

Maria MAŚLANKA-SORO, *Powrót Melpomeny. Tragedia włoska od średniowiecznego odrodzenia po renesansowy rozkwit* [«Le retour de Melpomène. La tragédie italienne de la renaissance du Moyen Âge à l'essor de la Renaissance»], Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013, 256 pp., ISBN 978-83-7638-254-8, PLN 30.00.

Après un livre intitulé *Tragizm w «Komedii» Dantego* [«Le tragique dans la *Comédie* de Dante», cf. Eos XCVIII 2011, pp. 127 s.], Maria MAŚLANKA-SORO [= M-S] poursuit son étude de la tragédie tout en élargissant son champ de recherche à l'ensemble de la tragédie italienne. *Le retour de Melpomène* est une étude diachronique qui présente le développement de ce genre du XIV^e au XVI^e siècle. L'auteur y reprend les tragédies qui, comme elle l'explique dans ses «Remarques préliminaires», représentent des étapes importantes de l'histoire du genre à partir du Moyen Âge.

L'ouvrage comporte trois chapitres. Le premier, intitulé «La tragédie de l'Antiquité tardive et des débuts du Moyen Âge», présente des réflexions d'ordre terminologique et génologique servant d'introduction aux analyses qui vont suivre. Dans ce chapitre très synthétique, l'auteur fait un rappel des différentes formes de spectacles qui existaient sous l'Empire romain et présente les opinions critiques de plusieurs auteurs anciens (Suétone, Tertulien, Lactance, saint Augustin) à propos des spectacles romains. Elle traite également de la notion même de «tragédie» tout en soulignant son caractère polysémique et en s'appuyant sur les témoignages de quelques auteurs choisis (Diomède et Donat, puis, parmi les auteurs plus tardifs, surtout Isidore de Séville, Huguccio, Osbern de Gloucester). Le déclin de la tragédie dans l'Antiquité lui sert de point de départ pour montrer par contraste, dans les deux chapitres suivants qui sont analytiques, le développement et l'épanouissement de ce genre dans les siècles suivants.

Le chapitre deux, intitulé «La tragédie du XII^e au XV^e siècle», est subdivisé en six parties. La première, «L'homme, enjeu des dieux. La tragédie latine des XII^e et XIII^e siècles», présente les drames qui ont vu le jour en France et en Angleterre à cette époque. L'on sort donc du paysage italien, et une justification détaillée de ce déplacement provisoire dans d'autres contrées aurait été souhaitable. Le lecteur devra se contenter de supposer qu'à l'époque, les Italiens n'ont produit aucune œuvre méritant d'être considérée comme de la tragédie.

La deuxième partie de ce chapitre s'intitule «La découverte du Sénèque «tragique»: Nicholas Trevet et l'*Ecerinis* d'Albertino Mussato». L'auteur y évoque la découverte – capitale pour l'évolution du théâtre européen – du manuscrit des tragédies de Sénèque et leur étude réalisée par les philologues du cercle de Padoue réunis autour de Lovato Lovati. Albertino Mussato, l'auteur d'*Ecerinis* (1314–1315), première tragédie moderne écrite dans l'esprit de Sénèque, faisait partie de ce groupe. Ce drame qui relate l'histoire d'un cruel tyran de Vérone est soumis dans cette partie du chapitre à une analyse s'appuyant sur les réflexions théoriques de Mussato.

La partie suivante, «Les *Fabulae praetextae* des Trecento et Quattrocento», traite de tragédies à thème historique, dont l'*Historia Baetica* de Carlo Verardi, *Fernandus servatus* de Carlo et Marcellino Verardi, et la tragédie *Hiempsal* de Leonardo Dati, inspirée du *Bellum Iugurthinum* de Salluste. L'auteur y observe que les frontières du genre restent floues, la différence entre tragédie et comédie n'étant toujours pas nette.

La quatrième partie, «La première tragédie mythologique: l'*Achilles* d'Antonio Loschi», analyse une tragédie qui, toujours inspirée du théâtre de Sénèque, ouvre le courant des drames à sujets mythologiques. Assassiné par trahison, Achille y est un représentant typique des «grands de ce monde» tombant sous les coups de la Fortune.

La cinquième partie, «*Quis dolori sit satis tanto furor?* Progne de Gregorio Correr: la tragédie de la vengeance», est consacrée à l'œuvre considérée comme la meilleure tragédie du Quattrocento. Correr s'inspire également du théâtre de Sénèque. Comme élément important pour la future évolution du genre, on y voit que ce n'est pas le *fatum* mais la folie des hommes (*furor*) qui déclenche les catastrophes.

La sixième partie intitulée «La sombre tragédie «plébéienne»: *Panfila* d'Antonio Cammelli» est consacrée à l'analyse de la première tragédie écrite en langue vernaculaire (le toscan), inspirée à la fois du théâtre de Sénèque et du *Décameron* de Boccace. Une nouveauté de cette œuvre est son style variable, tantôt élevé, tantôt bas.

Le chapitre III, «La tragédie de la Renaissance italienne du XVI^e siècle», est très volumineux et propose des analyses soignées et originales de sept œuvres italiennes. On sent que l'auteur apprécie particulièrement les tragédies italiennes de cette époque. Ce chapitre est également subdivisé en six parties.

La première traite de *Sofonisba* de Giovan Giorgio Trissino, la première tragédie «régulière» européenne. Comme importante innovation, Trissino s'inspire de la tragédie grecque, et non plus de Sénèque. Le conflit évoqué (à la manière de Sophocle) oppose la raison d'État au bonheur de l'individu, et l'action est tirée d'un épisode de l'*Ab urbe condita* de Tite-Live. Cette analyse de *Sofonisba* est agrémentée de réflexions théoriques de Trissino.

La deuxième partie est consacrée à la «Nouvelle *Antigone*» et la «Nouvelle *Electre*», c'est-à-dire à *Rosmunda* de Giovanni Rucellai et à *Tullia* de Ludovico Martelli. *Rosmunda* trouve sa trame dans un épisode de l'*Histoire des Lombards* de Paul Diacre et est également un mélange novateur des modèles grec et sénéquien. Pareillement, *Tullia* est une tragédie hellénisante même si son histoire est tirée de celle de Rome et de l'époque des Tarquins (de l'*Ab urbe condita* de Tite-Live). Cette œuvre introduit dans le théâtre italien le personnage de la *virago*, c'est-à-dire de la femme emportée, avide de pouvoir, déterminée et capable de commettre un meurtre.

La troisième partie s'intitule «Le nouveau modèle de la poétique tragique: *Orbecche* de Giovan Battista Giraldi Cinzio». Giraldi s'inspire toujours de Sénèque, mais lui aussi de façon innovante puisqu'il fait en même temps appel à la *Poétique* d'Aristote. En outre, la trame de son œuvre s'écarte de la mythologie et de l'histoire en apportant de la fiction romanesque.

La quatrième partie intitulée «Polémique autour des *Canacae* de Sperone Speroni» montre que l'auteur de cette tragédie inspirée des *Héroïdes* d'Ovide a soigneusement étudié la *Poétique* d'Aristote. Speroni y propose des nouveautés qui ont déclenché une ardente polémique (par exemple, on y voit l'esprit d'un enfant devenir héros de tragédie).

La cinquième partie s'intitule «La dimension tragique des passions humaines: *Marianna* de Lodovico Dolce». Cette tragédie est une habile *aemulatio* de modèles antiques (Sénèque, Sophocle et Euripide) et de premières tragédies italiennes. Son histoire s'inspire de la *Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe. La perception du tyran (Hérode) qui se transforme à la fin en un pécheur repent est une nouveauté.

La dernière partie de ce chapitre s'intitule «*Quel est le sens de l'amitié, quel est le sens de l'amour?* Ombres et lumières de la *psychè* humaine: *Il Re Torrismondo* de Torquato Tasso». La structure de cette tragédie est basée sur celle de l'*Oedipe roi* de Sophocle, mais l'histoire provient cette fois des chroniques médiévales scandinaves. Il s'agit de conflits entre amour et amitié, entre vérité et tromperie. Le drame se joue dans un climat de contre-Réforme et aborde la question du rapport entre le libre arbitre et la prédestination de l'être humain.

Il ne fait pas de doute que dans la littérature du Cinquecento, ce sont les tragédies écrites en italien qui ont occupé la place centrale. Toutefois, en passant complètement sous silence dans ce chapitre les tragédies latines, l'auteur peut amener ses lecteurs à croire – à tort – que l'on n'écrivait plus de tragédies dans la langue des anciens Romains à cette époque. Il aurait été souhaitable de rappeler qu'à côté des pièces en italien, on continuait à écrire des œuvres en latin, comme par exemple la tragédie mythologique d'Antonio Telesio (1482–1534) *Imber aureus* dont l'héroïne est la malheureuse Danaé, ou la *Dido* de Pier Angelio Bargeo (1518–1596), qui s'inscrit dans le courant des œuvres populaires (en latin ou en langues nationales) reprenant l'histoire de la reine de Carthage.

Il aurait été intéressant d'établir un parallèle entre les tragédies italiennes et latines produites à la même époque, même si elles furent de valeur artistique inégale, et de comparer l'évolution du genre dans les deux langues, ne serait-ce qu'en relevant leurs différences. L'image de l'histoire des tragédies italiennes aurait été plus complète.

L'on peut être également surpris de l'absence des tragédies à thèmes religieux (qui ne sont évoquées que dans une brève remarque où elles sont signalées comme phénomène qui deviendra caractéristique à l'époque baroque italienne, pp. 184 s.). Il est vrai que les tragédies bibliques n'étaient pas à la mode pendant la Renaissance italienne. Ce type d'œuvres s'est surtout développé dans les pays qui ont fortement subi les effets de la Réforme. Mais pour cette raison justement, il aurait été opportun de signaler les tentatives italiennes inspirées de l'Ancien Testament, telles la tragédie latine *Progonos* (1536) de Giano Anisio, humaniste de l'Academia Pontaniana, qui aborde la question du péché originel, ou *Sosanna* de Tiburzio Sacco (1524), en italien, qui se rattache au courant des œuvres populaires de la Renaissance consacrées à cette héroïne biblique.

Il aurait été également opportun de signaler les tragédies consacrées à la Passion et à la mort du Christ. À côté de nombreuses pièces liturgiques, ce sujet a en effet inspiré plusieurs tragédies classiques. C'est un Italien (même s'il était au service de la cour de France), Quintianus Stoa (Giovanni Francesco Conti, 1484–1557) qui est l'auteur de la *Tragoedia de Passione Domini Nostri Jesu Christi, Quae Theoandathanatos Inscritur* (1508). Cette œuvre est un intéressant essai de tragédie sur le sujet, car sa composition et l'interprétation stoïque de la Passion qui y est présentée doivent beaucoup à Sénèque. D'autres dramaturges européens ont suivi la même voie, et l'on peut certainement considérer la tragédie de Stoa comme un jalon important de l'histoire du genre.

Bien sûr, comme tout livre, *Le retour de Melpomène* repose sur un choix de textes sources propre à la conception originale de son auteur. Ce choix aurait toutefois pu être précisé davantage dans l'introduction où l'auteur aurait pu expliquer ce qu'elle entend par l'adjectif «italien». Dans les deux premiers chapitres, on a l'impression qu'il se rapporte globalement à l'origine géographique des auteurs, alors que dans le troisième, son sens est restreint à la langue dans laquelle les drames ont été écrits.

Le retour de Melpomène, même s'il laisse parfois le lecteur sur sa faim, est cependant et très certainement une précieuse étude qui permettra à ce dernier de se familiariser avec la tragédie italienne. Après l'ouvrage de Monika SURMA-GAWŁOWSKA et Jadwiga MISZALSKA (*Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. 1: *Od XIII do XVIII wieku* [«Histoire du théâtre et du drame italien», t. 1: «Du XIII^e au XVIII^e siècle»], Kraków 2008) écrit dans la perspective de la théâtrologie, le livre de M-S apporte un regard de philologue en se concentrant sur l'évolution de la tragédie en tant que genre littéraire. L'analyse intertextuelle des œuvres, agrémentée de réflexions théoriques de leurs auteurs, située dans un large contexte littéraire et historique, accompagnée de citations et de traductions des textes sources (généralement peu connus des lecteurs polonais) fait certainement toute la valeur de cette étude. L'auteur a en outre réussi à démontrer que la tragédie de la Renaissance n'est pas une «pièce de musée poussiéreuse», mais continue d'interpeler sur les problèmes existentiels humains et conserve toute sa *vis tragica*.

Maria Łukaszewicz-Chantry
Université de Wrocław