



HAL
open science

Tragi-comédie

Couderc Christophe, Enrica Zanin

► **To cite this version:**

Couderc Christophe, Enrica Zanin. Tragi-comédie. Véronique Lochert; Marc Vuillermoz; Enrica Zanin. Le théâtre au miroir des langues : France, Italie, Espagne XVIe-XVIIe siècles, Droz, 2018, 978-2600058551. hal-03166797

HAL Id: hal-03166797

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03166797>

Submitted on 23 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tragi-comédie

| | |
|-----------|----------------------|
| Français: | tragi-comédie |
| Italien: | tragicommedia |
| Espagnol: | tragicomedia |

Les théoriciens italiens, français et espagnols s'accordent pour dire que l'origine du terme se trouve dans l'*Amphitryon* de Plaute, où Mercure qualifie de « tragi-comédie » une pièce mixte, où paraissent les rois et les dieux mais aussi les esclaves²¹⁰. Scaliger, dans sa *Poetice*, reprend le texte de Plaute, et qualifie l'*Amphitryon* de tragi-comédie²¹¹. Quelques théoriciens modernes, comme Ogier, affirment que la tragi-comédie est un genre tiré de l'Antiquité²¹². Mais de fait la tragi-comédie n'a pas d'origine ancienne : si Plaute la mentionne, c'est moins pour fonder un genre que pour justifier le mélange du personnel dramatique dans sa pièce, comme l'explique l'Abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*²¹³. La tragi-comédie comme genre n'existe pas dans l'Antiquité, il s'agit d'une pratique moderne, qui trouve son premier exemple remarquable dans *La Celestina* de Rojas (dont le titre initial de *comedia* laisse la place à celui de « *tragicomedia* »,

²¹⁰ « *Faciam ut commixta sit, tragico comædia; / nam ne perpetuo facere ut sit comædia, / reges quo veniant et di, non par arbitror. / Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet, / Faciam sit, proinde ut dixi, tragicocomædia* » (Plaute, *Amphitryon*, [in] *Comédies* [Paris: Les Belles Lettres, 1976], p. 13); « j'en ferai donc une pièce mixte, une tragi-comédie. Quant à faire d'un bout à l'autre une comédie d'une pièce où paraissent des rois et des dieux, c'est chose, à mon avis, malséante. Alors, que faire? Puisqu'un esclave y tient aussi son rôle, j'en ferai, comme je viens de le dire, une tragi-comédie ».

²¹¹ « *Ut solet Plautus, Amphitryonem Tragico-comædiam appellat, in qua personarum dignitas ac magnitudo, Comædiæ humilitati admixtæ essent* » (Scaliger, *Poetices libri septem*, p. 34); « Selon l'usage de Plaute, qui a appelé son *Amphitryon* tragi-comédie, parce qu'en elle on mélange la dignité et la grandeur des personnages avec l'humilité de la comédie ».

²¹² « Et puis au fond, ceux qui veulent qu'on n'altère et qu'on ne change rien des inventions des Anciens, ne disputent ici que du mot, et non de la chose : car qu'est-ce que le *Cyclope* d'Euripide, qu'une tragi-comédie pleine de raillerie et de vin, de satyres et de silènes d'un côté; de sang et de rage de Polyphème éborgné, de l'autre? La chose est donc ancienne, encore que le nom en soit nouveau » (F. Ogier, J. Schélandre, *Tyr et Sidon*, préface, éd. H. Baby, site *IdT*).

²¹³ « Je sais bien que Plaute, dans le prologue de son *Amphitryon*, emploie le mot de *Tragi-comédie*; mais c'est où nos Modernes se sont abusés, quand ils ont dit, que le mot de *Tragi-comédie* était usité chez les Latins : car ce Poète est le seul qui l'a dit, et encore dans un sens bien éloigné de celui que nous lui donnons » (d'Aubignac, *La Pratique*, p. 220).

à partir de l'édition de 1502), dans la *Bradamante* de Robert Garnier (1582) et dans *Il pastor fido* (*Le Berger fidèle*) de Guarini (1589). Si donc l'on retrouve le terme de «tragi-comédie» chez Plaute, l'assimilation du terme à un genre dramatique est une création moderne, qui vient définir une pratique nouvelle. La tragi-comédie est donc l'expression du renouveau radical du théâtre qui a lieu à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle.

ÉLÉMENTS COMMUNS

La définition du genre

La définition de la tragi-comédie, en Italie, France et Espagne, présente des traits communs. Premièrement, le mélange de tragique et de comique est défini par Guarini comme l'élément essentiel du genre : la tragi-comédie, et notamment *Il pastor fido* est «*un misto di tragica e comica poesia*»²¹⁴. Mairet reprend cette définition²¹⁵. Ce mélange est décrit par Juan de la Cueva comme celui de personnages de haute et de basse naissance²¹⁶. D'après Guarini, le mélange du tragique et du comique est à considérer comme le mélange du style élevé et du style bas²¹⁷.

La tragi-comédie se définit aussi par le choix d'un sujet inventé et non pas historique : Guarini parle de «*favola*» pour définir *Il pastor fido*²¹⁸, et les sujets dont sont tirées les tragi-comédies sont généralement les épopées, les romans ou les nouvelles. C'est le cas notamment de la *Bradamante* de Garnier, dont le sujet est issu du *Roland furieux*, ou de *Phraarte* et de *Gésippe* de Hardy (pièces tirées de nouvelles de Boccace et de Giraldi). La tragi-comédie est également caractérisée par une intrigue dont la structure est complexe, c'est-à-dire présentant

²¹⁴ «Un mélange de poésie tragique et de poésie comique» (Guarini, *Compendio*, p. 194).

²¹⁵ «De la définition de la Tragédie et de la Comédie, on peut aisément tirer celle de la tragi-comédie, qui n'est rien qu'une composition de l'une et de l'autre» (Mairet, *La Silvanire*, préface, éd. M. Douguet, site *IdT*).

²¹⁶ «*Aunque el Trágico, y el Cómico, / es uno ya, y una cuenta, / que hombres altos, y hombres bajos, / en ambos se representa, / que en vestido, ni en nada se diferencian, / así, que ya es todo uno, / un paño, y una librea, / Eurípides, y Terencio, / El risueño Plauto y Séneca*» (J. de la Cueva, «Al lector», [in] *Coro febeo de romances historiales* (Medina del Campo: s. n., 1587), p. 9); «Quoique désormais la tragédie et la comédie / soient une seule et même chose, / puisque dans toutes deux paraissent / des hommes de haute et de basse naissance, / de sorte que ni par les costumes, ni par les personnages, / en rien elles ne se différencient ; / bref, tout est fait désormais / d'une même toile et revêtu d'une même livrée, / Euripide et Térence, / le gai Plaute et Sénèque».

²¹⁷ «*Lo stile, il quale, dovendo esser proporzionato alla favola, bisogna bene che, s'ella è mista, anch'egli, per essere uno, sia misto*» (Guarini, *Compendio*, p. 248); «dans la mesure où le style doit être proportionné à la fable, il faut bien, pour être un, qu'il soit mixte lui aussi si celle-ci est mixte».

²¹⁸ «*L'artificio di detta favola*» (*ibid.*, p. 310).

un ou plusieurs épisodes et péripéties au lieu d'un seul renversement de fortune (comme le préconise Aristote dans la *Poétique*)²¹⁹. Enfin, dans la plupart des pièces (mais à l'exception de la *Celestina*), la tragi-comédie se caractérise par une intrigue tragique et une fin heureuse : les malheurs sont enfin effacés lors de la péripétie conclusive qui renverse le sort du héros du malheur au bonheur²²⁰.

Finalité : le plaisir

La tragi-comédie, en Italie, en France et en Espagne, se donne pour finalité la recherche du plaisir. Guarini explique que la tragi-comédie a une finalité double : elle purge les âmes de la mélancolie ; elle suscite un plaisir à la fois tragique et comique. Si le plaisir tragique, nous dit Guarini, est issu de la surprise suscitée par des rebondissements inattendus, le plaisir comique est fondé sur le rire. Le plaisir tragi-comique est alors suscité par une intrigue où un accident, qui pourrait avoir une issue tragique, ne se réalise pas. La crainte d'un péril enfin évité est source de plaisir et non de pitié²²¹. Les auteurs espagnols insistent sur la primauté du plaisir du public (*el gusto*) contre le respect des règles poétiques (*lo justo*). Lope de Vega, dans son *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), oppose les deux termes²²². Ricardo de Turia par la suite développe également une telle opposition : l'auteur dramatique doit moins se conformer aux préceptes poétiques que suivre ce qui plaît au public, en lui donnant du plaisir et en s'adaptant à l'*uso* – à la mode, au goût du jour²²³. De même, en France, autour de 1630, les théoriciens affirment

²¹⁹ C'est ce qui paraît dans le *Discours à Cliton* : « je laisse à expérimenter ce que je dis à ceux qui hantent souvent le théâtre, la nudité du poème simple est cause de peu de louange qu'on lui donne : et si les esprits des auditeurs n'étaient émus par quelque effet grandement Tragique ou purement Comique, ils ne sauraient bonnement de quoi payer et se contenter. Au contraire, la multiplicité des accidents des intrigues des événements contraires, et des découvertes dont le poème composé est rempli, entretient les spectateurs, la diversité les recrée, et l'industrielle disposition de l'œuvre les contente pleinement » ([Durval], *Discours à Cliton*, p. 637).

²²⁰ « [La tragi-comédie est] une aventure de théâtre, où les malheurs sont effacés par quelque bon événement » (La Mesnardière, *La Poétique*, p. 161).

²²¹ « Dico pertanto che la tragicommedia [...] ha due fini [...] l'architetonico, che è il purgar gli animi dal male affetto della maninconia; [...] il diletto dell'imitazione, che sarà tragico in potenza, ma non in atto, e rimarrà la scorza sola, ma non l'affetto, che è il terribile, per purgare » (Guarini, *Compendio*, p. 238) ; « je dis donc que la tragi-comédie [...] a deux fins, [...] l'architectonique, qui consiste à purger les âmes du mauvais trouble qu'est la mélancolie [...] le plaisir de l'imitation qui sera tragique en puissance, mais non en acte. Pour purger, il en restera la seule écorce, mais non la passion qu'est le terrible ».

²²² « Porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto » (Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 375-376, p. 1423-4) ; « Car bien des fois ce qui contrevient aux préceptes, / Pour cette raison même est délicieux au goût ».

²²³ « Qué hazaña será más dificultosa : la de aprender las reglas y leyes que amaron Plauto y Terencio, y una vez sabidas regirse siempre por ellas en sus comedias, o la de seguir cada quince días nuevos términos y preceptos. Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en

que le but de la tragi-comédie est le plaisir et que sa recherche justifie le non-respect des règles poétiques²²⁴.

Un genre polémique

La tragi-comédie est un genre polémique. Elle se constitue en dehors (voire contre) les genres anciens que sont la tragédie et la comédie, pour légitimer le goût des modernes. Guarini, Lope de Vega, Ogier défendent la pratique tragico-comique en affirmant qu'il est préférable de suivre le goût du public moderne plutôt que d'imiter les modèles anciens²²⁵.

La tragi-comédie se constitue également contre les règles imposées à la tragédie et à la comédie. Si Guarini affirme que la tragi-comédie peut se conformer aux préceptes d'Aristote²²⁶, Lope de Vega, en Espagne, soutient que la pratique des genres mixtes, demandée par le public, implique le non-respect des règles²²⁷. En France, enfin, la défense de la tragi-comédie implique, pour les uns, la critique des règles: c'est notamment le cas de Mareschal²²⁸ et de l'auteur du discours à

los trajes, que son nuevos usos cada día» (Turia, *Apologético*, fol. A4v); «La prouesse la plus haute consistera-t-elle à apprendre les règles et les lois chères à Plaute et à Térence, et, une fois connues, à les prendre toujours pour normes de ces comédies, ou bien à se conformer, chaque quinze jours, à de nouvelles contraintes et à de nouveaux préceptes? Car c'est vérité infaillible que la nature des Espagnols impose pour les comédies la même chose que pour la mode, à savoir que chaque jour voit de nouveaux usages» (trad. M. Vitse).

²²⁴ «Or est-il que de leur temps et du nôtre le théâtre n'est destiné qu'au plaisir, que c'était le jeu des Anciens, tout sérieux, tout noble, et passe encore pour le divertissement le plus beau des Français, et le plus honnête et le plus subtil des Italiens. La fin de cette sorte de poème est donc tout à fait d'agir, et celle de l'action est de plaire» (A. Mareschal, *La Généreuse Allemande*, préface, éd. H. Baby, site *IdT*); «La poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir» (F. Ogier, «Préface au lecteur»).

²²⁵ Voir note 223 et aussi: «Quoique les Anciens aient à peine connu le poème tragico-comique, je pense que nous pouvons assurer, sans perdre le respect que nous leur devons, que s'il n'est le plus parfait, il est du moins le plus agréable» (G. de Scudéry, *Andromire*, préface [Paris: Sommaville, 1641], éd. H. Baby, site *IdT*).

²²⁶ «Jusqu'ici, utilisant les préceptes généraux de l'art aristotélicien, nous avons démontré que si l'on accorde qu'il n'y a pas dans la *Poétique* d'Aristote de poème particulier semblable au poème tragico-comique, néanmoins, comme celui-ci obéit aux règles mêmes de la nature selon lesquelles le Philosophe a donné un fondement aux autres poèmes, on ne peut dire qu'il constitue un poème chimérique» (Guarini, *Compendio*, p. 263-265).

²²⁷ «*Quien con arte ahora las escribe / muere sin fama y galardón; / [...] en España [...] cuánto se escribe es contra el arte*» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 29-30 et 134-135, p. 1415); «quiconque aujourd'hui les écrit selon l'art / Meurt sans gloire ni récompense, [...] / en Espagne, / Où tout se qui s'écrit tourne le dos à l'art».

²²⁸ «Qu'en la liberté de son humeur et de la mienne, je le fasse servilement dépendre de certaines règles qu'ils nous ont prescrites pour effacer tout l'éclat et toute la force d'un sujet, c'est un point sur lequel sans hérésie on peut se retirer de la créance de nos pères, et où je manque de religion, je le confesse, pour les imiter» (A. Mareschal, préface, éd. cit.).

Cliton²²⁹, qui considère l'unité de temps comme un artifice nuisant à la vraisemblance de l'œuvre. Au contraire, des auteurs comme Mairet²³⁰ et Isnard²³¹ envisagent le respect des règles comme un artifice utile favorisant la vraisemblance, et partant le plaisir de l'illusion. L'ambivalence de la théorie dramatique se reflète dans la pratique des dramaturges : si la tragi-comédie des années 1630 est essentiellement un genre irrégulier, certains dramaturges s'efforcent de la soumettre aux règles. C'est le cas de Mairet, dans sa *Silvanire*²³², et de Corneille, qui réduit par un coup de force *Clitandre*²³³ au respect des règles.

Circulation des modèles

Les formes tragi-comiques circulent entre Italie, France et Espagne. Les Français affirment généralement que la tragi-comédie est un genre issu d'Italie et citent comme modèle la *Filli di Sciro* de Bonarelli, l'*Aminta* du Tasse et *Il pastor fido* de Guarini²³⁴. Sont évoqués, bien que plus rarement, des modèles espagnols :

²²⁹ [Durval], *Discours à Cliton*, p. 637 et *passim*.

²³⁰ « Il est croyable avec toute sorte d'apparence que [les Anciens] ont établi cette règle [des vingt-quatre heures] en faveur de l'imagination de l'auditeur, qui goûte incomparablement plus de plaisir (et l'expérience le fait voir) à la représentation d'un sujet disposé de telle sorte » (Mairet, *La Silvanire*, préface, éd. cit.).

²³¹ « Ce n'est pas que je ne sache bien qu'il y a des esprits délicats qui feront difficulté de recevoir cette rare pièce pour un exemplaire tragi-comique, à cause de l'austérité des règles auxquelles elle se trouve assujettie [...]. Entre les règles qui peuvent servir à cette manière d'illusion il en observa trois principales, à savoir celle du lieu, de l'action, et du temps » (Isnard, *La Filis de Scire*, préface).

²³² « Pour mon particulier je sais bien à quoi je m'en dois tenir, avec bon nombre des plus habiles, particulièrement pour la Pastorale, où la transgression de ces lois ne peut jamais être pardonnable, à mon avis, d'autant que le sujet en doit être feint, et qu'il ne coûte guère plus de le feindre réglé que déréglé » (Mairet, *La Silvanire*, préface, éd. cit.).

²³³ « Que si j'ai renfermé cette pièce dans la règle d'un jour, ce n'est pas que je me repente de n'y avoir point mis *Mélite*, ou que je me sois résolu à m'y attacher dorénavant. Aujourd'hui quelques-uns adorent cette règle, beaucoup la méprisent, pour moi, j'ai voulu seulement montrer que si je m'en éloigne ce n'est pas faute de la connaître. [...] Je me donne ici quelque sorte de liberté de choquer les Anciens, d'autant qu'ils ne sont plus en état de me répondre, et que je ne veux engager personne en la recherche de mes défauts » (P. Corneille, *Clitandre* [Paris : F. Targa, 1632], préface, éd. M. Vuillermoz, site *IdT*).

²³⁴ « Pour le connaître, et pour me croire, il ne faut que considérer deux des meilleures pièces que nous puisse vanter l'Italie : *La Phillis de Scire* a pour but deux actions diverses, le mariage de Phillis avec Tircis, et celui de Célie avec Aminte ; c'est un péché contre les règles d'Aristote qui n'en souffrent qu'une seule. *Le Pasteur fidèle* a perdu pour ce regard la fidélité qu'il devait à ces préceptes » (A. Mareschal, préface, éd. cit.) ; « La pastorale a été inventée et introduite par les Italiens sur le pied de l'églogue depuis moins de cent ans, et c'est une espèce de tragi-comédie qui imite les actions des bergers, mais d'une manière et par des sentiments plus relevés que ne souffre l'églogue » (J. Chapelain, *Discours de la poésie représentative*, II [1635], [in] *Opuscules critiques*, p. 274).

il n'est généralement pas question de la *Celestina*, mais des nouvelles et des récits (comme celui de Cardenio dans *Don Quichotte*)²³⁵. Non seulement les modèles dramatiques, mais aussi les thèses théoriques circulent entre Italie, France et Espagne. Les arguments de Guarini (les deux *Verati* et le *Compendio*) contribuent au débat sur le genre en France²³⁶ et sont repris en Espagne par les défenseurs de la «*tragicomedia*» (et notamment par Turia)²³⁷. Les thèses de Lope de Vega, qui défend une pratique dramatique fondée sur la mixité des genres et le plaisir du public, sont largement connues en Italie²³⁸ et en France²³⁹.

USAGES SPÉCIFIQUES

Des modèles et des formes différents

En Espagne, un premier modèle tragi-comique est la *Celestina*. D'abord intitulée *Comedia de Calisto y Melibea* (premières éditions en 1499 et 1500), la pièce en prose est soumise à une opération d'allongement et de réécriture par Fernando de Rojas qui en change le titre en *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Dans la partie finale du prologue, ajouté à cette occasion, l'auteur explique la nouvelle étiquette générique :

*Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfia y llamela tragicomedia*²⁴⁰.

²³⁵ Au sujet de la tragi-comédie de Pichou, *Les Folies de Cardenio*, de 1630, Isnard écrit : « Je ne dis rien non plus de cette dextérité qu'il a eue d'accommoder agréablement à notre théâtre un sujet si farouche et si confus que celui qui lui sert de catastrophe, et d'habiller à notre mode le fantôme d'un Espagnol » (Isnard, préface de *La Filis de Scire*).

²³⁶ « L'invention donc de ce poème est due à la galantise italienne, qui nous en donna le premier modèle ; ses principaux, et plus célèbres auteurs sont Tasse, Guarini, et autres sublimes esprits » (A. Hardy, *Corine*, préface, éd. S. Garnier, site *IdT*).

²³⁷ Turia, dans son *Apologético*, reprend littéralement des passages du *Compendio*, comme par exemple la comparaison entre le mélange tragi-comique et la figure d'Hermaphrodite (voir Turia, *Apologético* et Guarini, *Compendio*, p. 198-199).

²³⁸ Voir A. Tedesco, « "Scrivere" a gusti del popolo. *L'Arte nuevo* di Lope de Vega nell'Italia del Seicento », *Saggiatore musicale*, 13 (2006), p. 221-245.

²³⁹ Voir C. Couderc, « *El arte nuevo* en Francia », [in] R. González Cañal, F. Blas Pedraza Jiménez, E. Marcello (dir.), *El arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo* (Ciudad Real : Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha, 2010), p. 113-127.

²⁴⁰ « Le litige a porté sur le titre car [...] on ne devait point l'appeler "comédie", puisqu'elle s'achève dans la tristesse, mais "tragédie". Le premier auteur voulut la désigner d'après le début, qui fut le plaisir, et l'appela "comédie". Moi, voyant ces désaccords, j'ai tranché la querelle entre les deux

Rojas ne fait ici référence qu'à la nature du dénouement (heureux ou malheureux) : l'histoire de Calixte et Mélibée est hybride parce que, sans présenter pour autant tous les signes distinctifs du genre tragique, elle finit par la mort des amants alors qu'elle débute dans la joie. Le terme de « *tragicomedia* » a été employé avec une fréquence relativement élevée au XVI^e siècle pour désigner des textes marqués par l'empreinte de la *Célestine*, et partageant notamment avec l'œuvre de Rojas un dénouement sanglant mais aussi exemplaire, puisque mettant en scène le châtiment d'une conduite immorale²⁴¹. Cependant, si certaines suites ou imitations de *La Célestine* sont des *tragicomedias* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón, 1542), d'autres textes sont des « comédies » (la *Comedia Floriena*, de Juan Rodríguez del Padrón, la *Comedia Selvagia*, d'Alonso de Villegas) ou bien des « tragédies » (Sebastián Fernández, *Tragedia Policiana*). L'appellation de « *tragicomedia* » qualifie donc essentiellement, dans un premier temps, la tradition dramatique espagnole héritée de la *Celestina* qui se fait en dehors (et bien avant) la théorisation italienne des genres modernes.

Au XVII^e siècle, c'est-à-dire quand se développe la *comedia nueva*, l'appellation de « *tragicomedia* » semble en revanche se restreindre pour désigner des *comedias* à sujet historique, notamment dans la pratique de Lope de Vega. La « *tragicomedia* » serait dès lors assez proche de la tragédie²⁴². Le clivage *tragedia* / *comedia* semble être remplacé par *tragicomedia* / *comedia* : tout se passe comme si la « *tragicomedia* » était devenue l'équivalent d'une tragédie mise au goût du jour, conservant notamment de la tragédie la dignité des personnages et le sujet au moins partiellement historique²⁴³.

En Italie, les modèles tragi-comiques sont l'*Aminta* du Tasse (1573), la *Filli di Sciro* de Guidobaldo Bonarelli (1603-1607), et *Il pastor fido* de Gianbattista Guarini (1583-1587). Dès lors, la tragi-comédie est moins une pièce entre la

extrêmes et l'ai appelée « tragi-comédie » (Rojas, *La Celestina*, éd. E. de Miguel, site *IdT*, trad. C. Couderc).

²⁴¹ Revendiquée pour légitimer l'action scabreuse de *La Célestine*, la *reprobatio amoris* est par la suite régulièrement associée au dénouement funeste et exemplaire (voir par exemple le prologue de Sebastián Fernández à sa *Tragedia policiana* [Toledo : 1547]).

²⁴² *Lo fingido verdadero* [*Le Feint Véritable*], qui retrace la vie et le martyre de saint Genest, est désigné comme *tragicomedia*. La même intrigue, adaptée en France (par Rotrou et Desfontaines), porte l'appellation de tragédie. Lope de Vega (dans le paratexte de pièces comme *El valiente Céspedes*, *Las grandezas de Alejandro*, *El honrado hermano*, etc.) précise que la mixité de la tragi-comédie résulte de l'alliage d'un argument principal véridique (*historia*) et d'un argument inventé, secondaire (*fábula*).

²⁴³ Voir notamment les derniers vers de *A secreto agravio, secreta venganza* [*A secret affront, secrète vengeance*] qui insistent sur le fait que l'histoire en est « véritable » : « *Esta es verdadera historia / del gran don Lope de Almeida, / dando con su admiración / fin a la tragicomedia* » (P. Calderón de la Barca, *Segunda parte de las comedias* [Madrid : M. de Quiñones, 1637], f. 205v) ; « Ici termine la véritable histoire du grand don Lope de Almeida, digne objet d'admiration à la fin de cette tragi-comédie ».

comédie et la tragédie qu'une pastorale²⁴⁴. Guarini qualifie en effet *Il pastor fido* de « *tragicommedia pastorale* » et explique, dans son *Compendio*, le lien entre les deux appellations génériques. *Il pastor fido* est une pastorale, en raison de son sujet et des personnages introduits (des bergers), et il tire son origine de « l'églogue et de la satire des anciens »²⁴⁵. Il est aussi une tragi-comédie, parce qu'il a une forme dramatique et qu'il s'agit d'un genre « moderne »²⁴⁶. Leone Allacci, dans sa *Drammaturgia*²⁴⁷, répertorie 23 pièces qui portent la double appellation de « *tragicommedia* » et de « *pastorale* » (ou « *boschereccia* »). L'*Aminta*, qualifiée par son auteur de « *favola boschereccia* » (fable champêtre), est définie comme « *pastorale* » dans l'édition de Mantoue de 1581.

En France, le premier auteur important de tragi-comédie est Alexandre Hardy. Il publie entre 1609 et 1623 dix tragi-comédies. Il ne propose pas de théorie explicite du genre, mais qualifie de « tragi-comédie » des pièces dont le sujet est tiré de nouvelles (comme *La Force du sang*, issue d'une des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès) ou du moins de sources fictionnelles modernes. Un deuxième modèle du genre est constitué par *Le Cid* (1637). Dans le cas de Corneille, la tragi-comédie est une pièce où un grave péril, qui semblait inéluctable, est évité *in extremis*. Dans les années 1620, à la suite de Hardy, puis avec Corneille dans les années 1630, la tragi-comédie se constitue comme genre autonome qui connaît un franc succès (Hélène Baby répertorie 129 tragi-comédies publiées entre 1628 et 1643)²⁴⁸.

Si donc en France la tragi-comédie est un genre spécifique, en Espagne et en Italie le terme de « tragi-comédie » n'est généralement pas une étiquette figée. En Espagne, « *tragicomedia* » décrit une pièce qui ne respecte pas le partage attendu entre comique et tragique et définit un type de *comedia* (à sujet au moins en partie historique) ; en Italie également, la « *tragicommedia* » définit toute pièce qui s'écarte du clivage conventionnel entre tragédie et comédie, et plus généralement les pièces pastorales.

²⁴⁴ « *Resta che noi possiamo a dichiarare il termine e la parola di 'pastorale', che si legge in fronte all'opera* » (Guarini, *Compendio*, p. 290-291) ; « Il nous reste à expliquer la notion et le mot de "pastorale" qui se lit au front de l'œuvre ».

²⁴⁵ « *La poesia pastorale, in quanto alle persone introdotte, [riconosce] la sua primiera origine e dall'egloga e dalla satira degli antichi, nulladimeno, quanto alla forma e ordine, può chiamarsi cosa moderna* » (*ibid.*, p. 301) ; « pour les initiés, la poésie pastorale reconnaît son origine première à la fois dans l'églogue et la satire des anciens, néanmoins, pour ce qui concerne sa forme et son ordre, on peut l'appeler une chose moderne ».

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 302-304.

²⁴⁷ L. Allacci, *Drammaturgia* (Venise : Pasquali, 1755).

²⁴⁸ Voir la bibliographie chronologique dans H. Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault* (Paris : Klincksieck, 2001).

Un genre au cœur de polémiques distinctes

En Italie, la tragi-comédie est au cœur de la querelle du *Pastor fido*²⁴⁹, qui oppose essentiellement Guarini (l'auteur de l'œuvre et défenseur du genre) à Jason Denores (professeur à l'université de Padoue)²⁵⁰. Cette querelle, qui a lieu dans les années 1586-1601, assure une large circulation au *Pastor fido*, qui devient ainsi le relais des principales questions poétiques en Italie. Le premier enjeu de la querelle est en effet d'ordre poétique : Denores défend le respect des genres et des formes héritées de l'Antiquité²⁵¹, alors que Guarini se fait le promoteur d'une forme moderne, qui n'a pas d'antécédents anciens, et qui semble subvertir les distinctions génériques de tradition aristotélicienne. Bien que Guarini cherche à montrer comment la tragi-comédie peut s'expliquer par la *Poétique*²⁵², Denores condamne la pratique des genres « mixtes ».

Un deuxième enjeu de la querelle concerne les finalités de la poésie. Pour Guarini, la tragi-comédie a pour fin le plaisir du public : la représentation des amours des bergers dans un monde fictif fait de la tragi-comédie un genre d'évasion, destiné à la récréation. Denores critique le cadre pastoral et la recherche du plaisir et affirme le lien entre poésie, morale et politique : la poésie a pour fin l'éducation des citoyens à la gestion de la cité²⁵³, la tragi-comédie en revanche semble inviter le lecteur à quitter la cité pour se récréer à la campagne²⁵⁴.

Le troisième enjeu de la querelle est en rapport avec une question de politique culturelle. D'un côté, Denores incarne l'autorité de l'Université, qui appelle de ses vœux une poésie fondée sur la *Poétique* d'Aristote et issue de ses commentaires, destinée essentiellement au public des académies, alors que, de l'autre, Guarini défend le savoir faire des poètes, qui visent davantage à plaire au public des cours.

En Espagne, le débat sur la tragi-comédie participe du débat sur la légitimité de la *comedia nueva*, dont Lope de Vega commente les caractéristiques dans l'important *Art nouveau de faire des comédies aujourd'hui* (1609). Pour défendre le

²⁴⁹ Pour un aperçu plus large sur la querelle, B. Weinberg, *A History of Literary Criticism*, p. 1074-1105.

²⁵⁰ Les textes les plus importants de la querelle sont : Jason Denores, *Discorso*, 1586 ; Gianbattista Guarini, *Il verato*, 1588 ; Jason Denores, *Apologia contro l'autore del Verato*, 1590 ; Gianbattista Guarini, *Il verato secundo*, 1593 ; Gianbattista Guarini, *Compendio della poesia tragicomica*, 1601 ; Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa*, 1598 ; Faustino Summo, *Discorsi poetici*, 1600 ; Giovanni Pietro Malacreta, *Considerazioni*, 1600 ; Paolo Beni, *Risposta alle considerazioni*, 1600 ; Orlando Pescetti, *Apologia in difesa del Pastor fido*, 1601. Pour plus de détail, voir Guarini, *Compendio*, p. 404-408.

²⁵¹ J. Denores, *Discorso* (1586), [in] *Trattati di poetica e di retorica*, t. IV, p. 412-413.

²⁵² Guarini, *Compendio*, p. 239-243.

²⁵³ Voir J. Denores, *Discorso*, p. 417.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 416.

caractère hybride de la *comedia*, Ricardo de Turia, dans son *Apologético* de 1616, associe à son tour la *comedia* à la « *tragicomedia* ». D'après lui,

*Ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando de éste las personas graves, la acción grande, el terror y la commiseración, y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires*²⁵⁵.

Turia reprend les arguments de Guarini en faveur de la mixité de la tragi-comédie, et s'en sert pour défendre la pratique de la *comedia nueva*, qui est un genre moderne, empruntant des éléments à la comédie et à la tragédie, et qui vise davantage le plaisir du public que l'approbation des doctes.

Inversement, les détracteurs de la *comedia nueva* critiquent la « mixité » tragi-comique du nouveau théâtre, jugé trop dépendant des demandes du « vulgaire » (*vulgo*) et, pour cette raison, irrespectueux des règles : la critique mêle souvent idéologie – le théâtre est commercial et donc populaire – et poétique – le peuple étant prescripteur, les pièces qui lui sont proposées ne peuvent qu'être le produit de l'ignorance²⁵⁶. Cascales, notamment, dans ses *Tablas poéticas* (publiées en 1617), considère que la « *tragicomedia* » désigne une forme dramatique imparfaitement tragique. Il récuse même le mot de « *tragicomedia* », parce qu'il est inutile d'après lui de substituer ce nouveau terme à celui, aristotélicien, de tragédie double²⁵⁷. En assimilant la « *tragicomedia* » à une tragédie à fin heureuse, de tradition aristotélicienne, Cascales refuse donc la nouveauté de la pratique théâtrale

²⁵⁵ « Aucune des *comedias* parmi toutes celles qui ont été représentées en Espagne ne mérite ce nom, mais bien celui de *tragicomedia*, c'est-à-dire d'un poème mixte fait d'éléments empruntés à la comédie et à la tragédie, celle-ci fournissant les personnages illustres, l'action sublime, la terreur et la commisération, et celle-là les affaires domestiques, le rire et les mots d'esprit » (Turia, *Apologético*, fol. A42).

²⁵⁶ Dans le paratexte de sa *Parte primera* intitulé « L'auteur au vulgaire » (*El autor al vulgo*), Ruiz de Alarcón associe pour le déplorer succès public et irrespect des règles, et fait mine de se réjouir de l'insuccès des pièces qu'il adresse au « vulgaire », qu'il qualifie de « bête sauvage » : « *Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas* » (J. Ruiz de Alarcón, *Parte primera de las comedias*, préface (Madrid : J. González, 1628), éd. J. Montero Reguera et A. Cayuela, site *IdT*) ; « Si elles ont l'heur de te déplaire je me réjouirai de savoir qu'elles sont bonnes » (trad. C. Couderc).

²⁵⁷ Cascales reprend les remarques d'Aristote sur la tragédie à « structure double » (*Poétique*, chap. 13, p. 79) : « *Castalio. – No son comedias, ni sombra de ellas. Son unos hermaphroditos, unos monstruos de la poesía. Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría. Pierio. – A lo menos llamarse han tragicomedias. Castalio. – Quita allá. ¿No os he dicho poco ha el vicio de las tragedias dobles y comedias dobles? [...] son tragedias dobles, que es como decir malas tragedias; y aun este nombre les doy de mala gana, porque tienen muy poco de sujeto trágico con que se ha de mover a misericordia y miedo* » (F. Cascales, *Tablas poéticas*, [in] *Preceptiva dramática española*, p. 196-197) ; « *Castalio. – Ce ne sont pas des comédies, avec lesquelles elles sont sans aucun rapport. Ce sont des hermaphrodites, des monstres de la poésie. Aucune de ces histoires n'a de matière comique, quand bien même elle terminerait dans l'allégresse. Pierio. – Au moins peut-on les appeler tragi-comédies. Castalio. – Allons bon ! Ne vous ai-je pas dit il y a peu le défaut des tragédies et des comédies doubles ? [...] Soit, ce sont des tragédies doubles, ce qui*

en Espagne. Or, en dépit des protestations des doctes, la pratique « mixte » de la *comedia* s'impose au public.

En France, la pratique « mixte » est au cœur de la querelle du *Cid*. Le débat, en cours depuis les années 1620, entre les doctes (qui cherchent à régler le théâtre national) et les auteurs de tragi-comédies (qui recherchent le plaisir du public) se cristallise après le succès du *Cid* (1637). D'un côté, les défenseurs des formes mixtes font l'apologie du *Cid*. L'auteur du *Discours à Cliton* affirme que les unités, et notamment l'unité de temps, nuisent au « naturel » du théâtre²⁵⁸ ; de même, le respect des Anciens ne doit pas contraindre le théâtre à des formes éloignées du goût du public²⁵⁹. De l'autre, Chapelain et l'Académie française (qui se prononce ici pour la première fois sur un enjeu de politique culturelle) prônent le respect des unités et des bienséances²⁶⁰, qui seules, d'après Chapelain, assurent la vraisemblance²⁶¹. Enfin, il s'agit de déplorer l'imitation explicite de modèles étrangers (ici, le modèle espagnol)²⁶². Par le respect des règles, le refus de l'imitation étrangère, la défense des bienséances, Chapelain et l'Académie cherchent à promouvoir l'essor d'un théâtre national. La tragi-comédie, associée depuis les années 1620 au roman, au plaisir, à l'irrégularité, est donc critiquée, pour prôner une pratique dramatique réglée, utile et morale. Il en résulte, dans les années 1630, à la fois un grand effort théorique et une production importante de tragi-comédies (15 publiées en 1638).

L'essor des formes mixtes cristallise donc dans chaque pays des tensions poétiques différentes. En Italie, il s'agit de critiquer la pratique normée et érudite des académies, pour promouvoir un théâtre fondé sur le plaisir et adressé à un public mondain ; en Espagne il s'agit de défendre la pratique nationale de la *comedia*, qui ne respecte pas les clivages aristotéliens entre tragédie et comédie ; en France il est question de réguler la pratique dramatique, en excluant de la scène toute pièce qui s'écarte des règles morales et formelles destinées à assurer, selon les vœux de Richelieu, le succès du théâtre national.

revient à dire de mauvaises tragédies ; et je leur donne cette appellation de mauvaise grâce, car leur sujet manque fort de ce tragique avec quoi l'on éveille la terreur et la pitié».

²⁵⁸ [Durval], *Discours à Cliton*, p. 604-606 et p. 629-636.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 607.

²⁶⁰ « Ses mœurs, si on ne les peut appeler méchantes, se doivent au moins avouer scandaleuses, et s'écartant du but de la poésie qui veut être utile, non pas que cette utilité ne se pût produire par des mœurs scandaleuses, mais pour ce qu'elle ne se peut produire par elles sinon lorsqu'elles trouvent leur punition à la fin, et non pas lorsqu'elles sont récompensées comme elles le sont en cet ouvrage » (J. Chapelain, *Les Sentiments de l'académie française sur le Cid* [1637], [in] *Opuscules critiques*, p. 294).

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² G. de Scudéry, *Observations sur le Cid* (1637), [in] *La Querelle du Cid*, p. 422-430.

Des conceptions diverses de la nature « mixte » du genre

La tragi-comédie est généralement assimilée par ses détracteurs à un « monstre »²⁶³, à partir de la description qui inaugure l'*Art poétique* d'Horace²⁶⁴. Or les défenseurs de la tragi-comédie reprennent à leur compte cette référence au « monstrueux » pour justifier le caractère « mixte » du genre, mais le mélange qu'ils décrivent n'est pas le même dans les trois traditions nationales.

En Italie, Guarini décrit la mixité de la tragi-comédie sous les traits d'un hermaphrodite : il ne s'agit pas de l'altération de deux formes simples, mais d'une troisième forme, distincte de la tragédie et de la comédie²⁶⁵. Le mélange, pour Guarini, est donc de l'ordre du dépassement. En défendant le drame pastoral, il propose de dépasser les clivages entre registres (haut et bas), entre types de trame (début heureux / fin funeste et l'inverse), entre personnages (bergers en lieu et place de citadins ou rois)²⁶⁶. C'est ainsi qu'il refuse d'assimiler la tragi-comédie à d'autres formes hybrides, comme la tragédie à fin heureuse, théorisée et pratiquée par Giraldi dans le respect de la norme aristotélicienne²⁶⁷, ou comme la satire tragique prônée par Minturno²⁶⁸.

Or, la tragédie et la comédie que Guarini se propose de dépasser sont en 1586 des genres largement théorisés par les doctes (les principaux traités de poétique ont déjà vu le jour) et pratiqués par les dramaturges (tragédies et comédies d'imitation sont jouées depuis le début du XVI^e siècle). L'apologie d'un genre mixte est donc une critique explicite du travail des doctes et des académiciens et de leur volonté d'imposer une pratique du théâtre considérée, par Guarini, comme anachronique et archaïsante.

²⁶³ Voir notamment Denores : « *per il che a constoro che introducono questo mostruoso e disproportionato componimento, mescolando di due contrarie forme, basterebbe per risposta quell'antico e famoso detto di Marco Tullio nel libretto de optimo genere oratorum: turpe comicum in tragoedia, et turpe tragicum in comoedia* » (J. Denores, *Apologia contra l'autor del Verato* [1590], [in] *Delle opere del cavaliere Battista Guarini*, t. II, éd. G.A. Tumermani [Vérone : 1737], p. 317) ; « Pour répondre à tous ceux qui promeuvent ce poème monstrueux et disproportionné, en mélangeant deux formes contraires, il suffirait de citer la formule ancienne et célèbre de Cicéron dans son petit ouvrage *Sur le meilleur genre d'orateur* : le comique dans la tragédie est mauvais, tout comme le tragique dans la comédie ». Voir aussi Cascales, *Tablas poéticas*.

²⁶⁴ Horace, *Art poétique*, v. 1-37, p. 202-204.

²⁶⁵ « [la *tragicommedia*] si può paragonare al favoloso Ermafrodito, il quale d'uomo e di donna formava un terzo, partecipante dell'una e dell'altra natura, sì fattamente misto, che separare ne quel da questa, ne questa da quello non si potea » (Guarini, *Compendio*, p. 198-199) ; « [la tragi-comédie] peut se comparer au légendaire Hermaphrodite, qui de l'homme et de la femme constitue une troisième forme participant de l'une et de l'autre nature, mêlée de sorte qu'il n'était pas possible de séparer celui-ci de celle-là ni celle-là de celui-ci ».

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 200-205.

²⁶⁷ G. B. Giraldi Cinzio, *Altile*, prologue (Venise : Cagnacini, 1583), p. 7-10.

²⁶⁸ Minturno, *L'arte poetica*, p. 162-166.

En Espagne, Lope de Vega décrit la mixité de la *comedia nueva* sous les traits d'un minotaure :

*Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza*²⁶⁹.

Bien que le mélange puisse paraître monstrueux, affirme Lope, l'union du comique et du tragique suscite le plaisir du public. Une pièce « mixte », par sa variété, imite la nature, et paraît naturellement belle. Pour Lope, la tragi-comédie est issue du mélange des styles (haut et bas) et des formes anciennes (Térence et Sénèque). Si en Italie, donc, la tragi-comédie venait mettre en cause la pratique moderne de genres considérés comme « purs » (la tragédie et la comédie), en Espagne la défense des formes « mixtes » ne vient pas subvertir un système de genres établi – car la comédie et la tragédie d'imitation ne sont que très marginalement pratiquées en Espagne – mais davantage promouvoir l'usage moderne du théâtre. Le « mélange » de tragédie et comédie, d'après Lope de Vega, est moins de l'ordre d'une fusion entre deux formes existantes, que de l'accord entre des traits considérés généralement comme comiques (par exemple, le style bas, le rire) et comme tragiques (le style élevé, la fin malheureuse).

La mixité sociale de la *comedia nueva*, par ailleurs, semble centrale dans les débats autour du « mélange » tragi-comique. Ricardo de Turia cherche à la défendre, en montrant, d'une part, l'utilité des personnages comiques²⁷⁰ et, de

²⁶⁹ Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 174-180 ; « Le tragique au comique une fois mélangé, / Et Térence et Sénèque - en dût-il résulter / Quelque autre Minotaure de Pasiphaé -, / Permettra d'alterner le grave et le plaisant : / Cette diversité est pleine d'agrément ; / La plus parfait exemple en vient de la Nature / Qui tire sa beauté de même bigarrure » (trad. p. 1419).

²⁷⁰ « Y la introducción de los lacayos en las comedias no es porque entiendan que la persona de un lacayo sea para comunicalle negocios de estado y de gobierno, sino por no multiplicar interlocutores, porque si a cada príncipe le hubiesen de poner la casa que su estado pide, ni habría compañía, por numerosa que fuese, que bastase a representar la comedia, ni menos teatro (aunque fuese un coliseo) de bastante capacidad a tantas figuras ; y así hace el lacayo las de todos los criados de aquel príncipe, y el aplicar donaires a su papel es por despertar el gusto, que tal vez es necesario, pues con lo mucho grave se empalaga muy fácilmente » (Turia, *Apologético*, fol. A5r) ; « Quant à l'introduction des laquais dans les *comedias*, elle ne vient pas de la conviction que la personne d'un laquais soit à même d'entrer dans la confiance d'affaires d'Etat et de gouvernement, mais du souci de ne pas multiplier les interlocuteurs. Car s'il fallait faire accompagner chaque prince de la maison que requiert sa condition, il n'y aurait point de compagnie, pour nombreuse qu'elle fût, qui suffit à la représentation, ni moins encore de théâtre, fût-il un amphithéâtre, capable de contenir tant de personnages. De là vient que le laquais représente

l'autre, la présence, même dans la tragédie, de personnages bas²⁷¹. Plus tardivement, on retrouve la question dans la tentative théorique, par ailleurs très minoritaire, d'assimiler tragi-comédie et tragédie double, chez un auteur marginal (Feliciano Enríquez de Guzmán) qui entend discréditer la *Comedia* héritée de Lope de Vega et promouvoir une pratique du genre « réglée »²⁷².

En France, les défenseurs de la tragi-comédie reprennent à leur compte l'idée de mélange et rejettent l'accusation de monstruosité qui pèse sur le genre. Dans la préface d'*Andromire*, Scudéry précise qu'il est possible de mélanger le tragique et le comique, comme en architecture il est légitime de mélanger différents ordres²⁷³. Pour lui, le mélange est ce qui rend la pièce surprenante: l'ajout d'épisodes et d'incidents imprévus, l'issue qui déroge à la fixité comique ou tragique, font de la tragi-comédie une pièce qui « tient toujours l'esprit suspendu »²⁷⁴. Si les

l'ensemble des serviteurs du prince en question, tandis que les mots d'esprit dont s'assortit son rôle n'ont d'autre but que de réveiller l'appétit, chose parfois nécessaire, car trop de sérieux peut très facilement l'éteindre ».

²⁷¹ « ¿Qué tragedia hubo jamás que no tuviese más criados y otras personas de este jaez que personajes de mucha gravedad? Pues si vamos al Aedipo de Sófocles, hallaremos aquella gallarda mezcla del rey Creonte y Tiresias con dos criados que eran pastores del ganado, y si echamos mano de la comedia de Aristófanes, toparemos con la mixtura de hombres y dioses, ciudadanos y villanos, y hasta las bestias introduce que hablan en sus fábulas. Pues si debajo de un poema puro como tragedia y comedia vemos esta mezcla de personas graves con las que no lo son, ¿qué mucho que en el mixto como tragicómico la hallemos? » (*ibid.*, fol. A4r); « Vit-on jamais tragédie qui ne contint plus de serviteurs et de personnes de cette sorte que de personnages de très haut rang? L'exemple est là de l'*Œdipe* de Sophocle, où nous trouvons le roi Créon et Tirésias associés de belle manière à deux serviteurs, bergers de leur état; ou encore de l'œuvre comique d'Aristophane où se retrouvent mêlés hommes et dieux, gens de la ville et gens de la campagne, et même les animaux qu'il fait parler dans ses fables. Lors donc, si dans un poème dit « pur », comme la tragédie et la comédie, on observe cette coexistence de personnes illustres et de celles qui ne le sont pas, pourquoi s'étonner de la retrouver dans ce poème mixte qu'est la *tragicomedia*? ».

²⁷² « El número de tragicomedia, aunque juzgado rigurosamente de alguno por impropio y no bien impuesto al Anfitrión de Plauto, en nuestra fábula o historia tiene toda propiedad porque contiene dos partes y dobles argumentos: trágicos y cómicos » (F. Enríquez de Guzmán, *Tragicomedia de los jardines*, préface, éd. E. Villegas de la Torre, site *IdT*, p. 48); « Le nom de tragi-comédie, quoique certains jugent avec rigueur qu'il est improprie et malvenu de l'appliquer à l'*Amphitryon* de Plaute, est parfaitement approprié à notre pièce, avec ses deux parties et leurs arguments doubles, tragiques et comiques » (trad. C. Couderc).

²⁷³ « Ce beau et divertissant poème, sans pencher trop vers la sévérité de la tragédie, ni vers le style railleur de la comédie, prend les beautés les plus délicates de l'une et de l'autre; on peut dire qu'il est toutes les deux ensemble, et quelque chose de plus. Mais que ceux qui n'approuvent point ce mélange, ne s'imaginent pas que les ouvrages de cette espèce soient des monstres comme les centaures: et qu'ils sachent au contraire, que, comme en l'architecture, on mêle les divers ordres; et que du mélange des cinq il s'en fait un composé, qui n'est pas moins beau que les simples; ici de même de l'assemblage de ces diverses beautés, il résulte quelque chose d'excellent » (G. de Scudéry, *Andromire*, préface).

²⁷⁴ *Ibid.*

auteurs défendent donc le mélange comme gage de naturel et d'efficacité dramatique, les doctes rejettent toute mixité, et cherchent pour ce faire à assimiler la tragi-comédie à la tragédie à fin heureuse²⁷⁵. Plus essentiellement, les poéticiens semblent craindre qu'un mélange puisse compromettre les formes « pures » que sont à leurs yeux la tragédie et la comédie²⁷⁶.

Or, la tragédie et la comédie, telles qu'elles sont pratiquées dans les années 1620 en France, ne correspondent nullement aux genres « purs » définis par les doctes : la tragédie sénéquienne est souvent macabre et a une intrigue épisodique ; la comédie est souvent proche de la farce. En d'autres termes, les genres purs n'existent ni en 1628 ni en 1637. C'est justement la querelle de la tragi-comédie, et plus essentiellement la querelle du *Cid*, qui permet leur avènement : en rejetant hors des « règles » une pièce comme le *Cid*, les théoriciens définissent ce qu'est une tragédie « pure » et une comédie « pure ». Paradoxalement, donc, la création de genres « purs » est postérieure (ou du moins concomitante) à la querelle de la tragi-comédie. C'est la querelle qui permet de distinguer enfin tragédie, comédie et tragi-comédie et de rejeter hors des genres réglés les pièces qui ne rentrent pas dans ces cases, et qui sont, dès lors, jugées « irrégulières ».

Une évolution différente de l'appellation « tragi-comédie »

En Italie, les genres mixtes triomphent, alors que les appellations génériques de « *tragedia* » et « *commedia* » déclinent progressivement à partir de 1600. Les répertoires font en revanche état d'une multiplication d'appellations génériques qui manifestent un effort de renouvellement des formes dramatiques.

²⁷⁵ «La tragi-comédie n'était connue des Anciens que sous le nom de tragédie d'heureuse fin, comme est l'*Iphigénie de Tauris*. Les modernes français l'ont fort mise en vogue, et par les personnages et par les mouvements l'ont plus fait tenir de la tragédie que de la comédie » (J. Chapelain, *Discours de la poésie représentative*, p. 274) ; «la tragédie des Anciens comprend et la tragédie et la tragi-comédie, comme nos poètes les composent. D'où nous devons inférer que les premiers dramatiques ne se sont jamais servis du mot de *tragi-comédie*, bien qu'ils en eussent l'effet, et que leur tragédie comprit ce que nous mettons à présent dans la tragi-comédie » (La Mesnardière, *La Poétique*, p. 160-161) ; «Mais ce que nous avons fait sans fondement est que nous avons ôté le nom de tragédie aux pièces de théâtre dont la catastrophe est heureuse, encore que le sujet et les personnages soient tragiques, c'est-à-dire héroïques, pour leur donner celui de tragi-comédie. [...] Car dans les pièces que nous nommons de ce terme composé du mot tragédie et de celui de comédie, il n'y a rien qui ressente la comédie : tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ni de bouffon » (d'Aubignac, *La Pratique*, p. 147-148).

²⁷⁶ «De la définition de la Tragédie et de la Comédie, on peut aisément tirer celle de la tragi-comédie, qui n'est rien qu'une composition de l'une et de l'autre » (Mairet, *La Silvanire*, préface, éd. cit.).

Les qualificatifs de « *tragicommedia* », « *pastorale* », mais aussi la « *favola boschereccia* »²⁷⁷ témoignent d'une première tentative de s'écarter de la pratique d'imitation pour proposer au public un théâtre issu de fables et d'intrigues « modernes ». Dès les années 1630, l'appellation « *dramma* » se généralise pour qualifier toute œuvre dramatique²⁷⁸. Dans ce contexte, l'étiquette « *tragicommedia* » ne s'impose pas pour définir les genres mixtes, parce que l'idée de mixité perd de sa pertinence. Ce qui compte désormais est la nature dramatique du texte (un « *dramma* » est écrit pour la scène), les modalités de sa représentation (« *dramma per musica* », « *dramma in prosa* ») et éventuellement sa tonalité (« *dramma comico, tragico, tragicomico* »)²⁷⁹.

En Espagne, l'appellation de « *tragicomedia* » est d'abord utilisée pour qualifier la nature « mixte » et le caractère nouveau de la *comedia nueva*. Une fois apaisées les polémiques des années 1620, le terme *comedia* s'impose pratiquement à tous les dramaturges comme un synonyme de pièce de théâtre. Foncièrement lié à un contexte polémique, le mot « *tragicomedia* » serait ainsi, paradoxalement, entré dans un processus de disparition, mais son invisibilité serait à comprendre comme la preuve que le nouveau théâtre s'est imposé, qu'il a fait taire ses détracteurs, et qu'il est parvenu à un niveau de dignité comparable à celui qu'avait la tragédie dans le système classique.

En France, l'appellation « tragi-comédie » qualifie un genre précis qui connaît un large succès dans la première moitié du siècle, mais décline ensuite, à partir de 1642 (dix tragi-comédies publiées), au moment de l'essor d'une tragédie et d'une comédie modernes. La critique explique ce déclin par la porosité qui existe entre tragédie, comédie et tragi-comédie²⁸⁰. D'une part, la tragi-comédie intègre des éléments que l'on retrouve aussi dans les autres genres, d'autre part, l'importance

²⁷⁷ On se souvient que *Il pastor fido* est une « *tragicommedia pastorale* » et que l'*Aminta* du Tasse est une « *favola boschereccia* ».

²⁷⁸ Il s'agit du qualificatif générique le plus récurrent dans la *Drammaturgia* de Leone Allacci (Venise: Pasquali, 1755).

²⁷⁹ Les œuvres de Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651) sont un exemple intéressant de cette évolution. Non seulement les appellations génériques peuvent varier d'une édition à l'autre (et manifestent ainsi la faible importance de telles distinctions), mais les termes de « *tragedia* » ou de « *commedia* » disparaissent au profit de « *dramma tragico* », « *dramma comico* », « *dramma tragicomico* ». Tragédie et comédie ne sont dès lors plus des catégories génériques, mais des références au ton de telle ou telle pièce (Voir F. Cancedda et S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini* [Florence: Alinea, 2001]).

²⁸⁰ « Confrontée à la renaissance de la comédie et de la tragédie, la tragi-comédie s'est trouvée écrasée entre les deux pratiques concurrentes, et surtout prise au piège des redéfinitions d'espèce que lui ont fait subir les théoriciens réguliers. Leurs réflexions ont provoqué la déconstruction du genre avec la création d'une tragi-comédie virtuelle » (H. Baby, *La Tragi-comédie*, p. 96-97).

accrue des règles porte les auteurs à vouloir réguler leurs pièces, de sorte que la tragi-comédie s'assimile progressivement à une comédie sérieuse, à une tragédie de fin heureuse²⁸¹, ou encore à une comédie héroïque²⁸².

C. COUDERC, E. ZANIN

²⁸¹ Cette évolution est sensible dans la pratique de Corneille, qui qualifie *Clitandre* de tragi-comédie, qui change d'appellation pour le *Cid* (tragi-comédie en 1637 et tragédie en 1648) et qui finalement appelle *Cinna* une « tragédie ».

²⁸² « Par [Tragi-comédie] nous entendons, un Poème Dramatique dont tout le sujet est héroïque et la fin heureuse, la plus noble et la plus agréable espère de Tragédie, fort commune parmi les Anciens » (d'Aubignac, *La Pratique*, p. 153).