de la parabole de Raimondo de' Pazzi ou de Rosmunda, viciée par un éloignement temporel insuffisant, est ainsi frappée de discrédit à posteriori, par défaut de « sublimità » (voir la théorisation de la « venerazione preventiva », du pouvoir de réminiscence du nom propre dans les *Pareri* de *Rosmunda* ou de *La Congiura dei Pazzi*). Au niveau de la *stesura*, entre *dispositio* et *elocutio*, la poétique de la *brevitas*, la volonté programmatique de réduction du nombre de personnages et de digressions de l'intrigue, peut être ramenée au principe rhétorique de la *reductio* : émerge la volonté de conférer une plus grande exemplarité à la trajectoire essentielle, rectiligne, de certains destins. Enfin l'ascèse stylistique de l'*elocutio* est marquée par le lien aux passions et une tension vers le sublime et l'énergie que l'on retrouve dans l'éloquence de certains héros tragiques⁵. Toute une série de

⁴ Le troisième genre de l'éloquence, le genre épидictique, est celui du discours faisant l'éloge ou plus rarement le « blâme » de personnages ou idées en des circonstances autres que politiques, délibératives, ou judiciaires.

⁵ Et même le traitement de l'*actio* selon Alfieri mériterait une analyse à part entière. « Capocomico » de compagnies dans le cadre du dilettantisme aristocratique et interprète de ses propres textes, il n'a cessé de réfléchir à la dimension représentative des tragédies dans l'espoir de réformer l'« arte comica » italienne en pleine décadence, (il suffit de songer à la

choix dramaturgiques sont donc aussi lisibles en termes de stratégies rhétoriques visant à produire un certain effet sur l'auditoire – et c'est sur une problématique de réception que va confluer notre réflexion.

Au niveau de la macro-structure des tragédies, nous délimiterons le champ du sujet en nous penchant plus particulièrement sur l'interprétation alférienne de quelques grands paradigmes structurels que la tragédie, depuis Sophocle, a emprunté à la rhétorique. Le genre délibératif⁶ informe en particulier la dramaturgie de *Bruto primo* et *Bruto secondo*. Le premier fait miroiter le mythe de l'éloquence classique. Dans un rapport de synergie avec les harangues et exhortations du vieux consul, le peuple romain prend part activement aux délibérations avec sénateurs, consuls, patriciens, tout au long du premier et deuxième acte (en particulier dans la scène II,6). Ce « chœur » revisité est ainsi arraché exceptionnellement à son statut marginal ou de spectateur passif, ondoyant et versatile⁷ : cela dans le seul espace ouvert et public des tragédies d'Alfieri, le Forum. Par cette liberté et égalité dans la prise de parole délibérative le Forum, avatar du carrefour de la comédie, qui permet l'irruption du peuple et de l'extérieur sur scène contrairement à la *Reggia*, devient le lieu d'une utopique réconciliation des classes. L'on songe à la résurrection de l'éloquence dans l'utopie d'une Rome ressuscitée, redevenue libre, que prophétise Alfieri/Plinio dans le *Panegirico*. En pointillé se dessine l'idéal de l'énergie verbale dictée par l'« impetuoso sovrano Genio della libertà » qui aiguillonne le poète/orateur. Cet idéal est aussi celui poursuivi par le dramaturge dans sa recherche du nouveau vers tragique, comme en témoigne l'adjectivation intensive et « sexualisée » :

Già odo nel foro risorta quella maschia, libera e veramente romana eloquenza, per cui dalla tribuna tuonando, là i popolari tribuni, qua i consoli, delle importanti leggi, del muover la guerra, dell'accordar la pace discutono.

place de l'éloquence muette du corps notamment dans *Filippo* ou *Mirra*, aux dialogues sertis de didascalies indirectes).

⁶ C'est le genre des assemblées où l'on prend des décisions selon les règles de la démocratie, genre du « futur » qui consiste à conseiller ou déconseiller en fonction des valeurs de l'utile et du nuisible, du meilleur et du pire.

⁷ Dans *Virginia*, Icilio, Numitoria ou Virginia, emblèmes de l'héroïsation de la plèbe romaine, bien qu'exaltant les vertus plébéiennes dans leurs diatribes anti-nobiliaires, flétrissent ce peuple versatile, influençable par des démagogues dissimulateurs et retors. Cf D. Alexandre, « Le peuple dans les tragédies d'Alfieri », in *Italies*, 2002, 6/2, pp. 503-522.

Oratori veri son quelli, a cui la sublimità del soggetto materia al ragionare mancar mai non lascia ; a cui la libertà, maestra dell'energico parlare primiera, di lodevole ardire, di caldo amor per la patria, e di tenace costanza soccorre⁸.

Les premiers actes de *Bruto primo* semblent une matérialisation scénique, jusque dans la dislocation spatiale du Forum, de ce passage du *Panegirico* : là où l'orateur mu par une tension prophétique exaltait la vision utopique et lumineuse d'une renaissance de la république, par le biais d'une vaste hypotypose rhétorique. On voit s'ouvrir ce véritable « espace onirique », pour paraphraser Mattioda⁹, que la Rome républicaine tout comme les cités-états grecques offrent aux dramaturges se proclamant républicains¹⁰ dans une Europe dominée par le despotisme éclairé. Dans *Bruto secondo*, nous le verrons, où l'on retrouve une succession de harangues dans le cadre délibératif, le statut de la parole et son efficacité parénétiq ue est présenté de façon plus ambiguë.

Quant au genre judiciaire¹¹ il n'a pas peu influencé la technique de composition jusque dans la ritualisation de l'*agon*¹². Les auteurs de tragédies ne se sont pas fait faute d'Eschyle à Corneille de dresser un tribunal sur scène¹³. Cette catégorie nous intéresse en particulier dans une perspective

⁸ V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Trajano*, in *Scritti politici e morali*, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, I, p. 316.

⁹ E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, p. 315 et suivantes.

¹⁰ L'on connaît l'ambiguïté du terme au XVIIIème, où la distinction entre république démocratique et monarchie constitutionnelle n'est pas toujours nette, et le caractère politiquement indéterminé de la liberté chez Alfieri, qui renvoie à un élan sentimental plutôt qu'à une solution de rechange politique, à un cadre institutionnel précis. Proclamant son admiration pour les institutions républicaines antiques, Alfieri finit par afficher son adhésion au modèle constitutionnel anglais.

¹¹ *Narratio* des événements passés en vue d'accuser ou de défendre, dans le cadre social du tribunal, les deux avocats exposant leur version de la « vraisemblance » devant l'instance d'arbitrage du juge, roi ou « popolo re » comme dans la catastrophe de *Bruto primo*.

¹² Bref rappel sur ce terme technique, qui illustre le lien organique entre le théâtre antique et la cité. Les débats politiques et judiciaires de la démocratie athénienne, avec leurs antilogies soigneusement codifiées, ont leur équivalent au théâtre dans les scènes de débat (*agon*) qui dramatisent les affrontements avec une grande efficacité rhétorique, tantôt dans la sphère comique, tantôt tragique, comme si le théâtre représentait et imitait le jeu politique même.

¹³ De la trilogie d'Eschyle qui le premier « fonde » le tribunal humain de l'Aéropage où Oreste meurtrier de sa mère apprivoise les Furies sous l'égide d'Athéna jusqu'à Corneille dans *Horace* ou *Cinna*, à Beaumarchais dans le *Mariage de Figaro*. (On constate au passage à quel

méta-théâtrale. Alfieri semble subvertir systématiquement le modèle tel qu'il est exploité par un certain nombre de poètes qu'il classe dans la catégorie des lettrés courtisans, liés à un prince, dans la logique binaire de *Del principe e delle lettere*. Le rapport avec Métastase est emblématique, croqué dans sa célèbre « genuflezioncella ». Dans un ouvrage de référence, Elena Sala di Felice entreprend de décrypter la dramaturgie de Métastase, en particulier la structure et les schémas actantiels, en termes d'idéologie¹⁴. Le *melodramma* (ainsi que la tragédie à *lieto fine* du XVIIIème, comme le souligne Mattioda), devient lisible comme expression de l'idéologie progressiste des Lumières, de la confiance optimiste dans la capacité réformatrice du despotisme éclairé. Cela jette un éclairage intéressant sur la hantise d'Alfieri pour cet auteur - véritable repoussoir, anti-modèle à tous niveaux, au-delà de la « cantilena » élégante et émasculée du vers lyrique. Partant de ses liens avec les Habsbourg et de la fonction morale, pédagogique assignée au théâtre par le *poeta cesareo*, Sala di Felice associe aux figures monarchiques des livrets, en position de maîtrise, la fonction actantielle d'arbitres des destins, d'attributeurs du bien, de pacificateurs et de garants du bien public et de l'ordre naturel et rationnel sanctionné par les lois. Cette « apothéose » de la figure monarchique est confiée en particulier au dénouement justement par le biais du paradigme rhétorique judiciaire. Il en va ainsi dans *Alessandro nell'Indie* ou *La clemenza di Tito* : au dénouement l'empereur, maître de ses passions (amour, vengeance...), s'accorde une solennelle exhibition de clémence et de magnanimité à l'égard des conjurés. Le tyran grec Clistene dans *L'Olimpiade*, (opéra que Alfieri dit avoir apprécié dans sa jeunesse) se présente comme celui qui fait appliquer la loi même si elle lui enjoint de sacrifier son propre sang, dans la scène judiciaire finale. (Voir aussi l'échec de l'habile tentative de médiation du « conciliateur » Creonte avec la proposition du mariage entre Antigone et Emone : c'est un artifice typique des livrets permettant le *lieto fine*).

Dans un tout autre contexte, Corneille confie souvent aux grandes scènes judiciaires du dénouement des pièces romaines un soubassement idéologique déterminant. Dans *Cinna ou la clémence d'Auguste*, lecture de jeunesse d'Alfieri, l'empereur accède à la véritable majesté royale en se dépouillant des attributs tyranniques par l'exercice de la magnanimité et de la clémence dans la

point Alfieri dans *Oreste* se démarque du modèle antique, bannissant toute dimension chorale et politique et se concentrant sur la passion individuelle, privée, de la vengeance d'Oreste).

¹⁴ E. Sala di Felice, *Metastasio. Ideologia, dramaturgia, spettacolo*, Milano, Angeli, 1983.

péripétie finale, une conversion source d'admiration pour le spectateur, sous les yeux des conjurés découverts, pardonnés, et convertis eux-mêmes, Emilie et Cinna. Dans le tribunal qui occupe la dernière partie d'*Horace*, le roi Tulle réintègre dans l'Etat le héros fautif d'avoir cédé à la justice privée, aux sirènes de l'individualisme glorieux, à condition expresse qu'il fasse acte d'allégeance au pouvoir royal et qu'il cesse de régler ses affaires en privé, comme un aristocrate féodal. Le procès politique institué à Rome l'union du roi et des sujets, avec l'avènement d'un nouvel équilibre au dénouement¹⁵. Ainsi la scène judiciaire de la péripétie finale dit-elle le retour à un nouvel ordre et l'instauration de la modernité monarchique, en rapport avec l'affirmation de la monarchie française entre Louis XIII et Louis XIV.

Chez Alfieri, qui établit de la façon que l'on sait l'équation monarchie/tyrannie, qui fait de la loi dans une conception contractuelle une pierre de touche de ses définitions politiques, le rituel de la justice devant l'instance d'arbitrage royale se découvre plutôt dans sa nature de simulacre, de coquille vide, lieu de dissimulation et d'une rhétorique trompeuse (même dans un cadre pseudo-républicain comme dans *Virginia*). Marco et Appio dans *Virginia* ou Creonte dans *Antigone*, dans le cadre justement de la scène judiciaire, n'ont de cesse d'afficher le respect de lois qu'ils ne font que bafouer ou créer de toutes pièces pour servir leur « utile », pour assouvir leur passion individuelle. Dans une démarche qui est presque de l'ordre de la démystification méta-théâtrale, de l'inversion de signes, la grande scène judiciaire chez Alfieri, loin de dire l'avènement d'un nouvel ordre positif au dénouement, est simplement le cadre pour l'émergence de la révolte individuelle à un ordre. Un ordre dont la tyrannie est la condensation métaphorique et qui ne s'en trouve guère ébranlé. Pour Filippo, Creonte, Appio, Cesare, la légalité, la réconciliation et la clémence magnanimes ne sont qu'un masque.

Dans la grande scène du Conseil de *Filippo* (III,5) la dualité roi/père, le sentiment de la pitié paternelle et sa version publique de la clémence ne peuvent qu'être simulés au sein de la grande machinerie théâtrale mise en branle par ce maître en simulation et dissimulation. Les règles formelles sont

¹⁵ Rappelons à quel point, si l'on segmente la *fabula* sur une base actantielle, le dénouement, avec un effet de clôture, prend en charge sa portée idéologique : la situation de la dernière scène, en général, correspond au moment où l'enchevêtrement des forces et des passions en conflit, arrivé à un point culminant de tension, doit se dénouer pour donner lieu à une nouvelle situation, un nouvel ordre non plus dynamique mais statique, qui conclut le drame.

respectées dans la succession des réquisitoires et plaidoyers, mais les dés sont pipés et la scène a l'air d'un simulacre grimaçant, comme si la machine de la parole judiciaire ou délibérative tournait à vide. (La structure judiciaire informe toute la tragédie, et contribue à grandir le personnage éponyme dans sa fonction de juge et d'accusateur tout-puissant, écrasant et persécuteur). Le double plaidoyer de défense de Perez, incarnation de l'amitié magnanime et de la pureté, préfigure un *topos* des futures tragédies : le héros ou son défenseur n'accepte pas la légitimité du tribunal qui le juge, se révolte et en dénonce la mystification (cf. *Virginia*, *Antigone*). Exemple intéressant, les scènes judiciaires d'*Antigone* où les deux héroïnes, sœurs et rivales, font assaut de magnanimité devant le dissimulateur Creonte, qui chez Alfieri édicte sa loi comme un véritable piège pour l'héritière légitime (II,2). Se démarque la véritable *narratio* judiciaire d'Antigone dressant sa propre accusation, assoiffée de gloire individuelle par son sacrifice expiatoire, et enfermée dans sa vocation de mort solitaire.

L'un des rares dénouements qui dise l'avènement d'un nouvel ordre - sorte d'étonnante utopie égalitaire et jacobine - conclut le *Bruto primo*. Les conjurés favorables au retour du roi détrôné Tarquin le Superbe sont jugés devant la masse de sénateurs et du « popolo re ». Le même Bruto, qui avait auparavant célébré dans un discours épideictique la fondation de Rome, repousse inexorablement tout sursaut de pitié et de clémence. Mais la dualité citoyen/père, le conflit entre affection paternelle et passion de la liberté évoqué dans le *Parere* est loin d'être simulé, et participe au contraire de l'exemplarité morale du sacrifice. Rivalisant avec Collatino, avocat de l'accusation, il mène un réquisitoire contre ses propres fils au nom d'un ordre supérieur de valeurs : Rome, le respect de la loi et de la justice, le binôme indissociable liberté et patrie. Le dénouement fonde dans la pureté du sacrifice héroïque et la vertu romaine l'avènement d'un nouvel ordre, dont la positivité entre en conflit avec la négativité de la douleur du père. Bruto grâce au rituel judiciaire instaure la grandeur fondée sur le sacrifice des affections particulières, entièrement dévouée au bien public. En effet la tyrannie se définit aussi par ses condamnations et jugements arbitraires : dans son réquisitoire, Bruto se parant du seul titre de « cittadino » a beau jeu d'opposer l' « iniquo e falso/ Giudizio »

du roi au « Popol, che solo alle tremende e sante / Leggi soggiace, al giudicar, non d'altro / Mai si preval, che della ignuda legge »¹⁶.

A l'intérieur de ces grands cadres de la *dispositio* dramaturgique ces polarités se reflètent dans l'articulation même du discours des personnages, dans l'élaboration linguistique. En creusant le parallélisme entre héros et orateurs, on voit alors se dessiner en pointillé une collision entre deux rhétoriques de signe opposé dans leur rapport à la vérité et aux passions, un enjeu non négligeable qui recoupe les antagonismes actantiels sur lesquels Alfieri braque les projecteurs. Nos exemples seront ainsi puisés de préférence aux tragédies construites sur un antagonisme net et extérieur, comme les « tragédies de liberté », plutôt que sur celles où les cartes allégoriques du tyran et de la victime se brouillent : *Saul* et *Mirra* appelleraient à elles seules une étude à part entière sur les « situations de parole ».

D'une part, un certain nombre de personnages liés à la sphère du pouvoir, de l'art de la dissimulation, - Filippo, Egisto ou Creonte mais aussi « satellites », conseillers, courtisans comme Gomez, Antonio - déploient un langage caractérisé par le calcul, la duplicité, la mystification dialectique. Leurs stratégies rhétoriques se fondent souvent sur des arguments manipulateurs, contraignants (arguments d'autorité, appel à des valeurs abstraites, questions suggestives et à présupposition, questions pièges, culpabilisantes, en particulier dans des scènes d'interrogatoire savamment déclinées de *Filippo*... à *Mirra*) et de mauvaise foi (sophismes, pétitions de principe, ironie et amphibologie, argument du silence et du sous-entendu...). Au niveau des voies argumentatives, l'*éthos* et surtout le *pathos*, parmi les plus manipulatrices parce que jouant sur l'affectivité, s'associent parfois à une argumentation de type plus rationnel. Ouvrant par un « langage-piège », pour reprendre la formule de Joly¹⁷, opaque et manipulateur, dont le rapport au vrai est perverti, ces personnages introduisent un double niveau dans leur discours, producteur d'ambiguïté, de dérision et d'ironie tragique.

Les stratégies rhétoriques de Filippo se déploient en particulier dans la scène judiciaire du Conseil, moment-clé où le tyran devient une oppressante

¹⁶ V. Alfieri, *Bruto primo*, in Id., *Tragedie*, La Spezia, Melita Ed., 1990, (V2), v. 200-204, p. 333-334. Nous citerons cette édition pour cette tragédie et pour les *Pareri* de l'auteur sur les pièces.

¹⁷ Cf J. Joly, *Le Désir et l'utopie. Etudes sur le théâtre d'Alfieri et de Goldoni*, Clermont-Ferrand, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1978, p. 130 et suivantes.

figure publique qui feint habilement de s'effacer en tant qu'instance d'arbitrage. Autour de la culpabilité ou de l'innocence de Carlo, l'agencement de longues tirades symétriques comme dans *Virginia* ou *Bruto* suit les prescriptions rhétoriques canoniques : exorde et *captatio benevolentiae*, narration, confirmation, arguments rationnels et objectifs, éthiques et pathétiques, péroration misant sur le passionnel, avec souvent une structure en chiasme où l'argumentation rationnelle (narration, confirmation) se trouve encadrée par un début et une fin qui privilégient l'affectif. Or l'univers tragique de la Cour est lié à l'opacité et au brouillage des signes ; de la physiognomie - phénoménologie des passions - au langage verbal : des signes que les personnages s'attachent avec plus ou moins de succès à maîtriser, dissimuler, ou déchiffrer chez l'autre. Filippo se présente comme maître du langage et du regard. Capable de reproduire, de simuler les signes de la passion jusque dans l'*actio*, l'éloquence du corps, en parfait orateur (« Il pianto / Mi sta sul ciglio, e la debil mia voce / Quasi del core i sensi esprimer nieghi, / Tremula ondeggia... »¹⁸) le personnage se situe d'emblée dans le cadre des arguments manipulateurs (appel captieux aux valeurs - vérité, raison d'Etat - et simulation de la dualité roi/père). Le paradigme du méta-théâtre, fort utile pour rendre compte de la thématique de sa dissimulation *disonesta*¹⁹ l'apparente à la fois au metteur en scène et à l'acteur de l'intrigue, dans sa double acception. Dans l'exorde du premier réquisitoire (vv. 55-80), le portrait épictétique de Carlo, joué sur un système d'antithèses (« dolcezza/empietà ») et de répétitions habilement calibré, est repris dans la *narratio* du parricide manqué joué aussi sur les contrastes, l'opposition ombre/lumière (« astro/ombre »), l'évidence dramatique du passage du passé simple au présent, jusqu'à l'évocation solennelle de la terrible épreuve du jugement qu'il feint de déléguer à ses interlocuteurs. Le renversement dialectique est total. La passion, l'affectivité est ici simulée jusque dans le système de ruptures syntaxiques et

¹⁸ V. Alfieri, *Filippo*, in Id., *Tragedie*, op. cit., (III,5), vv. 59-61, p. 40.

¹⁹Dissimulation *disonesta* opposée à la « dissimulazione onesta » de Carlo et Isabella, pour paraphraser T. Accetto, (puisque la tragédie se passe à l'époque de la Contre-Réforme), à leur « virtù sconosciuta » jusqu'aux deux derniers actes. L'on sait à quel point la thématique de la dissimulation et les codes de la rhétorique, liés au savoir sur les passions, sont au cœur des traités de l'époque de la Contre-Réforme, de la médecine à la physiognomie aux traités de Cour aux Beaux-Arts. Cf L. Desjardins, *Le corps parlant, Savoirs et représentations des passions au XVIIème siècle*, Laval, L'Harmattan, 2001. En ce sens on peut relever un certain sens de l'histoire dans *Filippo*.

d'enjambements²⁰. Le masque de la rhétorique pervertie et mensongère de Filippo renvoie au binôme antinomique qui structure la pièce, « *velo/vero* » (voir le réquisitoire de l'inquisiteur Leonardo, v 190-191). Au niveau de l'*éthos* et du *pathos*, ce qui distingue l'orateur sublime du dissimulateur est le rapport à la vérité mais aussi la capacité à éprouver la passion qu'il exprime dans son discours, le « forte sentire » s'opposant à la froide simulation de la passion comme chez Filippo. Sa rhétorique judiciaire permet de masquer son véritable moteur, la fureur de la vengeance et la *libido dominandi*, la passion exclusive, illimitée du trône, (il s'agira pour Cesare de masquer l'ambition de « *falsa gloria* »²¹).

Le personnage d'Egisto dans *Agamennone* met aussi en oeuvre des stratégies rhétoriques manipulatrices, dans un langage-piège, que Alfieri, comme l'a montré Joly²², fait jouer avec le langage-écran de Clitennestra. (Le langage-écran renvoie en particulier à la dénégation d'une passion d'amour que la loi éthique refuse, comme c'est le cas pour Mirra, Isabella, par moments Carlo, à cette figure que Quintilien nomme *significatio*, figure d'une passion inavouée qui se laisse deviner dans les accidents de langage et pour laquelle le rhéteur cite justement le discours de Mirra chez Ovide. Les stratégies de persuasion et d'auto-persuasion visent alors à masquer l'irruption dans le langage d'un désir qui ne peut être assouvi. Si l'on peut parler de rhétorique trompeuse sa maîtrise échappe au personnage, elle renvoie au jeu de l'autocensure et des ruses de l'inconscient).

L'*agon* de la scène (III, 2) entre Agamennone et Egisto constitue aussi un exemple de manipulation rhétorique, dans le discours persuasif de ce dernier qui par ailleurs échoue. Joly a montré qu'au niveau du signifié, le plaidoyer prend l'allure d'une rhétorique pompeuse, jouant d'hyperboles et d'archaïsmes, visant à encenser Agamennone par un appel à la pitié comme privilège des âmes divines (la stratégie mise sur le *pathos*, visant la pitié de l'allocutaire).

²⁰ Ces stratégies se prolongent dans la perfidie raffinée de l'exorde de Gomez, où la *narratio* est précédée d'un appel au sentiment paternel, aux lois naturelles et au droit du sang, de fait bafouées (« (...) ché padre / Tu sei pur sempre », V. Alfieri, *Filippo*, in Id., *Tragedie*, op. cit., III,5, vv. 119-120). Son réquisitoire se poursuit par l'appel captieux aux valeurs de l'honneur et de la patrie, la stabilité de l'état, avant la péroraison avec requête du châtement suprême.

²¹ Voir aussi l'appel perverti, instrumental à la valeur de la vérité dans la « sentence » de Filippo qui s'en remet habilement, après le discours de Perez, au Tribunal de l'Inquisition : « (...) Il ver rifulga / Per lor mezzo ; e sol si ascolti il vero »(III,5, vv. 302-303, p. 50).

²² J. Joly, *Le désir et l'utopie. Etudes sur le théâtre d'Alfieri et de Goldoni*, op. cit., pp. 134-138.

Egisto pour justifier le geste apparemment absurde de chercher refuge auprès de son ennemi, est contraint de développer une pseudo-logique (justification des atrocités d'Atreo par les fautes de Tieste) qui s'achève sur le sophisme de la péroration, où les deux identités sont échangées : « Faccia Atride di me, cio' ch'ei vorria / Ch'altri fesse di lui, se Egisto ei fosse »²³. Mais tandis que la rhétorique emphatique, hyperbolique d'Egisto fait mine d'exalter la vertu héroïque d'Agamennone dans sa *captatio benevolentiae*, un autre niveau de ce discours épideictique semble livrer un avertissement, rappelant la consanguinité, la malédiction familiale. Non sans affinités avec l'ambivalence et l'ironie tragique de la tragédie grecque²⁴, l'allusion en apparence flatteuse d'Egisto à la magnanimité, à la confiance d'Agamennone renvoie à son « talon d'Achille », qui facilitera l'entreprise criminelle du rival.

Une même dérision sous-tend le double niveau de langage de Filippo dans la mise à l'épreuve d'Isabella, où la situation de l'interrogatoire engendre un jeu de domination sado-masochiste. En sortant du cadre strict de situations délibératives ou judiciaires publiques et codées, la scène de l'interrogatoire dans un cadre privé, ou imbriquant sphère politique et familiale selon un schéma récurrent, met aussi en jeu des stratégies rhétoriques manipulatrices. Le langage-piège de personnages en position de domination et de maîtrise rhétorique instaure un rituel sado-masochiste où l'« inquisiteur » se dévoile et se dérobe à la fois. Les stratégies rhétoriques de Filippo visant à engluer dans un tissu de mots Isabella, victime pantelante dont le langage se disloque, miné par les points de suspension de la réticence et de la peur (II,2) peuvent être mises en parallèle avec le rituel de l'interrogatoire mené par Ciniro dans la scène (V,2) de *Mirra*. Même si tout semblerait opposer ces deux tragédies, l'interrogatoire de *Mirra* par Ciniro relève aussi d'un jeu ritualisé : le personnage masculin en position de maîtrise met en oeuvre une série de stratégies calculées afin de persuader sa victime à l'aveu. Ciniro, menant une offensive serrée dans des répliques très construites fondées sur l'hypotaxe, utilise toute une panoplie d'arguments, passant d'un paternalisme conciliant à

²³ V. Alfieri, *Agamennone*, in Id., *Tragedie*, op. cit., (III,2), vv. 227-228, p. 216.

²⁴ cf. J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Oedipe-Roi* », in Id., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, F.Maspéro, Paris, 1972, pp. 103-132. L'ambiguïté peut concerner un déchirement, une opposition de valeurs ou la duplicité d'un personnage qui mène l'action et se plait à jouer avec sa victime (Clytemnestre dans *Agamemnon* d'Eschyle). L'ambiguïté des propos d'Oedipe traduit enfin la dualité de son être, un discours secret s'institue à son insu, détourné, dans ses paroles : le discours humain s'entrelace avec le discours divin, tel qu'il s'exprime dans la formule énigmatique de l'oracle.

la menace brusque (en face comme pour Isabella le langage de la victime, haché, fragmenté, paratactique, dit l'irruption incontrôlable de l'affectivité). Menace de ne plus aimer sa fille, culpabilisation, argument d'autorité, rejet puis acceptation d'un amant socialement « ignoble », ébauche d'étreinte et de réconciliation : l'efficacité de cette stratégie calculée qui encercle la victime finira néanmoins par se retourner contre lui. Conduisant sur le chemin douloureux de la vérité et de la prise de conscience Mirra mais aussi son père (inquisiteur qui savait sans le savoir comme Oedipe ?), ce jeu de questions/réponses produit un effet de retournement et d'ironie tragique dans la catastrophe comme dans la tragédie de Sophocle²⁵. Les stratégies rhétoriques insidieuses par lesquelles Egisto, dans une scène capitale (IV,1), parvient habilement à faire prendre conscience à Clitennestra de ce qu'elle « pressentait » inconsciemment depuis toujours, la nécessité du meurtre d'Agamemnon, sont aussi très élaborées. Par des silences allusifs, des insinuations, des questions suggestives, « des zones de conscience jusque-là obscures affleurent à l'esprit de Clytemnestre », dans ce que Joly nomme, plus que « maïeutique socratique », une véritable « psychanalyse sauvage »²⁶.

Face à la rhétorique retorse qui mystifie, à ce langage opaque, du calcul et de l'artifice, une autre catégorie de personnages, antagonistes, héros positifs en lutte contre la force arbitraire, sont porteurs d'un certain nombre de vertus idéales, pureté, liberté, dignité. Ils incarnent une tension opposée, une tentative de restituer au langage sa transparence sinon sa force de communication et de persuasion, le lien avec la vérité et la liberté. « Caldi accenti », « vero parlar », « caldo e puro parlar », « liberi sensi » : ces syntagmes récurrents de la *Vita* aux tragédies semblent s'opposer à la rhétorique mensongère de personnages dissimulateurs. Parmi les héros romains, des orateurs comme Bruto, Icilio, le personnage de Cicerone, figure tutélaire s'il en est, peuvent nous permettre de cerner cet idéal de l'art oratoire où le sublime, loin d'être réduit à une catégorie

²⁵ Comme *Phèdre* de Racine *Oedipe.Roi* est peut-être un arrière-texte implicite, autre « tragédie policière » fondée sur une structure-énigme, sur la transgression incestueuse, sur l'accès tragique à la connaissance et à la vérité dans la péripétie finale. Le personnage qui « mène l'enquête », en position de maîtrise, se croyant sujet devient objet, jouet du destin. Par ailleurs la structure-énigme de *Filippo* et *Mirra*, l'ambivalence et l'ironie tragique au niveau du langage - volontaire chez Filippo, involontaire chez Ciniro - suggère un parallèle entre deux tragédies que tout semble opposer (limite, obstacle condensé dans une figure métaphorique extérieure - le tyran - et complètement intériorisée chez Mirra).

²⁶ J. Joly, *Le désir et l'utopie. Etudes sur le théâtre d'Alfieri et Goldoni*, op. cit., p. 134.

stylistique, est indissociable de la grandeur d'âme et de la véhémence d'une passion, (comme la « più nobile ad alta passione dell'uomo, l'amore di libertà »²⁷). Dans *Bruto secondo*, Cicerone, « vero orator di libertà », est caractérisé par son « sublime parlar », ses « sublimi sensi », ses « detti / forti, liberi, ardenti », son « maschio dir »²⁸ – des séries adjectivales dynamiques qui caractérisent aussi la quête du vers tragique dans la *Vita* ou la *Risposta a Calzabigi*. Le personnage lui-même théorise le lien entre l'*affetto* ressenti par l'orateur et celui excité chez l'auditeur, seul canal pour « infiammare al vero ». L'association avec un leitmotif de l'héroïsme, l'antithèse radicale « liberté ou mort » se joue ici dans la version de l'éloquence des paroles extrêmes, in *limine mortis* :

Il vero, il falso, ira, pietà, dolore, / affetti son, che tutti in cor si ponno / destar d'uomini molti (quai ch'ei sieno) / dall'uom che in cor, come fra' labri, gli abbia / tutti davvero. Ove pur vaglian detti / forti, liberi, ardenti, io non indarno / oggi salir spero in ringhiera ; e voglio / ivi morir, s'è d'uopo²⁹.

Au dénouement des deux tragédies jumelles, le peuple, enflammé par la « fiamma » du « temerario dire » des héros, établit le lien entre sublime et grandeur d'âme, entre sublime et élan inspiré. « Qual dir fia questo ? Un Dio lo inspira... » dans *Bruto secondo* fait écho à une autre réplique de *Bruto primo* : « Oh cor sublime ! / Un Nume, il genio tutelar di Roma / Favella in Bruto »³⁰. Ces images certes stéréotypées semblent gagner une certaine résonance, dans le cadre de la poétique d'Alfieri. Le recours à la mythologie est significative : le « Nume », le « Dio » qui parle à travers l'orateur dans *Bruto secondo*, l'« impetuoso sovrano Genio della libertà (...) ispirator de' miei sensi » auquel cède Alfieri/Plinio, permettent toujours de dire l'abandon et l'irresponsabilité de l'acte créateur. Le *Panegirico* exalte ce privilège quasi divin d'un enthousiaste élan intérieur que tant de pages de séduisante fiction autobiographique tendent aussi à accréditer, occultant la connaissance des règles et des modèles littéraires :

²⁷ Cette passion est évoquée dans le *Parere* sur *Bruto primo*, in V. Alfieri, *Tragedie*, op. cit., p. 334.

²⁸ V. Alfieri, *Bruto secondo*, in *Tragedie*, op. cit., (II,2), vv. 55-100, p. 559-560.

²⁹ Ibid., (II,2), vv. 68-76, p. 558-559.

³⁰ Ibid., (V,3), v. 194, p. 619. Citation de *Bruto primo*, in Id., *Tragedie*, op.cit., (II, 6), p. 307. On songe au sonnet conclusif de *Della Tirannide*, (« Un Dio feroce, ignoto un Dio, da tergo / Me flagellava fin da quei primi anni », vv. 9-10), in V. Alfieri, *Della Tirannide*, op.cit., p.193.

Già tanti e tali mi si affollano alla mente i preziosi beni, che alla rinconquistata libertà ridondar si vedrebbero, che io, ripieno il core di una dolce emozione, turbato l'animo (...) non so qual prima, qual dopo ne narri (...). Disordinati accenti, come il cuore e la fantasia li dettano ; interrotti forse anche da lagrime e sospiri di gioia verace ; saranno questi gli encomi della libertà (...) che ora dal mio labro si udiranno prorompere.³¹

Le sublime ne saurait évidemment être réduit à une technique rhétorique, à des figures de style. Il faudrait sans doute mieux cerner l'influence sur Alfieri du *Traité du sublime* du pseudo-Longin qui dans les différentes interprétations, de Boileau à Burke, a une influence déterminante dans le derniers tiers du siècle. Le sublime représente le sommet du grand style mais aussi la trace d'une grande âme³². La source de l'éloquence, comme de la poésie, semble résider chez Alfieri dans une nature douée, généreuse, capable d'éprouver de fortes passions pouvant être communiquées au spectateur, et relever d'une énergie participant du « divin », seule capable d'animer le verbe, d'« enflammer » et de « ravir » les âmes plutôt que de les persuader par la raison. (A l'opposé les petites âmes, les âmes médiocres, n'ont aucune chance de réussir dans l'éloquence ni dans la poésie, et ne peuvent que pasticher la grandeur par la technique oratoire : la hiérarchie des styles renvoie à la hiérarchie des âmes). Nous retrouvons ici l'analogie poète dramatique/orateur : l'orateur doit éprouver lui même les passions pour pouvoir les communiquer, ce que Alfieri élargit à la poésie dramatique dans *Del principe e delle lettere* : « A voler vivamente fare sentire altrui, bisogna che vivissimamente senta lo scrittore egli primo : (...) perché gli uomini tutti per lo più, e maggiormente i più schiavi (come siam noi) peccano tutti nel poco sentire »³³.

³¹ V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Trajano*, op. cit., pp. 308-309. La mise en avant du désordre, de la rupture de la linéarité syntaxique à travers l'hyperbate fait penser au pseudo-Longin : l'ordre des expressions ou des pensées troublé dans sa suite naturelle est « comme le caractère le plus vrai d'une passion violente (...) » ; ainsi chez les meilleurs écrivains, par l'emploi des hyperbates, l'imitation s'approche des actions naturelles », in Longin, *Du sublime*, Paris, Rivages Poches, 1996, XXII,1, pp. 91-92.

³² (Relisons le pseudo-Longin : « le sublime est l'écho de la grandeur d'âme (...) le véritable orateur ne doit pas avoir de pensée basse ni ignoble ». Parmi les autres sources possibles : « la passion violente et créatrice d'enthousiasme », *Ibid.*, IX1,2, p.64.

³³ V. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, op. cit., (I,7), p. 264.

L'élaboration des tirades d'Antigone, ou des deux Bruti, ou d'Icilio illustrent cette tension vers l'énergie et le sublime – deux paradigmes esthétiques fondamentaux du dernier tiers du XVIIIème, malgré des définitions parfois vagues et contradictoires. Ce n'est pas le lieu ici de traiter de la langue d'Alfieri, mais quelques considérations permettent un éclairage intéressant. Au XVIIIème fleurissent de nombreuses querelles linguistiques, notamment autour du génie respectif du français et de l'italien. La polémique de Diderot dans *Lettre sur les sourds et muets* finit par mettre en relief la capacité « énergisante » de l'inversion syntaxique. Le bouleversement de la linéarité, de l'ordre rationnel du discours, l'inversion et la dislocation, confèrent selon de nombreux théoriciens une énergie aux passions exprimées par la poésie, malgré le risque d'obscurité³⁴. La rupture de l'harmonie, la variété rythmique, les groupements irréguliers d'accents, les heurts consonantiques, la pratique des enjambements forts : l'idéal du « maschio parlar » du « parlar breve, nobile e vibrato » qui définit dans la *Lettera a Tiraboschi* l'énergie verbale, à laquelle est sacrifiée la clarté, est aussi tributaire des théories sensualistes sur la langue³⁵. Or c'est aussi vers cet idéal que tendent les tirades éloquents des héros/orateurs d'Alfieri.

Les allusions au « libero dir », au « caldo parlar » de Perez, la valorisation de l'*éthos*, l'évocation de la force morale nécessaire à voir et dire la vérité sont au cœur du grand *agon* entre Carlo et Filippo (IV,2). Le langage du prince, dans les premières scènes et dans l'« interrogatoire » d'Isabella (I,2) n'était pas exempt d'une certaine ambiguïté, le désir pointant de façon détournée dans certaines formules de son langage-écran. (Sur un autre plan, Carlo allait jusqu'à adopter dans la première entrevue avec Filippo (II,4) le procédé de l'allusion antiphrastique, de l'amphibologie, les stratégies linguistiques du tyran dissimulateur, adhérant avec une ironie amère à ses énonciations apodictiques sur sa culpabilité). Or son langage se décante progressivement, et son discours change de signe. Le moment de bascule, celui où Carlo, renonçant à toute velléité de se défendre et accédant à la sphère de l'héroïsme, échappe à Filippo sur le plan éthique de la pureté, a une incidence sur le plan du langage. Carlo oppose à l'éloquence judiciaire mystificatrice un réquisitoire vibrant qui

³⁴ Pour ces nouveaux paradigmes esthétiques du sublime et de l'énergie, voir E. Mattioda, *Teoria della tragedia nel Settecento*, op. cit., pp. 266-287.

³⁵ Beccaria dans *Ricerche intorno alla natura dello stile* associe l'énergie à la vibration, à l'austérité, à la dissonance, contre une harmonie excessive des sons, la douceur délicate caractéristique du rococo'.

démystifie le code de la tyrannie et met en avant l'*éthos* – qui devient aussi ici *éthos* linguistique. Une fois franchie la limite « che tra suddito e re, tra figlio e padre, / le leggi, il cielo, e la natura han posto » (et toute référence à la figure paternelle disparaît de son langage) Carlo, comme Perez, s'efforce de redonner au langage - sinon sa force de persuasion - sa transparence et le lien avec la vérité, perdues dans l'univers de faux-semblants de la Cour. Il trouve la force morale de proclamer son innocence et sa fermeté devant la mort comme le fera Isabella dans la catastrophe :

Il vero io parlo ; / tu mi vi sforzi. – Me conosco io troppo, / perch'io mai tremi ; e troppo io te conosco, / perch'io mai sperì. Infausto don, mia vita / ripiglia tu, ch'ella è ben tua ; ma mio / egli è il mio onor, né il toglì tu, né il dai. / Ben reo sarei, se a confessarmi reo / mi traesse viltà.(...) / Tuo dritto solo, è l'assoluto regno. / (...) Risposta sola / di re tiranno è questa. Ecco, le braccia / alle catene io porgo³⁶.

Ces répliques valorisent la nouvelle attitude idéale de Carlo (refus de la « viltà », de la rhétorique comme art du mensonge, de la flatterie, et fermeté devant la mort). La force morale de Carlo est mise en valeur à travers un éventail éloquent de procédés « virilisants » et « énergisants » : « ardite trasposizioni » (célèbre syntagme de la *Risposta a Calzabigi*), inversions, enjambements, répétitions, chiasmes, symétries, variété et groupements d'accents successifs, césures irrégulières, âpreté phonique des pronoms et termes monosyllabiques.

« E' fama, che Trajano, e lo ascoltante senato, inteneriti da questa orazione, piangessero ; e che a Plinio molta gloria ne ridondasse. Ma, ne rimase con tutto cio' a Trajano l'impero ; a Roma, al senato, ed a Plinio stesso, il servaggio »³⁷ : ce passage à l'ironie lapidaire du *Panegirico* peut introduire un questionnement sur l'efficacité, la force de persuasion des paroles de vérité des héros sur l'antagoniste mais aussi sur le peuple, projection méta-théâtrale de la communauté des spectateurs, avatar du chœur de la Cité antique. La parole de vérité - les « liberi sensi », le « libero dir », pour reprendre la formule de Perez (III,5., v. 204, v. 209) - ne se limite-t-elle pas à exprimer l'affirmation

³⁶ V. Alfieri, *Filippo*, in *Tragedie*, op. cit., (IV,2), vv. 84-102, p. 56-57.

³⁷ V. Alfieri, *Panegirico a Trajano*, op. cit., p. 321.

de la pureté et de la liberté de l'individu, acte de révolte s'épuisant en lui-même ?

Si l'on reste aux modalités internes des échanges, si l'on ne prend pas en compte la présence du destinataire implicite de tout échange théâtral en vertu de la double énonciation, le spectateur, il semblerait que la tragédie d'Alfieri, tout en incarnant dans certains héros un idéal d'éloquence oratoire ressuscité, mine de l'intérieur toute possibilité d'emprise de cette parole sur l'interlocuteur et partant sur l'action. Au cours des principaux *agon* entre antagonistes qui scandent par exemple *Filippo* et *Antigone* jusqu'à la catastrophe, la parole de vérité de Carlo en IV2 ou d'Antigone (II,2), qui démystifie le code de la tyrannie et les mécanismes de la dissimulation avec une éloquence enflammée, n'ont aucune portée positive. Ces scènes permettent aux héros d'affirmer leur liberté et leur pureté sur le plan de l'*éthos*. Il s'agit toujours des « paroles de l'éloquence extrême »³⁸, prononcées par des héros *in limine mortis*, comme un dernier message spirituel définitif, prononcé avant la mort. Ce « caldo e puro parlar »³⁹ peut ainsi être apparenté aux grands gestes de révolte de la catastrophe : s'épuisant en quelque sorte en lui-même, dans l'affirmation de la liberté individuelle, apparemment sans portée constructive directe, historique ou politique. D'ailleurs ces tirades vibrantes sont souvent brusquement interrompues par un ordre du tyran, une parole-action qui par la force illocutoire de l'énoncé, avec le rythme accéléré des brachylogies alfieriennes, souligne leur vanité par rapport à la loi de la force arbitraire (« Disgiunte sieno »; « Guardie, si arresti ; olà » concluent Creonte (II,2, v. 268) et Filippo (IV,2, v. 98) au terme de leurs *agon* respectifs). Il ne s'agit donc pas de persuader son antagoniste, qui demeure enfermé dans la logique aveugle de la passion du trône et refuse de regarder le vrai ; si dans les répliques finales de Filippo une faille s'ouvre, d'un demi-vers, elle est immédiatement refermée. En revanche, par l'effet enclenché sur les « tiers », les spectateurs de ces échanges comme Emone ou Isabella, cette éloquence extrême peut contribuer à réactiver le schéma de l'émulation héroïque, comme cela devient plus voyant, avec une portée collective, dans les deux *Bruti*.

³⁸ Pour paraphraser le titre d'un des rares articles consacrés à cet aspect de la question : F. Spera, *L'eloquenza delle parole estreme*, in *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, Atti del Convegno internazionale San Salvatore Monferrato, a cura di G. Ioli, Torino, Bona, 1985, pp. 163-176.

³⁹ V. Alfieri, *Della Tirannide*, op.cit., III,7, p. 263

L'impuissance de la parole persuasive, l'inefficacité et la vanité d'un dialogue où parfois malgré les apparences personne ne convainc personne, renforce l'image d'un univers tragique où les personnages sont figés dans la logique de leur passion exclusive, se traduisant par la primauté des monologues sur le dialogue, ou par des situations de pseudo-dialogues. Que l'on songe à l'échec des *suasorie* de Emone qui s'efforce à trois reprises, en faisant appel à des arguments d'abord moraux, puis pragmatiques (menaces d'une guerre, instrumentalisation d'une possible révolte du peuple thébain) de convaincre Creonte de retirer la loi inique, puis de ne pas exécuter Argia et Antigone⁴⁰ ; ou à l'échec annoncé de la *suasoria* de Emone ou de Creonte s'efforçant de convaincre Antigone de renoncer à sa vocation de mort solitaire. Celle-ci, dominée par la logique de la passion exclusive de la piété familiale et de ce « rabbioso odio » contre le tyran (*Parere*) sur lequel insiste aussi, en tant que « capital » donné par la nature, le narrateur de la *Vita*, est imperméable à toute influence : elle semble vouée au monologue comme Mirra est vouée au silence.

C'est surtout la tragédie de *Bruto secondo*, où s'affrontent plus que jamais des héros/orateurs, et partant deux stratégies rhétoriques opposées, qui donne à lire en filigrane une réflexion intéressante sur le pouvoir ou l'impuissance de la parole. Eu égard à l'antagonisme entre divine passion de liberté et ambition de « falsa gloria » exposé dans le *Parere*, un schéma original est développé par Alfieri. Un enjeu dramatique essentiel devient la capacité de Bruto de convaincre Cesare à renoncer à la dictature et à restituer au peuple les libertés républicaines. (Le lien avec le *Panegirico a Trajano*, discours parénétiq ue plus qu'épidictique, est palpable). L'action véritable semble mise en branle par le défi que lance le « sublime Bruto » aux autres conjurés (II,3), dans une tirade tendue par les hyperbates et les anastrophe s : « O che il mio dire è nulla,

⁴⁰ A la limite, *Mirra* peut être lue comme échec des tentatives de persuasion et d'auto-persuasion de l'héroïne dont la rhétorique s'efforce d'occulter la force immaîtrisable de sa passion, en une perpétuelle dénégation jusqu'à la catastrophe où son père se fait « accoucheur » d'une vérité tragique. Dans *Saul*, le roi hébreu est seul moteur de l'action, mais subit des pressions opposées de la part des deux « clans » de personnages dont la seule arme est la parole : le conseiller Abner et le triangle David/Gionata/Micol s'efforcent à tour de rôle de le persuader. Leurs efforts semblent parfois porter leur fruit, (cf. les stratégies rhétoriques d'Abner en III, et la parole littéralement « inspirée » de David, qui toujours dans le cadre du paradigme judiciaire persuade le roi de son innocence et parvient à être réintégré dans le clan familial à l'acte II). Néanmoins cette emprise de la parole s'avère illusoire, comme le soulignent les contradictions et revirements de Saul.

/ o ch'io parole si' incalzanti e calde / trar dal mio petto, e si' veraci e forti / ragion tremende addur saprogli, e tante, / ch'io si', sförzar Cesare spero (...)»⁴¹. La figure du dictateur est traitée de façon particulière dans les traités, justement dans le chapitre consacré à l'ambition, « quel possente stimolo, per cui tutti gli uomini (...) ricercando vanno di farsi maggiori degli altri, e di sè ; quella bollente passione, che produce del pari e le più gloriose e le più abbominevoli imprese (...)»⁴². L'enjeu dramatique lié au pouvoir de la parole illustre la possibilité que l'« impulso naturale » de César - élan d'affirmation individuelle, ambition déviée, soif de gloire fallacieuse - puisse être réorienté sur le chemin « sublime » de la vertu, vers la gloire véritable (argument repris dans le *Panegirico*). La scène de la révélation de paternité, climax dramatique et pivot de la pièce, permet l'imbrication de la sphère publique et des passions privées, schéma récurrent chez Alfieri. C'est une véritable joute rhétorique construite selon un schéma on ne peut plus classique, à commencer par la *captatio benevolentiae* symétrique qui témoigne de la « generosa nimistà » qui unit les deux personnages⁴³. Ainsi s'ébauche une possible déviation, une bifurcation du fil de l'intrigue mais qui s'avère illusoire : la fatalité rectiligne reste la loi dominante des tragédies – ici déterminisme interne de la passion primitive. Si Cesare fait l'éloge du « sublime ardente giovine » dont le « ratto / forte facondo favellar » produit pourtant une « ignota forza » dans son cœur, c'est pour ménager habilement sa révélation. Cesare, enfermé dans la logique typique du tyran qui conçoit le sentiment paternel comme transmission héréditaire du trône à sa lignée, conception patrimoniale, met en jeu des stratégies fondées sur le *pathos* tachant d'éveiller la *pietas* filiale, le « privato affetto » (v.290) de Bruto. Face à lui l'inexorable *suasoria* de Bruto se fonde sur l'*éthos*, sur l'appel à des valeurs mais aussi des arguments pragmatiques, comme la haine de la royauté ancrée malgré tout dans un peuple avili. La scène tourne presque au quiproquo dans l'interprétation opposée du sentiment paternel des deux antagonistes, qui malgré un conflit intérieur suivent la logique de leur passion primitive. Leurs stratégies rhétoriques sont vouées à un échec annoncé. Bruto reprend un certain nombre d'arguments, éthiques et pragmatiques, devant le Sénat dans la dernière tentative qui précède la catastrophe (V,2). Alfieri orchestre un modèle d'éloquence avec adjectivation intense, interrogations, exclamations, jusqu'à la péroraison pathétique assortie

⁴¹ V. Alfieri, *Bruto secondo*, op. cit., (II,3), vv. 285-289, p.571.

⁴² V. Alfieri, *Della Tirannide*, op. cit., I,5, p. 100.

⁴³ *Parere*, in *Tragedie*, op. cit., p. 392.

de didascalies indirectes (larmes, gémissement). Toutes ces exhortations à redevenir simple « cittadino » rappellent évidemment celles de Alfieri/Plinio dans le *Panegirico*, qui exhortait l'empereur au renoncement au pouvoir. Il jouait sur l'appel de la véritable gloire, éternelle, sur la peinture exaltée des bienfaits d'une liberté restituée aux citoyens par le biais de l'hypotypose et sur la haine innée de la monarchie du peuple romain. Dans la tragédie c'est comme souvent l'échec des tentatives de persuasion réciproques qui détermine la course précipitée à la catastrophe.

En parallèle, un autre enjeu est évoqué dans la délibération des conjurés de l'acte II, qui trouve aussi un prolongement essentiel, de signe opposé, au dénouement. Les débats secrets des conjurés dans l'acte II portent sur la possibilité de susciter la prise de conscience d'un « popolo schiavo ». A ce sujet nous avons vu que Cicéron, après sa tentative de médiation modérée (I,1), théorise sa confiance dans le pouvoir du parler vrai, de l'éloquence extrême : « Infra il mio dire, / e il favellar del dittator tiranno, / sta la forza per lui, per me sta il vero »⁴⁴. C'est ce que viennent invalider les autres conjurés, notamment Bruto, réactivant l'image stéréotypée de la plèbe versatile et proie des démagogues, corrompue par la tyrannie, une image soit négative soit ambivalente qui contredit l'idéalisation du *Bruto primo* : « Puossi infiammar la plebe, / ma per breve, a virtù »⁴⁵.

Ce n'est que dans les scènes mettant en scène l'interaction du héros/orateur avec le peuple romain que la parole persuasive individuelle semble retrouver une capacité d'emprise sur l'action. Ce sont surtout les deux dernières tragédies de sujet romain qui matérialisent l'idéal de l'éloquence extrême. Toutefois le verbe ne retrouve une efficacité que dans la mesure où sa force est soutenue, exaltée par l'éloquence muette d'un spectacle « terrible et sublime », les deux adjectifs clés qui caractérisent la réception de la tragédie d'Alfieri à son époque⁴⁶.

Relisons les exhortations de Bruto au peuple après le suicide de Lucrezia (spectacle extrême, éloquent du corps ensanglanté exhibé sur scène presque

⁴⁴ V. Alfieri, *Bruto secondo*, op. cit., (II,2), vv. 87-90, p. 559.

⁴⁵ *Ibid.*, (II, 3), v. 200-201, p. 566.

⁴⁶ Cf la lettre d'A. Verri après la représentation d'*Antigone* à Rome, citée dans E. Raimondi, « Un teatro terribile : Roma 1782 » in Id., *I sentieri del lettore*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 266-291.

comme dans une habile mise en scène de l'orateur⁴⁷, au premier acte, en position symétrique au corps de César ensanglanté qui clôt *Bruto secondo*, selon une disposition en chiasme). Collatino se limite à une intervention jouant sur le *pathos* qui évoque la violence subie par sa femme et son suicide magnanime, tandis que Bruto évoque le sang innocent de « Lucrezia magnanima » afin d'éveiller, par son « infiammato dire », la « compassionevol rabbia » de la « plebe oppressa ». Le spectacle visuel, « icastico » est au cœur de sa harangue :

Si', Romani : affissate, (ove pur forza / sia tanta in voi) nella svenata donna / gli occhi affissate. Il muto egregio corpo, / la generosa orribil piaga, il puro / sacro suo sangue, ah! Tutto grida a noi : / oggi a tornarvi in libertade, o morti / cader dovrete (...) ⁴⁸.

Le discours jouant sur le *pathos* est fondé sur l'amplification centrale avec les trois séries d'adjectifs, la variété des accents, des césures, l'enjambement fort, les antithèses, répétitions, exclamations, exhortations : il prend véritablement appui sur l'éloquence muette, visuelle du spectacle du suicide héroïque. L'idéalisation du peuple est ici extrême, ouvrant sur un espace utopique. D'abord craintif, il est « chauffé » par les exhortations de Bruto, et répond aux « concioni » avec un enthousiasme croissant : dans la grande scène délibérative de l'acte II (II, 6), il prendra la parole activement et spontanément comme un acteur autonome, comme un écho de Bruto, dans une sorte de symbiose ou plutôt de synergie, face au messenger retors de Tarquinio. S'appropriant le leitmotif de Bruto (l'alternative liberté ou mort), il refuse les richesses et les propositions fallacieuses du satellite du tyran, ne cédant pas à sa rhétorique, art du mensonge et de la flatterie.

Dans *Bruto secondo*, l'échec de Marco Giunio Bruto, « vano orator perdente »⁴⁹ entraîne le passage à l'acte. Le tyrannicide débouche sur un deuxième climax dramatique avec la confrontation entre le héros isolé dans sa pose statuaire, dans sa vertu solitaire (la dimension collective du complot est évacuée) et le peuple qui ne fait irruption que dans la dernière scène (V,3).

⁴⁷ Voir la didascalie : « *Nel fondo della scena si vede il corpo di Lucrezia portato e seguito da una gran moltitudine* », qui déclenche une immédiate « commozione » du peuple : « Oh vista atroce! », in V. Alfieri, *Bruto primo*, op. cit., (I,2), v.102, p. 295.

⁴⁸ Ibid., (I,2), vv. 163-169, p. 295-296.

⁴⁹ Ainsi se définit Bruto, in V. Alfieri, *Bruto secondo*, op. cit., (II, 3), v. 311, p. 571.

Dans une succession de harangues, Bruto révèle son lien avec Cesare et expose dans une *narratio* vibrante le dilemme intérieur entre affectivité et ordre supérieur de la liberté romaine, qui a finalement triomphé. Il joue sur la haine de la monarchie, qui demeure au sein d'un peuple corrompu. Dans un crescendo, il passe d'arguments rationnels, objectifs à des exhortations et des appels moraux et pathétiques. L'énergie syntaxique, l'« énergie » de la vérité est confiée aux inversions, dislocations, enjambements, exclamations, exhortations. Peu à peu les interventions du peuple, d'abord hostile, témoignent de l'emprise de cette éloquence, d'une sorte de propagation de l'enthousiasme. Les interruptions se multiplient, les exclamations se bousculent jusqu'au duo, à l'unisson final, dans une accélération rythmique jouant sur les brachylogies qui suivent les longues tirades de l'orateur. Rappelons au passage que l'histoire est occultée, presque falsifiée, la catastrophe ouvrant sur un futur utopique : la tradition tragique prévoyait la commémoration d'Antoine, incontournable morceau de bravoure de genre épideictique chez Shakespeare, oraison funèbre qui, par la seule vertu de son efficacité rhétorique, parvenait à retourner le peuple contre les conjurés⁵⁰. Cette liberté par rapport aux modèles vise la glorification du geste libertaire conjugué aux paroles enflammées qui l'accompagnent et qui doit frapper le peuple – maillon entre la scène et la salle comme le chœur antique.

Mais ces scènes sont aussi lisibles comme mise en abîme des effets du théâtre sur le public virtuel auquel s'adresse le dramaturge. Que donnent-elles à voir, en adoptant une clé de lecture méta-théâtrale ? La parole seule est insuffisante pour enflammer au vrai et susciter une prise de conscience collective du « popolo schiavo ». Alfieri dans *Della Tirannide* théorise justement la nécessité du spectacle - terme récurrent - du sacrifice héroïque individuel, apte à susciter une compassion mêlée de colère et terreur, à « commuovere ». Les didascalies indirectes de *Bruto secondo* figent aussi le tyrannicide Bruto dans une pose sculpturale à la David, devant le tableau du corps ensanglanté – le corps de César, véritable transgression aux

⁵⁰ Dans la tragédie de Voltaire l'image du cadavre ensanglanté et l'éloquence d'Antoine – chez Alfieri réduit à un satellite - parviennent à émouvoir et retourner le peuple - toujours le topos de la plèbe ondoyante et versatile. *Julius Cesar*, c'est bien connu, s'achève à la bataille de Philippes dans le sillage de la narration de Plutarque.

bienséances⁵¹. L'éloquence de l'orateur Bruto est étayée par l'éloquence visuelle d'un tableau « terrible ». Nous avons vu que dans *Bruto primo* les harangues du héros/orateur à l'acte I vont exactement dans ce sens. Celui-ci exhorte le peuple à « figgere lo sguardo » sur le corps ensanglanté de « Lucrezia magnanima ». Cette « cruda catastrofe » (autre terme emblématique), ce « spettacol crudo » est presque instrumentalisé par Bruto pour insuffler au peuple une « compassionevol rabbia ». Ce mouvement de l'âme éprouvé par l'orateur lui-même rappelle la « haine vertueuse » du despotisme avec laquelle le « nouveau poète tragique » de la tragédie nationale, selon Mercier, doit « enivrer tous les cœurs »⁵². L'épisode historique inspiré de Tite-Live sur lequel Alfieri revient souvent semble élaboré comme mise en abîme des effets conjugués de l'éloquence muette du tableau et du « caldo parlar » de l'orateur sur la communauté des spectateurs. La métaphore du théâtre que file Alfieri dans *Della Tirannide* est significative :

Il popolo di Roma si sollevò' contro ai tiranni (...) colpito dal compassionevole atroce spettacolo di Lucrezia contaminata dal tiranno, e di propria mano svenata (...) perché il popolo, e il più degli uomini, non sono mai commossi, né per metà pure, dalle più convincenti ragioni, quanto lo sono da una giusta e compiuta vendetta ; massimamente, allorché ad essa si aggiunge un qualche spettacolo terribile e sanguinoso (et le terrible rejoint avec Burke le paradigme du sublime) che ai loro occhi apprestatosi (aspect visuel, pictural souligné dans la tirade de Bruto), i loro cuori fortemente riscuota⁵³.

Dans cette optique l'esthétique du « terrible » d'Alfieri, transgressant les bienséances de la tragédie classique, et privilégiant l'*actio* sur la *relatio* dans la

⁵¹ Cf B. Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989.

⁵² L.S. Mercier, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773, pp. 39-40, cité in D. Alexandre, *Le peuple dans les tragédies d'Alfieri*, op. cit., pp. 520-521.

⁵³ V. Alfieri, *Della Tirannide*, op. cit., I, 5, p. 178. Cette idée est reprise dans le *Parere*, où est évoquée « la forza dell'orribile spettacolo del corpo della uccisa Lucrezia, da cui deve essere singolarmente commosso quel popolo ; ed ogni moltitudine commossa è tosto persuasa ; ed appena è persuasa (...) ella opera e parla per lo più giustamente, e anche spesso altamente, per semplice istinto di commossa natura » in V. Alfieri, *Bruto primo*, op. cit., p.339. L'influence du sensualisme transparaît dans plusieurs termes.

catastrophe, concentré de théâtralité sanglante⁵⁴, découvre sa véritable raison d'être. Dans *Virginia* également le « caldo parlar » de Numitoria, Virginio, d'Icilio, avec leurs exhortations et programmes politiques ne sont pas suffisants à susciter l'action collective du peuple. Le spectacle du suicide de Virginio après le meurtre de sa fille Virginia afin de préserver son honneur sur scène sont nécessaires. L'invective de la mère, Numitoria, jouant sur le *pathos*, conjuguée au spectacle du sang versé sur scène, peut alors déclencher la réaction collective. L'éloquence du sacrifice héroïque individuel peut être exaltée par l'éloquence du verbe du héros/orateur inspiré, mu par le « forte sentire », une femme et mère cette fois issue de la plèbe romaine héroïsée. Les différents arts, le spectacle visuel, « icastico » et le verbe enflammé rivalisent et se renforcent mutuellement. N'est-ce pas là, une fois de plus, une métaphore de la puissance d'action de la nouvelle tragédie alférienne sur le public virtuel de « generosi e liberi italiani » auxquels Alfieri s'adresse dans la tension prophétique de la célèbre dédicace de *Bruto secondo* ?

Ces scènes de *Virginia*, des *Bruti* donnent à lire plus précisément les modalités d'action de cette tragédie éloquente, engagent une sorte de « psychologie » du spectateur. Ce sont les passions cathartiques : pitié, terreur, mais aussi l'admiration, la « meraviglia » face à la vertu et au verbe de Marco Giunio Bruto qu'évoque le peuple ému dans ses exclamations, qu'il est alors difficile de ne pas lire dans une perspective de méta-théâtre⁵⁵. Au cœur des débats théoriques sur la tragédie dans l'Italie du XVIIIème, oscillant entre le sens d'étonnement et d'admiration, cette passion occupe souvent un rôle central dans le nouveau paradigme esthétique qui supplante celui de la catharsis aristotélicienne, le sublime longinien. A partir de *Dell'entusiasmo delle belle arti* de S. Bettinelli la « meraviglia » est une des clés de voûte de l'esthétique tragique⁵⁶. Dans le *Parere* de *Bruto primo* Alfieri formule cet « assioma (...) verissimo nella esperienza del cuore dell'uomo : che la meraviglia di sé è la prima e la principal commozione che un grande uomo dee

⁵⁴ En particulier la possibilité de représenter le tyrannicide sur scène, de montrer le corps ensanglanté de César.

⁵⁵ Le rôle de l'admiration, permettant, plutôt que la purgation, l'émulation des grandes vertus, avait été théorisé par Corneille après la Querelle du Cid, point de contact avec le *Traité des Passions* de Descartes.

⁵⁶ La « meraviglia » comme admiration suscitée par un événement vraisemblable doit être par ailleurs distincte du merveilleux surnaturel, qu'Alfieri évoque dans le *Parere* sur *Saul*.

cagionare in una qualunque moltitudine, per poterla indurre a tentare ed eseguir nuove cose »⁵⁷.

Au dénouement de *Bruto secondo* les exclamations heurtées du peuple ponctuent les tirades de Marco Giunio Bruto, dont la *narratio* culmine dans une péroraison pathétique avec l'éloge funèbre de Cesare, fondé sur un paradoxe : « Popolo : Oh vista ! (...) / O fero evento !.../ Stupor, terror, pietade ;... oh! Quanti a un tempo / moti proviamo ?... Oh vista ! in pianto anch'egli, / tra il suo furor, Bruto si stempra ?⁵⁸ ». Cette propagation de l'enthousiasme, cet embrasement collectif, immédiat gagne le peuple à la vue (« Oh vista ! ») de la vertu et du sacrifice héroïque individuel (le déchirement intérieur entre loi de la liberté et « privato affetto » comme dans la catastrophe de *Bruto primo*). Il s'opère sous l'effet d'un « caldo parlar » et semble passer par les passions cathartiques canoniques. Mais il n'est pas sans évoquer le ravissement, l'élévation de l'âme produit par le sublime selon les théories de la réception qui s'échelonnent de la traduction du traité *Du sublime* de Boileau à Burke, ou l'enthousiasme évoqué par Bettinelli. Cela souligne à quel point Alfieri se situe dans une phase de transition : dans le dernier tiers du XVIIIème, le paradigme aristotélicien de la catharsis, auparavant « revisité » à la lumière du sensualisme par les intellectuels des Lumières et notamment par Cesarotti, vole en éclat avec la montée en puissance du nouveau paradigme esthétique du sublime associé, dans des formulations parfois très vagues, au terrible⁵⁹. Et si la parole éloquente seule est insuffisante pour susciter la prise

⁵⁷ V. Alfieri, *Parere sur Bruto primo*, op. cit., p. 338

⁵⁸ V. Alfieri, *Bruto secondo*, op. cit., (V,3), v. 234-237, p. 622.

⁵⁹ Le sublime, sur la base du Longin, est perçu comme la capacité d'un auteur à conduire le lecteur non pas à la persuasion par le biais de la raison, mais au ravissement, dans une perception irrationnelle plus intense que celle provoquée par la beauté. Par rapport au pseudo-Longin, Boileau ouvre déjà la voie à l'introduction, dans une théorie du sublime toujours plus axée sur la réception, des passions tragiques canoniques de la catharsis, en particulier de la terreur. On retrouve le terrible, la terreur en tant que passion productrice de sublime dans l'Angleterre du XVIIIème, en particulier chez Burke. (La distance du spectateur qui se trouve en sécurité permet aussi le plaisir esthétique négatif, noir, brûlant). Bettinelli travaille sur des concepts similaires dans *L'entusiasmo nelle Belle arti*. L'enthousiasme y est défini comme « una elevazione dell'anima a vedere rapidamente cose inusitate e mirabili, passionandosi e trasfondendo in altrui la passione ». L'élévation de l'âme, la grandeur illimitée, les images surprenantes, l'émerveillement qui jouxte l'expérience de la terreur, le frémissement d'horreur devant un spectacle naturel à la Fuesli comme la mer en tempête : on trouve chez Bettinelli les nouveaux lieux communs de la catégorie esthétique du sublime. Calzabigi défendant Alfieri dans une polémique contre Pepoli donne une définition du sublime liée à l'abîme, l'horreur et

de conscience d'un « popolo schiavo », (reflet d'une Italie morcelée et dominée par les princes ou les étrangers), le spectacle de la tragédie permet justement dans une théâtralité tout sauf désincarnée de conjuguer, en une sorte de rivalité/émulation, l'apport des différents arts et techniques, de la parole à la peinture.

L'on mesure à quel point Alfieri se détache de l'idéologie et de la pédagogie des Lumières, de la croyance en une éducation progressive du peuple par les lumières de la raison. Le geste éloquent -tyrannicide ou suicide - doit être individuel pour donner un relief paradigmatique au sacrifice du héros vengeur, à sa vertu quasi surhumaine, puisque le peuple ne sera jamais convaincu par des idées froides, par le biais de la raison, par le « più convincenti ragioni » : « Si esaminati la storia e si vedrà che i popoli tutti ritornati di servitù in libertà, non lo furono già per via di lumi e verità penetrate in ciascun individuo, ma per un qualche entusiasmo saputo loro ispirare da alcuna mente illuminata, astuta, e focosa »⁶⁰.

Au terme de notre itinéraire l'analogie du dramaturge/orateur se trouve donc enrichie par un nouvel éclairage. L'idéal de l'orateur sublime rejoint celui du poète sublime par sa capacité d'éprouver une passion et de l'insuffler à l'auditoire. Faire voir, sentir, éprouver la vérité non par le biais d'une connaissance rationnelle, de concepts intellectuels froids et arides, mais grâce à la capacité d'enflammer l'imagination et d'exciter les passions : la fonction morale et civique assignée par Alfieri à la tragédie rejoint sur un certain plan son idéal de la « sublime éloquence ». Néanmoins l'éloquence du verbe seul est insuffisante à déclencher une réaction, une « commozione » collective, et Alfieri semble théoriser la nécessité d'un spectacle total pouvant frapper les sens et le cœur du spectateurs, une conception tributaire du sensualisme, de théories d'intellectuels proches des Lumières comme Cesarotti. L'éloquence du spectacle de la tragédie vient relayer l'éloquence du verbe, en une émulation et

l'enthousiasme : le sublime « all'improvviso mostrandosi l'anima solleva e un fisico ribrezzo produce in chi legge o ascolta. Aggiungerò (...) tutto quello che in poesia vien fatto di un getto (...) parto perfetto istantaneo di quel "fuoco divino" che infiamma le menti de' gran poeti ». Extraits, citations tirées de E.Mattioda, *Teorie della tragedia nel settecento*, op. cit., pp. 273-285.

⁶⁰ V. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, op. cit., (II,8), p. 241.

exaltation réciproque. Aussi Alfieri, instaurant une sorte de compétition, de dépassement entre les arts, définit un idéal de tragédie éloquente, à travers des formulations matinées de sensualisme (le *diletto*, le plaisir noir de la représentation, l'importance de l'habitude, de la sensation répétée pour inculquer la vérité) :

Io perciò mi ripromettei piuttosto di pervenire più brevemente e efficacemente a innestare nel cuore di una moltitudine una qualunque verità, porgendogliela replicatamente per via di un diletto in una teatrale rappresentazione da tutti intesa e gustata, che non per via di una diretta concione, e molto meno per via di una costringente, ancorché giusta e legittima legge⁶¹.

Dans les pages conclusives de *Del principe e delle lettere* qui précèdent la célèbre « Esortazione a liberare l'Italia dai barbari » Alfieri, qui s'est identifié à Pline comme à ses héros tragiques, se projetant dans l'espace onirique, dans l'imaginaire plutarquien de la Rome républicaine, en arrivera à filer lui-même la métaphore du poète/tribun⁶², exaltant son « caldo puro parlar » et son éloquence : (encore l'adjectivation intense, le relief du capital du « forte sentire », privilège d'une aristocratie de l'esprit) :

Gli arditi e veraci scrittori sono dunque gli onorati, naturali e sublimi tribuni dei non liberi popoli. Eletti a così alto incarico dalla sola forza del natural loro impulso, sotto mille forme diverse, ma tutte calde convincenti energiche, appresentano e scolpiscon nel cuor di quei popoli l'amor del vero, del grande, dell'utile, del retto, e della libertà (...). Il teatro, la storia, i poemi,

⁶¹ V. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, (III,10), op. cit., p.355. Difficile de ne pas songer aux pages de *Dei delitti e delle pene* où la réfutation de l'utilité de la peine de mort se fonde aussi sur des théories sensualistes et le paradigme de la réception théâtrale, avec des formulations très proches.

⁶² L'image du poète-tribun est peut-être puisée chez Mercier. « Quelle sera donc la tragédie véritable ? Ce sera celle qui sera entendue et saisie par tous les ordres de citoyens, qui aura un rapport intime avec les affaires politiques, qui tenant lieu de tribune aux harangues, éclairera le peuple sur ses vrais intérêts, les lui offrira sous des traits frappants, exaltera dans son cœur un patriotisme éclairé », in L.S. Mercier, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773, pp. 39-40, cité in D. Alexandre, *Le peuple dans les tragédies d'Alfieri*, op. cit., pp. 520-521.

l'eloquenza oratoria, le lettere tutte in somma (...) una vivissima scuola
divengono di virtù, e di libertà.

Constance JORI