

PAULA SCHILD MASCARENHAS

**LA TENTATION INAVOUÉE : LICENCE ET
SUBVERSION DANS LA TRAGÉDIE FRANÇAISE
(1615-1640)**

**PORTO ALEGRE
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**LA TENTATION INAVOUÉE : LICENCE ET
SUBVERSION DANS LA TRAGÉDIE FRANÇAISE
(1615-1640)**

PAULA SCHILD MASCARENHAS

Orientadora : PROFA. DRA. KATHRIN ROSENFELD

Tese de Doutorado em LITERATURAS
ESTRANGEIRAS MODERNAS, apresentada como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul.

**PORTO ALEGRE
2012**

Para a Maria Laura.
É sempre uma revelação e um regozijo
descobrir o francês em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, por mais uma vez abrir suas portas para minha qualificação profissional, e a sua equipe de professores e de servidores.

À CAPES, por ter efetivamente viabilizado esta tese ao me conceder a bolsa de estágio doutoral por 12 meses em Paris, sem a qual meu trabalho dificilmente teria avançado.

À minha orientadora, professora doutora Kathrin Rosenfield, por ter aceitado me orientar *in media res*, pela sinceridade e generosidade com que sempre me tratou e por ter me dado a liberdade de ser, realmente, a autora desta tese.

Ao meu co-orientador, professor doutor Lawrence Flores Pereira, pela disponibilidade e pelo estímulo constantes.

Ao professor doutor Georges Forestier, co-orientador estrangeiro, que me abriu as portas do Centre de Recherches sur la Langue et la Littératures du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles e, por consequência, da Sorbonne e de sua biblioteca.

Ao professor doutor Robert Ponge, que me indicou os caminhos iniciais, me falou em Hardy e em Rotrou, me sugeriu a estrutura básica da tese e se mostrou sempre sábio e generoso.

À Universidade Federal de Pelotas, espaço de formação, de vivência na educação e de experiência profissional e pessoal.

Às professoras Maristela Machado e Beatriz Gil, que, participando de minha Banca de Qualificação, souberam ser interlocutoras interessadas e propositivas.

Às minhas colegas da área de Francês do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, que me permitiram me afastar dos meus compromissos docentes pelos quatro anos de duração da tese e que foram e são, mais do que profissionais admiráveis, grandes amigas.

Ao grupo de pessoas com quem convivi em Paris em 2011, ano marcado no calendário da minha história pelas descobertas da pesquisa e das infinitas possibilidades do humano.

RESUMO

A presente tese analisa o teatro francês do início do século XVII, aproximadamente entre 1615 e 1640, do ponto de vista da representação do desejo e de suas consequências internas e externas nas peças.

O período compreendido entre o fim das guerras de religião e o término do reinado de Luís XIII foi marcado pela convivência de uma sociedade atingida pela guerra civil com o poder cada vez mais forte da Igreja, que tentava combater os efeitos nefastos dessa guerra sobre a fé cristã através da censura e da austeridade. Ao mesmo tempo, o Poder Real também se endurecia, dando início à construção da monarquia absoluta. Uma sociedade conturbada e controlada, uma corte cujas práticas afrontavam os discursos e um poder central cada vez mais autoritário: este é o contexto em que se desenvolve uma literatura contestatária e subversiva.

A licenciosidade, arma utilizada pelos artistas para contraporem-se à autoridade, mostrou-se inicialmente na poesia, pela facilidade das edições anônimas, mas - esta é a tese que defendo - logo alcançou o teatro, onde, pela impossibilidade de esconder-se o autor, os mecanismos de proteção tornaram-se mais sutis e ambíguos. Pela representação do desejo, especialmente nas personagens femininas, os dramaturgos da época ousaram discordar das regras impostas pela Igreja e pela Monarquia. E fizeram isso privilegiando o individual sobre o coletivo, estabelecendo, numa taxinomia oculta, as aspirações humanas como prioritárias, como o contraponto necessário às condutas sociais impostas por qualquer autoridade, ainda que desse confronto, não raras vezes o indivíduo fosse aniquilado pelo Estado. Ao ser destruído o humano, porém, as forças coercitivas perdiam seu objeto e, logo, sua razão de ser. O Estado também se aniquilava no confronto.

Neste trabalho são analisadas obras de quatro autores, Alexandre Hardy, Théophile de Viau, Jean Mairet e Pierre Corneille, nas quais se pode associar o discurso do desejo a uma intenção de insubmissão, de rebeldia ou de contestação do poder estabelecido. Além de desvelar a estratégia utilizada pelos dramaturgos, a tese também dá a conhecer uma face oculta do teatro do século XVII na França.

Uma face mais humana, mais polêmica e menos solene do que a história literária tem feito crer.

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse le théâtre français du XVII^{ème} siècle, entre 1615 et 1640 environ, du point de vue de la représentation du désir et de ses conséquences internes et externes dans les pièces.

La période comprise entre la fin des Guerres de Religion et la fin du règne de Louis XIII a été marquée par la fréquentation d'une société blessée par les guerres civiles avec le pouvoir de plus en plus fort de l'Église, qui essayait de combattre les effets néfastes de cette guerre sur la foi chrétienne par la censure et par l'austérité. En même temps, le pouvoir royal se durcissait lui aussi, et commençait à bâtir les piliers de la monarchie absolue. Une société troublée et contrôlée, une cour dont les pratiques contredisaient les discours et un pouvoir central de plus en plus autoritaire : voilà le contexte dans lequel se développe une littérature contestataire et subversive.

La licence, l'arme utilisée par les artistes pour se battre contre l'autorité, s'est montrée d'abord dans la poésie, par les facilités des éditions anonymes, mais – voilà ma thèse – elle a bientôt atteint le théâtre, où, par l'impossibilité de cacher l'auteur, les mécanismes de protection sont devenus plus subtils et plus ambigus. Par la représentation du désir, surtout dans les personnages féminins, les dramaturges de l'époque ont osé ne pas être d'accord avec les règles imposées par l'Église et par la Monarchie. Et ils l'ont fait en privilégiant l'individuel sur le collectif, en établissant, dans une taxinomie occulte, les aspirations humaines comme prioritaires, comme le contrepoint nécessaire aux conduites sociales imposées par n'importe quelle autorité, bien que dans cette confrontation l'individu soit assez souvent anéanti par l'État. Quand l'humain est détruit cependant, les forces coercitives perdent leur objet et dès lors leur raison d'être. L'État était lui aussi anéanti dans cette confrontation.

Dans ce travail on analyse des pièces de quatre auteurs , Alexandre Hardy, Théophile de Viau, Jean Mairet et Pierre Corneille, dans lesquelles il est possible d'associer le discours du désir à une intention d'insoumission, de rébellion ou de contestation du pouvoir établi. La thèse révèle la stratégie utilisée par les dramaturges et dévoile aussi une face occulte du théâtre du XVII^{ème} siècle en France. Une face plus humaine, plus polémique et moins solennelle que l'histoire littéraire a couramment fait croire.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION :

LE DÉSIR DE LA LITTÉRATURE ET LA LITTÉRATURE DU DÉSIR.....	12
--	----

CHAPITRE 1 :

LES PREMIERS PAS VERS LA SCÈNE : une synthèse de l'histoire du théâtre en France des origines au XVII ^{ème} siècle	22
---	----

1.1 LE MOYEN ÂGE	22
------------------------	----

1.1.1 LA VISITE AU SÉPULCRE	22
-----------------------------------	----

1.1.2 LA FÊTE DES FOUS	23
------------------------------	----

1.1.3 LE JEU D'ADAM	23
---------------------------	----

1.1.4 LE THÉÂTRE DE LA VILLE	24
------------------------------------	----

1.1.5 LE THÉÂTRE AU XIV ^{ème} ET AU XV ^{ème} SIÈCLES	26
--	----

1.1.5.1 Farces et Sotties	28
---------------------------------	----

1.1.5.2 Les Moralités	30
-----------------------------	----

1.1.5.3 Les Mystères	30
----------------------------	----

1.2 LE THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE	32
--	----

1.2.1 LE PROLONGEMENT DES FORMES MOYENÂGEUSES	32
---	----

1.2.2 LE RÔLE DES COLLÈGES	35
----------------------------------	----

1.2.3 LE THÉÂTRE MODERNE, UN THÉÂTRE DE L'ÉCRIT	36
---	----

1.2.4 TRAGÉDIE ET TRAGÉDIENS	39
------------------------------------	----

1.2.4.1 Théodore de Bèze	41
--------------------------------	----

1.2.4.2 Étienne Jodelle	41
-------------------------------	----

1.2.4.3 Robert Garnier	42
------------------------------	----

1.2.4.4 Antoine de Montchrestien	44
--	----

1.2.5 RÈGLES ET THÉORIES	44
--------------------------------	----

1.3 À L'AUBE DU XVII ^{ème} SIÈCLE	45
--	----

1.3.1 LA QUESTION DU BAROQUE	47
------------------------------------	----

1.3.2 LE RÔLE DE LA CENSURE	50
-----------------------------------	----

CHAPITRE 2 :

ALEXANDRE HARDY, L'AUTEUR DU THÉÂTRE	52
2.1 QUELQUES DONNÉES BIOGRAPHIQUES	52
2.2 LES ENJEUX D'UNE DRAMATURGIE	59
2.3 JEU DE RÔLE D'UN DRAMATURGE	63
2.4 LICENCE OU MORALITÉ?	65
2.5 <i>LUCRÈCE OU L'ADULTÈRE PUNI</i> , MISOGYNIE OU SUBVERSION?	70
2.5.1 L'INTRIGUE ET L'ORGANISATION FORMELLE	70
2.5.1.1 L'Exposition	73
2.5.1.2 Le Noeud , les péripéties, le dénouement	74
2.5.1.3 Les Didascalies et l'organisation des scènes	80
2.5.2 LE TEMPS ET L'ESPACE	83
2.5.2.1 Le Temps	84
2.5.2.2 L'Espace	86
2.5.3 ANALYSE DES PERSONNAGES	92
2.5.3.1 Lucrèce	93
2.5.3.2 Éverard	100
2.5.3.3 Télémaque	106
2.5.3.4 Myrhène	111
2.5.3.5 Éryphile	115
2.6 SOL DE DÉRAPAGE : LE RÔLE DU VOYEURISME CHEZ HARDY	118

CHAPITRE 3 :

THÉOPHILE DE VIAU, LE POÈTE DE LA NATURE ET DE L'INSOUMISSION	121
3.1 L'HOMME ET L'OEUVRE	121
3.1.1 UNE VIE "LIBERTINE"	121
3.1.2 UNE PHILOSOPHIE DE LA NATURE	126
3.1.3 LE PROCÈS	130
3.1.4 LE STYLE	137
3.1.5 UNE LITTÉRATURE À LA PREMIÈRE PERSONNE	140

3.2 LES AMOURS TRAGIQUES DE PYRAME ET THISBÉ, UNE TRAGÉDIE DE LA RÉBELLION	142
3.2.1 L'INTRIGUE ET L'ORGANISATION FORMELLE	143
3.2.1.1 L'exposition	148
3.2.1.2 Le Noeud, les péripéties, le dénouement	149
3.2.1.3 Les Didascalies et l'organisation des scènes	162
3.2.2 LE TEMPS ET L'ESPACE	164
3.2.2.1 Le Temps	165
3.2.2.2 L'Espace	166
3.2.3 ANALYSE DES PERSONNAGES	168
3.2.3.1 Pyrame et Thisbé	169
3.2.3.2 Les Censeurs	173
3.2.3.3 Les Confidents	176
3.3 LE DÉSIR DANS LA PASTORALE DRAMATIQUE	180
3.3.1 <i>LES BERGERIES</i> DE RACAN, AMOUR, SAGESSE ET IDÉAL	181
3.3.2 LES PASTORALES DE MAIRET : L'AMOUR SUBVERSIF	187
3.3.2.1 <i>La Sylvie</i> : le désir plus fort que l'autorité	187
3.3.2.2 <i>La Silvanire ou la morte vive</i> : la reconnaissance du droit au désir	196

CHAPITRE 4 :

JEAN MAIRET ET LE THÉÂTRE

DE L'INDIVIDU	201
4.1 L'HOMME ET L'OEUVRE	201
4.1.1 UN APERÇU BIOGRAPHIQUE	201
4.1.2 LE STYLE DE MAIRET : BAROQUE OU PRÉ-CLASSIQUE ?	207
4.1.3 MAIRET THÉORICIEN DU THÉÂTRE	210
4.2 LA SOPHONISBE OU LE DÉSIR EN PROIE À LA RAISON D'ETAT	216
4.2.1 L'INTRIGUE ET L'ORGANISATION FORMELLE	217
4.2.1.1 L'exposition	221
4.2.1.2 Le Noeud, les péripéties, le dénouement	224
4.2.1.3 Les Didascalies et l'organisation des scènes	232
4.2.2 LE TEMPS ET L'ESPACE	235

4.2.2.1 Le Temps	236
4.2.2.2 L'Espace	237
4.2.3 ANALYSE DES PERSONNAGES	239
4.2.3.1 Sophonisbe	240
4.2.3.2 Massinisse	243
4.2.3.3 Syphax	245
4.2.3.4 Suivants et confidents	246
4.2.3.5 Rome et les romains	249
4.3 MAIRET, LA LIBERTÉ ET LA LITTÉRATURE	252

CHAPITRE 5 :

LE PETIT CHAPITRE DES ADIEUX	259
5.1 CORNEILLE OU LE DIVISEUR D'EAUX	259
5.1.1 <i>CLITANDRE OU L'INNOCENCE DÉLIVRÉE</i> , LE DÉSIR À MÊME LE SOL..	259
5.1.2 <i>LE CID</i> OU LA BOULEVERSANTE SUBTILITÉ DU DÉSIR	263
5.1.2.1 Chimène et l'insoutenable résistance au désir	267
5.1.2.2 La tradition du mariage du Cid	271

CONCLUSION :

UNE MARCHÉ À REÇULONS	274
BIBLIOGRAPHIE	280

INTRODUCTION

LE DÉSIR DE LA LITTÉRATURE ET LA LITTÉRATURE DU DÉSIR

Par ses vertus mêmes, sa force et sa grandeur, le théâtre du XVII^{ème} siècle français est souvent limité à un *corpus* prêt à recevoir l'étiquette de *théâtre classique*, capable, toute seule, de le définir et d'en imposer l'intérêt. Au Brésil, les études universitaires concernant ce sujet se bornent aux trois « grands auteurs » du XVII^{ème} siècle: Corneille, Racine et Molière. Bien qu'on veuille reconnaître la valeur littéraire de ces auteurs et l'importance de l'étude des pièces qu'ils ont produites, ils sont la conséquence d'une histoire du théâtre qu'il ne faut pas mépriser.

La littérature classique étant ce que Sainte Beuve a décrit comme « en état de santé et de fleur heureuse »¹, elle est aussi, par contre, le point d'arrivée d'une évolution qui a commencé bien avant, au siècle précédent, lorsque le théâtre a dû fuir les thèmes religieux, par imposition de l'État (1548)². Le théâtre du début du XVII^{ème} siècle, jusqu'à ce que Corneille soit paru sur la scène, est le lieu d'un grand mouvement d'idées morales, philosophiques, esthétiques et même politiques qui ne s'accordent pas forcément avec la production dramaturgique immédiatement postérieure, elle-même pas aussi homogène et harmonieuse qu'on en dit. Selon l'opinion de Jacques Scherer, les pièces de cette période «sont généralement jugées en fonction de leur plus ou moins grande conformité avec l'esthétique du classicisme futur. Cette vue, contraire à l'histoire et même à la chronologie, ne permet pas [...] de rendre justice à l'originalité de ces oeuvres»³.

Au début du XVII^{ème} siècle un courant licencieux s'installe dans la vie littéraire en France, même si les auteurs qui le constituent doivent se protéger

¹ SAINTE BEUVE, Charles-Augustin. *Causeries du lundi*, tome XV. Paris: Garnier Frères, 1880, p. 369.

² C'est l'année où le gouvernement a interdit le jeu des mystères. Il y en aura plus de détails au premier chapitre.

³ SCHERER, Jacques. "Le Théâtre Phénix". In: JOMARON, Jacqueline de (Org). *Le Théâtre en France*. Paris: Armand Colin, 1992. p. 116-117.

derrière le voile de l'anonymat, des Recueils collectifs de poèmes et des imprimeurs hâtifs et sans scrupules. Le marché du livre érotique se développe largement et provoque une réaction des pouvoirs civil et religieux. La censure, assez faible au début, s'accroît et arrive à son paroxysme avec le célèbre procès de Théophile (1623). Au-delà des évidentes provocations à la morale et à la religion, le pouvoir établi y voit sans doute « un geste à la fois politique et idéologique », les auteurs cherchant « à protéger une liberté menacée et à revendiquer le droit à l'insubordination » selon les mots de Michel Jeanneret.⁴

Bien que limité apparemment à un petit groupe de poètes, pas toujours facilement identifiables, le défi était lancé. Et comme il le fut par Malherbe, auteur reconnu à la cour, chef de file de l'école des modernes, qui est pourtant l'auteur probable de quelques poèmes licencieux publiés dans les Recueils, ce défi, voilà mon hypothèse, a été écouté par d'autres écrivains, qui s'occupaient des genres dits sérieux. La tragédie a été donc elle aussi le terrain où se sont développés les enjeux de cette insubordination dont parle Jeanneret, mais d'une façon plus faible, voilée, suggérée et, en quelques cas, peut-être même malgré ses auteurs.

J'ai voulu étudier alors, à partir de ces constatations, le théâtre développé dans les quatre premières décennies du XVII^{ème} siècle, plus spécifiquement des années 1615 aux années 1640 à peu près, à travers la production de trois auteurs différents, concentrant mon analyse sur trois pièces: *Lucrece ou l'adultère puni* (1628) d'Alexandre Hardy, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623) de Théophile de Viau et *La Sophonisbe* (1635) de Jean de Mairet⁵.

J'ai choisi des auteurs qui ont eu un grand succès à leur époque et dont on peut encore saisir l'intérêt: Hardy, parce qu'il est avant tout un homme de théâtre, un dramaturge professionnel, parce qu'il représente le passage entre le théâtre baroque précédent et ce siècle qui commence à être déjà ahuri par les libertés et

⁴ JEANNERET, Michel. *Eros rebelle*. Paris: Seuil, 2003. p. 27.

⁵ Ces dates concernent l'année de publication des pièces et non pas celle de leur représentation, beaucoup plus difficile à préciser. Les historiens ne sont pas d'accord quant à la date de la première de la pièce de Hardy, mais elle a eu lieu probablement avant les années 20; la pièce de Théophile a probablement été représentée en 1621 et celle de Mairet en 1634.

l'immoralité de ses pièces. Théophile, parce qu'il est un symbole de la lutte entre la censure et l'art, parce qu'il a composé une seule pièce qui a pourtant connu un succès extraordinaire. Mairet parce qu'il a été le premier à réussir à écrire une pièce conforme aux règles qui commençaient déjà à être imposées, pièce incontournable lorsqu'on veut comprendre le passage d'un XVII^{ème} siècle à l'autre.

J'ai décidé de limiter mon étude à la tragédie. Elle pourrait bien entendu comprendre aussi la comédie et la tragicomédie, voire la pastorale, des genres pratiqués par les auteurs choisis, mais ce serait élargir démesurément le travail. Parfois je ferai allusion quand même à d'autres genres, en ce sens qu'ils peuvent dévoiler quelque aspect significatif d'une tragédie. Spécialement à la fin du chapitre consacré à Théophile de Viau, je fais une analyse de quelques pastorales, étant donné que *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, tout en étant une tragédie selon son auteur, relève d'une conception du monde pastoral et que ce monde idéal a lui aussi une claire intention subversive par rapport à la réalité concrète de la société française pendant les années 1620.

Puisque je parle des genres, il faut signaler que je ne me propose pas à discuter la définition de tragédie. Étant donné que l'époque abordée est en plein mouvement d'idées esthétiques, que la conception de la tragédie qu'on avait à la fin du XVI^{ème} siècle, celle qui a nourri un poète comme Hardy par exemple, n'est pas la même des années 20 du siècle suivant, qui change encore dans les années 30, et mon but étant plutôt celui d'analyser un phénomène interne aux pièces, je ne me pencherai pas trop sur leurs aspects génériques, considérant comme des tragédies les ouvrages ainsi désignés par leurs auteurs. *Lucrèce ou l'adultère puni*, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* et *La Sophonisbe* sont des pièces très différentes l'une par rapport à l'autre mais elles ont en commun le fait qu'Alexandre Hardy, Théophile de Viau et Jean Mairet les ont considérées, respectivement, comme des tragédies. Avec ce statut je les analyserai, avec ce statut elles sont réunies dans le *corpus* de cette thèse.

Mon objet d'étude dérive de ce que j'appelle la tentation inavouée, à laquelle étaient soumis quelques dramaturges à cette époque-là : la tentation

d'utiliser le théâtre comme un espace de liberté, d'affirmation de l'individualité contre un monde qui se referme et qui se collectivise devant l'autorité religieuse et royale. Mon hypothèse de départ montre la question du désir et de son traitement spécifique dans chaque pièce comme la voie par laquelle glisse la contestation, par laquelle s'infiltré dans la tragédie ce courant libertin-libertaire.

Le désir m'est apparu à la fois comme un thème capable de permettre une analyse plus approfondie des ouvrages du *corpus* et comme une catégorie qui peut produire de nouveaux sens à cette analyse. Il s'agit d'un concept assez large pour rendre compte des aspects de forme et de contenu des oeuvres, ainsi que pour permettre l'établissement des rapports entre la littérature et l'histoire, c'est-à-dire entre la production dramaturgique et la société à qui se destinait cette production. En outre, cette catégorie s'avère très utile pour qui veut vérifier la *part du diable* – si elle existe – dans les tragédies de cette époque.

Je compte analyser la question du désir dans la structure interne des ouvrages, surtout dans sa manifestation chez les personnages féminins, qui exposent tous une éthique du désir chère à qui veut examiner l'influence du libertinage et de l'érotisme sur la dramaturgie de ce début de siècle. Je prétends donc examiner dans quelle mesure le désir, mais aussi la représentation du pouvoir, peuvent y être envisagés comme la manifestation de ce courant littéraire qui prône la liberté, le non-conformisme et la revanche des moeurs et de l'écriture.

J'ai décidé de ne pas utiliser le concept de désir que pourraient m'apporter d'autres disciplines, comme la Philosophie ou la Psychanalyse. Voulant observer comment il apparaît dans les pièces, quel traitement il reçoit des dramaturges et comprendre ce qu'il représente dans la structure interne des oeuvres, j'ai voulu l'aborder de façon directe, en tant que conception vulgaire à l'époque, c'est-à-dire de la même manière dont les dramaturges eux-mêmes le concevaient. Pour ce faire, j'utilise la définition du terme *désir* telle que la présente un dictionnaire du XVII^{ème} siècle, le dictionnaire de Furetière, publié en 1690, dans laquelle on retrouve déjà les idées de *passion* et de *plaisir*, celles qui s'avèrent les plus importantes pour mon analyse. Voilà la définition de Furetière :

DÉSIR s.m. – Inquiétude qu'on ressent pour une chose absente et à laquelle on attache une idée de plaisir ; passion qui nous porte à vouloir un bien que nous jugeons nous être convenable.⁶

Le désir sera donc l'objet qui nous guidera dans ce travail, parmi quelques productions dramaturgiques des quatre premières décennies du siècle. On le verra d'abord plus lié à une certaine grivoiserie, relevant de la tradition des farces qui vient du Moyen Âge et arrive au XVII^{ème} siècle, lié aussi aux excès du langage baroque et voulant être un instrument d'attraction du public hétérogène et exigeant du début du siècle, le public d'Alexandre Hardy. Il s'agit alors du désir sexuel et des contours qu'il reçoit dans chaque pièce, s'associant parfois à la concupiscence, parfois à la violence.

Chez Théophile, un peu plus tard, le désir se montrera plus nuancé, car s'il est toujours désir de l'autre, de l'absent, il devient aussi désir de liberté. C'est un moment où il se lie plus fortement à l'amour, faisant de ce dernier le grand outil pour la construction d'un monde nouveau. C'est d'ailleurs la façon dont se montre le désir dans les pastorales dramatiques qu'on analyse à la fin du chapitre trois. L'amour et le désir se confondent pour tourner en dérision les relations hiérarchiques, pour décréter la primauté de l'individu contre les structures sociales qui le contraignent.

Finalement, dans l'oeuvre de Mairet, nous trouverons une sorte de bilan entre ces deux visages du désir : d'un côté il apparaît comme une force sexuelle inexorable ; de l'autre il se confond avec l'amour pour sauvegarder les apparences ; autrement dit le désir, qui pouvait se donner à voir clairement dans la pièce de Hardy, n'est pas moins fort et décisif dans celle de Mairet, mais ici il doit être soumis non pas à une quelconque censure mais plutôt - puisque Mairet était un des protagonistes des débats théoriques des années 30, qui allaient conduire peu à peu à la conception classique de tragédie - à la vraisemblance de caractère ou ce qu'on appelle aussi la constance. Ayant une reine comme protagoniste, qui frôle déjà la rupture des bienséances au moment où elle se marie avec le vainqueur de son pays, le dramaturge ne pouvait pas la caractériser par la concupiscence ; dès lors, si les

⁶ J'utilise l'édition de 1702, p. 157.

discours et les actes sont assez hardis dans sa pièce, ils se mêlent toujours d'un sentiment d'admiration et surtout d'amour.

Pour caractériser l'oeuvre, le tempérament ou la philosophie de ces auteurs je fais appel à des termes qui relèvent dans la plupart des cas du champ sémantique du mot *licence*. C'est d'ailleurs celui que j'ai choisi pour le titre de la thèse, étant donné qu'il est assez général et plus facilement compréhensible par le sens commun, différemment par exemple du mot *libertinage*, beaucoup plus interprété, analysé et dont se sont appropriés des courants critiques qui se sont penchés sur la littérature de cette époque. *Licencieux*, *libidineux*, *lascif*, *concupiscent* sont des adjectifs qu'on va retrouver souvent dans le texte et tous ont une portée semblable, ils se rapportent aux personnages, aux situations dans les pièces ou aux intentions des dramaturges, sans que je veuille pourtant établir une taxinomie entre eux. Je les utilise conformément à leur sens de dictionnaire. Quant aux termes *libertinage* et *libertinisme* en revanche cela se passe autrement. Utilisés surtout aux chapitres trois et quatre, ils se rapportent à un courant de pensée non-organisé qui s'est développé au XVII^{ème} siècle. Les libertins étaient ceux qui avaient le courage de faire face aux règles établies ; ceux qui contestaient le pouvoir religieux ou le pouvoir monarchique, ceux qui menaient une vie considérée comme débauchée selon les critères étroits de cette société. On les distingue parfois, à partir de l'oeuvre de René Pintard, entre les libertins érudits et les libertins de moeurs, mais ce n'est pas mon intention que de définir ces différences, sachant bien que ceux qui ont vécu la vie qu'ils proposaient dans leurs écrits, comme Théophile de Viau, et ceux qui ont au contraire mené une vie toute différente et très « sage », comme La Motte le Vayer, ont contribué de même à l'élargissement des idées de liberté, à un espace de contestation qui a survécu au grand siècle et qui s'est propagé par le siècle suivant, avec les conséquences qu'on connaît bien. Dans le chapitre consacré à Théophile on retrouvera le mot *libertinage*, puisque c'est celui utilisé dans la fortune critique du poète, spécialement par les deux grands analystes de son oeuvre le plus consultés lors de ce travail, Antoine Adam et Guido Saba. L'expression *libertinisme* sera employée au chapitre quatre par la même raison, à savoir que le plus célèbre critique de l'oeuvre de Jean Mairet, Giovanni Dotoli, l'utilise pour la désigner comme étant la philosophie du baroque, esthétique dans laquelle il range le dramaturge. En fait il n'y

a pas de différences essentielles entre les deux désignations si on analyse leur emploi par les critiques cités ; j'ai voulu cependant respecter ce choix terminologique et le maintenir dans l'étude de chaque auteur.

La thèse présente cinq chapitres. Le premier est consacré à une histoire du théâtre français depuis ses origines jusqu'au début du XVII^{ème} siècle. Il est là pour que le lecteur puisse comprendre d'où viennent les courants esthétiques, les discussions théoriques, le style parfois qu'il va retrouver dans l'analyse des pièces. Chez Alexandre Hardy surtout on ressent des effets de cette histoire, car sa production dramatique en découle visiblement, il suffit d'observer quelques effets comiques inattendus venus directement du théâtre médiéval et de son expression la plus permanente, la farce, pour en être convaincu. On constate aussi la place que le théâtre renaissant occupe encore dans une oeuvre qui est à la fois cependant un symbole de rénovation par rapport au théâtre précédent. Ce chapitre nous permet encore de remarquer que l'Église est une institution intimement liée à l'histoire du théâtre français, étant à l'origine de sa création, stimulant son essor avec la tradition des mystères et devenant enfin son plus implacable ennemi, au XVII^{ème} siècle.

Le deuxième chapitre est dédié à Alexandre Hardy, le premier dramaturge professionnel en France. Étant d'une part un héritier du théâtre de la Renaissance, un disciple de Ronsard, et d'autre part un annonciateur, un Molière avant la lettre, Hardy transforme ce qui était jusqu'alors un espace narratif, la scène de la plainte devant les événements tragiques, en espace d'action et de mouvement. Avec Hardy la parole devient acte. Le sexe et la violence sont les ingrédients par lesquels il attire ses spectateurs, un public hétérogène, bruyant, avide du grotesque qui avait rempli les scènes moyenâgeuses et qui survivait encore dans les genres du théâtre populaire. Le théâtre de Hardy est le lieu paradoxal de la rencontre des formes archaïques, de l'univers subversif du carnaval avec le style renaissant hérité des collègues. Et cette rencontre est revêtue d'un air de nouveauté dans l'organisation de l'intrigue et de l'action dramatique qui annonce une nouvelle dramaturgie. Le désir y apparaît sans bornes et sans voiles, démasqué, révélé, exposé au regard du spectateur, se manifestant et par des scènes très osées et par des discours absolument provocateurs. Si le désir est une arme chez ce dramaturge prolifique, il

est une lance, une arme qu'on ne cache pas, qui est là, prête à s'enfoncer dans le corps et dans le coeur de son public.

Théophile de Viau est le centre du troisième chapitre. Ce jeune poète, auteur d'une seule pièce de théâtre, a marqué son temps et la littérature de son siècle. Libre penseur, philosophe insouciant, bon vivant et homme passionné par l'amour, par la nature, par les plaisirs terrestres, il a utilisé ses sens mêmes pour construire sa pensée ; sa vie a été son laboratoire d'observation, et en se faisant lui-même son objet de réflexion, il a bâti sa poétique. Pas de transcendance chez Théophile, mais des hommes qui vivent au milieu de la nature et qui doivent chercher le plaisir et le bonheur sur terre. Ses jeunes protagonistes incarnent son envie de liberté et ont le courage de contester les codes sociaux et l'autorité. Le désir chez Théophile est plutôt cette recherche de réalisation individuelle face aux impositions collectives, tendance qui peut être observée aussi dans les pastorales dramatiques des années 20. Le désir proprement sexuel est voilé derrière son expression maximale, l'amour. Ce dernier représente dans cette oeuvre unique le grand pouvoir subversif et le rempart humain contre les efforts d'assujettissement imposés soit par l'État soit par la famille. S'il s'agit d'une arme, le désir ici est un poignard, qui se cache plus facilement, mais qui, habilement manié, révèle toute son efficacité.

Le quatrième chapitre appartient à Jean Mairet. Disciple de Théophile, dont la pensée se fait voir dans les pastorales qui inaugurent sa production dramatique, Mairet a été l'un des plus importants dramaturges de son époque. Participant décisivement aux discussions théoriques qui ont marqué le tournant des années 1620-1630, il est l'auteur de celle considérée comme la première tragédie régulière, qui annonce en plusieurs aspects le théâtre qui viendra. Mairet est beaucoup plus adapté à la société que ne l'était son maître, mais il arrive par ses pièces à proposer un renversement des structures sociales même s'il le fait au nom d'une aristocratie insatisfaite et rebelle. Sa pièce met en scène le désir de façon assez nue, il doit pourtant se protéger derrière le profil de l'amour. Il est indéniable que, malgré ce masque, son héroïne est présentée de façon très hardie. Son désir la conduit, contre toutes les barrières sociales et étatiques, vers la victoire de l'individu,

même si la mort atténue la portée de cette victoire. S'il est une arme chez Mairet aussi, le désir pourrait être représenté par une épée, pas aussi facile à dissimuler qu'un poignard, mais pas non plus aussi éloquente qu'une lance. Une épée, l'arme aristocratique par excellence.

Le cinquième chapitre, le petit chapitre des adieux, comme je l'ai nommé, est consacré à Corneille. J'y analyse deux de ses pièces, *Clitandre* et *Le Cid*, mais il s'agit d'un chapitre à part, qui ne suit pas la même organisation des chapitres précédents et qui est là comme une scène de dénouement, censée expliquer et clore ce qui vient avant. Je ne considère donc pas Corneille comme faisant partie du *corpus* ; il est là parce qu'il m'a semblé intéressant de montrer qu'un des plus grands dramaturges du siècle avait lui aussi subi une influence non négligeable du courant libertaire dont il est question dans cette thèse. Finalement, il figure dans ce petit chapitre parce qu'il fallait montrer que l'une des pièces les plus célèbres du théâtre français a dans son noeud un espace réservé à la question du désir, ce qui n'est pas la moindre des raisons pour expliquer la polémique dont elle fut la cible.

Les trois auteurs du *corpus* ont été réunis dans ce travail au hasard des lectures qui m'ont menée de l'oeuvre de l'un vers l'oeuvre de l'autre. Ils partagent le fait d'être des noms expressifs dans l'histoire du théâtre français, et d'avoir un travail dramaturgique qui privilégie la question du désir comme un élément qui déclenche et fait évoluer l'intrigue du point de vue intrinsèque, et qui se montre comme un moyen puissant de contestation, de subversion, de rébellion ou de non-conformisme. Ce n'est certainement pas par hasard qu'ils ont été tous les trois protégés par une figure historique singulière et qui symbolise parfaitement cette époque : le duc Henri II de Montmorency⁷. Réunissant autour de lui une société cultivée et libre, le duc représente l'aristocrate typique sous Louis XIII. Et si chez lui, au château de Chantilly, on goûtait des plaisirs, on discutait les arts et la politique, on respirait un peu plus de liberté, cela n'était pas la réalité du dehors. Le duc fut décapité en 1632, par l'ordre du roi et de son puissant ministre, le cardinal de Richelieu.

⁷ Alexandre Hardy a reçu quelque appui du duc de Montmorency, à qui il dédie le premier tome de son théâtre complet. Il n'a pas été pourtant un protégé de lui comme les autres deux.

Ces trois auteurs seraient-ils alors des contestataires au service de l'aristocratie ? Voilà une question complexe, que j'examine au quatrième chapitre. Ils n'appartenaient pas à la noblesse, mais c'est elle qui les soutenait – exception faite à Hardy - et assurait leur production. Leur insoumission était donc une manifestation du mécontentement d'une classe qui perdait du pouvoir à mesure que la monarchie se fortifiait. Ce serait quand même trop limitant de ne pas percevoir derrière le discours du désir qui se dessine en chaque pièce une étincelle de l'expression d'un individu qui, malgré la puissance des forces coercitives, veut s'émanciper.

Cette thèse est donc la tentative de raconter cette histoire. Ou peut-être cette Histoire. Guidée par l'envie de comprendre, de connaître plutôt, un XVII^{ème} siècle qu'on ne retrouve pas dans les manuels de littérature, j'ai choisi malgré moi de m'arrêter à un temps où l'institution littéraire donnait ses premiers pas, où naissait le théâtre d'action, où l'artiste était coincé entre une culture des monastères - dont l'austérité se renforçait pour répondre à la déchéance imposée par les guerres de religion, qui avaient transformé des moines en soudards - et une culture de cour – dont l'apparence et le discours pieux dissimulaient une société moralement dégradée.

Les dramaturges qui y sont nés avaient leurs origines dans l'une ou l'autre de ces cultures mais, en tant qu'artistes, ils sont les témoins les plus fiables pour celui qui voudrait suivre l'évolution de ces conflits, car ils révèlent dans leur oeuvre les enjeux d'une société en proie à l'Église et à la Monarchie absolue, et ils font de leur travail poétique une arme plus ou moins aiguisée pour s'y trouver une place et pour constituer, à leur insu, ce qu'on appellera la littérature française.

1. LES PREMIERS PAS VERS LA SCÈNE : une synthèse de l'histoire du théâtre en France des origines au XVII^{ème} siècle

1.1 LE MOYEN ÂGE

1.1.1 LA VISITE AU SÉPULCRE

Le théâtre en France est né dans l'Église. Paradoxalement, il est engendré par l'institution qui, quelques siècles plus tard, sera son ennemie la plus farouche. Cette naissance date du X^{ème} siècle, dans la liturgie concernant les fêtes de Pâques.

La distance progressive du latin, qui devenait incompréhensible pour la plupart de fidèles, exigeait des rites plus concrets, à la portée de tous. À l'époque de Pâques alors on représentait la Visite au Sépulcre. Il y avait une pause dans la liturgie proprement dite et la scène était jouée par des moines qui se déplaçaient par l'église en direction à un autel figurant la tombe de Jésus. Ces moines incarnaient les trois Maries qui venaient embaumer le corps du christ. Elles étaient informées par un quatrième moine, qui jouait l'Ange, de Sa résurrection et la scène se terminait par l'exposition à l'assemblée de fidèles du linceul qui avait enveloppé le corps de Jésus. C'était la première fois en France que des personnes incarnaient d'autres personnes qu'elles-mêmes, que des "acteurs" assumaient des "rôles".

Évidemment le drame de l'église ne s'est pas borné à cette visite au sépulcre; d'autres fêtes religieuses ont produit d'autres représentations et des jeux dramatiques en honneur de saints et de prophètes ont commencé à apparaître. Bernard Faivre⁸ remarque pourtant la difficulté de bien préciser la chronologie de cette évolution puisque très peu de textes ont été préservés.

⁸ FAIVRE, Bernard. "Le Théâtre de l'église". In JOMARON, Jacqueline de (dir). *Le Théâtre en France*. Paris: Armand Colin, 1992. p. 22.

Au début il ne s'agissait que de l'exposition d'un acte. Petit à petit ces moines qui jouaient la visite au sépulcre ont commencé à vivre dramatiquement l'expérience des "personnages" et ils ont essayé de faire partager leur émotion au public. Des personnages négatifs ont été présentés, qui renforçaient l'indignation et l'identification de l'assemblée. Ensuite plusieurs scènes ont été juxtaposées; l'espace du jeu a commencé à comporter des lieux différents et parfois très distants l'un de l'autre, la séquence temporelle a subi des décalages. Les spectateurs de ces drames admettaient toute une discontinuité spatiale et temporelle, c'est-à-dire qu'on commençait à accepter collectivement une convention spécifiquement théâtrale.

1.1.2 LA FÊTE DES FOUS

Malgré ce nom, il s'agissait d'une fête religieuse, organisée par des clercs de rangs inférieurs. Avec une intention quelque peu burlesque, son rituel était plein de prières et de chants religieux. Il y avait des cortèges joyeux qui, partant toujours de l'église, traversaient la ville et proposaient une inversion des rôles sociaux, bien qu'il n'y ait aucune intention contestatrice. Ce n'est qu'à la fin du Moyen Âge que les critiques sont devenues plus acerbes et que la répression - peu efficace, car ces fêtes ont duré jusqu'au XVI^{ème} siècle – a vraiment commencé.

1.1.3 LE JEU D'ADAM

Étant ce que Bernard Faivre a appelé "l'apogée de deux siècles de théâtre dans l'église", le *Jeu d'Adam* est le premier drame de la parole en ce sens que le texte y prend une importance qu'il n'avait jamais connu auparavant. La pièce, datant de la seconde moitié du XII^{ème} siècle et jouée très probablement dans l'édifice de l'église, comportait des chants en latin, mais le texte dit par les personnages était tout en français. Cette pièce montre aussi le souci de son auteur par rapport au jeu proprement dit; c'est la première fois qu'on verra un texte accompagné d'indications scéniques détaillées.

Une autre nouveauté apportée par le *Jeu d'Adam* c'est que les personnages y acquièrent de l'autonomie, il y a même l'esquisse d'une psychologie, l'homme finalement accède au centre du drame: ce sont ses doutes, ses

raisonnements, ses hésitations devant le Bien et le Mal qu'on met en scène. En même temps, selon Jean-Pierre Bordier, "les dialogues entre Dieu et le premier homme instaurent une relation où l'on reconnaît le vocabulaire et la nature du lien féodal"⁹. En reproduisant des relations sociales, encore que toujours dans le contexte de la religion, le *Jeu d'Adam* a sans doute franchi la limite de l'église; maintenant, le théâtre va gagner la place publique.

1.1.4 LE THÉÂTRE DE LA VILLE

Pour Jean-Pierre Bordier, ce qui caractérise la littérature médiévale c'est qu'"entre un auteur et son public ne s'interpose pas d'abord la médiation du livre, mais celle de la voix"¹⁰. Or cette voix, jusqu'au XIII^{ème} siècle au moins, était celle des jongleurs, qui récitaient leurs propres textes ou des textes reçus par la tradition orale.

Dans un contexte de littérature orale, la séparation entre les genres n'est pas quelque chose d'évident. La limite entre un récit dialogué et un drame est assez mince et dépend surtout de la performance du jongleur. Parfois deux jongleurs s'unissaient pour jouer des rôles, faisant ce qu'on appelait alors un *jeu par personnages*.

Cependant, dans des milieux urbains plus enrichis, qui avaient une bourgeoisie¹¹ montante, le théâtre s'est répandu comme un divertissement de la ville, appuyé par les commerçants et les industriels. Arras c'est la ville qui a acquis le plus de célébrité dans ce domaine, peut-être parce que c'est le lieu où on a permis à quelques jongleurs de se spécialiser et de devenir des auteurs de théâtre, mais sans aucun doute aussi parce que on s'y est soucié de préserver les textes dramatiques.

Arras était une ville indépendante où prospérait une bourgeoisie qui voulait rivaliser avec l'aristocratie féodale en entretenant des fêtes, des jeux, des spectacles de luxe. C'était donc un terrain fertile pour la production artistique. Parmi

⁹ BORDIER, Jean-Pierre. "Le Moyen Âge: la fête et la foi". In: VIALA, Alain. *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p. 53.

¹⁰ Ibidem, p. 42

¹¹ Je vais utiliser plusieurs fois le mot *bourgeoisie*. Pour éviter qu'on m'accuse d'anachronisme, il me paraît utile d'expliquer qu'ici il aura le sens de "population des villes, plus ou moins enrichie par le commerce ou l'industrie".

les oeuvres produites à cette époque, les historiens citent surtout le *jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel et le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle. L'oeuvre de Bodel, écrite vers 1200, est, selon Bordier¹², le premier *miracle* dramatique français et il se construit à partir d'une légende connue de tous. Le miracle de Saint Nicolas consiste à la conversion des infidèles (la pièce date de l'époque où on prêchait la quatrième Croisade) par un esclave chrétien, dans une taverne, alors que toute une troupe de croisés avait été vaincue. C'est la victoire de la simplicité et de la foi. Et c'est en même temps, d'après Bordier, l'entrée du théâtre français dans la littérature, car la pièce a été recopiée sur parchemin. Quant au *Jeu de la Feuillée*, il s'agit d'une satire assez puissante concernant les moeurs de la ville et des polémiques d'actualité, qui ne pourraient être comprises plus tard, dans un autre contexte. La luxure, la vanité et l'avarice étaient dénoncées, ainsi que des personnages publics bien connus, qui devaient faire partie de l'assemblée. Cependant l'auteur lui-même n'était pas épargné et tout le monde acceptait les critiques comme une convention tenant à l'humour.

Ces pièces du XIII^{ème} siècle, différemment de quelques drames de l'église, présentent très peu d'indications scéniques, probablement parce que les jongleurs étaient eux-mêmes les responsables de la mise en scène de leurs *miracles*. Il n'est pas aisé par conséquent de préciser la façon dont on les jouait. Les historiens sont d'accord pourtant pour dire que les *lieux* étaient tous représentés sur scène, de façon assez pauvre, mais suffisante symboliquement pour indiquer le ciel, l'enfer, la taverne; les acteurs devaient alors jouer sur une place neutre, entre les espaces dramatiques délimités. La forme dramatique en tout cas ne suivait aucune règle préalable, ainsi on voit des pièces où il y a des sauts temporels et plusieurs espaces différents et d'autres qui se passent dans un lieu unique, dans un temps très proche de celui de la représentation.¹³

La dramaturgie du milieu urbain est avant tout une dramaturgie de l'individu, c'est chez lui, dans son coeur, qui vont s'affronter les forces en dispute, même si l'au-delà intervient sans cesse dans le destin des personnages, comme

¹² Ibidem, p. 56.

¹³ Voir FAIVRE, Bernard, Op. cit, p. 55-60.

atteste d'ailleurs le *Miracle de Théophile*, ouvrage du parisien Rutebeuf. L'angoisse, les ambiguïtés et le libre arbitre des personnages ajoutent à leur humanité et, en même temps, leur existence est présentée dans un contexte où l'argent assume une place absolument primordiale. Voilà que le théâtre dévoile une morale toute urbaine, "qui concilie Dieu et le monde, dans la fascination de l'ascension individuelle, dont la fortune est le signe et le garant"¹⁴. C'est la société qui s'interroge sur son destin et qui convoque le théâtre à lui fournir une réponse. En ce sens, le théâtre du XIII^{ème} siècle en France n'a pas laissé d'héritage.

1.1.5 LE THÉÂTRE AU XIV^{ème} ET AU XV^{ème} SIÈCLES

Le XIV^{ème} siècle est une des époques les plus difficiles de l'histoire de France. Des fléaux de plusieurs ordres sont venus ravager le territoire français: d'abord la guerre de Cent Ans contre l'Angleterre, commencée en 1337; puis la peste survenue en 1348, tuant un tiers de la population, enfin la famine.

Dans une situation pareille il ne reste guère de place pour les arts et pour la mémoire, c'est pourquoi très peu de manuscrits ont survécu à ces calamités. Devant tant de difficultés, les jongleurs ont commencé à disparaître, dont la plupart sont devenus des menestrels au service d'un noble. Or l'aristocratie n'avait pas les mêmes goûts de la bourgeoisie des villes; dans ses salons on appréciait surtout des oeuvres narratives. La littérature allait forcément changer.

L'esprit joyeux, satirique et parfois polémique chercherait alors d'autres formes d'expression et les retrouverait dans les fêtes populaires, dont le Carnaval était sans doute la plus célèbre. Cette festivité se faisait dans le cadre de la ville, suivant la tradition de la lutte symbolique entre l'hiver et l'été. Bien que la culture qui la soutenait soit toute bourgeoise, cette fête était appuyée au début par les pouvoirs politique et religieux.

Il s'agissait d'une espèce de revanche de la culture populaire contre l'oppression et l'austérité religieuses, symbolisée dans la lutte entre Carnaval et

¹⁴ Ibidem, p. 62

Carême. Michail Bakhtine a étudié profondément cette question. Selon lui, les rites comiques présentaient des différences par rapport aux cérémonies officielles de l'Église et de l'État féodal. Ils constituaient, à côté de ce monde officiel, un univers parallèle, dans lequel on pouvait vivre en certaines occasions et cette dualité expliquerait la conscience culturelle du Moyen Âge et de la Renaissance.

Ces formes carnavalesques, extérieures à l'Église, étaient plus proches du théâtre, mais d'un théâtre sans plateau, sans spectateurs. Les gens n'assistent pas au Carnaval, ils le vivent. Et la fête a des relations avec les fins supérieures de l'existence humaine; il y a sous ces rites une idée de rénovation, qui prend ses origines dans la liberté, l'égalité et l'abondance.

Bakhtine rappelle aussi qu'avec le Carnaval il y a une libération temporaire de la vérité dominante, une abolition provisoire des relations hiérarchiques, qui trouvent leur sommet justement dans la consagrations de l'égalité. Il s'agit avant tout d'une parodie de la vie ordinaire, de l'établissement d'un monde à l'envers. Mais il faut remarquer que cette parodie n'est pas purement négative; elle garde toujours un aspect positif, l'intention de rénovation. Cette caractéristique l'éloigne de la parodie moderne parce que, dans le rire festif populaire, celui qui rit est intégré au monde qui fait l'objet de la parodie, il peut lui-même porter au rire, alors que dans les formes modernes de parodie, le sujet regarde son objet de l'extérieur.

Ce qu'il appelle le réalisme grotesque est pour Bakhtine la conception esthétique de la vie pratique adoptée dans ces fêtes populaires (qui prennent leur forme littéraire dans l'oeuvre de François Rabelais). Le trait le plus remarquable de ce réalisme grotesque serait le rabaissement, c'est-à-dire, un mouvement qui porterait de l'élevé, de l'espirituel vers le terrain, le corporel. Il y a, selon le critique, une évidente ambivalence dans ce mouvement: le corporel est plus bas, pourtant il n'est pas envisagé négativement: il représente aussi le commencement, la terre, la conception. Le substrat de la fête populaire médiévale et de la vision carnavalesque du monde sera préservé donc dans les principales expressions littéraires de l'époque et dans celles qui vont se prolonger pendant la Renaissance. Au XVI^{ème} siècle,

d'ailleurs, ces valeurs continueront à vivre et à être transmises, d'après Bahthine, exclusivement par la voie littéraire¹⁵.

La contestation et la subversion cachées dans les rituels carnavalesques ainsi que les débordements qu'il produisait ont rendu contradictoire la position du pouvoir dans ce contexte: la ville organisait et subventionnait la fête, mais elle a vite assumé le rôle de censeur.

Bernard Faivre attire l'attention sur l'évolution de ces fêtes populaires, qui selon lui se sont transformées, petit à petit, en "fêtes pour le peuple, qu'il s'agit de récréer et de divertir, mais que l'on renvoie à une passivité de spectateur"¹⁶, ce qui était beaucoup moins dangereux aux yeux du pouvoir politique. Voilà donc une porte ouverte pour le théâtre: dans cet univers d'irrévérence de la fête populaire l'on verra surgir justement des genres satiriques et pleins d'humour, les farces et les sotties.

1.1.5.1 Farces et Sotties

Au XV^{ème} siècle vont apparaître les premières farces et sotties, jouées dans de grandes villes commerciales ayant une bourgeoisie puissante.

La farce est l'héritière dramatique du fabliau; ses personnages appartiennent en général au cadre urbain, parfois rural, quand il s'agit de gentilshommes; ils ont tous un nom, une famille, une profession. Ils se meuvent dans un univers assez cruel, tous voués à la quête de biens matériels et de plaisirs et soumis à une morale de la ruse. Le plus fort ou le plus rusé l'emportera toujours. Il y a dans ce monde de brutalité et de domination une totale absence de vertu: la femme est gourmande et perfide, le curé est paillard et vorace, le mari est fourbe ou imbécile, le marchand est malhonnête. Les personnages ne sont que des types, toute psychologie y est absente et il n'y a pas l'ombre d'une transcendance.

¹⁵ Ce résumé de la pensée de Bakhtine a été fait à partir de la traduction de son ouvrage en portugais: BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Edunb, Hucitec, 1999. Tradução de Yara Frateschi. Tous ces commentaires se trouvent surtout dans la première partie du livre, "Présentation du problème".

¹⁶ Ibidem, p. 67

Il s'agit d'un genre dont le but principal est de faire rire. Nous n'y trouverons pas d'intention contestatrice, pas de cynisme, mais seulement une vision désabusée du monde, où il n'y a pas de critique contre les plus forts, juste la confirmation de leur supériorité. La farce n'est au service d'aucune idéologie, selon Jean-Pierre Bordier¹⁷.

Dans la sottie, nous sommes dans le monde à l'envers, le monde des fous. Les personnages, les sots, ne sont désignés que par un chiffre, ce sont les gênants, les exclus de la société qui viennent la regarder du dehors.

Le jeu de la sottie repose exactement sur le jugement du monde par des êtres qui n'en font pas partie (sauf dans un cas particulier de sottie, la *sottie-action*, où les personnages immergent dans le monde et représentent des groupes différents). L'on peut imaginer que ce processus est assez dur et critique. Il y a en général dans la sottie une provocation directe au gouvernement, présentée sous des critiques dressées contre les conseillers du roi. Le pouvoir royal a réagi différemment face à ces oeuvres: Charles VIII et puis François I ont persécuté leurs auteurs; Louis XII, en revanche, a bien compris leur pouvoir de persuasion et il en a fait oeuvre de propagande.

La farce n'a pas connu de censure, peut-être à cause de sa grossièreté, de la condition sociale de ses personnages, qui appartiennent tous au bas-peuple, et surtout parce qu'elle jouait sur un défoulement moral et non pas politique ou idéologique du spectateur.

Quant aux décors, la farce et la sottie s'en passaient bien; pour les jouer les acteurs n'avaient besoin que d'un tréteau qui les détache de l'assemblée. Ils étaient, ces acteurs, à cette époque-là, plutôt des amateurs; des jeunes gens, des basochiens, des écoliers, des membres des confréries joyeuses¹⁸.

¹⁷ BORDIER, J-P. Op. cit., p. 79.

¹⁸ Les confréries joyeuses étaient des rassemblements de jeunes hommes non-mariés qui organisaient des fêtes. La basoche était une communauté des clercs de procureurs au Parlement de Paris qui avait des organisations festives où on présentait des procès burlesques. Elles sont probablement à l'origine de la sottie. Pour en savoir plus, voir FAIVRE, Bernard, op. cit. p. 66-69.

1.1.5.2 Les Moralités

La moralité, selon le mot de Bernard Faivre est un genre “fourre-tout”¹⁹, c’est-à-dire difficile à préciser. La longueur des pièces peut varier énormément ainsi que leur contenu: parfois il s’agit d’un genre qui se rattache à la sottie, avec une portée évidemment satirique et critique; par contre il y a des exemples de moralités plus proches du miracle, genre développé au XIV^{ème} siècle. En général, on peut identifier dans les moralités une intention didactique et l’utilisation des allégories. Dans les exemples où leur but n’est pas polémique, on peut facilement identifier une visée moralisatrice, voire théologique dans la présentation de personnages tiraillés entre l’attrance vers le mal et l’aspiration au bien.

1.1.5.3 Les Mystères

Les mystères sont les plus célèbres des grandes formes du théâtre médiéval. Ils représentent, selon Bernard Faivre, “le dernier dénominateur commun entre la religion intellectualisée des clercs et la religiosité instinctive du peuple”²⁰. Les pièces, qui pouvaient atteindre soixante mille vers, étaient jouées pendant plusieurs jours et même pendant des semaines. C’était, par conséquent, un événement assez rare dans la vie d’une communauté. Les troupes n’étaient pas très nombreuses et le travail de préparation exigeait du temps et de l’argent.

En général, ce type d’activité était appuyé par la bourgeoisie des villes, qui prenait part au spectacle: plusieurs membres des familles bourgeoises organisaient l’événement et y travaillaient comme acteurs. C’était alors une occasion pour chaque famille d’ostenter sa richesse à travers le luxe des vêtements et des décors. Le mystère était d’ailleurs un spectacle luxueux. Outre les décors figurant surtout le paradis et l’enfer, la machinerie était quelque chose de très important, à un tel point qu’il y avait des techniciens spécialisés dans ces effets spéciaux. Les différences sociales y étaient bien marquées: les plus riches avaient les rôles les plus importants. Cette hiérarchie se vérifiait aussi au niveau des spectateurs: les loges étaient destinées aux bourgeois et aux nobles; le parterre, au peuple. Il faut

¹⁹ Ibidem, p. 82.

²⁰ Ibidem, p. 99.

remarquer que le mystère était un spectacle payant, c'est pourquoi il a provoqué l'éloignement du théâtre et de la place publique. Il fallait donc qu'au moment d'une représentation la ville s'organise pour créer un espace fermé où aurait lieu le spectacle. En général on utilisait un cloître, la cour d'un hôtel particulier ou un amphithéâtre romain. C'est l'origine de l'édifice théâtral.

D'une certaine façon, l'esprit du théâtre de l'Église se maintient dans les mystères, qui ont un évident aspect didactique et sacré. Néanmoins, dans ce théâtre de foule – il y a eu des représentations, selon des documents cités par Bernard Faivre²¹, qui ont réuni plus de cinq mille spectateurs dans la province française au XVI^{ème} siècle! - la piété, le repentir, le rire et la violence se côtoient. Les personnages des mystères n'ont pas de profondeur psychologique, ce sont plutôt des types, qui participent à des histoires tout à fait connues du peuple: il ne s'agit pas du tout de mettre le spectateur en suspens, mais plutôt de bien raconter un mythe à la portée de tous. Pour gagner le public donc il faut que le monde apparaisse dans toute sa complexité, que la représentation joue avec les sentiments contradictoires de l'audience. Voilà pourquoi les mystères sont pleins de diables, de tortionnaires cruels et comiques à la fois, censés attirer le public par un côté grotesque et violent, immédiatement substitué par le repentir et la pitié, au moment où les victimes de la brutalité deviennent des saints et des martyrs. Au milieu de tous ces personnages, un "metteur en scène", le régisseur, à qui revient la responsabilité de faire bien évoluer la représentation parmi tant d'amateurs. Le public n'était pas gêné par cette figure qui pourrait couper l'illusion: encore une preuve – s'il en fallait une de plus – que le théâtre est convention dès ses débuts.

En 1548, le Parlement de Paris interdit aux Confrères de la Passion, qui avaient reçu du roi Charles VI, dès 1402, le monopole de la représentation de ce genre de pièces dans la capitale, de jouer des mystères. Il y a dans cet arrêt une intention de condamner le mélange du sacré et du profane, caractéristique essentielle du mystère. En outre, à ce moment de l'histoire, le théâtre se permet des débordements et des libertés qui dépassent les limites – toujours étroites – de la tolérance religieuse. Poussé, « dans un siècle qui se met à redécouvrir l'ivresse de la

²¹ Ibidem, op. cit., p. 89.

chair »²², à montrer l'intimité des personnages – des figures bibliques la plupart du temps -, le théâtre donne à voir des scènes telles que l'accouchement de Sainte Anne ou la nuit des noces de Joseph et de Marie. La censure n'a pas encore acquis la puissance qu'elle aura bientôt, au XVII^{ème} siècle, mais les hardiesses sont trop visibles pour ne pas provoquer de réaction.

La raison principale de la mort de ce genre dramatique doit cependant être cherchée dans les Guerres de Religion. En effet, il faut donner raison à Jean-Pierre Bordier quand il dit que "les mystères ne se conçoivent que dans une chrétienté unie; la division religieuse du XVI^{ème} siècle scelle leur disparition"²³.

1.2 LE THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE

1.2.1 LE PROLONGEMENT DES FORMES MOYENÂGEUSES

La division chronologique concernant l'histoire du théâtre en France n'est pas évidente. On ne distingue ici le Moyen Âge et la Renaissance que pour des raisons d'organisation: en fait la Renaissance commence, selon les historiens, à partir de 1480²⁴; d'autre part, les formes du théâtre médiéval vont se prolonger jusqu'au XVII^{ème} siècle à peu près. Ces formes vont subir des transformations pendant le XVI^{ème} siècle certes, mais les années 1500 seront marquées par la fréquentation des mystères, des moralités et des farces, qui plaisaient encore au public et aux producteurs, et des formes nouvelles, reprises de l'Antiquité, telles que les tragédies et les comédies. Parmi l'enthousiasme et les critiques suscitées par les unes et par les autres, sous la censure exercée par l'Église et les parlements, au milieu des guerres civiles, à la portée des gens de théâtre qui s'essayaient dans le métier de façon plus professionnelle²⁵ et des savants qui s'exerçaient dans les

²² BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*. Paris : Olivier Orban, Hachette Littératures, 1986, p. 286.

²³ BORDIER, op. cit., p. 96.

²⁴ FRAGONARD, Marie-Madeleine. "Le Renaissance ou l'apparition du théâtre à texte". In. VIALA, Alain, op. cit., p. 99.

²⁵ Bien que la plupart des acteurs en ce temps-là soient des amateurs, Bernard Faivre cite un recensement de références à des séjours des troupes professionnelles dans des villes françaises

collèges, le théâtre de la Renaissance représente avant tout la rencontre d'une tradition populaire avec un héritage érudit, bref un moment de passage qui explique bien les enjeux de la production de la fin de ce siècle et du début du siècle suivant, symbolisée dans la figure d'un dramaturge qu'on va étudier au chapitre prochain, Alexandre Hardy.

L'arrêt du Parlement de Paris, de 1548, qui interdisait la représentation des mystères, le travail des humanistes surtout dans les collèges, ainsi que l'avènement de la Pléiade et de sa poétique dans la vie littéraire française expliquent l'évolution du théâtre à cette époque-là.

L'arrêt du Parlement a eu des conséquences déterminantes sur les formes du théâtre dit sérieux, les farces n'étant pas concernées. Les mystères, qui avaient joui d'un grand prestige pendant très longtemps, perdent cette condition auprès des autorités civiles et religieuses (les catholiques et les protestants alors s'égalent dans leur méfiance du théâtre), qui n'acceptent plus leur mélange de tons, les thèmes religieux traités à côté de scènes grotesques ou paillardes, la juxtaposition de la moralité et de la vulgarité, bref du mystique et du prosaïque. Cette interdiction représente un attentat contre le genre, qui va durer encore quelques années – on a continué de les jouer jusqu'à la fin du siècle de façon voilée - mais dont on ne verra plus de nouveautés; selon le mot de Jacques Schérer, "le genre est brisé":

Il était jusqu'à un certain point instrument d'une lutte imaginaire contre la terreur, pour un public habitué aux dangers, à la maladie et à la mort, au froid, à la faim et à une religion plus sévère que consolante. Cet arrêt du Parlement, s'il n'a pas mis fin à tout, a du moins donné mauvaise conscience.²⁶

La moralité reste un genre vivant jusqu'aux années 1570 environ. Cependant, au XVI^{ème} siècle elle subit quelques changements: il n'est plus forcément question de l'intention didactique et moralisatrice; elle garde surtout ses aspects polémiques et satiriques. Par conséquent, c'est un genre qui va s'avérer très utile

dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle fait par Raymond Labègue. Voir FAIVRE, Bernard. "La 'profession de comédie'". In: JOMARON, Jacqueline de. Op. cit., p. 130.

²⁶ SCHÉRER, Jacques. "Le Théâtre Phénix". In JOMARON, Jacqueline de. Op. cit., p. 106.

dans la bataille religieuse; utilisée surtout par les protestants, mais parfois aussi par l'Église Catholique dans le courant de la Contre Réforme, la moralité devient avant tout oeuvre de propagande. À la fin du siècle elle perd de la force et laisse sa place à la tragédie, dont quelques critiques affirment qu'elle est une des sources²⁷.

La sottie va exister jusqu'en 1540; à cette époque elle ne va plus pouvoir résister à la répression du pouvoir politique, qui n'accepte pas le théâtre engagé qu'elle représente, même si parfois il a su en tirer profit. Les sotties font glisser des critiques dont il est difficile de préciser l'origine; en principe ce sont des insatisfactions populaires d'ordre général qui s'y manifestent: "les privilèges [...] des gens d'Église, [...] la mauvaise marche de la justice, [...] l'insolence et l'arrogance des gouvernants et des favoris", d'après Charles Mazouer²⁸. Enfin, le théâtre de contestation incarné par les moralités et les sotties, par son caractère d'actualité, s'est nécessairement mêlé, dans ce siècle de guerres de religion, des affaires d'Église. Il ne saura pas néanmoins garder la force et la qualité qu'il avait eu jusqu'au siècle précédent.

La réalité n'est pas la même lorsqu'il s'agit du théâtre du rire. Les formes moyenâgeuses telles que les sermons, les monologues et les farces ont survécu avec éclat, et parmi les textes de farces préservés, la moitié appartient au XVI^{ème} siècle, selon Mazouer²⁹. Le contenu de ces textes comiques et carnavalesques n'a pas connu de changement: il est toujours question, dans l'univers retraits, de chercher la satisfaction des besoins, comme le sexe, la faim, la soif, l'argent. Les instincts les plus bas et la violence sont les thèmes généraux. Dans ce contexte, la brutalité dans les relations conjugales et par conséquent l'adultère sont des motifs qui reviennent assez régulièrement, dans une perspective tout à fait misogyne (on y voit toujours des femmes bavardes, querelleuses, trompeuses et avides de sexe). On verra ce thème repris au début du siècle suivant par Alexandre Hardy, qui puise dans les formes médiévales, surtout dans les farces, pour construire son théâtre.

²⁷ Voir MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de la Renaissance*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 64.

²⁸ Ibidem, p. 88.

²⁹ Ibidem, p. 102.

Mais ici nous sommes encore dans la joie carnavalesque, qui adoucit dans une certaine mesure la brutalité de ces relations humaines, selon ce que dit Mazouer :

Je viens d'insister sur la méchanceté et sur la cruauté, sur la dureté, sur la grande misère que manifestent ces situations humaines; un aspect noir des rapports entre les hommes s'y dévoile. Mais les personnages de la farce sont justement déshumanisés et la violence qui marque leurs rapports est prise dans un rythme, dans une mécanique dramaturgique qui en éloignent singulièrement la gravité.³⁰

Par le rire carnavalesque qu'elle propose et qui met le monde à l'envers, mais le restitue à son ordre normal à la fin, la farce a su résister aux critiques et a pu échapper à une censure plus rigoureuse, quoiqu'elle soit nettement anticléricale, d'un côté par le désir débridé de ses personnages, qui ne pensent qu'à la jouissance, dans une contestation bien évidente de l'ascétisme religieux, et d'autre part par la parodie des sacrements, la critique des gens d'Église et de l'ignorance du clergé.

Envisagées comme un théâtre de détente, un divertissement populaire assez innocent, les formes comiques ne sont pas devenues la cible principale de la persécution des autorités, ce qui explique que, malgré les troubles civils, elles se soient maintenues tout au long du siècle et n'aient reçu de critiques plus acerbes qu'à ses dernières années; pourtant dès le début du XVII^{ème} siècle, la farce a connu un nouveau développement, avec des publications et des succès à la scène.

1.2.2 LE RÔLE DES COLLÈGES³¹

La relation des étudiants avec le théâtre vient du Moyen Âge, des confréries joyeuses et de la basoche, comme on a déjà vu; au XVI^{ème} siècle ils vont continuer à cultiver les genres médiévaux, mais ils seront les premiers, ça va de soi, à recevoir l'influence des humanistes, liés aux universités et aux collèges. Or, ces humanistes se sont tournés vers l'Antiquité et sont les responsables du renouveau de la tragédie et de la comédie.

³⁰ Ibidem, p. 137.

³¹ Charles Mazouer a dans son livre tout un chapitre dédié à cette question. MAZOUER, op. cit., p.147-174.

Ce théâtre était souvent joué en latin et l'un de ses objectifs était justement d'offrir un exercice de rhétorique aux élèves; un deuxième objectif, étant donné qu'il s'agissait d'un théâtre destiné à la jeunesse, était celui d'éduquer et de moraliser. Par cette inclination, les oeuvres acquéraient une portée philosophique et idéologique et devenaient des instruments utiles pour transmettre les valeurs des maîtres. Dès lors les pièces scolaires ont joint la tendance générale du théâtre de la Renaissance: elles sont souvent polémiques et militantes et participent aux disputes religieuses de l'époque.

Le théâtre scolaire ne se bornait pas aux murs des collèges; fréquemment la communauté scolaire accueillait d'autres spectateurs: les familles des collégiens, les autorités locales – des édiles, des magistrats -, des nobles, parfois même le roi. Ce public, en général plus cultivé que celui du théâtre populaire, commençait à être instruit dans les formes nouvelles, les tragédies et les comédies. Parfois les troupes des collégiens présentaient des pièces dans des places publiques ou dans un Hôtel particulier, ce qui permettait un élargissement du public amateur des genres nouveaux.

L'attitude de l'Église catholique vis-à-vis du théâtre était absolument ambivalente: appuyé au Moyen Âge, combattu par les Pères de l'Église et puis par le Concile de Trente, il était néanmoins accepté dans le milieu scolaire pourvu qu'il s'agisse des ouvrages édifiants. Du côté calviniste la position n'était pas très différente: on condamnait le théâtre, mais on admettait qu'on joue dans les collèges des pièces utiles pour la jeunesse, si elles ne représentaient pas des sujets bibliques. La première tragédie écrite en français est d'ailleurs oeuvre d'un protestant, Théodore de Bèze, qui l'a produite pour ses étudiants, mais qui a réussi à atteindre un public beaucoup plus large.

1.2.3 LE THÉÂTRE MODERNE, UN THÉÂTRE DE L'ÉCRIT

Les humanistes et leur travail dans les collèges, appuyé sur la vénération des textes antiques, seront la grande nouveauté théâtrale de ce siècle. Les poètes de la Pléiade et leurs conceptions esthétiques ont contribué eux aussi pour donner forme à un nouveau théâtre, bien que le genre dramatique ne soit pas leur champ de

préférence. En même temps que le théâtre abandonne l'église et devient plus politique et privé, on commence à l'envisager davantage comme un genre littéraire, ce qui augmente l'importance du texte. L'écriture apporte avec elle des normes et le théâtre assume de façon intégrale pour la première fois son double statut: le jeu et la lecture. En outre, la fixation du texte permet l'identification d'un personnage qui a mené une existence assez peu repérable jusqu'alors: l'auteur de théâtre.

Pour bien comprendre le fossé qui s'ouvre entre le théâtre médiéval et le théâtre de la Renaissance, il est utile de citer Charles Mazouer:

[...] d'un côté le religieux et le profane, de l'autre le tragique et le comique; d'un côté un théâtre fondé avant tout sur la puissance des images, de l'autre un théâtre du verbe; d'un côté un théâtre populaire, de l'autre un théâtre plutôt réservé à des élites... Les jeunes écrivains rejettent donc le passé théâtral français et bâtissent un théâtre moderne en revenant [...] aux oeuvres de l'Antiquité gréco-romaine et en suivant l'exemple des Italiens qui les avaient précédés dans cette voie.³²

La Pléiade méprisait le théâtre populaire hérité du Moyen Âge; dans la suite de la réaction humaniste, ses poètes prônaient un théâtre érudit, un retour aux sources antiques. Or cela signifiait la valorisation de la tragédie et de la comédie, qui étaient de plus en plus publiées en grec et en latin et même traduites en français. C'est en 1549 que Du Bellay, dans sa *Défense et illustration de la langue française*, écrit la seule phrase concernant le théâtre dans ce célèbre document. Il est intéressant d'observer la référence initiale au pouvoir politique, révélant la conception du théâtre comme affaire de la cité, ce qu'il va effectivement devenir au siècle suivant:

Quant aux comédies et tragédies, si les rois et les républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralités, je serais bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes.³³

³² MAZOUER, op. cit., p. 176.

³³ DU BELLAY, Joachim, *apud* SCHÉRER, Jacques. "Le Théâtre Phénix", in, JOMARON, Op. cit., p. 111.

Avec les genres érudits arrivent les normes et le plaisir des normes. Le théâtre devient objet de réflexion. Des ouvrages de théorisation commencent à paraître et quelques auteurs se dédient à écrire des préfaces à leurs pièces où ils présentent leur poétique propre. Le lexique théâtral s’amorce. On commence à fixer des règles – l’unité de temps et de lieu, les cinq actes, la décence – qui ne seront vraiment respectées que beaucoup plus tard. C’est à cette époque aussi que les éditions des pièces de théâtre commencent à se faire comme on les connaît aujourd’hui, c’est-à-dire avec les noms des personnages centralisés au-dessus de chaque réplique. Avant on ne présentait que des initiales des noms des personnages intercalés à l’intérieur des lignes³⁴.

Au XVI^{ème} siècle, on ne peut pas parler du métier de dramaturge, le théâtre n’ayant pas encore atteint un degré de respectabilité et de stabilité qui permette que quelqu’un se dédie professionnellement de façon exclusive à écrire des pièces. Le premier dramaturge professionnel en France sera Alexandre Hardy, dont la carrière commence dans les dernières années du siècle. L’on remarque toutefois qu’à mesure que le siècle avance, des gens étrangers à la vie théâtrale s’approchent du théâtre et commencent à écrire des pièces. Il s’agit parfois encore des formes moyenâgeuses, mais les tragédies et les comédies sont de plus en plus en vogue. Or ces dramaturges occasionnels et les théoriciens du genre appartiennent à des secteurs sociaux plus respectés: ce sont des juristes, des magistrats, des économistes, des professeurs, des traducteurs et des savants. Voilà certainement la preuve la plus éclatante que le théâtre commence à être pris au sérieux.

Le passage du théâtre moyenâgeux au théâtre moderne représente le passage du sacré au profane, indépendamment des buts édifiants ou moraux qu’on puisse encore attribuer à cette activité au XVI^{ème} siècle. À la suite du mouvement humaniste, qui proposait une nouvelle vision de l’homme ou plutôt qui concentrait l’intérêt philosophique sur l’homme et l’envisageait comme un être libre et autonome, le théâtre apporte à la scène des réflexions morales, philosophiques, politiques. On abandonne la providence pour mettre à sa place le *fatum* des tragédies antiques;

³⁴ Pour plus de détails, voir VIALA, Alain, op. cit., p. 121 et 122.

l'homme ne peut plus se secourir de sa foi; maintenant il est en proie aux inconstances de la fortune, et pour les affronter il n'a que ses armes tout humaines. Sa liberté s'exerce surtout dans l'acceptation lucide d'un destin souvent injuste contre lequel il ne peut lutter.

1.2.4 TRAGÉDIE ET TRAGÉDIENS

Selon Charles Mazouer, "la tragédie adaptée de l'Antiquité est bien l'invention théâtrale du XVI^{ème} siècle"³⁵. C'est la tragédie en fait qui va soutenir plus brillamment le nouveau théâtre.

Le modèle choisi était certes l'Antiquité, mais dans ce *corpus* assez vaste, le choix des dramaturges français est retombé davantage sur Sénèque. La plupart des légendes grecques sont arrivées en France par l'intermédiaire du dramaturge latin. Cela s'explique d'abord parce que les éditions de ses oeuvres étaient plus accessibles, étant écrites en latin, langue dominée par les humanistes français. En outre, comme le remarque Elliott Forsyth³⁶, les dramaturges français étaient attirés par le style de Sénèque, sa rhétorique, sa psychologie, sa pensée, qui étaient plus compréhensibles pour eux que celles des tragédiens grecs. Chez Sénèque c'étaient plutôt les passions qui faisaient avancer l'action dramatique, différemment des Grecs, qui présentaient des personnages tiraillés par des conflits intérieurs. Le théâtre du dramaturge latin exhibait surtout la souffrance provoquée par les passions incontrôlées et les changements de fortune. C'était une oeuvre appuyée sur le stoïcisme, philosophie qui, après tout, était plus acceptable pour les chrétiens français que la vision sombre et fatale exprimée par la tragédie grecque, dans laquelle la notion de justice, chère aux chrétiens, n'avait pas de place³⁷. Selon Forsyth, Sénèque a offert aux hommes du XVI^{ème} siècle une tragédie bien en accord avec

³⁵ MAZOUER, op. cit, p. 195.

³⁶ FORSYTH, Elliott. *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640), le thème de la vengeance*. Paris: Honoré Champion, 1994 (1962). L'auteur parle de l'influence sénéquienne sur les Français dans le troisième chapitre, p. 100-109.

³⁷ George Steiner développe cette idée de façon admirable dans son livre *A Morte de Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, tradução de Isa Kopelman.

l'esprit de la Renaissance: "la pensée stoïcienne, le style oratoire, la forme fermement dessinée et la psychologie à traits accusés"³⁸.

La tragédie française du XVI^{ème} siècle a donc préféré le style oratoire, la présentation de personnages qui se plaignent de leurs malheurs au développement d'une action proprement dramatique. Les héros tragiques de la Renaissance française racontent plutôt qu'ils ne montrent les faits qui les ont portés vers la catastrophe. Dans l'expression de Mazouer, "ce n'est pas un théâtre d'action, mais un théâtre de la parole"³⁹.

Les pièces se construisent alors à partir des tirades plus ou moins longues, des monologues bien fréquents et des stichomythies, lorsqu'il s'agit de la confrontation entre les personnages.

Les sources dans lesquelles vont puiser les auteurs pour définir leurs sujets, d'après Mazouer⁴⁰, sont celles-ci:

- Les sujets bibliques, qui ont d'une certaine manière posé des problèmes aux dramaturges dans la mesure où il y a une incompatibilité entre l'éthique chrétienne et l'univers tragique;
- Les mythes grecs, malgré les difficultés d'adapter ces fables aux attentes de la société contemporaine;
- L'histoire antique, surtout celle de Rome, qui permettait aux dramaturges de fournir des leçons politiques ou morales;
- Les sujets historiques et contemporains, qui faisaient réfléchir sur des thèmes d'actualité, même si l'histoire racontée se situait dans un temps révolu;
- L'histoire française, qui offrait par les guerres civiles un champ fertile à la tragédie et qui poussait à l'engagement ;

³⁸ FORSYTH, op. cit., p. 102.

³⁹ MAZOUER, op. cit., p. 206.

⁴⁰ Ibidem, p. 211-246.

- Le romanesque, emprunté à l'Italie, où abondent les vengeances et la violence, et qui fait le passage entre la tragédie humaniste et la tragédie baroque de la fin du siècle, qui engendrera la tragicomédie.

Enfin, il importe de savoir qui sont ces dramaturges qui ont construit le théâtre français de la Renaissance et de connaître un peu leur production.

1.2.4.1 Théodore de Bèze

Jeune homme appartenant à la petite noblesse, poète brillant et cultivé, Théodore de Bèze goûte pendant quelque temps la vie parisienne et les cercles humanistes; une grave maladie cependant le pousse vers un penchant qu'il tentait vainement de concilier avec cette vie mondaine: la réforme calviniste. Il abandonne la France, où il sera proscrit et condamné par le Parlement, et part vers Genève où il se liera si fortement à Calvin qu'il le remplacera à sa mort. À 31 ans, en 1550, de Bèze écrit la première tragédie française, qui lui est commandée par les autorités académiques de la ville: *Abraham sacrifiant*.

La pièce aura un grand succès. C'est l'oeuvre d'un converti, encore très inspiré par la forme des mystères, qui saura exprimer de façon très poétique le déchirement d'une âme partagée entre l'amour paternel d'un côté et la foi et l'obéissance de l'autre. Bien que la pièce ait un dénouement heureux, son auteur la déclare comme tragédie, ce qui la range parmi les formes modernes. Avec Théodore de Bèze s'est une "esthétique de la simplicité"⁴¹ qui se dessine. Mais cette esthétique ne connaît pas de postérité, elle n'influence pas la tragédie humaniste et son auteur abandonne le théâtre après la facture de ce chef-d'oeuvre.

1.2.4.2 Étienne Jodelle

La pièce de Bèze étant jouée et publiée en Suisse, elle n'a pas de retentissements en France; en outre il s'agit d'une tragédie écrite dans une forme très simple, redevable encore du théâtre traditionnel. On a l'habitude par conséquent

⁴¹ C'est une expression utilisée par Mazouer, op. cit., p. 255.

de considérer la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, jouée devant le roi Henri II et sa cour en 1553, comme la première tragédie française.

Fils de bourgeois parisiens, ce jeune poète, qui a 20 ans lors de la représentation de sa pièce, avait déjà écrit une comédie l'année précédente, ce qui fait de lui le premier dramaturge à offrir des oeuvres suivant la tradition gréco-latine.

Les critiques valorisent avant tout la poésie dans l'oeuvre de Jodelle, qui écrit une autre tragédie de succès, *Didon se sacrifiant*. Dans les deux pièces, le spectateur est informé dès le début du problème central et du dénouement probable. Il accompagne donc les discours des personnages, qui se plaignent de leurs destinées mais qui décident de les affronter par le seul recours qui leur reste: le suicide. C'est comme ça que Cléopâtre va fuir son vainqueur Octavien et ne va pas subir l'humiliation d'être exhibée à Rome comme un trophée; c'est comme ça aussi que Didon va fuir sa souffrance et punir Enée, l'amant qui l'a délaissée.

Les tragédies de Jodelle ont été considérées même comme des élégies, où le verbe s'impose et devient plus important que l'action. Charles Mazouer compare les personnages de Jodelle à des orateurs⁴² et, s'ils parlent trop, c'est qu'ils ont une morale à défendre: celle qui considère que les passions détruisent l'homme. Les héros et les héroïnes de Jodelle reconnaissent tous à un certain moment leurs fautes. Mais c'est toujours trop tard.

La Pléiade a reconnu chez Jodelle ce théâtre de la parole qu'elle prônait et l'a engagé dans ses rangs, bien que ce poète soit trop rebelle et singulier pour être encadrée dans une poétique bien définie; ce n'est pas par hasard que Ronsard et ses compagnons iront vite l'abandonner pour s'approcher d'un autre dramaturge qui a marqué cette époque: Robert Garnier.

1.2.4.3 Robert Garnier

Garnier est peut-être le plus célèbre des dramaturges du XVI^{ème} siècle. Les sept pièces qu'il écrit, *Porcie* (1568), *Hippolyte* (1573), *Cornélie* (1574), *Marc*

⁴² Ibidem, p. 261.

Antoine (1578), *La Troade* (1579), *Antigone* (1580) et *Les Juives* (1583) font de lui le tragédien par excellence pendant les quinze ans que dure sa carrière. Magistrat au Mans, il a mené sa vie en province, mais il a été toujours lié aux cercles littéraires parisiens, spécialement à la Pléiade, qui a loué avec enthousiasme sa production théâtrale, y reconnaissant sans doute « cette poésie nombreuse, copieuse, savoureuse » et « l'invention, la richesse d'ornementation, la musicalité, la puissance émotive »⁴³, créées par ce disciple de Ronsard.

Robert Garnier, un catholique fervent, a été très touché par les guerres de religion. Son théâtre, tout en exploitant des mythes antiques, est un portrait des troubles civils subis par ses contemporains. Il s'agit, d'un côté, d'un théâtre qui aborde des thèmes politiques et moraux - son auteur a même publié, un peu avant sa première pièce, un *Hymne à la Monarchie*, où il défend ardemment ce système politique – et d'un autre, d'une vraie dramaturgie du malheur. Des bourreaux et des victimes innocentes se côtoient dans cet univers plein de souffrances et de violences, et les hommes sont punis de leur trop grande ambition ou de leur faiblesse devant les passions. La portée morale de ce théâtre est liée à la foi professée par son auteur : derrière tous les actes humains, il y a une volonté supérieure. S'il y a de l'héroïsme, il faut le chercher du côté de ces personnages qui, victimes de la furie des dieux, de la marche inexorable de l'histoire ou de la cruauté des hommes mêmes, reçoivent leur part de malheur avec courage.

Ainsi que ses prédécesseurs, Garnier fait plutôt un théâtre de la parole, qui dépasse en importance l'action proprement dite. Ce n'est pas un théâtre psychologique, car les personnages semblent s'effacer derrière leur discours. Ce sont des êtres de rhétorique, qui se montrent à travers un discours de conviction ou d'émotion. En revanche, la poésie et le lyrisme y sont très présents, surtout dans les textes prononcés par les chœurs.

Un dernier aspect à remarquer dans les tragédies de Garnier, c'est leur violence. Bien que ce soit un théâtre discursif, il n'y a pas d'atténuation dans les

⁴³ Ibidem, p. 281.

descriptions des actes cruels, devant l'horreur, peint de façon très réaliste et parfois sous des traits macabres. Nous effleurons déjà le baroque.

1.2.4.4. Antoine de Montchrestien

Ce dernier tragédien humaniste écrit déjà dans l'époque baroque ; il suit cependant la tradition qui vient de Garnier. Montchrestien a mené une vie très agitée, il a dû s'exiler en Angleterre à cause des suites d'un duel, il s'est engagé dans les troupes protestantes et il a finalement été assassiné par les troupes royales. Bien avant tout cela, cependant, jusqu'à ses trente ans, cet aventurier s'était dédié à la littérature, en écrivant une pastorale et six tragédies : *Sophonisbe* (1596), *David et Aman* (autour de 1598), *La Reine d'Écosse* (1598-1601), *Les Lacènes* (1598-1601) et *Hector* (1601-1604)⁴⁴.

Comme chez Garnier, ses ouvrages sont pleins d'apparitions et de songes prémonitoires, et la place principale est donnée aux discours sentencieux. Sa dramaturgie valorise pourtant davantage l'action et les effets de surprise sur le public, en renchérissant sur l'alternance des états d'esprit, l'angoisse et l'espoir, même si on sait d'avance que ce dernier est toujours vain. Et malgré la valeur du verbe, les dialogues de Montchrestien sont plus souples, ce n'est pas tant à la capacité rhétorique des personnages qu'on va s'intéresser, mais plutôt à leurs sentiments et à leurs mouvements dramatiques. Ce n'est pas rare d'assister dans ses pièces à des personnages en proie au doute, dans l'angoisse de l'hésitation, mais, différemment de Garnier, Montchrestien ne les montre pas comme des victimes innocentes, mais comme des héros qui font face à leur destin et cherchent leur part de liberté encore qu'elle soit réduite au suicide volontaire. De son théâtre se dégage une leçon de stoïcisme : la fierté devant le malheur, la maîtrise des passions, l'orgueil, le mépris de la mort et le soin de la gloire font des personnages de Montchrestien des ancêtres possibles des héros cornéliens.

1.2.5 RÈGLES ET THÉORIES

⁴⁴ Ces dates sont citées par Mazouer, op. cit., p. 294.

La tragédie du XVI^{ème} siècle n'a jamais été soumise à des règles comme celle du siècle suivant ; dans les premières années de son apparition en France, les auteurs se contentaient d'en donner quelques définitions dans les préfaces de leurs pièces. Toutes ces définitions se limitaient à dire que la tragédie comportait des désastres, des crimes, des retournements de fortune, des misères extrêmes.

C'est avec Jean de la Taille, qui publie en 1572 son *De l'art de la tragédie*, que la tragédie commence à être plus respectée en tant que genre littéraire et est introduite dans les arts poétiques. Le critique, qui a lui-même écrit deux belles tragédies, impose cette forme littéraire comme un genre noble, en prescrivant les règles de sa composition, à l'imitation des Anciens.

C'est le moment où les idées d'Aristote, surtout à travers l'*Art Poétique* d'Horace, commencent à pénétrer en France : les théoriciens et les auteurs, comme Rivaudeau et Vauquelin parlent déjà de l'unité de lieu et de l'unité de temps, Jean de la Taille proscriit les spectacles indécents et les morts sur scène, on confirme la division en cinq actes, qui doivent être séparés par des chœurs. Les effets sur les spectateurs sont traités eux aussi, les dramaturges devant toujours chercher à émouvoir leur public par la pitié. De là on arrive à une élaboration sur la purgation des passions et par conséquent au but moral de la tragédie.

À la fin du siècle, en 1597, *L'Art poétique français* de Laudun d'Aigaliers, tout en préservant certaines de ces règles, proclame que la matière de la tragédie est la cruauté, défend un plus grand nombre de personnages, condamne l'unité de temps et rejette toute idée de bienséance. Ce théoricien, imprégné déjà par l'esprit baroque, semble illustrer les points essentiels du théâtre d'Alexandre Hardy.

1.3 À L'AUBE DU XVII^{ème} SIÈCLE

Les débuts du XVII^{ème} siècle ne font pas du tout penser à l'image figée qu'on se fait en général du siècle classique. Par rapport aux grandes tragédies de la Renaissance cette période offre des productions assez médiocres, dont le seul

aspect remarquable est celui du goût baroque, exprimé surtout par l'exposition de la violence, de l'horreur et de la cruauté⁴⁵.

Il faut citer aussi, comme une caractéristique de ce nouveau siècle, l'intérêt pour la publication, qui se développe en province, surtout à Rouen, où fleurissent des ateliers d'éditeurs qui aident à diffuser le théâtre à travers le livre, même si la plupart des auteurs sont encore anonymes. Ce marché sera de grande importance pour les dramaturges classiques.

On retrouve encore, dans ce début de siècle, des tragédies religieuses, qui représentent en certains aspects une survivance des formes médiévales, des mystères et des moralités, mais qui sont très pauvres du point de vue poétique et même dramaturgique. Il semble que les auteurs tentent d'adapter leurs sujets aux goûts d'un public populaire qui commence à fréquenter le théâtre. C'est en réponse aux exigences de ce public, mais en tenant compte des valeurs et des principes de la tragédie du XVI^{ème} siècle, qu'Alexandre Hardy construira l'oeuvre la plus intéressante et la plus forte des premières décennies des années 1600.

Gustave Lanson confirme que c'est dans le but de plaire à ce nouveau public qui commençait à s'intéresser à la tragédie que les dramaturges ont transformé le genre dans le tournant du siècle :

Après 1580 [...] ce sont le goût et les habitudes de l'ancien théâtre français qui s'imposent à la tragédie et la déforment. [...] le public n'accepte la tragédie de la Renaissance qu'à condition qu'elle lui donne du plaisir, le plaisir auquel il est habitué.⁴⁶

Selon l'historien, le roman aurait lui aussi influencé la tragédie, en y introduisant « les éléments de surprise, d'horreur et de pitié aux dépens de l'intérêt historique et moral »⁴⁷. Dans un essai de simplification, les historiens du théâtre ont classé les pièces produites à partir de 1590 jusqu'en 1630 sous des désignations qui d'un côté sont assez peu précises et, d'un autre, incapables d'expliquer toute la

⁴⁵ Pour plus de détails, voir l'ouvrage d'Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) – le thème de la vengeance*. Paris : Honoré Champion, 1994 (1962).

⁴⁶ LANSON, Gustave. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris : Honoré Champion, 1927, p. 37.

⁴⁷ Ibidem, p. 39.

complexité de cette évolution. Selon Marc Fumaroli⁴⁸ ces désignations ont été appliquées en vue d'une histoire des formes – le préclassicisme ou le baroque – ou bien d'une histoire des idées – la Réforme ou le libertinage.

Je ne parlerai pas davantage de l'histoire du théâtre au XVII^{ème} siècle dans ce chapitre, car, cette époque étant celle où ont vécu les auteurs qui composent le *corpus* de cette thèse et où ont été produites les tragédies que je prétends analyser, j'espère qu'elle va apparaître dans toutes ses nuances et dans sa complexité à mesure que le travail avancera. Je n'aborderai encore ici que la question du baroque et celle de la censure, sujets qui se font préalablement nécessaires à la compréhension de la marche du théâtre dans le grand siècle.

1.3.1 LA QUESTION DU BAROQUE

Il est incontournable en ce moment, où nous arrivons à la frontière – chronologique tout au moins – du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle, d'aborder la question du baroque. En fait, la production théâtrale de la fin des années 1500 et du début des années 1600 est traditionnellement désignée comme baroque. Des pièces considérées comme irrégulières par rapport aux règles qui commencent déjà à être énoncées par les théoriciens éclosent et apportent avec elles un tout autre esprit, très différent de celui qui présidait aux tragédies humanistes.

Tapié propose une description de ce phénomène qui me paraît assez précise :

Les écrivains qu'on nomme à présent baroques n'avaient point mis de frein à leur imagination ni au plaisir de leur fantaisie. [...] Ce qu'ils dépeignaient tantôt s'écartait de la réalité, se voulait invraisemblable, exagéré, merveilleux, tantôt au contraire, ne retenait de la réalité que les aspects les plus cruels et les plus terribles. [...] sève qui jaillit, vie qui éclate, le tout en perpétuelle liberté et suivant sa propre loi.⁴⁹

⁴⁸ FUMAROLI, Marc. « Sous le signe de Protée – 1594-1630 ». in : MESNARD, Jean (org.). *Précis de littérature française du XVII^{ème} siècle*. Paris : PUF, 1990.

⁴⁹ TAPIÉ, Victor-Lucien. *Baroque et classicisme*. Paris : Plon, 1957, p. 70.

Il n'est pas étonnant qu'au bout d'une époque ravagée par des guerres civiles l'art se tourne du côté du macabre et de la cruauté. C'est d'ailleurs une des hypothèses pour expliquer l'avènement de l'esprit baroque dans le seuil du siècle classique en France. Elle est citée par Elliott Forsith⁵⁰ qui fait référence à un article de J. Jacquot paru dans la revue *Baroque* de 1967. Le théâtre baroque serait alors caractérisé par les passions furieuses, par la représentation de la violence, qui offrirait ses fruits - des viols, des meurtres, des suicides, des adultères – de façon toute vive, sur le plateau. Ce souffle rejoint la tendance, dont on a déjà parlé, qu'acquiert le théâtre à cette époque-là de redevenir un événement populaire. Le goût du public demande lui aussi des spectacles construits par l'esthétique baroque.

Les oppositions ou le dualisme constituent un autre aspect du baroque théâtral, qui se manifeste surtout dans le dilemme ou le conflit intérieur. Ces caractéristiques se font sentir encore dans un théâtre postérieur, justement celui qui nous intéresse dans le cadre de ce travail, et des échos très clairs de ce goût baroque sont présents dans les oeuvres d'Alexandre Hardy, de Théophile de Viau, de Jean Mairet et même du jeune Corneille, les auteurs qui vont conduire cette recherche.

Je dois cependant avouer ma méfiance vis-à-vis de cette vision chronologique et figée du baroque. Ma sympathie va plutôt vers la conception d'Eugenio d'Ors, pour radicale qu'elle puisse être. J'aimerais donc envisager le baroque plutôt comme une esthétique plus large, appartenant à toutes les époques, comme cette « constante historique »⁵¹, cet esprit « qui ne sait pas ce qu'il veut », qui « veut, en même temps, le pour et le contre »⁵², ce style « vitaliste » et « libertin », qui s'oppose au clacissisme « intellectualiste », « normal, autoritaire »⁵³.

Tapié refuse cette idée d'un « baroque permanent ». Pour lui ce courant se retrouverait dans la frontière de deux époques classiques :

⁵⁰ FORSITH, op. cit., préface, p. XX.

⁵¹ ORS, Eugenio d'. *Du Baroque*. Paris : Gallimard, « Folio-essais », 2000 (1935), traduction de Mme Agathe Rouart-Valéry, p. 78.

⁵² ibidem, p. 29.

⁵³ Ibidem, p. 100-101.

Par un curieux entrecroisement, le classicisme français se retrouverait précédé par une époque littéraire où la discipline formelle, l'équilibre intérieur et profond ayant moins de force, des valeurs plus colorées, des expressions plus luxuriantes justifieraient [...] la qualification de baroque. Le classicisme français du XVII^{ème} siècle serait ainsi sorti du baroque, alors que le classicisme de l'art renaissant se serait décomposé et désagrégé dans le baroque.⁵⁴

Raymond Labègue, d'autre part, en propose une définition détachée de précisions temporelles ou historiques. Selon lui :

Est baroque le goût de la liberté en littérature : le dédain des règles, de la mesure, des bienséances, de la séparation des genres. Est baroque ce qui est irrationnel : les jeux intellectuels d'où sont absentes la logique et la raison, le goût des charmes de la nature, celui du mystère et du surnaturel, et enfin l'élan émotif et passionnel.⁵⁵

Mais le même Labègue utilise le Mémoire de Mahelot, document produit par le décorateur du principal théâtre de Paris à l'époque, l'Hôtel de Bourgogne, pour prouver que les pièces qui y étaient présentées appartenaient à l'esthétique baroque. Dans ce mémoire il y a maintes références à la nature dans les décors des pièces : 31 fois des références à des rochers, 23 fois à un bois, à de la ramée, à des arbres, 21 fois à une fontaine ou à une rivière, 11 fois à un jardin de fleurs ou à un parc, 6 fois à du gazon ou à de la verdure. Tout cela dans un univers de 71 pièces⁵⁶. Le même mémoire montre aussi le goût pour l'horreur et pour le macabre. « Prisons, poignards, tombeaux, éponges remplies de sang »⁵⁷ remplissent les pages de Mahelot.

Tout ce qui vient d'être dit m'approche du choix qu'a fait Charles Mazouer dans l'introduction générale de son ouvrage historique sur le théâtre du premier XVII^{ème} siècle. L'auteur admet que le concept de baroque a permis de réhabiliter maints auteurs qui auraient été suffoqués par la pesanteur de la dramaturgie classique qui les a suivis - tels que Hardy, Théophile, Rotrou, Mairet, Scudéry, Scarron - et de valoriser leurs oeuvres en elles-mêmes et non pas conformément à

⁵⁴ TAPIÉ, op. cit., p. 74.

⁵⁵ LABÈGUE, Raymond. « De la Renaissance au classicisme: le théâtre baroque en France ». In : Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, tome II. Paris : Droz, 1942, p. 163.

⁵⁶ Ibidem, p. 168.

⁵⁷ Ibidem, p. 177.

leur rapport aux chefs-d'oeuvres classiques. Il cite ensuite plusieurs théoriciens qui se sont penchés sur cette question, comme Raymond Labègue, Marcel Raymond, Jean Rousset, Jacques Morel, Didier Souiller pour arriver à un ensemble d'attributs qui concerneraient le baroque :

[...] la métamorphose, l'instabilité, l'ostentation, la surprise [...], le goût du macabre, celui du surnaturel, l'excès et le désordre, l'irrationnel contre la raison, la liberté contre les règles, la diversité contre l'unité, la violence et l'incohérence, mais aussi l'illusion et la désillusion, le sentiment des dualités (être et paraître, surface et profondeur), le sentiment d'un monde dévalué...⁵⁸

Or certains de ces traits seraient facilement repérables dans plusieurs oeuvres de toutes les époques, ce qui nous mène encore vers la position d'Eugenio d'Ors. Mazouer décide donc d'éloigner le concept de baroque de son travail herméneutique, pour éviter de nuire à son propos par la richesse et la complexité d'une telle notion. C'est à peu près ce que je me dispose à faire, prévenant toutefois mon lecteur que je n'aurai pas honte d'y recourir aux moments où cela me paraîtra utile ou inévitable.

1.3.2 LE RÔLE DE LA CENSURE⁵⁹

En accompagnant l'histoire du théâtre en France on a pu voir que de temps en temps la censure s'est fait sentir, qu'elle vienne des pouvoirs religieux ou politiques. Manifestation culturelle et artistique puissante, étant donné qu'elle rassemble plusieurs arts – la poésie, la musique, les arts plastiques, le chant – et qu'elle préserve un peu ce trait originel de la fête populaire, le théâtre a toujours été un art menaçant, qui a provoqué sur les pouvoirs établis des réactions souvent assez violentes.

Au XVII^{ème} siècle la surveillance de l'État s'est renforcée : dans un contexte historique qui réunit le durcissement de la Contre-Réforme et le processus

⁵⁸ MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique I – le premier XVII^{ème} siècle*. Paris : Honoré Champion, 2006, p. 13.

⁵⁹ Ce sujet est étudié en détail dans JEANNERET, Michel. *Éros rebelle - littérature et dissidence à l'âge classique*. Paris : Seuil, 2003.

de renforcement du pouvoir monarchique, l'espace de la liberté devait forcément se rétrécir. Quelques écrivains pourtant n'ont pas voulu se résigner et ils ont fait de leur littérature un espace d'insubordination. Ces rebelles ont fait du sexe, de l'érotisme, de la licence, du droit au désir leur terrain d'élection, à partir duquel ils ont lancé leur cri subversif. Ces courants licencieux, qui se sont manifestés surtout dans les recueils collectifs de poèmes, étaient un des produits naturels de cette société changeante et bouleversée qui avait survécue aux Guerres de Religion.

La force et la violence de la répression se sont fait vite sentir. La cible a été le poète et dramaturge Théophile de Viau, qui a été arrêté, enfermé à la Conciergerie - dans la cellule d'un régicide, Rastignac -, et soumis à un procès terrible pendant deux ans. Théophile, qui est mort très jeune des conséquences de cet emprisonnement, est devenu le symbole de la lutte permanente entre la liberté artistique et la censure exercée par le pouvoir. Le procès de Théophile montre à quel point les écrivains devaient prendre des mesures de protection. Pour les poètes l'anonymat était une possibilité de ne pas succomber à la censure, même si parfois – comme pour Théophile – cet anonymat se révélait vain, devant le manque de scrupules de quelques imprimeurs. Pour les dramaturges, et surtout pour les tragédiens - c'est mon hypothèse de travail – la façon de se protéger était plus subtile et délicate : il fallait faire passer le message derrière les mots des personnages ; il fallait voiler la contestation parfois même sous le masque de la morale et des valeurs contestées.

L'Histoire de cette insoumission, ou plutôt l'histoire du désir tel qu'il s'est présenté dans la tragédie française entre 1615 et 1640, spécialement sous la plume de quelques dramaturges phares, est ce qu'on va lire dans les chapitres suivants.

2. ALEXANDRE HARDY, L'AUTEUR DU THÉÂTRE

2.1 QUELQUES DONNÉES BIOGRAPHIQUES

Alexandre Hardy, qui est-il? Voilà une question qui s'impose dans ce début de chapitre dédié à cet inconnu. Si au Brésil on l'ignore absolument, en France lui et son oeuvre son limités à la connaissance de quelques cercles de spécialistes. Il n'a pas été pourtant nécessaire que presque quatre siècles se soient écoulés pour que ce processus d'oubli s'établisse. Au XVIII^{ème} siècle même, ce dramaturge, mort sans doute en 1632, n'était déjà guère fréquenté.

Voilà une bien décevante destinée réservée à un dramaturge qui se voyait comme "celui auquel la voix commune de la France donne ce même prix de louange qu'Euripide et Sénèque méritèrent jadis de leurs nations"⁶⁰. Entre l'opinion de Hardy sur lui-même et l'héritage de sa réputation on peut trouver un compromis prêt à donner à cet écrivain la place qu'il mérite dans l'histoire du théâtre français.

Alexandre Hardy est né à Paris – dans les cinq recueils de pièces qu'il a publiés, le nom de l'auteur est exposé comme ça: "Alexandre Hardy, parisien" -, mais l'année de sa naissance n'est pas certaine. S. Wilma Deierkauf-Holsboer, l'un des principaux chercheurs qui se sont pliés sur la vie du dramaturge, indique l'année 1572, à partir de la dédicace (écrite en 1622) de sa première pièce publiée, *Théagène et Cariclée*, où il dit qu'il écrit pour le théâtre depuis trente ans⁶¹. Comme, selon l'opinion des critiques il avait commencé à écrire à vingt ans environ, cette date est aproximative. Il vient d'une famille bourgeoise: d'abord son érudition et le fait de connaître le latin, ce qui implique une bonne éducation, ensuite une alégation faite par lui-même lors de sa défense contre des critiques de ses adversaires mènent à y croire⁶²; la preuve définitive apparaît en 1954, avec la découverte faite par S. Wilma

⁶⁰ Cité par Scherer, in *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, p, 1169, d'après *La Berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne*, texte écrit par Hardy en 1628 et publié par Émile Roy en 1915 dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*.

⁶¹ DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma. *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi, 1572-1632 : 47 documents inédits*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Nizet, 1972, p. 16.

⁶² "[Mon] extraction [...] va pour le moins de pair avec ces avortons des Muses". Cité par DEIERKAUF-HOLSBOER, Op. Cit., p. 18, d'après *La Berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne*. Or "ces

Deierkauf-Holsboer des “actes de renonciation de Charles et Pierre Hardy à la succession du poète Hardy”⁶³. Ces deux oncles du dramaturge, le premier “conseiller et secrétaire du Roy” et le second “procureur au Chastelet de Paris”, montrent bien de quel genre de famille est issu notre poète. Mais pourquoi ses origines sont-elles devenues si secrètes?

La réponse à cette question dévoile l’enjeu de toute une vie: Hardy a consacré son existence au théâtre. Il a été le premier dramaturge professionnel en France et il a commencé à une époque où le théâtre était très mal vu: selon Eugène Rigal, Tristan considérait les gens de théâtre comme des débauchés⁶⁴; et c’était exactement la figure du comédien qui apparaissait comme la cible fondamentale des détracteurs du théâtre:

Les actrices, qui font commerce de leur corps en l’exposant à tous les regards, ne peuvent paraître que comme des femmes de petite vertu. Elles mènent d’ailleurs souvent une vie dissolue, et les comédiens donnent à toute la cité l’exemple de personnes peu respectueuses des lois et de l’honnêteté. Le métier de comédien est “illicite et mauvais” [...].⁶⁵

Le choix de Hardy ne se rapporte pas simplement au genre dramatique; il n’a pas voulu suivre la tradition de ses prédécesseurs, qui, issus de familles bourgeoises, embrassaient des carrières de prestige et se dédiaient au théâtre comme des simples amateurs. Il était attiré par la vie théâtrale avec toutes ses composantes; pour lui il ne suffisait pas d’écrire, sa passion pour la scène le poussait à suivre une troupe, à en faire partie. Selon les recherches de S. Wanda Deierkauf-Holsboer, au début de sa carrière il était comédien et auteur⁶⁶. Voilà certainement ce qui l’a séparé de sa famille.

avortons des Muses” n’étaient autres que les poètes Pierre du Ryer et Auvray, les deux faisant partie de la bourgeoisie.

⁶³ DEIERKAUF-HOLSBOER, op. cit., p. 131-132.

⁶⁴ RIGAL, Eugène. *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^{ème} et au commencement du XVII^{ème} siècle*. Genève: Slatkine Reprints, 1970, p. 119.

⁶⁵ THIROUIN, Laurent. *L’Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris: Honoré Champion, “Champion Classiques”, 2007, p. 70. “Illicite et mauvais” est le titre du deuxième chapitre du *Traité de la Comédie*, de Nicole.

⁶⁶ DEIERKAUF-HOLSBOER, op. cit., p. 20.

Les historiens sont d'accord pour dater les débuts du poète de 1592 environ. À cette époque la vie théâtrale à Paris était assez immobile; le mouvement et la nouveauté se trouvaient en province. C'est là alors qu'on va retrouver notre poète. Certainement il a composé des pièces et il les a jouées dans la période comprise entre 1592 et 1597, mais ses biographes n'ont pas réussi à découvrir à quelle troupe il était attaché. Quelques auteurs, dont Charles Mazouer, soutiennent qu'à cette époque était probablement lié à la troupe d'Adrien Talmy⁶⁷. Pourtant dès 1595 il commence à être connu et ses pièces ont du succès, c'est pourquoi peut-être il est engagé en 1597 à la troupe de Valleran le Conte en tant que poète à gages.

C'est à ce moment-là qu'il devient vraiment un dramaturge professionnel, responsable, par sa production, de sa propre survivance et de celle de sa troupe. Étant donné que le public ne variait pas beaucoup et que la troupe passait plusieurs jours dans chaque ville, il fallait donc faire varier l'affiche. Le poète à gages était alors condamné à écrire sans arrêt pour nourrir le répertoire: ce n'est pas par hasard que Hardy a composé, selon ses propres mots et ceux de ses contemporains, plus de six-cents pièces, étant capable d'écrire une pièce en quinze jours à peu près⁶⁸. Hardy et Valleran, qui était chef de troupe et comédien, avaient en commun le goût pour le théâtre nouveau. Par ce terme on désigne un théâtre qui s'opposait aux formes archaïques encore à la mode, surtout à Paris, héritières du théâtre moyenâgeux: les mystères, les moralités, les jeux, les romans, les histoires et surtout les farces. À tout cela Hardy voulait substituer les tragédies, les tragicomédies et les pastorales⁶⁹. Avec ce répertoire et poussé par les succès obtenus en province, Hardy arrive à Paris, avec la troupe de Valleran, en 1598, pour essayer de gagner la capitale au théâtre nouveau. Ils y restent jusqu'en 1600, faisant des représentations à l'Hôtel de Bourgogne, la salle de théâtre qui appartenait aux Confrères de la

⁶⁷ MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique I – le premier XVII^{ème} siècle*. Paris : Honoré Champion, 2006, p. 111-112.

⁶⁸ La fécondité de Hardy a été louée par plusieurs poètes et critiques. Il suffit de regarder l'ouvrage de RIGAL, op. cit., p. 62-64, pour trouver des citations de Théophile, de Fontenelle, de Tristan, de Laffemas et d'autres sur ce sujet. Selon Rigal, Hardy composait environ vingt pièces par an. Le critique voit dans cette obligation de produire vite une "circonstance atténuante" pour les fautes de Hardy, op. cit., p. 159-160.

⁶⁹ Je ne cite ici que les genres publiés par Hardy. Cependant S. Wilma Deierkauf-Holsboer affirme qu'il a composé aussi des comédies, genre préféré du public. Et Rigal soutient même, après s'être penché sur le Mémoire de Mahelot, qui décrivait les décors des pièces jouées à L'Hôtel de Bourgogne, que Hardy aurait écrit aussi au moins une farce. RIGAL, Op. Cit., p. 220.

Passion, mais les difficultés les obligent à reprendre les tournées en province. Les années qui suivent voient une répétition de cette démarche: des rentrées à Paris (en 1605, 1607, 1609), des nouveaux échecs, des retours aux villes de province. Selon Bernard Faivre, différemment de la vision de Deierkauf-Holsboer, ces échecs étaient plutôt d'ordre financière que d'ordre esthétique. Pour lui la difficulté majeure qu'a rencontrée la troupe de Valleran à Paris c'était l'impossibilité de se procurer l'argent nécessaire pour payer la location de l'Hôtel de Bourgogne à partir des représentations à un public assez réduit. En effet, en province la troupe pouvait rejouer les pièces dans chaque région et, ce qui est plus important, ils n'y payaient pas de loyer⁷⁰. Alan Howe lui aussi réfute l'opinion de Deierkauf-Holsboer. Son étude plus récente concernant le théâtre professionnel à Paris et organisée à partir d'une analyse plus complète des documents du Minutier Central des Notaires de Paris, lui permet d'affirmer qu'en effet c'étaient des raisons financières avant tout qui déterminaient les mouvements de Valleran le Conte et de sa troupe. Selon lui « si les pièces de Hardy manquaient de plaire en 1607, on comprend mal pourquoi Valleran persisterait toujours à les offrir en 1611-1612 »⁷¹.

Entre 1612 et 1620 Hardy a probablement accompagné la troupe de Valleran dans des villes et des petites villes de France et même à l'étranger. Ils ont traversé la France du nord au sud en présentant avec succès les pièces de leur poète à gages. Valleran est mort durant ce long voyage et Pierre le Messier, dit Bellerose, a assumé la direction de la troupe en 1620, selon Deierkauf-Holsboer (cela n'est pas certain ; on y reviendra). Et les voilà, en 1622 de retour à Paris une fois de plus. La réalité théâtrale qu'ils y vont rencontrer pourtant cette fois est assez différente de celle de 1612. Paris finalement a reçu le théâtre nouveau, les spectateurs s'intéressent déjà plutôt aux tragédies et aux tragi-comédies qu'aux farces, la capitale a enfin découvert ce que la province goûtait depuis vingt ans. Si Hardy avait été le pilier de cette nouvelle dramaturgie dans la province française, il a cependant raté le grand changement qui s'est opéré à Paris. Quand il y rentre, il sera un dramaturge de plus, parmi tant de nouveaux auteurs qui s'aventurent dans la

⁷⁰ FAIVRE, Bernard. "La Profession de comédie." In: JOMARON, Jacqueline de. *Le Théâtre en France*. Paris: Armand Colin, 1992. p. 136.

⁷¹ HOWE, Alan. *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*. Paris : Centre Historique des Archives Nationales, 2000, p. 45.

scène. Son premier souci dès lors sera de publier ses textes pour assurer leur pérennité.

Hardy publie d'abord, en 1623, une adaptation de l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore, sous le titre *Chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée*, pièce qui, selon Deierkauf-Holsboer, aurait été écrite vers 1612⁷². Cette première publication sera suivie par les cinq tomes du *Théâtre d'Alexandre Hardy parisien* (le premier paru en 1624, le second en 1625, le troisième et le quatrième en 1626 et le cinquième en 1628), projet assez audacieux à une époque où il était rare de trouver des recueils de pièces. Dans ces cinq tomes Hardy publiera trente-trois pièces, dont douze tragédies, quatorze tragicomédies, deux poèmes dramatiques⁷³ et cinq pastorales, qui étaient imprimées à la fin de chaque volume. *Théagène et Cariclée* ainsi que les deux premiers tomes de son théâtre ont reçu une seconde publication (en 1628, 1626 et 1632, respectivement), ce qui prouve qu'ils ont connu quelque succès.

La plupart des ces textes publiés ont été écrits plusieurs années auparavant. Pourquoi donc Hardy aurait attendu si longtemps pour les faire imprimer? Et pourquoi, ayant déjà écrit à l'époque, selon ses propres affirmations, à peu près cinq cents pièces, il ne publie que trente-quatre? Les réponses à ces questions varient selon le critique. Pour Eugène Rigal cela se doit surtout aux difficultés économiques, à la pauvreté que le poète aurait subi pendant presque toute sa vie. Le biographe admet pourtant que l'auteur avait besoin de l'agrément de la troupe à laquelle il était lié pour que ces pièces puissent paraître⁷⁴. D'après Deierkauf-Holsboer il y a une autre raison pour le retard de la publication de l'oeuvre de Hardy : le poète, ayant vendu ses pièces, était absolument soumis à la troupe, il perdait même les droits sur ses textes, ce qui d'ailleurs est prouvé par plusieurs actes notariaux datant de l'époque. Hardy aurait alors, après ce dernier retour à Paris, entré en dispute avec Bellerose pour le droit de ses pièces. Et le chercheur est tranchant là-dessus:

⁷² DEIERKAUF-HOLSBOER, op. cit., p. 97. L'auteur cite Lancaster pour faire cette affirmation.

⁷³ Je suis ici la classification proposée par Eugène Rigal. Op. cit., p.75.

⁷⁴ RIGAL, op. cit., p. 65.

La seule raison pour laquelle Hardy n'a fait publier aucune de ses oeuvres avant l'année 1622 est celle-ci: Pierre le Messier, dit Bellerose, ne le veut pas.⁷⁵

Ce serait alors l'intrinséance de ce chef de troupe la responsable de la rupture qui se produira entre les « comédiens ordinaires du roi »⁷⁶ et leur poète à gages en 1626, année où Hardy commencera à fournir des pièces à la troupe de Claude Deschamps, sieur des Villiers.

Alan Howe, dans son livre déjà cité et dans un article encore plus récent, fait quelques objections à la position de Deierkauf-Holsboer. Selon lui, il est très difficile à prouver que Hardy soit resté uni à la troupe de Valleran sans interruption jusqu'à 1620, moment où il s'associe à Bellerose. Howe lance aussi d'autres hypothèses pour expliquer le choix des pièces publiées. Il soutient que Hardy aurait pu garder quelques pièces pour lesquelles il envisageait déjà une publication future, qu'il y aurait d'autres contrats de restitution des pièces de la troupe au poète (Deierkauf-Holsboer a découvert un contrat de ce genre daté de 1625) , que l'auteur aurait écrit de nouvelles pièces expressément vouées à l'édition, que Hardy aurait repris quelques pièces anciennes dont il n'avait plus les copies et qu'il les aurait recomposées⁷⁷. Le critique prouve aussi, à partir d'un contrat de société daté de 1615, que tout au moins 12 pièces de Hardy sont tombées entre les mains de Claude Husson, ce qui le mène à affirmer que « pour les compositions de ce dramaturge prolifique, la question des droits de propriété est bien plus compliquée qu'on ne l'avait supposé »⁷⁸. Howe conteste même la position de Bellerose en tant que chef de troupe ; selon lui le chef des Comédiens du Roi après la mort de

⁷⁵ DEIERKAUF-HOLSBOER, Op. Cit., p. 95. Elle fait référence à 1622 et non pas à 1623 parce que le privilège de *Théagène et Caricléa* date de 1622, bien que la pièce ne paraisse que l'année suivante.

⁷⁶ C'était le nom de la troupe de Valleran le Conte, maintenu sous Bellerose. La troupe de Valleran avait cette dénomination depuis 1598. Si cela ne signifiait pas un support financier de la part du roi, selon Bernard Faivre, c'était un indubitable signe de prestige et le garant de faire des représentations épisodiques devant le roi et la cour. FAIVRE, Bernard, op. cit., p. 134.

⁷⁷ HOWE, Alan. "L'Entrée au Parnasse d'un dramaturge professionnel: le cas d'Alexandre Hardy". In: FORESTIER, Georges; CALDICOTT, Edric et BOURQUI, Claude (dir). *Le Parnasse du théâtre, les recueils d'oeuvres complètes de théâtre au XVII^{ème} siècle*. Paris: PUPS, 2007, p. 235. À propos de cette dernière hypothèse, Howe cite comme appui une déclaration de Hardy publiée au premier tome de son *Théâtre*, où il dit qu'il avait supprimé les chœurs, parce qu'ils étaient "de trop de fatigue à réfondre". Ibidem, p. 236.

⁷⁸ HOWE, Alan. *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*. Op. cit., p. 71.

Valleran était Robert Guérin, dit Gros-Guillaume, et Bellerose n'aurait assumé cette fonction qu'à la mort de ce comédien⁷⁹.

Le projet éditorial de Hardy a duré cinq ans. Au moment de sa conclusion le poète n'a pas cependant été couvert des lauriers attendus depuis si longtemps. Entre 1623 et 1628, la réalité du théâtre en France avait beaucoup changé. Les premières éditions de Hardy venaient accompagnées toujours de vers apologétiques écrits par d'autres poètes⁸⁰; la dernière édition, celle du tome V, n'a néanmoins aucune louange, sauf la diatribe lancée par Hardy dans son "Au lecteur" contre deux de ses détracteurs. Le vieux dramaturge laissait alors paraître toute sa rancune contre un monde artistique qui ne voulait plus de lui. La critique est unanime lorsqu'elle explique que l'oeuvre de Hardy a eu cette fin mélancolique parce qu'il a publié trop tard. En 1628, le style de cet admirateur de Ronsard était déjà périmé; en outre Hardy a voulu mettre en relief dans ses publications la partie de sa production qu'il admirait le plus, à savoir la tragédie, même si tout indique que les autres genres avaient eu la primauté de sa plume pendant sa longue carrière. Or la tragédie, dans cette fin des années vingt, était déclinante – "En 1628, la tragédie est morte"⁸¹ -, les autres genres et surtout la tragicomédie faisant l'enthousiasme des milieux théâtraux. Selon Alan Howe, le sommet de la carrière dramatique de Hardy se trouverait entre les années 1624-1626, ce que prouvent les actes notariaux, où le nom du dramaturge figure en premier lieu, même avant celui du chef de troupe, les hommages qu'il reçoit d'autres dramaturges, la parution pirate en 1625 du premier tome de son *Théâtre* (et la nécessité d'en publier une seconde édition en 1626) et les sommes significatives qu'il recevait par la vente de ses pièces⁸².

Les pièces de Hardy étaient en revanche encore jouées à la fin des années 1620. Après sa rupture de 1626 avec Bellerose, la troupe de Claude des Champs avait accueilli Hardy comme poète à gages et avait joué ses pièces jusqu'en

⁷⁹ Ibidem, p. 90-91.

⁸⁰ Dans le premier tome, par exemple, il y a des textes laudatoires de Tristan et de Théophile, parmi d'autres.

⁸¹ FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques*. Paris: PUF, 2003, p. 11.

⁸² HOWE, Alan. *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*. Op. cit., p. 98-99.

1629. Howe croit que la rupture de cette troupe avec Hardy date de 1630⁸³. C'est le moment où le poète va quitter définitivement la scène. Et il semble que ce dramaturge professionnel, le premier qu'a connu la France, ne pouvait se passer de théâtre. Il meurt probablement en 1632⁸⁴.

2.2 LES ENJEUX D'UNE DRAMATURGIE

Alexandre Hardy était un admirateur de Ronsard et de la tragédie du XVI^{ème} siècle. Pourtant, le public pour lequel il écrivait n'était plus celui de la Renaissance. C'était le public populaire, bruyant et avide de scènes fortes du début du XVII^{ème} siècle. Si les oeuvres des dramaturges du XVI^{ème} siècle étaient faites surtout pour être lues ou parfois pour être jouées à la cour et dans les collèges, c'est-à-dire pour un public réduit et cultivé, Hardy devait faire face à un public formé à partir de la fréquentation du théâtre moyenâgeux et de l'imaginaire baroque. Voilà comment Eugène Rigal le décrit:

Et combien il était bruyant, agité, querelleur! La plus grande partie se trouvait au parterre, et là, debout, prédisposée à l'ennui quand il y avait du vide dans la salle, pressée et poussée quand il y avait affluence, mal à l'aise de toute façon, elle constituait pour les pièces et pour les acteurs le moins attentif et les plus irritable des juges.⁸⁵

Cette assemblée était bien peu homogène, cependant. Rigal nous dit que le public de Hardy était formé par des pages, des laquais, des filous, de jeunes gens sans occupation, des étudiants, des écrivains et aussi, parfois, sans doute par

⁸³ Howe affirme à partir de l'analyse de documents de l'époque que la troupe de Claude des Villiers est devenue la troupe du prince d'Orange, qui a eu une grande influence et qui est à l'origine de la troupe du théâtre du Marais. Ainsi, les pièces de Hardy auraient été créées par des comédiens talentueux jusqu'à la fin de sa carrière. *Le Théâtre professionnel...*, op. cit., p. 101-105.

⁸⁴ Les Frères Parfait parlent de l'existence d'un pladoyer de 1632 composé pour la veuve d'Alexandre Hardy au sujet d'un procès qu'elle intentait contre les comédiens; Deierkauf-Holsboer ajoute encore le fait que la seconde édition de tome II de son théâtre ayant paru cette même année, il faut imaginer que Hardy aurait chargé l'éditeur Quesnel de cette publication. DEIERKAUF-HOLSBOER, Op. cit., p. 128-129.

⁸⁵ RIGAL, op. cit, p. 144.

quelques seigneurs qui venaient à l'Hôtel de Bourgogne à la recherche d'un divertissement farcesque. Les femmes étaient absentes de ces spectacles.⁸⁶

Pour attirer l'attention de ce public difficile, il était nécessaire de recourir à des images sanglantes ou érotiques. Dès lors, les meurtres, les viols, les scènes d'un réalisme grivois remplissent la scène des pièces de Hardy. Toutefois ces pièces, puisqu'elles sortaient de la plume de quelqu'un qui se croyait l'héritier des tragédiens du XVI^{ème} siècle, tels que Garnier et Jodelle, différemment de ce que leur violence et leur licence pourraient faire imaginer, étaient assez régulières. Sauf pour celles créées au début de sa carrière, Hardy a éliminé le chœur et les a construites en cinq actes. Contrairement pourtant à ces dramaturges qui l'ont précédé, Hardy a eu le mérite de mettre en relief l'action proprement dite; dans ses pièces on ne verra plus les discours lyriques et les lamentations qui constituaient le corps de la tragédie humaniste, mais on assistera plutôt directement aux événements constitutifs de l'intrigue. Selon Gustave Lanson, chez Hardy « ce qui se dit en scène fait avancer la pièce vers sa fin [...], puisqu'il découvre le tragique des volontés en conflit, l'intérêt dramatique de la psychologie »⁸⁷. Les personnages composés par Hardy sont eux aussi une marque nouvelle de sa dramaturgie. Selon Charles Mazouer, « chez Hardy, le personnage dépend de l'histoire, change et évolue selon la marche de l'intrigue. Le personnage n'est plus immobile et se fait dans l'action »⁸⁸. Ferdinand Brunetière explique bien le changement opéré par Hardy sur le modèle de la tragédie de la Renaissance:

[...] en supprimant les chœurs, en raccourcissant les monologues, en équilibrant les actes – dont il y en avait avant lui qui ne consistaient qu'en une seule scène – en compliquant enfin l'intrigue, Hardy a fait passer la tragédie française du mode oratoire ou lyrique au mode proprement dramatique.⁸⁹

Partant alors d'une contradiction qui est dans la genèse de sa dramaturgie, formée par deux courants opposés, le classique et le baroque, Hardy a

⁸⁶ Ibidem, p. 148-150.

⁸⁷ LANSON, Gustave. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris : Honoré Champion, 1927, p. 45.

⁸⁸ MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique I – le premier XVII^{ème} siècle*, p. 120.

⁸⁹ BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Études critiques sur l'histoire de la littérature française 4*. Paris: Hachette, 1910-1916, p. 15.

su créer un théâtre tout à lui et, malgré sa préférence pour la tragédie, il a popularisé un genre nouveau, la tragicomédie, où il pouvait réunir ces deux courants. Sa production allait dominer le théâtre français jusqu'au surgissement des jeunes auteurs qui prônaient un théâtre moderne, à savoir plus libre dans l'élocution et privilégiant le style naturel. Ces auteurs composaient des pièces dont le mélange des genres faisait la vertu, des tragicomédies donc, justement le genre répandu par Hardy; ils mettaient à l'index cependant son langage vieilli, ses tournures ronsardiennes, bref son style littéraire. Toujours est-il que l'on peut dire, avec Gustave Lanson, qu'avec Hardy « Le ressort de la tragédie classique est trouvé » et qu'« entre Jodelle et Corneille, Hardy est l'intermédiaire nécessaire »⁹⁰.

La rencontre de ces deux conceptions n'a pas été paisible. Hardy avait du mal à accepter la prééminence d'un autre théâtre, qui venait pour effacer le sien. Il a réagi violemment dans la préface du dernier tome de ses pièces. Cette diatribe, dont les poètes du Ryer et Auvray étaient la cible, comportait des phrases telles que celles-ci:

[...] je diray que le sujet de tel Poëme faisant comme l'ame de ce corps, doit fuir des extravagances fabuleuses, qui ne disent rien, & detruisent plutôt qu'elles n'edifient les bonnes moeurs; que le vray stile tragique ne s'accorde nullement avec un langage trivial, avec ces delicatesses effeminees, qui pour châtouiller quelque oreille courtisane mécontenteront tous les experts du métier; que quiconque se soumet en tel ouvrage aux tyrannies de nos derniers censeurs, déchet du privilege que la venerable antiquité luy donne pour en venir à son honneur; que la disposition ignoree de tous nos rimailleurs regle l'ordre de ce superbe Palais, qui n'est autrement qu'un labyrinthe de confusion, sans issuë pour ces monstres d'Authieurs: la grace des interlocutions, l'insensible douceur des digressions, le naïf rapport de comparaisons, une egale bien-seance observee et adaptee aux discours des personnages, un grave melange de belles sentences qui tonnent en la bouche de l'acteur, & resonnent jusqu'en l'ame du spectateur: voila selon ce que mon foible jugement a reconeu depuis trente ans pour les secrets de l'art, interdits à ces petits avortons aveuglez de la trop bonne opinion de leur suffisance imaginaire.⁹¹

⁹⁰ LANSON, op. cit., p. 46.

⁹¹ HARDY, Alexandre. "Préface". In: Idem, Théâtre tome V, 1628. *Apud* FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*. Paris: PUF, 2003, p. 33.

Nous voyons qu'il y a ici une critique implicite de la tragicomédie, qui ne prend pas son sujet dans l'histoire ou dans la mythologie, fuyant les "extravagances fabuleuses", qui n'a pas comme but l'édification des "bonnes mœurs" et dont le langage est naturel ou, comme préfère Hardy, "trivial". "Les derniers censeurs" est le titre appliqué à la critique malherbienne, qui soutient les nouveaux dramaturges. Ensuite Hardy affirme les valeurs de la tragédie, en faisant l'éloge des règles, qui évitent le "labyrinthe de confusion": la grâce, la douceur, la bienséance dans les discours des personnages. Or c'est à partir d'une analyse de ce texte que Georges Forestier remarque le paradoxe dans lequel étaient enfermés, à cette date, les dramaturges français, aussi bien les "modernes", disciples de Malherbe, qu'un défenseur de la tragédie humaniste tel qu'Alexandre Hardy⁹². Pour ceux-là, venus d'une école qui soutenait la règle par dessus tout, il s'agissait, quant à la forme dramatique, de privilégier la liberté de l'invention; pour celui-ci, héritier de la Pléiade, donc d'un groupe qui croyait à la liberté de l'inspiration, il fallait maintenant s'attacher aux règles de la disposition de la tragédie selon le modèle de l'Antiquité⁹³. Ces contradictions et ces paradoxes – il y a encore celui d'un dramaturge qui défend le but moral de la tragédie alors qu'il a créé un théâtre assez licencieux et considéré comme immoral pendant très longtemps⁹⁴ - sont représentatifs d'une époque qui assistait à la mort d'une esthétique et à la naissance d'une autre, dont la vie serait extrêmement courte.

Un peu plus tard, quelques années après la mort du poète, poussés par l'Académie Française et par la voix des doctes, les dramaturges ont cherché à conformer leurs oeuvres aux règles aristotéliennes, en les classicisant, rejoignant alors, paradoxalement, une tendance qui était toute naturelle chez le vieux dramaturge, mais qu'il avait dû mater face aux exigences de la vie théâtrale de son temps.

⁹² Le paradoxe se dédouble si on pense à la position de l'abbé d'Aubignac et de la critique postérieure, qui méprisaient Hardy pour le considérer justement comme le prototype de l'irrégularité.

⁹³ FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques*. Paris: PUF, 2003. L'auteur développe ces réflexions dans les pages 32 à 37.

⁹⁴ Rigal cite plusieurs auteurs qui voient le théâtre de Hardy sous cette lumière; lui-même dit de *Lucrece ou l'adultère puni* qu'il s'agit d'un "drame vulgaire et passablement répugnant". RIGAL, op. cit., p. 664 et 498 pour cette dernière citation.

2.3 JEU DE RÔLE D'UN DRAMATURGE

Le rôle exact joué par Hardy dans la scène théâtrale française n'est pas facilement identifiable. L'oubli auquel il a été condamné depuis le XVIII^{ème} siècle contribue pour rendre la tâche encore plus difficile. Nous venons de dire qu'il a dominé cette scène jusqu'aux années vingt, mais il est vrai aussi qu'il n'a connu un succès effectif qu'en province, comme on a déjà vu. Paris ne l'a vraiment reconnu que pendant peu d'années, peut-être entre 1622 et 1629. La plupart des critiques et des historiens ont la tendance de le voir comme le grand dramaturge, l'autorité de la scène française jusqu'à la parution de Corneille. Cela se doit peut-être au fait qu'il était possiblement l'un des seuls dramaturges professionnels à l'époque. Pour le prouver, Rigal cite une phrase de Sorel, publiée dans *La Maison des jeux*, où il parle de l'absence du nom des dramaturges dans les affiches publicitaires des spectacles. Il y dit que cela ne se faisait pas nécessaire parce qu'il n'y avait alors "qu'un seul homme qui travaillât pour de telles représentations, qui était le poète Hardy [...]"⁹⁵.

Rigal parle, dans la conclusion de son immense étude sur le poète, de la réputation que Hardy avait acquise parmi les hommes de théâtre contemporains à lui ou parmi ceux qui l'ont suivi. Scudéry, dans sa *Comédie des Comédiens*, de 1634, faisait dire à un de ses personnages, à la scène première de l'acte II: "[...] à lui seul appartient la gloire d'avoir le premier relevé le théâtre français, tombé depuis tant d'années." De même, en 1637, l'auteur du *Traité de la disposition du poème dramatique* disait lui aussi qu' "un seul Hardy entendait mieux que tous les autres la disposition du théâtre". En 1639 encore, Sarazin, dans son *Discours de la tragédie*, admettait que Hardy avait "véritablement tiré la tragédie du milieu des rues et des échafauds des carrefours". Et Corneille même reconnaissait, dans l'*examen de Méliete*, une dette envers le vieux dramaturge, en disant qu'au début de sa carrière, il n'avait "pour guide qu'un peu de sens commun avec les exemples de feu Hardy"⁹⁶.

Selon Rigal, Hardy a vite disparu de la scène parce qu'il n'a pas eu de successeurs, sa production étant nécessairement spécifique d'une époque qui, à sa

⁹⁵ SOREL, *apud* RIGAL, Op. cit., p. 139.

⁹⁶ Toutes ces citations se trouvent dans l'ouvrage de Rigal, op. cit., p. 655 pour les deux premières, 656 pour la deuxième et 660 pour celle de Corneille.

mort, commençait déjà à être considérée comme révolue. En fait cette condition singulière qui faisait de lui à la fois l'apôtre de la tragédie classique et le divulgateur du théâtre irrégulier le rendait suspect et devant les classiques (ceux qui commençaient à vouloir écrire selon des règles aristotéliennes) et devant les irréguliers. Néanmoins aussi bien les uns que les autres ont bien profité des voies qu'il avait ouvertes; ceux-là pouvant offrir leurs pièces à un public déjà préparé pour recevoir des tragédies régulières, ceux-ci bénéficiant, grâce au vieux poète, de la fortune acquise par la tragicomédie, genre qu'ils préconisaient⁹⁷.

À partir de ces considérations, Rigal arrive à sa conclusion sur la place de Hardy dans l'histoire du théâtre en France:

Ainsi, Hardy est le point de départ unique de tout le mouvement qui a suivi. Le théâtre du moyen âge étant oublié, la tragédie savante du XVI^{ème} siècle ne l'étant guère moins, c'est de Hardy qu'ont paru partir les deux courants – classique et irrégulier – entre lesquels allait se diviser la littérature dramatique. Certes, lui-même est inexplicable pour qui ne connaît pas l'histoire antérieure de notre théâtre; mais enfin, lui-même étant donné, il suffit à en expliquer l'histoire postérieure.⁹⁸

S. Wilma Deierkauf-Holsboer cite elle aussi des historiens qui ont considéré comme prépondérant le rôle joué par Hardy. Ainsi Lombard, qui traitait le poète en "vrai fondateur du théâtre français"⁹⁹ et Lancaster, qui voulant atténuer une telle suprématie, reconnaissait tout de même son importance. Deierkauf-Holsboer résume l'opinion de celui-ci:

Hardy est le plus important des auteurs dramatiques composant des pièces entre 1595 et 1625, le premier auteur de profession, le seul qui ait compris l'utilité de donner aux comédiens un grand répertoire, le personnage principal dans l'histoire du théâtre français avant Corneille.¹⁰⁰

La longue recherche entreprise par S. Wilma Deierkauf-Holsboer entre 1947 et 1972 l'a autorisée cependant à diverger un peu des considérations précédentes. À partir de l'analyse de plusieurs documents nouvellement découverts,

⁹⁷ Rigal développe ces idées que je résume ici dans son ouvrage cité, p. 658-659.

⁹⁸ RIGAL, op. cit., p. 679.

⁹⁹ LOMBARD, E *apud* DEIERKAUF-HOLSBOER, op. cit., p. 161.

¹⁰⁰ DEIERKAUF-HOLSBOER, op. cit., p. 164.

le biographe a dû atténuer l'importance du vieux dramaturge. Son succès, comme on a déjà remarqué, a été atteint surtout en province, où il n'a pourtant pas fait oeuvre de novateur; à Paris il n'a jamais réussi à s'imposer, au début parce que la capitale était fermée au théâtre nouveau, plus tard parce qu'elle l'avait déjà reçu. Hardy y est arrivé d'abord à l'avance, ensuite en retard. Le chercheur reconnaît toutefois l'importance réelle de Hardy pour la scène française:

Hardy a été et restera le principal des auteurs dramatiques ayant composé des pièces avant Corneille, le premier qui ait sacrifié tout ce que le monde pouvait lui offrir, pour se mettre corps et âme au service de l'art dramatique. Hardy est le poète qui n'a pas mis moins de trois genres de pièces en honneur – la tragédie, la pastorale et la comédie.¹⁰¹

Ces considérations doivent être prises avec un peu de précaution toutefois. Alan Howe par son étude plus exhaustive des documents de l'époque¹⁰² soutient que Hardy a connu le succès, même à la capitale, ce qui expliquerait sa permanence pendant si longtemps auprès de Valleran Le Comte et puis de Bellerose. Étant donné les difficultés à préciser exactement la portée de son rôle, j'ai choisi d'exposer tous les arguments, toutes les opinions et leurs avatars dans le temps.

2.4 LICENCE OU MORALITÉ?

Nous avons vu que Hardy a été le premier dramaturge français au sens où on comprend le mot aujourd'hui, c'est-à-dire qu'il a été le premier poète à écrire pour la scène. Aussi a-t-il été le premier à être confronté au problème du goût du public. Ses conceptions poétiques ou philosophiques, s'il en avait, n'importaient guère au moment où son texte, dans la bouche des comédiens, devait attirer l'attention des spectateurs et garantir, par conséquent, les revenus de la troupe.

Nous avons vu aussi que Hardy croyait – ou tout au moins il le disait - à la maxime d'Horace, *plaire et instruire*; il attribuait donc à l'art un but moral. En revanche, le public qui fréquentait le théâtre à cette époque était épris de

¹⁰¹ Ibidem, p. 166.

¹⁰² HOWE, Alan. *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*. Op. cit.

mouvement, il voulait voir des scènes fortes dont éclate la violence ou le sexe. Au poète alors de résoudre cette contradiction qui était à la base de sa dramaturgie.

Il a essayé de la résoudre à mon avis en choisissant des sujets qui l'autorisaient à créer des personnages de deux types: ceux dont l'immoralité l'emportait sur tout autre aspect, mais qui, après avoir étalé leur concupiscence toute l'intrigue durant, étaient convenablement punis à la fin, et ceux qui n'étant pas punis permettaient cependant à l'auteur de faire des réflexions moralisantes qu'il mettait certes dans la bouche de quelques personnages secondaires. Il ne faut pas faire un grand effort pour en trouver des exemples dans la vaste production de Hardy.

Ainsi dans *La Force du sang*, une tragicomédie irrégulière qui ne date pas d'avant 1615¹⁰³, nous avons tous les éléments qui faisaient le bonheur du public de Hardy: une jeune fille enlevée devant ses parents, violée, devenue enceinte. À l'acte III son enfant est né, et dans le même acte il a déjà 7 ans. Le criminel, jeune homme de bonne famille, pour garantir la moralité chère à l'auteur, vit sous le poids de la culpabilité et reviendra pour retrouver la jeune fille et son enfant et assumer son rôle de père.

Une illustration encore plus évidente de la coexistence de la moralité et de la licence dans l'oeuvre de Hardy peut être retrouvée dans une pièce plus ancienne¹⁰⁴, *Scédase ou l'hospitalité violée*. Ici le thème central est encore le viol. Scédase, paysan thébain, part en voyage et laisse chez lui ses deux filles, belles et chastes. Entretemps, deux jeunes spartiates, mûs par leur désir sans bornes, arrivent et demandent de l'hospitalité aux deux jeunes filles. Ils ont déjà un plan élaboré, qu'ils cachent à leur compagnon, un vieil spartiate avec qui ils échangent des commentaires sur le désir et l'amour à l'acte I. Alors que le vieux, Iphicrate, veut les prévenir des dangers de l'amour, ils ne pensent qu'à la satisfaction de leur instinct. Après être arrivés à la maison de Scédase, ils éloignent, par la ruse, ce

¹⁰³ Rigal dit que la pièce est "tirée des nouvelles de Cervantès par l'intermédiaire de la traduction française de François de Rosset, traduction parue en 1615". Op. cit., p. 79.

¹⁰⁴ Les Frères Parfait la datent de 1604 (cité par RIGAL, op. cit., p. 75); Jacques Schérer dit que "les critiques estiment qu'elle a pu être écrite et jouée entre 1605 et 1615" et il cite la présence d'un chœur et d'une division en scènes très sommaire dans l'édition originale comme des indices d'archaïsme. In: SCHÉRER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle – tome 1*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 1171.

compagnon encombrant. C'est alors qu'ils vont mettre à l'oeuvre leur plan. La scène est d'autant plus forte qu'elle commence à être préparée dès le début du drame, d'abord par le monologue du roi de Sparte, qui ouvre la pièce en parlant de ses soucis par rapport à la richesse croissante de son royaume, qui, selon lui, peut engendrer une déchéance morale, ensuite par le dialogue entre les deux jeunes hommes et leur mentor, par la préparation minutieuse du forfait qu'ils veulent accomplir. Selon Michel Jeanneret, "l'action ne fait alors que commencer, mais déjà la fièvre monte: chez les jeunes gens, la poussée du désir, l'obsession de la jouissance, et, parmi les spectateurs, l'attente savamment entretenue, de la scène érotique"¹⁰⁵. Tout est dirigé vers ce qui va arriver. Et, selon Jacques Schérer, "ce qui doit arriver, la hantise vers laquelle tout converge, c'est l'acte sexuel qui est le sujet de la tragédie"¹⁰⁶. Après cela, les jeunes filles déshonorées sont tuées, leur père revient, et, fou de douleur et d'indignation, il va clamer justice auprès du roi de Sparte. Or les deux jeunes hommes se sont enfouis et, faute de preuves, la justice ne peut être faite. À Scédase de revenir chez lui et de se suicider sur la tombe de ses filles, dans un dénouement on ne peut plus pathétique.

Mais revenons à la scène qui a fait scandale – tout au moins chez les critiques des siècles postérieurs: ainsi Rigal se demande "comment, en effet, analyser une tragédie qui dépasse en horreur et en réalisme brutal les plus sombres de nos drames?"¹⁰⁷ et il cite Victor Fournel, qui, dans un livre de 1862, dit que "Hardy a eu le triste mérite d'oser plus encore que ne devait le faire M. A. Dumas dans un de ses drames les plus connus, [...] dont il ne paraissait pas possible de dépasser l'audace"¹⁰⁸. Elle se passe à l'acte III, bien au milieu de l'intrigue. Charilas et Euribiade, étant enfin seuls avec leurs victimes, essayent de les séduire par des mots d'amour et des louanges. Cette démarche s'avérant inefficace, ils n'hésitent pas et les prennent de force. Cela ne constituerait pas une nouveauté dans le théâtre de Hardy si cette scène brutale se passait en coulisses. Mais tout porte à croire

¹⁰⁵ JEANNERET, Michel. *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*. Paris: Seuil, 2003, p. 246.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 1171.

¹⁰⁷ Rigal, op. cit., p. 283-284.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 284 (note en bas de page). La citation est tirée de FOURNEL, Victor. *La Littérature indépendante et les écrivains oubliés*. Paris: Didier, 1862. C'est bizarre d'accompagner le raisonnement du critique, qui paraît mépriser un peu la chronologie en fonction de son argumentation.

qu'elle était jouée devant les yeux des spectateurs, qu'elle devait effectivement être représentée. C'est peut-être le seul exemple d'une violence pareille clairement exposée dans le théâtre français.

Bien que scandalisé par la pièce, Rigal, dans son analyse, ne la condamne pas en tant qu'ouvrage immoral; selon lui "la pièce est grossière plutôt qu'immorale"¹⁰⁹. Et il affirme que les contemporains de Hardy n'en ont pas été choqués, bien au contraire, la pièce a été réimprimée et des poètes tel que Théophile ou Corneille lui ont adressé des éloges ou en ont fait des références. Lorsqu'on touche le terrain de la morale dans une analyse littéraire c'est qu'on a adopté le point de vue du but de l'oeuvre d'art. Or, en ce sens, Eugène Rigal a raison, le but de Hardy n'est pas immoral, puisque sa pièce parle de l'injustice, du danger que représente l'amour, de la violence engendrée par le désir physique, de la fragilité de la vertu devant la violence de ce désir. Tout cela se trouve dans la constitution de la fable de la pièce. Si l'on pense cependant que l'oeuvre d'art ne se réalise que dans le jeu d'échanges qu'elle établit avec son consommateur, qu'une pièce de théâtre n'existe de façon complète que dans la représentation, dans le contact direct entre les acteurs et le public, dans les réactions qu'elle provoque sur ce public dans un temps immédiat, simultané, alors *Scédase* exige une nouvelle approche.

La représentation de l'acte sexuel sur un plateau de théâtre aux environs de 1610 ne peut être vue comme quelque chose de neutre. Hardy expose, montre, donne à voir, offre aux yeux, à la curiosité de l'assistance un spectacle violent et lascif. Il est évident que le public ne peut rester indifférent devant la scène: ou bien l'horreur ou bien la volupté – peut-être les deux - doit le prendre. Le spectateur devient ainsi un voyeur chez Hardy. Il a la conscience – en général escamotée au théâtre – qu'il est là, dans une position dangereuse, qui assiste à une scène intime, vouée par nature au caché, à la chambre fermée, à l'alcôve. Celui qui était la raison

¹⁰⁹ RIGAL, op. cit., p. 285.

même du théâtre, le voilà relégué – ou serait-ce élevé? - à la position – on ne peut plus ambivalente – d'intrus¹¹⁰.

En outre, cette scène est double et simultanée: les discours de Charilas et d'Évexipe s'alternent avec ceux d'Euribiade et de Théane. Il faut imaginer le spectateur qui regarde d'un côté et de l'autre, voyant la même scène qui se répète, avec des petites variations discursives. Et ce qui est dit d'une certaine façon annonce et narre ce qui est fait:

Charilas

Viens, mauvaise, je veux, gouvernée à l'écart,
D'un important secret ores te faire part;
Tu rétives en vain, ma douce violence
Sous l'enseigne d'amour vaincra ta résistance.

Évexipe

À la force, au secours, à l'aide, mes amis!

[...]

Charilas

Mienne, tu ne peux plus t'en dédire, ma belle,
Ne sois donc à l'amour, ce puissant Dieu, rebelle,
Cesse de guerroyer l'or de tes blonds cheveux,
[...]

Euribiade [à Théane]

Soupire désormais, forcène, désespère,
Mon amour furieux a perdu sa colère,
Ma fièvre soulagée a perdu son ardeur,
Mon amour a cueilli ce bouton de pudeur
Qui vers lui te rendit naguères insolente,
Et ne m'impute point la force violente:
Tu le voulus ainsi, ton superbe mépris
M'absout de ce larcin familial à Cypris.¹¹¹

¹¹⁰ La représentation du sexe et de la violence dans un ouvrage qui prône la moralité rappelle le mélange entre le sacré et le profane qu'on retrouvait dans les mystères moyenâgeux, ce qui a décrété leur interdiction (voir pages 22 et 23).

Michel Jeanneret a résumé de façon très précise le pouvoir de séduction enfermée dans cette “tragédie à l’antique”:

La tragédie à l’antique, avec son cortège de violences et de souffrances, atteint ici à un paroxysme, tout en sacrifiant la terreur sacrée au voyeurisme et la gravité du conflit à la facilité d’un spectacle morbide. La permissivité de ce début de siècle aura ainsi conduit à une audace exceptionnelle: le sexe pur et dur passe de ce côté-ci du décor. L’acte obsédant, autour duquel se nouent tant d’actions tragiques, jamais représenté, tout juste évoqué, occupe ici le devant de la scène. De ce geste de défoulement à la pudibonderie des générations suivantes, l’écart est énorme!¹¹²

Dans la pièce de Hardy qui intègre le *corpus* de ce travail, à savoir *Lucrece ou l’adultère puni*, nous retrouverons des éléments constitutifs de ce théâtre violent et libidineux; “l’acte obsédant” sera encore au centre de l’action dramatique, mais, nous le verrons, il sera révélé de façon d’autant plus remarquable qu’il se présentera au spectateur par le truchement du discours du personnage éponyme.

2.5 LUCRÈCE OU L’ADULTÈRE PUNI, MISOGYNIE OU SUBVERSION?

Lucrece ou l’adultère puni a été publiée en 1628 et a été probablement jouée plusieurs années auparavant. Hardy a trouvé sa source dans un roman de Lope de Vega, *El Peregrino en su patria*, traduit en français en 1614 sous le titre *Les Diverses Fortunes de Panfile et de Nise*. Le dramaturge français s’en est inspiré librement, en s’appropriant les principaux faits et les noms des personnages les plus importants.

2.5.1 L’INTRIGUE ET L’ORGANISATION FORMELLE

Lucrece, femme de Télémaque, est la maîtresse de Myrhène, qui a des rapports avec une courtisane, Éryphile, fréquentée aussi par Télémaque, auquel elle apprend l’adultère de Lucrece. Le mari trahi tue les amants et est assassiné ensuite par un ami de Myrhène.

¹¹¹ HARDY, Alexandre. “Scédase ou l’hospitalité violée”, in: SCHÉRER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle – tome 1*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, p. 110-111. *Scédase*, Acte III, v. 763-767, 781-783, 797-804.

¹¹² JEANNERET, op. cit., p. 247.

Voilà en peu de lignes le résumé de la fable de la pièce. Ce qui apparaît au premier abord c'est que les relations entre les personnages s'établissent à partir des rapports sexuels qui entraînent la violence. Le désir et la violence sont donc les fondements de la pièce, qui illustre très bien le commentaire de Charles Mazouer à propos de Hardy, celui « qui sut si bien peindre la violence anarchique de l'instinct »¹¹³. Ensuite il est possible d'observer le circuit qui unit les personnages : au lieu du triangle traditionnel, nous avons ici un carré : deux hommes et deux femmes, qui ont des rapports les uns aux autres. Le carré est pourtant déséquilibré lorsque nous y ajoutons les forces d'Éros. Le désir et l'amour des deux femmes sont dirigés vers un seul homme. Et cet objet du désir féminin a son choix lui aussi : il désire justement la femme interdite, celle qui est liée formellement à l'autre. Cela fait que sur un côté du carré symbolique que nous dessinons il y ait un homme et une femme abandonnés. C'est de ce côté donc qu'émergera la violence. D'abord dans la parole accusatrice d'Éryphile, puis dans l'acte de vengeance de Télémaque. Finalement ce résumé très concis de la fable permet de voir qu'il y a de l'uniformité dans la conduite des personnages, c'est-à-dire il n'y a pas de victimes ni de coupables. Les quatre personnages qui forment le carré posé ci-dessus partagent une même échelle de valeurs, un même système, dans lequel le moteur, la force prépondérante est celle du désir. Lucrèce trompe son mari sans culpabilité ; Télémaque lui-même trompe sa femme et ne résiste pas aux attraits de la courtisane ; Myrhène se lie à une femme mariée dont il connaît le mari et en même temps trompe la courtisane amoureuse de lui ; celle-ci trompe Myrhène en l'accusant devant le mari offensé. Sur le mari, la femme et son amant va retomber l'effet de violence produit par le désir : l'érotisme porte toujours en lui, selon Octavio Paz, « deux mots : plaisir et mort »¹¹⁴. Un des angles du carré est toutefois épargné : la courtisane Éryphile. Évidemment elle trouvera sa punition dans le remords, qu'on peut déjà deviner à son dernier discours : « Repense toutefois quel péril évident/ Court après ton rapport ce volage imprudent ; »¹¹⁵, mais elle en sera préservée physiquement. Il y a plus d'une hypothèse pour expliquer ce fait. Éryphile n'a pas le même statut que les trois autres

¹¹³ MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique I – le premier XVII^{ème} siècle*, p. 125.

¹¹⁴ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994. Tradução de Wladyr Dupont. C'est moi qui traduis en français.

¹¹⁵ « Lucrèce ou l'adultère puni » in : SCHERER, Op. cit. *Lucrèce*, Acte IV, v. 955-956.

personnages, soit du point de vue de la fable soit du point de vue proprement dramatique. Il s'agit d'une courtisane, et par cette condition même on ne lui exige pas de fidélité; on ne lui reproche pas non plus son inconstance. Alors pas de punition, si de punition il s'agit, j'y reviendrai. En ce qui concerne la progression dramatique ce personnage a une importance moyenne : Éryphile n'entre en scène que trois fois, alors que les autres y sont constamment. Sa fonction pour l'intrigue, c'est de prévenir Télémaque de l'adultère de sa femme, ce qui est fondamental pour la préparation du dénouement. Que cette attitude découle de la jalousie, ce qui met Éryphile dans un des angles du carré symbolique proposé pour illustrer les relations entre les personnages, cela montre chez Hardy un souci d'unifier l'action selon une conception déjà classique¹¹⁶.

Il est intéressant maintenant de revenir sur la fable de la pièce et d'en proposer un résumé un peu plus élargi, ce qui nous permettra de trouver d'autres éléments qui méritent d'être examinés.

Lucrèce, jeune espagnole, "l'une des plus belles et accomplies demoiselles de son temps", d'après l'argument de la pièce, est l'épouse de Télémaque, "jeune seigneur espagnol, renommé tant par l'extraction que par le courage"¹¹⁷, selon le même argument. Cependant elle est aussi la maîtresse de Myrhène, "gentilhomme voisin" dont l'esprit n'est pas touché par les arguments de son ami Éverard contre sa liaison avec l'héroïne. Deux fois sur scène le spectateur assiste à la rencontre des amants : la première fois Myrhène monte à la chambre de son aimée par une échelle ; il a pour ce faire l'aide de son ami Camille, tandis que Lucrèce est secondée par sa nourrice. Au moment de partir, Myrhène tombe de l'échelle et ce bruit réveille Télémaque, qui ne poursuit pas ceux qu'il croit être des voleurs parce qu'Éverard, qui accompagnait en cachette les mouvements de son ami, cache l'échelle, la preuve de l'adultère, et fait semblant d'avoir vu une troupe de voleurs selon lui déjà hors d'atteinte. Myrhène fréquente aussi une courtisane amoureuse de lui, Éryphile, dont la jalousie entraîne le tragique, étant donné que lors

¹¹⁶ Pour Jacques Scherer, c'est la théorie de Marmontel, selon laquelle l'unité d'action exige que les actions secondaires aient des répercussions sur l'action principale et non pas le contraire, qui préside l'organisation des oeuvres considérées comme classiques. SCHERER, Jacques. *La Dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet, 2001, p 102-103.

¹¹⁷ *Lucrèce*, Op. Cit., p.185.

d'une visite de Télémaque, qui n'est pas moins adultère que sa femme, elle lui apprend que Lucrèce et Myrhène ont une liaison amoureuse. Alors Télémaque feint auprès de sa femme de s'absenter pendant trois jours. Lucrèce se plaint de la séparation devant son mari et dès que celui-ci part elle devient folle de joie et dit à sa nourrice d'appeler son amant. Le soir Télémaque surprend les amants et les assassine, après quoi il est lui-même tué en duel par Éverard, qui venge la mort de son ami.

La pièce de Hardy s'organise alors dans une structure binaire : chaque femme a des rapports à deux hommes différents ; chaque personnage masculin – je parle des protagonistes bien entendu – a des rapports à deux femmes ; Myrhène a deux amis – un complice, Camille, et celui qui joue le rôle de porte-parole du discours de la vertu, Éverard ; les protagonistes ont chacun un complice qui les accompagne, Camille pour Myrhène, la nourrice pour Lucrèce et Alexandre pour Télémaque ; il y a deux rencontres entre les amants ; Télémaque ne part jamais mais le voyage est cité par lui en deux moments différents. Il n'y a qu'un personnage qui ne se conforme pas à ce système binaire : Éverard. Il parle seul, il ne partage pas les mêmes valeurs des autres, c'est le témoin solitaire de la tragédie.

2.5.1.1 L'Exposition

L'exposition comprend presque tout l'acte premier : elle s'ouvre par un monologue de Lucrèce qui fait d'abord l'éloge de l'adultère :

La femme qui parfois ne se dispense au change
 Sur sa félicité furieuse se venge,
 Elle ignore son mieux, pourvu qu'au changement
 Une discrétion la guide sagement,
 Pourvu que d'apparence un mari la possède,
 Et que scandale aucun de ses feux ne procède.

et ensuite avoue sa liaison avec Myrhène :

Combien tu m'obligeas, ô invincible amour !
 Combien tu me rendis mémorable ce jour,
 Que l'exemple suivi de ta mère cyprine,
 Que le voile brisé d'une honte enfantine,

Myrhène, plus parfait que la perfection,
 Eut la seconde place en mon affection,
 Participe second aux faveurs de ma couche
 Et d'un époux lassé ralluma l'escarmouche.¹¹⁸

Il y a donc un côté informatif dans ce monologue mais il fonctionne avant tout comme la présentation de l'idéologie sentimentale du protagoniste. L'exposition continue dans la scène suivante, où la nourrice informe à Lucrèce que, malgré les dangers et les craintes, Myrhène va venir la rencontrer le soir. Ensuite nous connaissons les sentiments de Myrhène, qui écoute le discours répressif de son ami Éverard,

Heureux qui ne se lâche à un mauvais effet,
 Ne fait que ce qu'il veut après lui être fait,
 Dompte ses passions, même celle brutale
 Qui le saint noeud dissout de la foi conjugale,
 Funeste, ruineuse, à celui tôt ou tard
 Qui écume d'autrui la couche sans égard.¹¹⁹

mais ne lui fait pas attention, « Grande simplicité de croire que mon âme/ Renonçât aux faveurs d'une si douce flamme ! »¹²⁰ et fait les préparatifs de la visite du soir avec son ami Camille.

Il faut remarquer que la pièce commence déjà dans le déséquilibre, c'est-à-dire qu'il ne sera pas donné au lecteur/spectateur de voir naître le conflit qui va faire progresser l'intrigue et la mener vers le dénouement ; le noeud est déjà présent dans l'exposition d'une certaine manière et ce que la pièce montrera ce sera l'évolution tragique de ce conflit, né dans le désir inassouvi des protagonistes.

2.5.1.2 Le Noeud , les péripéties, le dénouement

Pour étudier la progression de l'action dramatique, le noeud et les péripéties, il peut être utile de faire un exercice qui permette de mieux éclaircir les petits détails qui remplissent l'intrigue de la pièce de Hardy. Il s'agit de soumettre la

¹¹⁸ *Lucrèce*, v. 13-18 et 19-26.

¹¹⁹ *Ibidem*, I, v. 127-132.

¹²⁰ *Ibidem*, I, v. 167-168.

fable, c'est-à-dire l'histoire même de la pièce à une forme purement narrative, au passé, selon la suggestion de Richard Monod, cité par Jean-Pierre Ryngaert¹²¹. Le choix des temps verbaux n'est pas neutre et montre déjà le point de vue du narrateur par rapport à son récit. Voilà le résultat :

Lucrèce était mariée à Télémaque, mais ne croyait pas que l'amour puisse se limiter à un seul objet. Quelque temps auparavant elle avait connu Myrhène, dont elle s'était éprise et dont elle était devenue la maîtresse. Ce jour-là elle attendait sa nourrice qui viendrait lui donner des nouvelles de son amant. Elle a appris alors que, malgré ses craintes, Myrhène viendrait la rencontrer ce soir-là et arriverait dans sa chambre à l'aide d'une échelle, tandis que la nourrice allait veiller le sommeil de Télémaque. Avant la rencontre du soir, Éverard, un ami de Myrhène, a essayé en vain, au nom de la vertu, de le faire renoncer à sa maîtresse. Myrhène est allé à son rendez-vous amoureux secondé par un autre ami, Camille. Éverard les a suivis et s'est caché pour observer, pendant que les amants se retrouvaient avec empressement. Au moment de partir Myrhène est tombé de l'échelle et le bruit a réveillé Télémaque. Myrhène et Camille ont pris la fuite tandis que le mari offensé décidait de poursuivre ceux qu'il croyait être des voleurs. À ce moment-là Éverard est arrivé et, après avoir caché l'échelle, preuve de la faute, lui a dit que la troupe de voleurs, qu'il avait rencontrée sur le chemin, était déjà hors d'atteinte. Télémaque a alors raconté à Éverard le rêve qu'il avait fait et qu'il avait trouvé curieux : « en revenant de la chasse il sommeillait dans le bois et à son réveil il avait deux fourchons qui lui sortaient du front, comme ceux d'un satyre. » Le lendemain, Télémaque, gêné encore par l'épisode du soir, a invité sa femme à partir à la campagne pendant quelques jours. En vain elle a essayé de le dissuader de ce dessein. À ce moment-là, Myrhène, qui croyait que Télémaque avait découvert l'adultère, se plaignait auprès d'Éverard. Celui-ci avait décidé de ne pas lui raconter la vérité jusqu'à ce que Myrhène se soit repenti : quand il a admis qu'Éverard avait raison, « Ton conseil, vrai fanal, entière conservait,/ Ma nef, alors qu'encor l'orage se levait ; »¹²², celui-ci lui a appris qu'il avait caché l'échelle et l'avait sauvé. Alors

¹²¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo : Martins Fontes, 1996, p.56. Tradução de Paulo Neves.

¹²² *Lucrèce*, Acte III, v. 535-536.

Myrhène a écouté encore une fois le discours de la vertu et a promis à son ami de renoncer à Lucrèce et de choisir une fiancée parmi trois filles suggérées par Éverard. Myrhène est alors allé chez Éryphile, courtisane qu'il fréquentait et qui était devenue amoureuse de lui. Ayant déjà appris que son amoureux avait une nouvelle maîtresse, Éryphile était très jalouse, mais, à force de serments d'amour et de cadeaux, Myrhène a réussi à l'apaiser et lui a promis de revenir une heure plus tard pour passer la nuit avec elle. Nouvelle rencontre entre Myrhène et Éverard, où Myrhène lui a avoué qu'aucune des filles ne l'avait charmé et qu'il allait résister à Lucrèce dans les bras de celle « De qui le moins avare obtient la privauté », Éryphile. Les amis se promenaient en parlant de ce sujet lorsqu'ils se sont rapprochés de la maison de Lucrèce. Myrhène l'a aperçue et malgré les instances d'Éverard il est allé lui parler. Puis il est revenu auprès de son ami et lui a révélé qu'ils auraient une nouvelle rencontre amoureuse, la dernière, ce soir-là. En même temps Télémaque songeait aux attraits d'Éryphile. La promesse des plaisirs qu'il pouvait éprouver auprès de la courtisane a été plus forte que son devoir de mari et il a décidé d'échanger momentanément les charmes de Lucrèce contre ceux de « cette vile fleur et d'usage publique » puisque même « la meilleure viande à la longue nous lasse. »¹²³. Dans son entretien avec Télémaque, Éryphile, mue par un désir de vengeance, puisque Myrhène n'était pas revenu auprès d'elle comme il le lui avait promis, n'a pas pu s'empêcher de lui raconter la vérité sur les amours adultères de sa femme. Fou de rage, Télémaque est parti en promettant de revenir plus tard, un collier de perles à la main. Il a parlé alors à sa femme et lui a tendu un piège en lui annonçant qu'il devait s'absenter pendant trois jours à cause de ses affaires. Lucrèce a fait semblant d'en souffrir, mais dès que son mari est parti elle a fêté sa liberté et a demandé à sa nourrice de prévenir son amant : ils auraient une nuit toute entière à eux seuls ! Tandis qu'Éverard tentait toujours vainement de convaincre Myrhène à ne pas céder à ses instincts et à écouter la voix de la raison, Télémaque racontait son plan à son page Alexandre : il allait surprendre les amants et tuer Myrhène. Celui-ci est arrivé chez sa maîtresse qui l'a reçu avec passion. Elle le conduisait vers sa chambre et il a encore eu le temps de demander à la nourrice d'offrir aussi à son compagnon Éverard un « gaillard entretien », à ce qu'elle lui a répondu qu'elle n'avait

¹²³ *Lucrèce*, Acte IV, v. 730 et 733.

plus l'âge pour ce faire. Télémaque a surpris finalement les amants, a tué Lucrece et ensuite Myrhène, sans lui permettre de se défendre. Averti par les cris de son ami, Éverard est arrivé à la chambre accompagné de la nourrice, accusée par Télémaque d'être « une maquerelle effrontée ». Pendant que celle-ci prenait la fuite, Éverard donnait le combat à l'assassin de son ami et le tuait. L'arrivée d'Alexandre n'a pas empêché Éverard de s'enfuir à son tour.

L'on voit que l'intrigue, apparemment très simple, devient beaucoup plus complexe et pleine de détails. Sa structure est cependant assez répétitive : le désir hardi de Lucrece, toujours prête à recevoir son amant ; le désir incontrôlable de Myrhène, qui lui fait vouloir saisir toutes les occasions de rencontrer sa maîtresse ; les mouvements ambivalents d'Éverard, qui essaie de réprimer son ami, mais qui est toujours là pour le protéger ou le venger ; le désir adultère de Télémaque, responsable de la plus grande péripétie de l'action, puisque c'est sa visite chez Éryphile qui va changer la situation après tout assez contrôlée jusque là. Il y a une péripétie au moment où Télémaque a failli surprendre les amants, sauvés par l'intervention d'Éverard, et puis la grande péripétie, qui annonce le tragique, au moment où Éryphile fait sa révélation à Télémaque. Il est évident alors que la source de l'action est dans la relation des trois protagonistes avec le désir sexuel ; ils sont tous mus par les sens et l'instinct. Si on voulait utiliser la théorie des traits sémantiques dans la définition de ces trois personnages, les trois devraient recevoir les traits [+ désir] et [- refoulement].

Or, l'absence de répression dans la conduite des personnages n'empêche que, révélé l'adultère de la femme, le mari s'empare de la morale traditionnelle, justement celle qui prône le refoulement des passions, pour devenir le bourreau, celui qui punit la faute. Cependant il a commis lui aussi l'adultère. Et il meurt. Alors cette logique apparente peut faire penser que la mort de tous les personnages concernés par l'adultère, c'est-à-dire la punition des coupables, surgit comme un élément moral au dénouement, ce qui donnerait à l'oeuvre un caractère d'utilité en établissant un équilibre qui n'a jamais existé dans l'intrigue, comme on a déjà remarqué. Mais il faut observer que la mort de Télémaque n'est pas le résultat d'une prétendue punition morale. Elle découle d'une part d'une éthique de l'amitié, dont la

source se trouve dans l'organisation des familles dans cette société féodale, et d'autre part d'une éthique masculine, guerrière : le sage Éverard, qui connaissait bien les fautes de son ami, est pourtant là pour le venger. Télémaque ne meurt pas parce qu'il aurait lui aussi commis l'adultère mais parce qu'il a osé tuer l'ami d'Éverard sans lui permettre de se défendre en duel. La violence répond à la violence. Le discours d'Éverard trouve ici sa limite et son paradoxe. Lui seul était le garant de l'espace de la morale dans la pièce. Au dénouement par contre il sera l'instrument d'une éthique beaucoup plus primitive, ce qui donne à cet ouvrage de Hardy une extrême cohérence et une grande unité. La preuve en est peut-être dans la situation curieuse d'Éverard à la tombée des rideaux : il devient un fugitif, le discours final d'Alexandre n'en laisse pas de doute : « [...] afin que leur corps en sépulture mis/ On coure l'assassin qui ce meurtre a commis. »¹²⁴. Voilà que le déséquilibre se maintient.

Il y a deux curiosités dans le récit de la pièce exposé ci-dessus. Deux passages absolument dépourvus d'intérêt quant à la progression de l'action dramatique et absolument dispensables donc du récit. Je les ai cependant maintenus justement parce que leur étrangeté peut avoir un sens caché. Il s'agit du moment où Télémaque raconte son rêve à Éverard et puis du moment où Myrhène s'adresse à la nourrice en lui demandant de donner ce « gaillard entretien » à Éverard. Il est difficile de connaître exactement l'effet de ces deux passages sur le public de Hardy. Nous ne pouvons les lire qu'avec nos yeux et ainsi nous y trouvons une évidente intention comique. D'abord dans la scène du rêve, nous retrouvons l'illustration symbolique de la situation du mari trompé, qui remonte même aux fabliaux moyenâgeux. D'ailleurs l'univers de ces fabliaux - avec leurs personnages qui recherchent incessamment la satisfaction de leurs appétits, leurs trahisons, leurs femmes rusées, bref leur misogynie - n'est pas étranger à l'oeuvre d'Alexandre Hardy et la rapproche de la farce médiévale. La naïveté de Télémaque dans la scène en question contraste avec l'impudeur de sa femme et la question qu'il lance à un Éverard très embarrassé – et à toute l'assistance – porterait sans doute au rire :

¹²⁴ *Lucrece*, Acte V, v. 1323-1324.

« Quel présage de là à votre avis se tire ? »¹²⁵. Cette interprétation est confirmée d'ailleurs par le discours d'Éverard, au moment où il dit à Myrhène qu'il avait réussi à empêcher Télémaque de le poursuivre lors de l'épisode de sa chute de l'échelle : « De sorte qu'il alla de raisons satisfait/ Dormir avec le front cornu qu'on lui a fait. »¹²⁶.

L'autre scène est encore plus farcesque. Dans le bonheur de la rencontre avec sa maîtresse et devant la promesse d'une nuit entière toute dédiée à leurs amours, Myrhène sollicite à la nourrice les mêmes faveurs à l'égard de son ami. Or il est difficile d'imaginer le sage Éverard - qui n'est là que pour protéger son ami d'un danger qu'il devine - insouciant dans le bras d'une femme. Ce désaccord entre la proposition de Myrhène et le caractère d'Éverard, déjà bien défini à ce moment de l'action, montre d'une part la vision légère et frivole de l'amour physique que l'auteur a imputée à celui-là et d'autre part le gouffre qui le sépare de celui-ci en ce qui concerne ce sujet. En même temps, la réponse de la nourrice, amusée et licencieuse, ajoute à son profil d'entremetteuse dont on imagine le passé - et certainement provoque le rire.

Ces deux scènes, exemples d'un mélange de tons très commun à l'époque de Hardy – Gustave Lanson liste comme une des caractéristiques de la tragédie de la fin du XVI^{ème} siècle le « mélange de scènes triviales et comiques comme dans les Mystères »¹²⁷ - jouent un rôle important dans l'établissement de l'ambiance (im)morale de la pièce. Son univers est vraiment dépourvu de toute morale, il n'y a jamais aucune ombre de repentir, aucune hésitation dans la démarche des personnages. Au contraire, ils sont absolument épanouis dans l'adultère, on pourrait même dire paisibles s'ils n'étaient pas agités par une passion sensuelle profonde, insatiable, résolue. C'est sans doute dans le rayonnement du plaisir et de la sensualité, dans l'espace non-refoulé occupé par ces forces

¹²⁵ Ibidem, Acte II, v. 454.

¹²⁶ Ibidem, Acte III, v. 555-556.

¹²⁷ LANSON, op. cit., p. 40.

instinctives, “que seules ou à peu près l’époque de Hardy et la nôtre ont osé traiter”¹²⁸, que réside la force et l’intérêt de sa pièce.

Des indices de la tradition misogyne héritée du moyen âge sont bien évidents dans la pièce de Hardy. Les deux scènes que nous venons d’analyser seraient suffisantes pour prouver cette affirmation. Le personnage de Lucrece et sa parole cependant sont ce qu’il y a de problématique en ce qui concerne cette question. Nous y reviendrons lors de l’analyse des personnages ; en ce moment nous nous limitons à poser la question : la liberté et l’assurance qu’on retrouve dans les discours de l’héroïne serviraient-ils à renforcer la misogynie de la pièce ou, au contraire, seraient-ils les moyens par lesquels la pièce glisse du côté de l’insubordination à la norme morale ?

2.5.1.3 Les Didascalies et l’organisation des scènes

La pièce, en cinq actes, n’est pas divisée en scènes: les entrées et les sorties des personnages sont tout simplement indiquées en haut du texte, par le nom de chaque personnage. Il y a même des inconsistances dans ce système, ainsi, au début de l’acte premier, il y a l’indication suivante: “Lucrece, la Nourrice”, alors qu’il s’agit d’un monologue. Ce n’est qu’à la fin de son discours que Lucrece s’aperçoit de l’arrivée de la nourrice. Alors, nouvelle indication: “La Nourrice, Lucrece”. À l’ouverture de l’acte V il y a aussi une indication générale, “Télémaque, Lucrece” et immédiatement une autre, “Télémaque [,seul.]”¹²⁹, au-dessus du texte de ce personnage. Or, ensuite il y a encore l’indication “Lucrece, Télémaque”, ce qui rend absolument inutile l’indication première. Selon cette organisation, la pièce aurait cinq scènes à l’acte premier; six scènes à l’acte II; quatre, à l’acte III; trois à l’acte IV et sept à l’acte V. Il faut dire que dans le compte ci-dessus nous avons respecté les indices typographiques, selon lesquels il y a changement de scène chaque fois qu’un personnage entre ou sort ; pourtant il y a deux moments où un personnage sort et celui qui reste sur scène fait un petit monologue sans qu’il y ait indication typographique de changement de scène (à la fin de l’Acte II et à la fin de la scène 2

¹²⁸ SCHERER, op. cit., p. 1170.

¹²⁹ Les indications entre crochets ont été mises par l’organisateur de l’édition.

de l'Acte V)¹³⁰. Ces remarques doivent être considérées avec beaucoup de précaution, puisque malgré les soins de l'édition de Jacques Scherer, bien expliqués dans l'avertissement, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une pièce publiée en 1628, soumise donc à la pauvreté des moyens éditoriaux, par un auteur qui écrivait toujours à la hâte¹³¹.

Les cinq actes classiques sont présents dans presque toutes les pièces de Hardy. Cette division était bien connue au début du XVII^{ème} siècle à travers Horace, bien que plusieurs auteurs la méprisent carrément. Ce n'était pas le cas de Hardy, un admirateur de Garnier et de Ronsard qui « ne voulait répudier de l'héritage classique que ce que le public, les acteurs, la mise en scène le forçaient à en rejeter »¹³².

Quant aux didascalies, il y a très peu à en dire. Comme il était courant dans le théâtre de cette époque, les indications scéniques sont presque absentes de la pièce. C'est facile à comprendre, puisque le temps d'écriture était extrêmement réduit et que Hardy participait activement au travail de la troupe, étant toujours là pour résoudre les doutes éventuels. Les didascalies de *Lucrèce ou l'adultère puni* se limitent donc en général à fournir le nom du personnage qui est en scène et la condition de sa présence, par exemple *Éverard, seul*. Il n'y a que trois didascalies représentées par des phrases entières, toutes à l'acte V, sans aucun doute l'acte le plus mouvementé de la pièce : *Lucrèce, lui parlant à l'oreille* (à la nourrice) ; *sortant sur eux* (Télémaque sur Lucrèce et Myrhène) ; *Duel d'Éverard et de Télémaque*¹³³.

Bien qu'économique en ce qui concerne les didascalies, Hardy utilisait souvent un procédé assez commun à l'époque, qui est cependant disparu à mesure

¹³⁰ Cela coïncide d'ailleurs avec la façon de procéder adoptée par le dramaturges à partir de 1650, selon Jacques Scherer. *La Dramaturgie classique en France*, p. 218.

¹³¹ Rigal souligne qu'il y avait à l'époque de Hardy la nécessité d'une grande production théâtrale, puisque le public n'était pas nombreux et aimait la variété. Il dit qu'en Espagne, où il y avait plusieurs auteurs dramatiques, un directeur de troupe montait à peu près 54 comédies en 18 mois ; en France le nombre n'était pas différent, mais Hardy y était tout seul ! RIGAL, op. cit., p. 159-160.

¹³² Ibidem, p. 232.

¹³³ Les autres trois didascalies, qui apparaissent à l'acte V mises entre crochets, sont des interférences de Jacques Scherer pour rendre le texte plus clair, selon ce qu'il annonce dans l'introduction de son ouvrage.

qu'avancait le XVII^{ème} siècle, l'argument. Selon Eugène Rigal¹³⁴, cette habitude découle chez Hardy de l'exercice constant de la rédaction des affiches des comédiens, dont il était chargé. Avant donc de fournir la liste de personnages, l'auteur expose l'argument de la pièce. Il ne sera pas inutile de le reproduire ici :

Télémaque, jeune seigneur espagnol, renommé tant par l'extraction que par le courage, épouse Lucrece, l'une des plus belles et accomplies demoiselles de son temps, que le bon traitement du mari n'empêche de courir au change, s'amourachant d'un gentilhomme voisin nommé Myrhène. Ce que la jalousie de certaine Éryphile, courtisane qu'il entretenait, découvre à Télémaque, aussi désireux de la nouveauté que sa femme impudique. De sorte que lui, sous ombre de faire un voyage aux champs, surprend ce couple adultère ensemble et le tue, mais ne pensant à rien moins est par après tué de l'un des intimes de Myrhène qui l'accompagnait d'ordinaire en ce voyage amoureux.

Ce texte est d'autant plus intéressant que, contrariant l'une des lois du théâtre, il offre à son lecteur en forme narrative le point de vue de l'auteur sur l'action et surtout sur les personnages qu'il a créés. D'abord il est censé éclaircir la position sociale des protagonistes, ce qui peut être utile à la compréhension de l'action dramatique. Tout de suite après pourtant il énonce un jugement, quand il dit que Lucrece malgré « le bon traitement du mari » va « courir au change », expression qui par elle-même porte déjà une opinion, exprimée clairement d'ailleurs quelques lignes après lorsqu'il la désigne comme « impudique ». Hardy n'est pas plus condescendant à l'égard de Télémaque, dont l'attitude est jugée par une phrase assez ironique : « aussi désireux de la nouveauté que sa femme impudique ». Il est encore digne de remarque le fait que le personnage d'Éverard, qui a une présence dramatique importante, soit cité de passage et de façon très imprécise par l'auteur. Éverard n'était pas simplement quelqu'un qui accompagnait Myrhène et moins encore « d'ordinaire » dans ces rencontres amoureuses, alors qu'il était l'unique voix contraire au procédé de son ami, ce qu'on va étudier plus en détail lors de l'analyse des personnages.

¹³⁴ RIGAL, op. cit., p. 233.

2.5.2 LE TEMPS ET L'ESPACE

À l'époque de Hardy l'unité de temps était mentionnée déjà dans les Arts Poétiques, presque tous inspirés d'Horace. Cependant, dans « cette période d'anarchie qui caractérise la fin du XVI^{ème} siècle »¹³⁵ les auteurs étaient très insouciant par rapport à cette règle. On verra que Hardy n'avait pas de difficultés de s'accomoder à ces limites temporelles, bien qu'il n'y fasse pas très attention, comme d'ailleurs la plupart de ses contemporains. La question de l'espace est un peu plus complexe et renvoie à la mise en scène. Les pièces de Hardy ont été jouées à Paris à l'Hôtel de Bourgogne, le seul théâtre public de la capitale dans la période concernée. Ce théâtre était administré par les Confrères de la Passion, qui y avaient disposé la salle et la scène d'après le modèle de l'Hôpital de la Trinité, où ils avaient joué auparavant, et qui était la seule salle de théâtre qu'ils aient connue. Comment était donc la salle de l'Hôtel de Bourgogne ? Reproduisons ici la description qu'en fait Eugène Rigal :

Elle était fort peu commode [...]. Qu'on se figure une salle longue et étroite ; à l'une des extrémités, une estrade sur laquelle était posée la scène ; le long des murs, deux rangs de galeries superposées formant les loges ; et, au-dessous, le parterre, un vaste espace où l'on se tient debout. [...] Un parterre trop vaste, et qui, n'étant pas incliné, ne permettait pas à tous ceux qui le remplissaient de voir la scène ; une scène étroite ; des loges où on ne la voyait que de côté ou de trop loin !¹³⁶

Quant à la mise en scène, imposée par la disposition de l'Hôtel de Bourgogne, elle était encore moyenâgeuse, héritée des mystères. Tous les espaces concernés dans les pièces étaient alors déjà montrés sur la scène, divisée en mansions, qui représentaient les édifices où l'action dramatique se transportait. Si la scène ne se passait pas dans une mansion déterminée, alors le jeu se faisait dans les espaces vides entre les mansions. Cela explique sans doute l'idée d'indétermination spatiale produite à la lecture de la pièce de Hardy. Tous les lieux étant donnés à voir au spectateur, il suffit de régler la position du jeu des acteurs – un peu plus à droite, un peu plus à gauche – pour permettre l'identification de l'endroit où se passe la scène.

¹³⁵ Ibidem, p. 231.

¹³⁶ Ibidem, p. 141-142.

2.5.2.1 Le Temps

Le temps de l'intrigue de la pièce de Hardy est plus long que le spectacle qu'elle peut offrir. Il commence dans un passé indéfini, cité dans l'exposition, dans le monologue de Lucrece reproduit ci-dessus. Et il finit dans un avenir suggéré par le discours d'Alexandre, dont on ne connaît pas le résultat :

Il me faut la Justice avertir de ce pas,
De peur que le délai ne me rendît coupable,
Un forfait imposé de la flamme capable,
Et afin que leurs corps en sépulture mis
On coure l'assassin qui ce meurtre a commis¹³⁷.

Le temps de la fable commence donc au moment imprécis où Lucrece et Myrhène se sont connus et se termine au moment, imprécis lui aussi, de la poursuite d'Éverard par les gens de Télémaque.

Le temps de l'action dramatique est pourtant beaucoup plus court. Les rencontres entre les amants se font pendant la nuit, ce qui est informé d'abord par la nourrice: "Dès les premiers rayons qu'épanchera la lune,/ Que l'horreur du silence aura chassé le bruit,/ Amour entre vos bras ce Léandre conduit:"¹³⁸ et ensuite par Myrhène, qui annonce l'heure de la deuxième rencontre avec sa maîtresse à Éverard : "L'heure du premier somme accomplira nos vœux."¹³⁹. Étant donné que les scènes de l'exposition se développent avant la première rencontre des amants et en admettant que toutes les autres scènes – le nouvel entretien entre Éverard et Myrhène, le dialogue entre Télémaque et Lucrece où il l'invite à l'accompagner en voyage, la rencontre entre Myrhène et Éryphile et entre celle-ci et Télémaque, et la nouvelle conversation entre Télémaque et sa femme au moment où il lui tend le piège - arrivent le lendemain, nous pouvons fixer l'espace temporel de l'action à 36 heures à peu près. L'une des caractéristiques singulières de cette pièce en ce qui concerne le temps c'est qu'il n'est pas seulement un élément constitutif de sa structure dramatique, mais il fait même partie de sa structure discursive.

¹³⁷ *Lucrece*, V, v. 1320-1324.

¹³⁸ *Lucrece*, I, v. 54-56.

¹³⁹ *Lucrece*, IV, v. 864.

L'espace de temps écoulé entre les deux rencontres des protagonistes est assez court, ce qui pourrait faire croire que les amants ne subissent pas l'angoisse des longues séparations. Or l'héroïne n'est pas de cet avis. Pour elle le temps traîne et ses discours sont remplis d'allusions à la hâte, à la célérité qu'elle exige pour la satisfaction de ses besoins. Quand sa nourrice l'avertit que Myrhène va venir bientôt, lors de leur première rencontre et lui dit d'attendre sa venue, Lucrèce lui répond: "Attente qui fera Lucrèce remourir,/ Veuille Amour, et **soudain**, sa langueur secourir."¹⁴⁰. Et lorsqu'elle voit son amant sur l'échelle qui le mène dans sa chambre, le premier mot qu'elle lui adresse est: "Cruel, qu'attends-tu plus? Quelle excuse couarde/ Pourras-tu m'alléguer tantôt qui te retarde?"¹⁴¹ et elle ajoute: "Lucrèce de langueur **impatiente** expire.", à ce que son amant lui répond: « L'attente plus que vous me travaillait, je meure ». Et à la fin de cet entretien amoureux, il se plaint :

Hélas !dois-je sortir **si tôt** de mon Élyse,
Si tôt de mon bonheur lâcher la douce prise,
Si tôt de mon soleil voir le triste occident,
Si tôt désespéré me perdre vous perdant ? ¹⁴²

Myrhène est donc lui même soumis à la hâte de sa maîtresse. Quand Camille vient le rencontrer pour l'accompagner à son rendez-vous et qu'il lui dit qu'il n'est pas encore l'heure, Myrhène lui répond: « Las ! que trop, à ma fièvre ardente continue », et quand Camille l'avertit que son impatience peut ruiner ses desseins, il lui lance: « Mais l'exécution d'un seul moment remise/ Chez ma sainte me rend suspect de couardise »¹⁴³. Lors de sa conversation avec Éverard, où il lui avoue qu'il y aura une nouvelle rencontre, il lui dit: "Elle promet adonc dans le jardin se rendre, / Dessus tout supplié de ne la faire attendre."¹⁴⁴. Et même la courtisane Éryphile n'a pas de temps à perdre, lorsqu'il s'agit d'avoir Myrhène auprès d'elle: « Va **vite**, et plus **vite** reviens ; »¹⁴⁵. Après avoir appris par Télémaque qu'il devra s'absenter pendant trois jours, Lucrèce, réjouie, se permet bien sûr d'établir une nouvelle relation avec le temps: "[...] me prolonge, Amour, sa route vagabonde", mais tout de

¹⁴⁰ *Lucrèce*, I, v. 87-88. C'est moi qui souligne.

¹⁴¹ *Lucrèce*, II, v. 245-246.

¹⁴² *Lucrèce*, II, v. 250, 270 et 333-336. C'est moi qui souligne.

¹⁴³ *Lucrèce*, I, p. v. 186 et 189-190.

¹⁴⁴ *Lucrèce*, IV, v. 865-866.

¹⁴⁵ *Lucrèce*, III, v. 707. C'est moi qui souligne.

suite elle revient à la hâte du désir: “Mais employons le temps: oh, nourrice, où es-tu?”, pour dire à sa confidente et entremetteuse: “Cours donc [...]”¹⁴⁶. Et quand Myrhène arrive auprès d’elle pour la dernière fois, elle lui adresse un reproche déjà attendu: “Avance, mon désir te trouve toujours lent,/ Tu es trop rétif, ou lui trop violent.”¹⁴⁷.

Le passage du temps n’est pas constitutif de la structure dramatique de la pièce ; comme les tirades citées le prouvent, la temporalité s’y présente comme un phénomène plutôt discursif : la hâte, l’empressement qui sortent des mots illustrent parfaitement l’atmosphère de la pièce, le désir inassouvi, l’avidité des sens, la recherche inlassable du corps de l’autre, de sa présence physique. Cette ardeur et cette célérité peuvent être lues aussi comme une annonce de la tragédie finale. Puisque cet univers de trahison et de désir ne peut s’accomplir dans la paix et dans l’harmonie, étant donné que le désir incontrôlé est toujours lié à la mort ou tout au moins à l’imprévisible et à l’inconnu, il faut courir, il faut profiter du présent, il faut se donner immédiatement au plaisir, avant qu’un possible châtement n’arrive. Le temps des amours interdites est toujours pressé, parce qu’il est inéluctablement condamné à être court. Dans ce contexte, la sentence de la nourrice à l’acte I pourrait servir et comme épigraphe et comme morale de la pièce : « L’affaire principal consiste à dépêcher ; / L’effet, non le discours, demande un temps si cher. »¹⁴⁸.

2.5.2.2 L’Espace

Il n’y a pas de didascalies, comme on a vu, dans la pièce de Hardy. Même pas une petite précision sur le lieu où se passe l’intrigue. Par l’argument, l’auteur nous informe qu’un des protagonistes, Télémaque, est un jeune seigneur espagnol, ce qui permet de penser que l’action se passe dans ce pays.

Le lecteur est autorisé donc et pourtant à imaginer, à partir des discours des personnages ou des didascalies internes, que les scènes entre Lucrèce et sa nourrice se passent au château de Télémaque ; que certaines scènes entre Myrhène et ses amis – Camille et Éverard – se passent dans son château ; que les scènes où

¹⁴⁶ *Lucrèce*, V, v. 1045, 1051 et 1068.

¹⁴⁷ *Lucrèce*, V, v. 1179-1180.

¹⁴⁸ *Lucrèce*, I, v. 67-68.

Éryphile est présente se passent chez elle. De même, nous savons que les scènes entre Myrhène et Lucrèce se passent toujours dans le château de Télémaque, lieu qui ouvre et ferme la pièce, espace privilégié où le désir et la violence – l'on pourrait même dire : la violence du désir –, substrats de la pièce, éclatent.

Les premiers espaces scéniques indiqués dans la pièce par le discours de la nourrice – qui dès le début assume le rôle d'entremetteuse dont elle sera accusée à la fin par Télémaque – sont celui du jardin et, bien entendu, celui du cabinet de Lucrèce :

Une brèche au **jardin** favorable l'appelle,
D'où sans autre finesse appliquant son échelle,
On le pourra tirer au **cabinet** après
Que semble avoir ce dieu fait receleur exprès.

Et ensuite elle ajoute :

Ce larcin perpétré sans preuve ni témoins,
Votre époux endormi ne pensant en rien moins,
Et moi **sur l'avenue** en faction posée,
Vos amours n'ont croyez, barre aucune opposée.¹⁴⁹

Cela montre l'audace de Lucrèce, qui sortira du lit conjugal pour retrouver son amant, et détermine l'espace scénique comme étant celui des chambres et des couloirs de la partie intime de la maison. Ensuite il y a une référence à la maison de Myrhène où celui-ci prétend se retirer après un entretien qui ne lui plaît pas avec Éverard. Nouvelle indication spatiale lorsque Myrhène se rend à « l'amoureux séjour » de sa « belle Cypris »¹⁵⁰.

Au début de l'acte II, le lecteur accompagne Éverard qui suit son ami et observe sa conduite ; alors, de nouvelles références à l'espace nous sont données : « Ô Cieux ! je l'entrevois, la tête mi-passée/ À travers un treillis du jardin, qui

¹⁴⁹ *Lucrèce*, I, v. 71-74. C'est moi qui souligne.

¹⁵⁰ *Lucrèce*, I, v. 211 et 212.

l'attend : »¹⁵¹. Et la démarche avec l'échelle est bien éclaircie par la tirade de Myrhène :

Ô agréable voix ! aidez un peu, ma reine,
À recevoir là-haut votre esclave Myrhène,
L'échelle à la fenêtre appuyée en lieu seur,
Ce que ne m'a permis une aveugle noirceur.¹⁵²

Le lieu des amours n'est que suggéré ; l'espace de l'éclosion du désir – là où on passe « du discours à l'effet » - doit être nécessairement caché, « Mais suis-mois **là-dedans** où je te veux punir. »¹⁵³, ou désigné métaphoriquement, comme le fait Myrhène : « Hélas ! dois-je sortir si tôt de mon Élyse, »¹⁵⁴. La scène suivante est celle de la chute de Myrhène, c'est le moment où Télémaque se réveille et bien qu'il n'y ait pas d'indications spatiales précises, il y a des références au jardin et, par les discours, on se rend compte que cela se passe sans doute dans les couloirs de la partie intime du château et même dans la chambre de Lucrèce : « Lucrèce hors du lit absente me redouble/ L'effroi de l'accident, davantage me trouble. »¹⁵⁵.

L'acte III s'ouvre chez Éryphile, on l'imagine parce que la courtisane est seule en scène et qu'elle dit dans son monologue : « Perfide, ne reviens chez moi, si tu es sage »¹⁵⁶. La seule indication d'espace après celle-ci est une référence générale à un « champêtre séjour » auquel Lucrèce ne veut pas accompagner son mari. Puis l'action emmènera le lecteur de nouveau chez Éryphile, qui reçoit la visite de Myrhène : « Et vous plus voir **ici** me tourne à déplaisir. »¹⁵⁷. Ce personnage confirme à la fin la détermination spatiale : « Mon âme, tu m'auras **chez toi** dedans une heure. »¹⁵⁸.

¹⁵¹ *Lucrèce*, II, v. 238-239.

¹⁵² *Lucrèce*, II, v. 261-264. Ces détails sont les seuls appuis qu'aurait un éventuel metteur en scène. Les pièces de Hardy n'ont été jouées que pendant sa vie durant et à cette époque-là les auteurs se mêlaient toujours du spectacle, surtout Alexandre Hardy, un professionnel du théâtre, comme on a déjà vu.

¹⁵³ *Lucrèce*, II, p. 284. C'est moi qui souligne.

¹⁵⁴ *Lucrèce*, II, v. 333.

¹⁵⁵ *Lucrèce*, II, v. 381-382.

¹⁵⁶ *Lucrèce*, III, v. 502.

¹⁵⁷ *Lucrèce*, III, v. 644. C'est moi qui souligne.

¹⁵⁸ *Lucrèce*, III, v. 701. C'est moi qui souligne.

L'acte IV commence par le monologue de Télémaque décidant de se rendre chez la courtisane, cependant la première indication spatiale apparaît dans la scène suivante, au moment où Éverard et Myrhène se promènent et arrivent près de chez Lucrèce : « Mais notre promenade approche le séjour.../ Ô Cieux ! et la voici, l'étoile de mon jour ! »¹⁵⁹. L'on voit que ce discours du personnage se fait nécessaire, puisqu'il suffit d'imaginer le jeu des acteurs sur la petite scène de l'Hôtel de Bourgogne – et la présence des trois personnages concernés, Myrhène, Éverard et Lucrèce - pour se rendre compte qu'il fallait faire comprendre au public que les deux amis se promenaient et tout à coup apercevaient Lucrèce de loin (bien que l'actrice soit tout près d'eux). Ensuite nouvelle précision quant au lieu de la rencontre promise entre les deux amants : « Elle promet adonc dans le jardin se rendre »¹⁶⁰.

L'espace va gagner du relief dans la pièce précisément dans la scène où Éryphile accuse Lucrèce d'adultère devant Télémaque. Il s'agit alors de déterminer d'où vient la faute, de donner une preuve, de mettre, littéralement, à l'index. Éryphile n'hésite pas à le faire :

Télémaque : « Me pourras-tu du doigt désigner sa demeure ? »

Éryphile : « Oui, trop facilement visible tout à l'heure. »

Télémaque : « Fais donc. »

Éryphile : « Sur la main gauche et dernière du rang. M'abusé-je ? »

Télémaque : « Un glaçon me caille tout le sang.¹⁶¹

La relation entre Télémaque et Myrhène, désignée dans l'argument comme étant celle de voisins, est confirmée dans le monologue de Télémaque qui ouvre l'acte V, « Plus que d'autre voisin habitant nos quartiers »¹⁶². Dans ce monologue d'ailleurs, le personnage refait dans sa pensée toute la scène de l'adultère en désignant encore une fois les espaces scéniques concernés, tels le lit et le jardin. Dans la scène où Télémaque tend le piège à sa femme il y a de nouvelles références à la campagne, où il prétend voyager et à leur maison, où il va laisser Lucrèce, qui est, selon elle-même, contrainte de protéger leur logis. Il y a d'ailleurs

¹⁵⁹ *Lucrèce*, IV, v. 787-788.

¹⁶⁰ *Lucrèce*, IV, v. 865.

¹⁶¹ *Lucrèce*, IV, v. 905-908.

¹⁶² *Lucrèce*, V, v. 980.

trois moments où la maison est citée, ce qui renforce et confirme cet espace comme celui du dénouement tragique.

Télémaque part et Lucrèce dans son imagination cite des espaces mythologiques ou plutôt des sorts de personnages mythologiques auxquels elle veut associer son mari : Amphiare, le roi d'Argos qui est allé à la guerre et n'est pas revenu et Ulysse, qui a mis vingt ans à revenir chez lui après la guerre de Troie. Et elle ajoute :

Encor sera-ce peu : l'espace ne suffit
 À guérir la douleur que ta flèche me fit,
 À détremper ces feux qui me dévorent l'âme,
 Sans qu'un libre soupir allège de leur flamme.
 Mais employons le temps : oh, nourrice, où es-tu ?¹⁶³.

Il est intéressant d'observer que dans ce monologue, où elle se plaint des limites que le mariage impose à sa liberté, le protagoniste désigne et envisage l'espace et le temps comme des entités abstraites qu'elle domine et avec lesquelles elle peut jouer pour atteindre son but. Pendant cet instant très bref, le personnage de Lucrèce assume le profil d'un régisseur, dans une utilisation assez surprenante du métalangage.

La scène suivante montre la préparation de la vengeance, le moment où Télémaque prévient Alexandre de la démarche à suivre et indique une porte entrouverte qui va permettre son passage jusqu'au lieu de rencontre des amants. La poitrine chargée de mauvais pressages, voilà que Myrhène, accompagné d'Éverard, s'approche du logis de sa maîtresse : « [...] Ah ! proche j'aperçois/ Ma Cynthie éclatant ses rayons dessus moi,/ Seulette jusqu'au seuil de la porte, avancée. »¹⁶⁴. Lucrèce le reçoit et le conduit vers le lieu de l'étreinte, l'espace de la concupiscence, encore une fois le *dedans* qui enlève toute censure :

Suis-moi, viens **là-dedans** t'excuser à loisir,
 Viens le lieu du discours plus commode choisir
 Où notre heur ne reçoit ni obstacle ni contrôle,
 Où il faut que ta dame en liberté t'accole,

¹⁶³ *Lucrèce*, V, v. 1047-1051.

¹⁶⁴ *Lucrèce*, V, v. 1175-1177.

Où l'on doit à l'amour un sacrifice entier,
 Sans crainte, sans Argus qui nous puisse épier ;
 Entrons, prête la main.¹⁶⁵

Alors ce sera justement dans ce lieu secret et voué au dechaînement des passions que les meurtres seront accomplis :

La nourrice : Monsieur, j'entends du bruit, courons, je vous supplie,
La chambre tout à coup de clameurs s'est remplie
 Qui ces amants recèle.¹⁶⁶

À partir de ce moment, l'espace ne sera désigné que comme un cercle qui doit se fermer pour empêcher la fuite du criminel, de celui qui a osé assassiner le maître de la maison. Alexandre commande à Antoine : « Tandis que de renfort à la chambre je cours,/ Campé dessus le seuil, va défendre la porte,/ À ce que sans congé personne au moins ne sorte. ». Et puis en s'adressant directement à Éverard, il lui lance : « Monstre de cruauté fatal à l'innocence,/ Échapper de nos liens excède ta puissance,/ Du moins demeures-tu pris dedans la maison ; », mais Éverard est agile et à Alexandre de continuer : « Ferme, arrête, transperce, ô lâche trahison !/ Ô couard ! une peur féminine t'emporte,/ Jusques à lui laisser fuitif libre la porte ; »¹⁶⁷. Dès lors l'espace ne sera plus désigné, la fuite d'Éverard jette l'action dans l'inconnu, un inconnu spatial mais aussi dramatique. Qu'arrivera-t-il ? Où ? Quand ? Comment ? Des questions qui restent sans réponse.

Il faut encore observer que le passage d'une scène¹⁶⁸ à une autre n'exige pas de continuité dans l'espace scénique. Ainsi à l'acte premier, par exemple, il y a le passage d'une scène entre Lucrèce et sa nourrice, qui sont chez elles, c'est-à-dire dans le château de Télémaque, à une scène entre Éverard et Myrhène, dont il est difficile de préciser le lieu, mais qui doit se passer dans les champs, près de la maison de ce dernier, qui à un certain moment dit à son ami: "Adieu, jusque chez moi je m'en vais faire un tour"¹⁶⁹, alors qu'en vérité il attend Camille qui va l'emmenner

¹⁶⁵ *Lucrèce*, V, v. 1183-1189. C'est moi qui souligne.

¹⁶⁶ *Lucrèce*, V, v. 1233-1235.

¹⁶⁷ *Lucrèce*, V, v. 1301-1306..

¹⁶⁸ Bien que la pièce ne soit pas divisée comme cela, je vais considérer les entrées et les sorties des personnages comme si elles fixaient effectivement des scènes.

¹⁶⁹ *Lucrèce*, I, p. 191.

chez sa maîtresse. À l'acte III on trouve un autre exemple de cette rupture, lorsqu'après le monologue d'Éryphile, qui est chez elle, il y a une scène entre Éverard et Myrhène, dont il n'y a aucune indication spatiale, mais qui doit se passer chez ce dernier. Or, la scène qui suit immédiatement celle-ci se passe chez Télémaque, qui invite sa femme à partir en voyage avec lui. Il n'est pas difficile de comprendre la démarche des acteurs dans ces passages lorsqu'on songe à la scène divisée en mansions, sujet qu'on a déjà abordé. La rupture de la liaison de scènes est très fréquente avant 1640, selon Scherer¹⁷⁰ et on peut en compter huit occurrences dans l'ouvrage en question.

L'importance de l'espace dans la pièce de Hardy n'est pas tant liée à l'organisation scénique, mais surtout à la construction de cet élément en tant qu'espace imaginaire, qui encercle, qui attire, qui permet le débordement du désir. Nous avons alors un temps qui coule vite, un espace exigü, mal défini, imprécis. S'il est vrai que le temps et l'espace dans un texte sont « les signes de son esthétique »¹⁷¹ voilà que ces catégories illustrent bien l'esthétique libre et autonome de Hardy, celle qui a marqué le tournant dramatique du XVI^{ème} au XVII^{ème} siècle en France.

2.5.3 ANALYSE DES PERSONNAGES

Le personnage est peut-être l'élément le plus complexe du texte théâtral. Sujet d'un discours dont on ne peut préciser exactement ni l'énonciateur ni le récepteur, objet d'autres discours, il ne devient une réalité – même imprécise – qu'à la représentation, où les choix du metteur en scène le rendent un peu plus concret. Il y a un risque constant, dans l'analyse du personnage théâtral, de le voir comme une personne et d'en faire simplement une analyse psychologique sans prendre en compte qu'il s'agit vraiment d'un être de papier, qui se construit dans ses relations avec les autres personnages et avec les autres éléments présents dans le texte et qui ne peut être compris dans sa totalité que dans une approche sémiotique prenant en compte toutes les composantes du texte de théâtre.

¹⁷⁰ SCHERER, op. cit., p. 274.

¹⁷¹ RYNGAERT, op. cit., p. 75.

Je vais analyser les cinq personnages principaux de *Lucrèce ou l'adultère puni*, pièce d'Alexandre Hardy, publiée en 1628 ; les personnages secondaires – nourrice, amis et serviteurs – seront brièvement examinés dans le cadre de chaque personnage central autour duquel ils gravitent. J'essaierai de comprendre le système des personnages proposé par l'auteur en me penchant surtout sur le discours et sur l'action de chaque personnage, une analyse plus complète étant quelque chose de très difficile à cause de l'économie d'indications scéniques.

2.5.3.1 Lucrèce

Le protagoniste de Hardy, le personnage éponyme, domine la pièce par sa présence sur scène et dans les discours des autres personnages, par son caractère et surtout par la force de son discours. Curieusement, parmi les personnages les plus importants, c'est elle qui parle le moins. Elle ne prononce que 199 vers, alors que Myrhène, Télémaque et Éverard en prononcent chacun presque 300. La force de l'héroïne de Hardy se trouve donc surtout dans le contenu de ce qu'elle dit. Dans cette pièce sur l'adultère, le discours du désir l'emporte sur tout autre discours. Et c'est Lucrèce qui a la prééminence dans ce domaine.

Le monologue qui ouvre la pièce est étonnant et singulier. Il s'agit vraiment d'une défense acharnée de l'adultère, fondée sur des arguments rationnels produits par une réflexion soignée et détaillée du phénomène en question. Ce qui surprend, ce n'est pas le fait de trouver un tel thème traité par un dramaturge de succès à son époque - Hardy avait même déjà écrit quelques pièces dont le sujet était explicitement sexuel, telles, comme on a vu, *Scédase ou l'hospitalité violée* et *La Force du sang*. Ce qui frappe dans ce monologue de Lucrèce, c'est qu'il est prononcé par une femme, l'héroïne, qui se permet une liberté dans son discours d'autant plus bouleversante qu'elle est le réflexe de sa liberté de mœurs. Hardy s'est donc permis de construire un personnage qui assume sans aucun intermédiaire le rôle qui lui est attribué d'ordinaire par la société ; la femme se présente dès lors avec un discours et un comportement en tout conformes à la vision misogyne répandue dans la société dominée par les hommes.

Le monologue, qui peut être divisé en 6 parties, fonctionne comme une présentation du personnage éponyme et de son idéologie amoureuse, mais il est aussi la pièce clé de l'exposition, c'est-à-dire qu'il a la fonction d'informer le public pour qu'il puisse accompagner le déroulement de l'action. Mais que dit Lucrèce dans ce monologue exceptionnel ?

Dans la première partie (vers 1 à 4) elle regrette que peu de gens connaissent le vrai bonheur, sachent profiter des plaisirs que la vie peut offrir ; puis (vers 5 à 12) elle constate que la plupart de gens se soumettent à des lois contre-nature, ce qu'ils vont regretter à la fin de leur vie, et elle explique quelle est cette contrainte par des vers qui pouvaient constituer l'épigraphe de sa doctrine :

L'hyménée réduit à un triste veuvage,
Alors que l'on s'astreint de retenir sujet
Le désir amoureux toujours à même objet.¹⁷²

Ensuite (vers 13 à 18) Lucrèce va se rapporter spécifiquement à la condition de la femme : selon l'héroïne, la femme qui ne se permet pas l'adultère se venge sur son propre bonheur pour éviter le scandale et pour faire paraître qu'elle appartient exclusivement à son mari. Il y a ici une référence au jeu de l'être et du paraître en ce qui concerne la femme dans cette société dominée par une culture misogyne.

Jusqu'ici il y a la présentation des arguments d'où on peut déceler l'éloge du plaisir et un hédonisme évident. Alors Lucrèce commence à raconter sa propre vie comme si c'était une illustration des valeurs qu'elle défend. D'abord (vers 19 à 26) elle parle de sa rencontre avec Myrhène, son amant, et de comment il a su rallumer ses désirs. Puis (vers 27 à 32) elle parle des plaisirs de leur liaison qui sont la récompense à ces jours où elle avait subi les sévérités imposées par l'honneur. Enfin (vers 33 à 37) elle admet qu'il y a des difficultés à surmonter, mais elle leur impute une grande importance parce que les obstacles renforcent le désir et surtout parce qu'ils empêchent la satisfaction complète des sens, « l'abondance », qui pourrait nuire au bonheur en rassasiant « l'appétit ». Voilà l'héroïne de Hardy. Si elle

¹⁷² HARDY, Alexandre. *Lucrèce ou l'adultère puni*. In : SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975. Acte Premier, p. 186.

ne prenait plus la parole, ce qu'elle a dit dans ce monologue suffirait pour la définir et pour assurer sa force dramatique. Mais ce que nous assisterons après cela c'est la mise en scène de cette théorie.

Apparemment Hardy a construit son protagoniste d'après des concepts révélateurs de la misogynie qui poussait à l'époque, comme on a vu. La femme était exactement la « portière du diable », dont parle Howard Bloch¹⁷³, la corruptrice, celle qui est du côté du corps, la femelle, qui désire plus ardemment que le mâle, qui le conduit vers la mort à travers le sexe. La femme et l'adultère sont donc liés par nature. Guidé par cette vision antiféministe, Hardy est arrivé peut-être naturellement à la parole. Car la même idéologie misogyne moyenâgeuse imputait aussi à la femme le désir de parler¹⁷⁴. Or, cédant la parole à son héroïne pour qu'elle étale discursivement la matière dont elle est formée, cette matière épaissement chargée de préjugés, Hardy a, consciemment ou non, couru le risque de perdre son pari. La femme a parlé et, au-delà de l'expression du féminin comme porteur de tous les vices qu'on devine, elle a réussi à faire jaillir la voix d'un sujet du désir. Dès lors elle est devenue beaucoup plus dangereuse ; si elle est présentée comme un stéréotype de la femme, c'est l'action entraînée par une telle présentation qui va attirer le public et le maintenir dans la salle. On a écouté le discours de la femme ; maintenant on veut voir son acte. C'est comme si en prêtant tant d'assurance à son personnage, Hardy lui avait donné aussi une vie indépendante ; Lucrece n'est plus simplement une femme vicieuse, elle veut l'être. Le désir du désir fait ici toute la différence et introduit dans la pièce l'élément refoulé, la licence cachée, la subversion.

Lucrece est par conséquent un personnage très intéressant par sa condition de femme désirante, consciente de son désir et capable de donner une formulation discursive à sa conduite, pourtant il ne s'agit pas d'un personnage complexe, au contraire, c'est plutôt un personnage plat. Son discours et son action dramatique vont toujours dans le même sens, sa psychologie se résume à la quête du plaisir ; nul doute, nulle hésitation, aucun trait de culpabilité chez elle.

¹⁷³ BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 89. Tradução para o português de Claudia Moraes. C'est moi qui traduis en français.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 71.

Elle n'a des rapports directs qu'avec trois personnages : la nourrice, sa confidente, Myrhène, son amant et Télémaque, son mari. La relation qu'elle établit avec chacun est très facilement repérable et ajoute à son portrait. La nourrice est là pour remplir une fonction traditionnelle, à savoir celle de permettre que le protagoniste exprime ses pensées intimes sans la nécessité de faire appel toujours au monologue. Lucrece maintient avec elle une liaison très proche et hiérarchisée. La nourrice est un instrument duquel dispose le protagoniste pour vaincre les obstacles matériels de l'adultère. Alors c'est elle qui va parler avec l'amant et fixer le rendez-vous, c'est elle qui va surveiller le sommeil de Télémaque pendant la première rencontre entre Myrhène et Lucrece, c'est elle qui va introduire l'amant dans la chambre de Lucrece dans leur deuxième et fatale rencontre¹⁷⁵. Ce personnage, bien que très secondaire, est intéressant dans la mesure où il se montre comme complémentaire à l'héroïne : elle partage avec Lucrece ses valeurs, ses libertés et ses ruses ; elle a la même vision du désir et de l'amour et nous laisse savoir qu'elle en a eu l'expérience :

Me préserve le Ciel de croire que nature
Fût coupable jamais d'aucune forfaiture,
Elle qui ces leçons donne aus dames d'esprit,
Premièrement qu'à vous leur usage m'apprit.¹⁷⁶

Sa vie précédente est d'ailleurs suggérée au public par une réponse malicieuse qu'elle lance à Myrhène lorsqu'il lui suggère d'offrir à Éverard un « gaillard entretien » :

Qui me pourrait ôter vingt fâcheuses années
Dessus ce chef grison insensibles tournées
Encore trouverait-on de quoi le contenter ;
Maintenant ce serait l'impossible tenter.¹⁷⁷

Lors de la première rencontre des amants, au moment où Télémaque se lève effrayé par le bruit, c'est à la nourrice de lui parler, de créer une histoire, et de lui préciser les sentiments de sa femme :

¹⁷⁵ Je parle ici de deux rencontres puisque je ne considère que celles qui se font sur scène. Pourtant, dans le monologue qui ouvre l'acte V, Télémaque fait le récit d'une probable troisième rencontre entre les amants.

¹⁷⁶ *Lucrece*, Acte I, vers 81-84.

¹⁷⁷ *Lucrece*, Acte V, vers 1193-1196.

Madame entre mes bras tombée en pâmoison,
Autre que vous ne peut lui rendre assurance,
Son refuge, son mieux, son unique espérance.¹⁷⁸

Cela explique bien pourquoi Télémaque impute à la nourrice une responsabilité encore plus grande que celle de sa femme adultère. Après avoir tué les amants c'est à elle qu'il s'adresse menaçant :

[...]
Toutefois ta vengeance imparfaite demeure,
Tant que l'organe vil d'un acte si méchant
Passe comme eux ont fait au fil de ce tranchant.
Nourrice, ah ! te voici, maquerelle effrontée,
Te voici désormais de ta ruse affrontée,
Qui n'auras le voleur en ma couche introduit,
Et la crédulité de ma femme séduit,
Venue ore à propos recevoir ton salaire,
Venue de leur sort la compagne te faire.¹⁷⁹

La nourrice ne sera pourtant pas une des victimes de la tragédie, comme cette relation si proche avec la protagoniste pourrait prédire. Elle n'hésite pas à lancer son appel à Éverard – « Favorisez ma fuite ! » et malgré sa participation active dans le « crime » de Lucrèce, elle échappe à la punition¹⁸⁰.

Pour renchérir encore sur une vision assez négative de la femme, Hardy fonde la relation de Lucrèce avec son mari sur le mensonge et l'hypocrisie, voire la haine. Télémaque représente, dans l'imaginaire de sa femme, toutes les contraintes d'ordre social et moral qu'impose le mariage, il est donc le symbole « de ce tyran d'honneur »¹⁸¹, de la répression en face du désir qui la consume. Quand ces deux personnages se rencontrent on assiste à une mise en scène dans la mise en scène, Lucrèce utilise toutes ses ressources dramatiques pour lui faire croire, en général de façon pathétique, qu'elle l'aime et qu'elle ne supporte pas l'idée de le perdre ou d'en être séparée. Il y en a un exemple à l'acte II, au moment où il se réveille à cause du

¹⁷⁸ *Lucrèce*, Acte II, vers 392-394.

¹⁷⁹ *Lucrèce*, Acte V, vers 1238 à 1246.

¹⁸⁰ La nourrice dans cette pièce semble garder quelques traits comiques qui étaient traditionnels dans ce type de personnage au début du siècle. Selon Jacques Scherer, les nourrices dans les pièces archaïques étaient jouées par des hommes, ce qui leur donnait des aspects grossiers voire obscènes. SCHERER. *La Dramaturgie classique en France*, p. 41.

¹⁸¹ *Lucrèce*, Acte I, vers 31.

bruit de la chute de Myrhène et qu'il prétend poursuivre les « voleurs », et à l'acte V, quand il tend son piège et dit à Lucrèce qu'il va s'absenter. Après avoir feint le désespoir de la séparation, Lucrèce laisse apparaître ses vrais sentiments et elle lui lance, lorsqu'il est déjà parti :

Va, jaloux envieux, puisse ta tyrannie
 Ne jamais retourner, sa cruauté punie !
 Puisse-tu rencontrer dessous tes pas soudain
 Le sort d'un Amphiare au voyage thébain !¹⁸²

Ces vers montrent bien l'image que se faisait Lucrèce de Télémaque, alors qu'en vérité il ne s'agissait pas d'un tyran, mais d'un mari plutôt affectueux, ce qui nous est annoncé par l'auteur même dans l'argument de la pièce¹⁸³. Son défaut était justement là, dans la condition de mari. Parfois on a l'impression que si Télémaque et Myrhène échangeaient leurs positions, les sentiments de Lucrèce changeraient eux aussi, le désir de l'autre étant lié chez elle au désir de subvertir les coercitions morales.

Quant aux rapports entre Lucrèce et Myrhène, il faut dire que la femme est le côté dominant. Myrhène apparaît uniquement comme l'objet du désir et de la passion de Lucrèce, c'est elle qui exige et fixe leurs rendez-vous, c'est elle qui se plaint des petits retards de son amant, c'est elle qui le gronde amoureusement. Les mots mis en apostrophe qu'elle utilise pour l'appeler sont là pour prouver qu'elle a la prédominance discursive et affective : « cruel », « ingrat », « mauvais », « folâtre », parsemés ici et là par d'autres termes plus doux, « mon tout », « mon unique penser », « mon souci », « ma gloire ». Les deux scènes de rencontre entre les amants produisent un effet de miroir ; la conduite de Lucrèce et ses discours sont presque les mêmes : elle lance des reproches à Myrhène à cause de son retard, elle lui parle de la joie de le retrouver, elle lui fait la promesse de baisers et de plaisirs et lui donne toujours la même réponse – une invitation grivoise - aux excuses

¹⁸² *Lucrèce*, acte V, vers 1041 à 1044. Amphiare, roi d'Argos, a participé à la guerre contre Thèbes et a été englouti dans la terre par Jupiter.

¹⁸³ On peut y lire : « [...] Lucrèce, [...], que le bon traitement du mari n'empêche de courir au change [...] ». SCHERER, *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, p. 185.

avancées par son amant: “Mais suis-moi là-dedans où je te veux punir”; “Suis-moi, viens là-dedans t’excuser à loisir”¹⁸⁴.

2.5.3.1.1 Lucrèce vue par les autres personnages

L’auteur renseigne bien son lecteur à propos de son protagoniste. Dans l’argument de la pièce c’est ainsi qu’il la présente : « [...] Lucrèce, l’une des plus belles et accomplies demoiselles de son temps, que le bon traitement du mari n’empêche de courir au change, s’amourachant d’un gentilhomme voisin [...] »¹⁸⁵. Cependant chez Télémaque la vision de sa femme est tout autre. Dans un monologue au début de l’acte IV, au moment où il met dans la balance la fidélité à sa femme et le désir irrésistible qu’il ressent envers Éryphile, c’est en ces termes qu’il parle de Lucrèce :

Lucrèce, une beauté pudiquement loyale
Et qui contenterait quelque couche royale,
Borne tes volontés sous une même loi,
T’oblige de garder ainsi qu’elle ta foi ;
[...].¹⁸⁶

La violence de la réaction de Télémaque à l’adultère commis par sa femme sera d’autant plus forte qu’elle est pour lui l’image de la pureté et de la loyauté.

Myrhène partage avec Lucrèce le discours sur le désir. Toutes les références qu’il fait à sa maîtresse et les jugements qu’il porte sur elle sont imprégnés de passion. Pour lui elle est « le parangon des œuvres de nature », « sa sainte », « sa belle Cypris », « sa reine », « sa déesse », « l’étoile de [son] jour », une « divine beauté »¹⁸⁷.

Éverard, l’ami de Myrhène, censé être le porte parole d’un discours moralisant et coercitif, se bat contre l’adultère et, dans son jugement sur Lucrèce, il exprime le sens commun de la vision de la femme : selon lui, elle est « une femme

¹⁸⁴ *Lucrèce*, acte II, vers 284, pour la première citation; acte V, vers 1183, pour la deuxième.

¹⁸⁵ SCHERER, Op. Cit., p. 185.

¹⁸⁶ *Lucrèce*, Acte IV, v. 725-728.

¹⁸⁷ *Lucrèce*, Acte I, v. 170, v. 190 et v. 212, Acte II, v. 261 et 269, Acte IV, v. 788 et 828.

impudique », « une adultère Hélène », « une fière Lamie », « une Circé » et même « une paillarda »¹⁸⁸.

Au regard de la courtisane, son antagoniste, Lucrèce n'est, évidemment, qu'« une femme adultère et qui se prête à deux », ou « une femme libre, ainsi [qu'elle l'est] », une femme « vicieuse »¹⁸⁹.

Un autre personnage qui pourrait être cité est la nourrice, mais celle-ci ne juge jamais Lucrèce, au contraire, elle fait écho à tous ses désirs, comme on a déjà montré.

2.5.3.1.2 Un système de personnages qui tourne autour du protagoniste

Tous les personnages de la pièce maintiennent un rapport – direct ou indirect – avec Lucrèce. Un rapport positif, dans le cas de la nourrice et de Myrhène, qui participent au champ sémantique de la passion et du désir, l'une dans la condition d'adjuvante du protagoniste et l'autre comme son objet ; ou un rapport négatif en ce qui concerne Éverard - qui essaie de lui ôter son objet - ; Éryphile - qui est son exacte antagoniste, puisqu'elle vise au même objet et qu'elle sera la responsable indirecte de sa destruction - et Télémaque, qui n'est pas un obstacle à l'assouvissement du désir de Lucrèce en tant que mari, étant donné que l'adultère n'est pas un interdit pour la protagoniste, mais qui est son grand opposant dans la mesure où c'est lui qui met fin à sa vie et par conséquent à la continuation de la réalisation érotique.

2.5.3.2 Éverard

Bien qu'il ne figure pas parmi les protagonistes, Éverard est un personnage très important dans l'action dramatique. Il suffit d'observer le nombre de fois qu'il est sur scène et qu'il prend la parole : il a 45 répliques et 292 vers, alors que le personnage de Lucrèce n'a que 39 répliques et 199 vers.

¹⁸⁸ *Lucrèce*, Acte I, v. 109 ; Acte II, v. 225, v. 318, v. 321 et v. 330. Les Lamies étaient des génies féminins qui suçaient le sang des gens auxquels elles s'attachaient dans ce seul but. Circé est un personnage mythologique. C'était une magicienne qui changeait les hommes en brutes par ses séductions et ses enchantements. Son premier essai comme empoisonneuse fut sur le roi de Sarmates, son mari.

¹⁸⁹ *Lucrèce*, Acte III, v. 692 et Acte IV, v. 916.

Dès qu'il se présente, Éverard annonce les deux traits fondamentaux de son tempérament: « l'ancienne amitié », « plus que fraternelle »¹⁹⁰, qui le lie à Myrhène et qui montre un rapport de clan, un lien familial qui surpasse le lien individuel, et le sens de la vertu, qui le met dans une position d'émetteur du discours de la loi sociale.

Ce que le lecteur/spectateur apprend à partir de la fable de la pièce sur le personnage d'Éverard est qu'il s'agit d'un homme respecté dans son groupe social, d'un grand ami de Myrhène, appartenant au même niveau social que lui, qu'il a des valeurs morales bien définies et qu'il est courageux et habile. Le parcours du personnage est aussi droit que lui : sa tâche est de protéger Myrhène de tous les dangers possibles. Dans ce but il essaie infatigablement de convaincre son ami d'abandonner sa liaison adultère, qui, selon ses prévisions, ne lui apportera que du malheur. Vains efforts. Le désir chez Myrhène l'emportera toujours sur la sagesse prônée par Éverard, aussi va-t-il avancer continuellement vers son destin tragique.

Deux personnages seulement - Myrhène et Télémaque - émettent des opinions à propos d'Éverard. Myrhène manifeste, au début de l'action, une certaine contrariété envers son ami, qui symbolise la voix de la censure et du jugement. C'est justement la figure du juge qui apparaît comme la métaphore utilisée par Myrhène pour désigner Éverard (v. 99). Ensuite il considère qu'Éverard le traite « cruellement » (v. 103), pour conclure, déjà en l'absence de son ami, qu'il a été ingénu, importun et envieux (v. 157, 159 et 166). Cependant, à mesure que l'action avance, Myrhène accepte plus volontiers le discours de son ami, reconnaît son extrême loyauté et son opinion change sensiblement. Il considère son conseil comme « un vrai fanal » (v. 535), il le voit comme un « modèle précieux » « un ami parfait » (v. 559), il comprend qu'il est vertueux (v. 560), il l'appelle « cher ami » (v. 765), il juge qu'Éverard a une « rare fidélité » et une « magnanime prudence » (v. 861), une « sage bonté » (v. 1163) et, finalement, au moment de sa mort, il le voit comme son « Pylade fidèle »¹⁹¹, « des vertus le précieux modèle » (v. 1229-1230).

¹⁹⁰ *Lucrèce*, Acte I, vers 89.

¹⁹¹ Pylade était un cousin d'Oreste qui l'a accompagné dans plusieurs aventures. Leur amitié est devenue proverbiale.

Télémaque a lui aussi son opinion sur Éverard, ce qui nous permet d'avoir une idée de la vision générale portée sur lui par la société. Télémaque le considère comme un « bon ami » (v. 433 et 462) et au dénouement, quand ils se battent en duel, Télémaque émet encore d'autres opinions, toujours bienveillantes, concernant Éverard. On voit qu'il s'agit d'un personnage qui n'a que des traits positifs.

2.5.3.2.1 Sa conduite

La première fois qu'Éverard s'adresse à Myrhène, à l'acte I, il lui dit de reprendre « le sentier fourvoyé » (v. 97) de la vertu. Devant la surprise feinte de Myrhène, qui n'admet pas sa faute, Éverard accuse : « Entre tous les forfaits éclate l'adultère » et il lui assigne le remède : « L'antidote chez vous consiste au mariage »¹⁹². Bien qu'il ne fasse aucune référence directe à la société et à ses lois morales, Éverard manifeste toujours une opinion générale, comme un adage ou une maxime et il se permet de donner des suggestions quant au procédé à adopter. Il est important de remarquer que la société elle-même n'apparaît pas dans cet univers réduit offert par la pièce de Hardy : il n'y a pas de représentant du pouvoir, il n'y a pas d'autorité, pas d'institution qui puisse symboliser le sens commun et les règles qui régissent cette communauté. Alors, dans ce contexte, c'est le personnage d'Éverard le seul responsable de soutenir le discours social.

Myrhène réagit négativement à ce premier entretien et il juge très injustement son ami : « sa censure a moins d'amitié que d'envie »¹⁹³. Il se raviserait bientôt de ce jugement parce qu'Éverard lui montrera son amitié par des actes aussi : c'est lui qui cache une échelle, preuve d'une rencontre entre les amants, et protège ainsi son ami. Ce geste va émouvoir Myrhène et dans leur deuxième entretien il est apparemment beaucoup plus sensible aux arguments d'Éverard. Il lui promet même de choisir une épouse et lui assure : « Ne m'estime plus homme, au cas que désormais/Lucrèce entre ses bras me retienne jamais »¹⁹⁴.

¹⁹² *Lucrèce ou l'adultère puni*. In: SCHERER, Jacques (org.). *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975. Toutes ces citations se trouvent à l'acte I, v. 89, 97, 101, 137.

¹⁹³ *Lucrèce*, I, v. 166.

¹⁹⁴ *Lucrèce*, III, v. 571-572.

Cependant lors de leur troisième rencontre Myrhène lui dit qu'il va oublier Lucrece dans les bras d'Éryphile, une courtisane. Ce dessein n'est pas approuvé par le sage Éverard, qui, encore une fois appuie son jugement sur la vision commune qui prévalait dans la société et considère cette décision comme une « victoire à demi » (v. 775). Les amis se promènent pendant cette conversation et ils arrivent près de chez Lucrece. La vue de l'objet de son désir détruit immédiatement chez Myrhène toute l'œuvre d'Éverard et pourtant celui-ci va seconder son ami dans sa rencontre fatale afin de le protéger. Aussi bien que son discours moral, cette précaution se révélera vaine.

2.5.3.2.2 L'Amitié

Un sujet important de la pièce est la question de l'amitié, un aspect qui concerne directement le personnage d'Éverard. Toutes ses répliques, ses gestes, ses actes réfléchissent la profonde liaison fraternelle qui le lie à Myrhène. Et sa vision de l'amitié n'est pas celle d'une complicité aveugle, mais celle du dévouement et de la franchise. C'est pourquoi quand Myrhène se ressent de ses critiques Éverard lui répond par une sentence qui résume son éthique dans ce domaine : « Le véritable ami ne flatte nullement »¹⁹⁵.

L'autre point de cette vision de l'amitié est l'insistance, le discours moralisant répété sans cesse, même devant l'évidence de son inefficacité. Jacques Scherer¹⁹⁶ considère Éverard comme une espèce de Tiberge, le personnage de *Manon Lescaut*, avant la lettre, celui qui n'existe que pour faire un discours auprès de quelqu'un qui ne veut pas l'écouter et que pourtant il poursuit, il aime, il protège.

Le troisième aspect, qui complète le portrait d'Éverard dans le rôle d'ami, est son intrépidité. Il est le compagnon loyal de Myrhène en face de toutes les situations, même de celles qu'il abhorre, même de celles qui offrent un grand danger. À l'instar de Scherer il serait possible de l'associer à un autre personnage littéraire : Olivier, le valeureux compagnon de Roland.

¹⁹⁵ *Lucrece*, I, v. 104.

¹⁹⁶ SCHERER, *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, p. 1192.

Cette dernière caractéristique du personnage d'Éverard a toute son affirmation dans la scène finale, au dénouement. Éverard y joue alors le rôle du vengeur, l'amitié s'affirme au-dessus de tout autre sentiment. Bien que cette société reconnaisse au mari trahi, pour sauver son honneur, le droit de tuer les adultères, d'où les inquiétudes d'Éverard à propos du sort de son ami, quand Myrhène est assassiné, et sans que Télémaque lui ait donné l'occasion de se défendre en duel, Éverard n'a plus qu'un seul devoir : la vengeance. Et il en prévient Télémaque : « Myrhène assassiné te condamne à la mort »¹⁹⁷.

Ce qui prouve que l'amitié, outre ses aspects affectifs, se présente comme un ensemble de devoirs pour Éverard, c'est qu'il se permet même d'évaluer et de critiquer la conduite d'un autre personnage qui occupe un espace semblable au sien : Camille. En deux occasions Éverard le juge et le condamne, parce qu'il ne s'adapte pas à ce code strict qui régit l'amitié. D'abord, à l'acte II, Éverard est très étonné de voir Camille, qui accompagne Myrhène dans une position d'entremetteur, et il définit sa vision de l'amitié :

Ami jusqu'aux autels, ami tant que permet
La réputation qu'en hasard on ne met,
Mais rien plus ; mais conduire au sein d'une paillarde ?
Plutôt le juste Ciel son tonnerre me darde.¹⁹⁸

L'autre moment où il adresse une critique à Camille, c'est quand il raconte à Myrhène son procédé pour cacher l'échelle, la seule preuve de l'adultère :

Plus prévoyant que vous, et aussi plus fidèle
Que ce brave second, je retirai l'échelle.¹⁹⁹

Camille présente une autre conception de l'amitié, qui contraste avec celle montrée par Éverard. Camille est l'ami qui ne critique jamais, qui accepte l'autre comme il est, qui ne le juge pas, qui ne se mêle pas de subjectivité, son amitié ne se manifestant que sur le plan concret.

2.5.3.2.3 Les fonctions dramatiques d'Éverard

¹⁹⁷ *Lucrèce*, V, v. 1263.

¹⁹⁸ *Lucrèce*, II, v. 319-322.

¹⁹⁹ *Lucrèce*, III, v. 545-546.

Outre sa fonction moralisatrice, son rôle de censeur, et ses manifestations d'amitié, Éverard a une autre caractéristique qui revient sans cesse : il décrit, il juge et il prévoit. Une telle capacité de prévoir la tragédie, de l'annoncer sans pourtant pouvoir l'éviter, touche le spectateur, met en évidence l'*hybris* - la « fierté et [l'] entêtement du héros qui persévère malgré les avertissements et refuse de se dérober »²⁰⁰ et l'*hamartia* – l'erreur commise par le héros qui va le conduire à la catastrophe - et rapproche Éverard du rôle que jouait le chœur dans le théâtre grec. Cette condition est confirmée par Myrhène au moment de sa mort, quand il se rapporte aux vains discours passés de son ami : « Cassandre tu m'avais prophétisé mon sort »²⁰¹.

Sa présence fréquente sur scène, la force de son discours, le rôle de l'amitié dans l'intrigue assurent à Éverard une importance incontestable dans la pièce. Cependant, en ne considérant son rôle que par rapport à la progression de l'action dramatique, on conclut qu'il a un poids très léger dans la structure de la fable. Son discours, toujours répété, n'arrive jamais à s'imposer. Il ne réussit pas à éviter le dénouement tragique qu'il devine, il ne peut détourner son ami de son destin fatal. La présence d'un personnage qui accompagne le protagoniste en tant que témoin, voire en tant que complice, est une convention des tragédies. Ce sont des nourrices, des pages, des domestiques ou des amis. Cela permet aux auteurs de faire connaître les pensées intimes de leurs protagonistes, qui font souvent des aveux à ces personnages secondaires. Pourtant il est très rare de trouver un de ces personnages qui essaie du début jusqu'à la fin de l'action de détourner le héros du chemin tragique. La tragédie est déjà inscrite à l'exposition, certes. Le spectateur sait dès le début qu'il n'y aura pas d'issue, pourtant le fait qu'il y ait quelqu'un qui annonce tout le temps la fatalité que l'on devine renforce l'émotion et l'expectative. Voilà pourquoi, c'est une hypothèse de travail, l'auteur aurait donné tant d'espace scénique à un personnage qui n'est responsable d'aucune péripétie, qui ne change pas le cours de l'histoire.

²⁰⁰ PAVIS, Patrice. « Tragédie ». In : Idem. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996, p. 388.

²⁰¹ *Lucrèce*, V, v. 1231. Cassandre, fille de Priam et d'Hécube, a été aimée d'Apollon, qui lui a accordé le don de prophétie. Ensuite, le dieu s'en est repenti, et, ne pouvant lui ôter le don de prédire, a décrédité ses prédictions.

Pour formuler une deuxième hypothèse, il faut se rappeler que Hardy écrit sa pièce à une époque où fleurit une littérature licencieuse, voire pornographique, soumise à des procès dont le terme est parfois très douloureux pour les écrivains. Dans ce contexte, écrire une pièce où le désir – dans sa manifestation la plus subversive socialement, l’adultère – se montre aussi libre et puissant pourrait représenter quelque risque pour son auteur. Même Alexandre Hardy, dramaturge respecté, devait faire attention à la dispute qui se faisait entre la subversion représentée par une littérature qui faisait du « choix de l’érotisme [...] un acte d’insubordination, un geste de rébellion intellectuelle et politique, une bravade contre le pouvoir montant du Trône et de l’Autel »²⁰² et le pouvoir établi dont la réaction était souvent très dure. Aussi Éverard peut-il être pris comme le porte-parole de l’auteur, du discours de l’ordre établi, comme le protecteur de son propre créateur. Qu’il ne puisse rien faire contre la force érotique qui domine les autres personnages et qu’il échange une position d’équilibre au début de l’action contre la condition de fugitif au dénouement laisse voir combien l’ouvrage de Hardy est complexe et joue avec les ambivalences et les ambiguïtés.

2.5.3.3 Télémaque

2.5.3.3.1 L’objet de la trahison

Télémaque est le mari trompé. Et cette condition apparaît comme sa caractéristique la plus marquante pendant la plupart des scènes. Il se montre pour la première fois à la scène 4 de l’acte II, lorsque le bruit de la chute de Mhyrène le réveille. Il se présente tout affolé et criant. Son « Aux voleurs ! mon épée, armes, armes, debout ! » produit un effet quelque peu comique sur un lecteur/spectateur qui accompagne l’action et sait très bien de quoi il s’agit. Cette impression n’est que renforcée par la référence à Lucrece absente du lit, ce qui lui « redouble l’effroi de l’accident » (v. 381-382), d’autant plus que – on le comprend – cette inquiétude est encore tout à fait innocente chez lui, alors qu’elle pouvait constituer un indice de la faute de sa femme.

²⁰² JEANNERET, Michel. *Éros rebelle, littérature et dissidence à l’âge classique*. Paris : Éditions du Seuil, 2003. p. 17.

Dans sa première apparition sur scène Télémaque sera le dupe de la situation – en étant le dupe de la nourrice, de Lucrèce et d'Éverard. Ces trois personnages essayent d'abord de le convaincre de son premier soupçon – il s'agit vraiment de voleurs – et tout de suite d'éviter, par des arguments divers – celui de Lucrèce étant la peur de le perdre et celui d'Éverard l'inutilité de la poursuite -, qu'il parte à la recherche de ces « voleurs ». Or, le brave Télémaque – il est « renommé [...] par le courage », selon l'argument de la pièce - va céder aux instances de son entourage et renoncer à sa quête. Au lieu de chasser les voleurs il raconte son rêve à Éverard, ce rêve où il apparaît avec « deux fourchons » qui lui sortent du front. Inévitablement ici Télémaque, le seigneur le plus puissant de la société représentée dans la pièce, est ridiculisé, donnant à rire au public, peut-être. Il est difficile d'imaginer la réaction du public de Hardy au XVII^{ème} siècle, mais sachant que cet auteur a été le responsable de la popularisation de la tragédie, en la faisant représenter par exemple à l'Hôtel de Bourgogne, une salle fréquentée par un public moins noble que celui du théâtre des collèges, où on représentait normalement les tragédies du siècle précédent, il faut comprendre qu'il devait faire appel à de tels expédients pour plaire à ces spectateurs si accoutumés aux farces moyenâgeuses.

La situation honteuse dans laquelle l'adultère jette Télémaque est mise en relief par le contraste entre les deux dernières tirades de cet acte. D'abord celle où il remercie Éverard d'avoir « allégé [ses] esprits » (v. 463), en chassant le souci produit par son rêve ; ensuite celle d'Éverard, où il se plaint du sort du mari de Lucrèce, ce « pauvre homme diffamé » (v. 465).

2.5.3.3.2 Le thème de la vengeance

Télémaque – et puis Myrhène aussi, comme on le verra ensuite – est peut-être le personnage qui montre de façon plus évidente sa condition d'actant. Il est absolument nécessaire à la progression de l'intrigue tragique, puisque c'est lui qui symbolise l'interdit devant le couple des protagonistes. Il se montre toutefois dans sa spécificité à travers deux monologues, mis à l'ouverture de l'Acte IV et de l'Acte V.

Le premier de ces monologues fonctionne d'une certaine manière comme une réponse au monologue initial de *Lucrèce*. Par un effet de miroir, nous avons ici présenté le point de vue masculin à propos du désir et même de l'adultère. Différemment du personnage de sa femme, qui avait une approche qui progressait du général vers le particulier, ce qui montre une vision théorique, voire doctrinale de la question, *Télémaque* commence son discours à partir de l'élément particulier, à savoir les charmes séduisants d'une courtisane. La moitié du texte est vouée à l'exaltation de la beauté et de la grâce d'Éryphile. C'est alors qu'il fait voir sa mauvaise conscience en se disant que ce sont là des appas qu'il faut ignorer. Cette culpabilité est apportée par le souvenir de *Lucrèce*, cette « beauté pudiquement loyale » (v. 725). Et alors il arrive à une vision générale de la trahison. Il étale des arguments qui soutiennent la thèse contraire à celle défendue par *Lucrèce* :

Outre qu'au changement se trouve le danger,
Rien que l'espoir de mieux ne dispense à changer ;²⁰³

Et voilà ce qui dénuce les différences qu'il existe entre *Lucrèce* et *Télémaque*, celui-ci représentant la vision de tous les personnages masculins de la pièce : tout en étant contraire à l'adultère, il admet que « la meilleure viande à la longue nous lasse »²⁰⁴ et se pardonne alors le petit crime qu'il va commettre. Il tient à assurer que malgré la nuit d'amour qu'il se promet de passer dans les bras de la courtisane il gardera « la primauté d'affection » (v. 737) à son épouse. Or ce qui chez *Lucrèce* était affirmation et conviction, ici est atténuation et justificative. On y voit une très bonne démonstration de la différence entre le cynisme, que la société considérait comme une condition naturelle de la femme et qui a été utilisé par Hardy dans la création de son protagoniste, et l'hypocrisie masculine, beaucoup moins dangereuse aux yeux de la société, un petit effet des contraintes sociales, plus facilement pardonnable parce qu'il s'agit d'une faute qui naît d'un contexte donné et non pas d'un vice de conformation.

Le deuxième monologue de *Télémaque* ouvre l'Acte V. La dernière scène avait été celle où Éryphile lui avait découvert la trahison de sa femme. On verra

²⁰³ *Lucrèce*, Acte IV, vers 731-732.

²⁰⁴ *Lucrèce*, Acte IV, vers 733.

clairement par ce monologue qu'entre l'Acte IV et l'Acte V l'action dramatique a progressé dans les coulisses, ce qui sera consenti et même conseillé par les doctes²⁰⁵.

Le monologue est divisé en 5 parties principales ; d'abord il y a naturellement la plainte du mari trompé qui s'adresse à Dieu pour lui exprimer sa souffrance provoquée par une épouse aimée qui a pu pourtant souiller le lit nuptial. Ensuite il dit qu'il avait des doutes – il ne pouvait pas faire tellement confiance à la parole d'une courtisane – jusqu'au moment où Lucrèce lui avait donné des preuves de son crime. Ici commence une partie plus intéressante et assez singulière. Il s'agit du récit – expédient d'ailleurs assez commun dans le théâtre de l'époque, mais utilisé surtout dans les cas où il y avait des difficultés techniques pour représenter les actions, ce qui n'est pas du tout le cas ici, ou, dans une dramaturgie plus tardive, pour respecter les bienséances et ne pas présenter des scènes choquantes – d'un entretien qu'il y aurait eu entre Télémaque et Lucrèce dans lequel elle n'a pu feindre de l'indifférence par rapport à son amant. Malgré cela Télémaque affirme qu'il hésitait encore quand un événement survenu pendant la nuit lui a confirmé son malheur. C'est alors qu'il raconte une histoire en tout semblable à la scène de la rencontre entre Myrhène et Lucrèce présentée à l'Acte II : Lucrèce sort du lit pendant qu'il dort et revient effrayée au moment où il se réveille, ce qui le fait rappeler l'épisode passé et se rendre compte :

Que Myrhène exécration à la race future
Était de mon honneur le brigand assassin,
Me venait ma moitié ravir jusqu'en mon sein.²⁰⁶

Pourquoi ce récit inséré au milieu du monologue de Télémaque ? La recherche de la vraisemblance rend nécessaires les actions racontées dans le monologue, mais le fait que l'auteur ait choisi le récit pour les présenter ne peut s'expliquer que par une économie de temps, d'autant plus que la scène serait pratiquement la répétition de la scène antérieure, ce qui pourrait ennuyer le

²⁰⁵ Selon Scherer, "Pour que les actes soient vraiment séparés, il faut que les intervalles qui les distinguent soient remplis par des actions invisibles, mais nécessaires." Ensuite il cite plusieurs théoriciens qui affirment cette nécessité, après l'abbé D'Aubignac, tels l'abbé Morvan de Bellegarde, Diderot, Marmontel. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, p. 208-209.

²⁰⁶ *Lucrèce*, Acte V, vers 998-1000.

spectateur. Le plus intéressant toutefois en ce qui concerne ce monologue c'est qu'il apparaît comme une espèce d'annonce d'un procédé qui sera largement utilisé plus tard avec un grand succès. Il s'agit du dilemme tragique, qui, selon Elliot Forsyth, « est né dans le théâtre français » « grâce au thème de la vengeance »²⁰⁷. Cependant ici le dilemme est déjà surpassé, Hardy ne le montre pas en train d'agir sur la conscience morale du personnage, comme le fera souvent Corneille dans ses meilleures pièces. Une remarque s'impose à partir de l'identification de ce récit de Télémaque : le temps de l'action, qui durait à peu près 36 heures, dans notre compte antérieur, s'élargit ici d'au moins 24 heures.

Le monologue se termine quand Télémaque prend la décision de défier Myrhène dans un duel, décision qui est immédiatement échangée contre celle de dresser un piège aux adultères. Cela annonce et explique le bref dialogue qu'auront Télémaque et Myrhène au moment où celui-là surprend les amants et les tue.

Ce monologue est important parce qu'il marque le moment où le personnage de Télémaque définit un objet dans son parcours dramatique. Jusqu'alors il était un personnage sans objet (sauf peut-être dans la scène où il décide d'aller chez Éryphile) ; il n'avait d'autre fonction dans la trame que celle d'être un obstacle aux amants adultères ; il était l'opposant principal à la quête du protagoniste. Je ne veux pas pourtant faire penser qu'il s'agit d'un personnage plat. Au contraire, Télémaque est peut-être, après Éverard, le personnage le plus complexe de la pièce. Il a des aspects comiques, comme on a déjà remarqué, il est en même temps présenté comme quelqu'un de courageux, un mari amoureux, qui ressent toutefois des désirs adultères, qui découvre la trahison dont il est l'objet mais qui met du temps à affermir sa conviction en donnant des chances à sa femme de se racheter (il le fait par l'épreuve à laquelle il la soumet – racontée dans le monologue – et aussi, au moment où il lui dit qu'il devra voyager, par l'invitation qu'il lui fait de l'accompagner, Acte V, vers 1028). C'est aussi, par une ironie suprême du dramaturge, le personnage qui va faire, au dénouement, la narration de la rencontre fougueuse des amants tandis que le public y assiste :

²⁰⁷ FORSYTH, Elliot. *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) – le thème de la vengeance*, p.412.

Ô Cieux ! ô Cieux ! la louve à son col se pendant
 Et de lascifs appas provoque l'impudent,
 Lui chatouille le sein, lui baisote la bouche,
 D'un clin de tête au lit l'appelle à l'escarmouche.²⁰⁸

Le texte de la pièce montre de façon évidente que tandis que ce personnage parle, les deux autres sont sur scène, c'est-à-dire à la vue du public²⁰⁹. Pourquoi donc ce récit après tout pléonastique ? Mon hypothèse est que l'association entre ce qui est vu et ce qui est narré, entre le signifiant et le signifié ajoute au plaisir de voir, à ce qu'on peut appeler *le voyeurisme supposé* dans l'oeuvre de Hardy dont on a vu un exemple dans la scène du viol dans *Scédase ou l'hospitalité violée*. J'y reviendrai .

Télémaque, « renommé tant par l'extraction que par le courage »²¹⁰, selon l'argument écrit par Hardy, ne peut laisser impuni un tel crime contre son honneur ; en ce moment alors il reprend le rôle traditionnel du vengeur, sauf qu'après avoir tué les amants, sans permettre à Myrhène de se défendre par l'épée, il doit faire face à l'intrépide ami de son rival, qui finira par le tuer. Finalement tous ceux qui se sont soumis à l'empire des sens, ne fût-ce qu'un moment, gisent sur le plateau. S'agirait-il d'une pièce moralisante ?

La pièce se termine sur un monologue d'Alexandre, l'ami qui, malgré sa loyauté envers Télémaque, n'a pas pu empêcher sa mort. Il nous apprend qu'Éverard a réussi à s'enfuir et qu'il sera poursuivi, ce qui caractérise un dénouement ouvert et déséquilibré, dans la mesure où les effets de l'action dramatique se font encore sentir après la chute du rideau.

2.5.3.4 Myrhène

2.5.3.4.1 Son rapport à Lucrece

²⁰⁸ *Lucrece*, Acte V, vers 1207-1210.

²⁰⁹ Après son discours Télémaque se jette sur le couple adultère, ce qui est indiqué par une petite didascalie: "Sortant sur eux".

²¹⁰ SCHERER, *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, p. 185.

« Plus parfait que la perfection »²¹¹. Cette épithète attribuée à Myrhène par Lucrèce pourrait résumer sa fonction dans l'intrigue. Myrhène est là pour devenir l'objet de la passion de l'héroïne ou plutôt pour qu'il y ait, dans la case de l'objet, dans un supposé schéma actantiel de l'héroïne, à côté de son vrai objet – à savoir le rassasiement de ses désirs – un être animé, indispensable au déclenchement de l'action tragique. Il ne faut pas cependant négliger la force dramatique de sa liaison avec Éverard. Ces deux univers – celui de l'amour et celui de l'amitié - constituent l'espace dramatique où se meut le personnage de Myrhène.

Ces deux espaces seront caractérisés par deux types de discours, les seuls utilisés par Myrhène : le discours amoureux, adressé à sa maîtresse, et un discours qu'on pourrait désigner comme argumentatif, qu'il partage avec Éverard.

L'amour trouve plus de place dans le discours de Myrhène que dans celui de sa maîtresse. Outre les éloges et les références la beauté de Lucrèce, dont j'ai fait le recensement plus haut, Myrhène cite souvent les sentiments qu'elle lui inspire et qu'ils partagent :

Un mutuel aspect ès âmes disposées
Ouvrit à nos désirs les plaines Élysées,
Je l'adore, elle m'aime, et pour ne point l'aimer
Faut impassible roc faire borne à la mer.²¹²

Hormis cela, les dialogues entre les amants expriment toujours d'abord la joie de la rencontre, les excuses du retard et finissent sur les plaintes provoquées par la séparation et sur les promesses de nouveaux plaisirs. Ce schéma discursif ajoute à la sensation de répétition que j'ai déjà mentionnée lors de l'analyse de l'intrigue.

2.5.3.4.2 Son rapport à Éverard

Quant aux entretiens avec Éverard, ceux-là sont plus intéressants, parce qu'ils montrent des aspects contradictoires chez celui censé être le héros de la pièce. En fait Myrhène n'est pas un héros, bien qu'il soit le partenaire Lucrèce il n'a

²¹¹ *Lucrèce*, Acte I, vers 23 et Acte V, vers 983.

²¹² *Lucrèce*, Acte I, vers 173-176.

pas la force d'un héros tragique. On voit que l'auteur a essayé de le mettre dans le même rang du personnage éponyme, mais quoiqu'il parle plus que Lucrèce (288 vers contre 199) il n'arrive pas vraiment à s'imposer comme tel. Il a le même niveau d'intérêt dramatique que Télémaque ou Éverard, sans doute parce que cette pièce concentre sa singularité sur l'autonomie, la force et l'attitude de Lucrèce. Les mêmes discours et les mêmes procédés chez un personnage masculin ne produisent pas les mêmes effets ça va de soi.

Le rapport de Myrhène à Éverard est assez ambigu, comme on a déjà vu. Malgré la grande amitié qui les unit et qui est une affaire au-dessus d'une sympathie commune, mais qui a ses origines dans les unions familiales dans une même caste, Myrhène n'hésite pas à mentir à son ami dès que ses intérêts amoureux sont en jeu. Nous retrouvons au moins un moment où il ne dit pas la vérité à Éverard en toute connaissance de cause : lors de leur premier entretien, à l'Acte I, où, devant le reproche de son ami, Myrhène admet qu'il a eu des rapports à Lucrèce, mais lui dit que cette liaison est déjà finie et puis le juge très injustement (« Non, sa censure a moins d'amitié que d'envie »²¹³). C'est dans ce rapport entre Éverard et Myrhène qu'on va trouver le noeud de l'*hamartia*, la faute tragique, qui découle du péché contre l'*hybris*, cet orgueil excessif qui conduit le héros tragique à ne pas obéir aux avertissements et à violer des lois morales. Pour revenir au sujet du statut des protagonistes, qu'on a traité tout à l'heure, il faut remarquer que ce n'est que dans le contexte de l'*hamartia* que Myrhène atteindra vraiment le rôle de personnage principal ; c'est lui qui commet la faute parce que c'est lui qui aurait eu l'occasion de l'éviter, l'univers dans lequel habite Lucrèce n'admettant pas les doutes ou les hésitations. Le désir de Lucrèce est constitutif de son personnage, pour elle il n'y a pas d'issue ; elle ne veut même pas en avoir, c'est pourquoi elle ne reçoit pas d'avertissements. Autour d'elle tout conspire pour la réalisation de ses besoins.

Myrhène ne va reconnaître les bonnes intentions d'Éverard qu'au moment où celui-ci lui apprendra qu'il a évité le pire en ayant soin de cacher l'échelle, preuve de l'adultère. Alors il décide de se soumettre aux ordres de son ami, qui lui conseille le mariage. Or celle à qui Myrhène va parler aussitôt ce n'est pas une des héritières

²¹³ *Lucrèce*, Acte I, vers 166.

sugérées par Éverard, mais c'est une courtisane. Et les mots qu'il lui adresse, « Ma reine, mon soleil... »²¹⁴, ainsi que les bijoux qu'il lui offre font voir que son amour ne saurait avoir un seul objet. Malgré ses origines nobles – il s'agit d'un gentilhomme, ce qui est informé dans l'argument de la pièce – Myrhène n'a pas des principes aussi rigides et aussi clairs que ceux d'Éverard.

Le discours argumentatif utilisé par Myrhène dans les dialogues avec Éverard ne convainc jamais, ni son interlocuteur ni les spectateurs, parce qu'en général il est suivi de sa soumission à sa maîtresse. Ce discours suit en général à peu près le même schéma, d'abord la négation, puis l'admission de la faute atténuée cependant par les charmes de sa dame, la promesse enfin d'abandonner un amour criminel. Le passage de l'Acte IV, lorsqu'ils passent devant la maison de Lucrèce et la rencontrent, illustre bien ce modèle. Myrhène vient d'affirmer que l'absence de Lucrèce l'éloigne d'elle, qu'il est prêt à penser au mariage, quand il dévisage sa maîtresse :

Le signal aperçu me commande qu'exprès
 J'aïlle sa volonté entendre de plus près ;
 La refuser serait trop de discourtoisie,
 Et n'en conçois pourtant aucune fantaisie :
 Ses charmes dissipés ne me retiennent plus,
 Ne m'empêtrant deux fois à une même glu.²¹⁵

Or les derniers vers seraient risibles s'il ne disaient du profond et vain effort que fait le personnage pour se convaincre lui-même qu'il est capable de faire face à Lucrèce et à son désir. Au retour de son bref entretien il est obligé d'admettre son échec, mais il essaie de l'atténuer pourtant avec une promesse qui s'avèrerait sans doute fausse si la vengeance de Télémaque ne venait transformer leur nouvelle rencontre annoncée effectivement en dernière rencontre :

Mon amour obligé sans plus à dire adieu
 Par après ton conseil salutaire aura lieu.
 C'est le dernier effort de ma cruelle flamme,
 La suprême faveur que Lucrèce réclame.
 Qui pourrait que barbare horrible en cruauté
 Contredire au refus sa divine beauté ?²¹⁶

²¹⁴ *Lucrèce*, Acte III, vers 651.

²¹⁵ *Lucrèce*, Acte IV, vers 795-800.

Incapable de refuser une demande de Lucrèce, incapable de contenir sa propre ardeur, Myrhène est une victime sans défense devant les pouvoirs du désir et les charmes de sa maîtresse ; or ce sera sans armes aussi qu'il deviendra la victime de son destin.

2.5.3.5 Éryphile

2.5.3.5.1 L'amour

Éryphile est un personnage secondaire mais très important dans l'intrigue. C'est une rivale dont Lucrèce ne connaît même pas l'existence et qui pourtant lui sera fatalement nuisible. Et, comme le personnage éponyme, c'est une femme non-conventionnelle. Alors que la dame de la société, l'épouse, prône la variation en amour, la courtisane est amoureuse d'un de ses clients, Myrhène, qui est devenu « le seul possesseur de [sa] grâce » (v. 489).

Le parcours antérieur d'Éryphile nous est informé lors de son monologue, à l'ouverture de l'Acte III. Il est intéressant de noter que dans les monologues de Lucrèce, de Télémaque et d'Éryphile il y a une référence à l'importance de la nouveauté en amour ou à l'ennui provoqué par la constance. Aussi ces trois personnages partagent-ils une même vision de cet aspect de l'amour, même si les conséquences qu'ils en dégagent sont différentes.

Le dialogue entre Myrhène et Éryphile, plein de stichomythies, met à nu leur rapport et montre par ailleurs la différence entre la façon dont Myrhène se conduit avec chacune de ses maîtresses. Ici il a beaucoup moins de gravité, il semble même se complaire à jouer le rôle de l'amant repentant moyennant des éloges et surtout des cadeaux, acceptés avec quelques réserves, « [...] un aveugle verrait, la pierre n'est pas fine ! » (v. 670), qui créent des effets comiques. On voit que le statut de leur liaison leur permet d'exposer leurs sentiments assez librement ; ainsi Myrhène ne tient pas à cacher sa déloyauté et Éryphile peut lui montrer qu'elle est jalouse, même si elle fait des références à de nouveaux amants, plus riches et mieux faits que lui. La fausseté de ces références est comprise aussi bien par le

²¹⁶ *Lucrèce*, Acte IV, vers 823-828.

lecteur/spectateur que par le personnage de Myrhène. L'intérêt de cette scène est justement dans le fait qu'il y a un discours sous-jacent bien compris par les interlocuteurs. Le partage de ces sous-entendus est ce qui rapproche les personnages et crée de la complicité entre eux ; ce n'est pas pour une autre raison qu'à la fin de cet entretien Éryphile est toute contente et va attendre impatiemment le retour de son aimé. Ce n'est qu'au moment de la rupture de ce contrat implicite de sincérité – Myrhène ne revient pas comme il a promis, parce qu'il rencontre Lucrèce par hasard – que la courtisane va se laisser porter vraiment par la jalousie et va rompre la complicité à son tour. Les conséquences, comme on le sait, seront les plus graves.

2.5.3.5.2 Le revirement

La seconde fois qu'Éryphile entre en scène c'est pour recevoir la visite de Télémaque. Il y a d'abord les déclarations d'amour d'usage de la part du monsieur et une réponse assez cynique de la part de la courtisane :

Eh Dieu qui ne saurait la coutume des hommes !
 Que dernières toujours plus parfaites nous sommes !
 Que la louange tâche à épargner l'argent !
 Mais on ne me va plus de la sorte obligeant :
 Quiconque m'aimera, et veut que je le croie,
 Produise des effets convertis en monnaie.²¹⁷

Réglée la question de l'argent, Éryphile passe tout de suite à la malédiction. Ne pouvant contenir sa jalousie, elle révèle à Télémaque l'adultère dont il est la victime. Formellement cela se fait à travers une abondance de stichomythies, ce qui rend de l'agilité au dialogue. Le procédé utilisé par la courtisane est intelligent et cruel à la fois : elle se rapporte à Lucrèce sans la nommer et en montrant combien elles se ressemblent toutes les deux :

N'importe pas savoir qui puise en même puits
 Chez une femme libre, ainsi que je le suis.²¹⁸

²¹⁷ *Lucrèce*, Acte IV, vers 881-886.

²¹⁸ *Lucrèce*, Acte IV, vers 915-916.

Éryphile avait effectivement un projet de vengeance, c'est d'ailleurs le principal objet de sa quête, et cela est confirmé en aparté : « Courage, poursuivons, la médecine opère »²¹⁹. Le projet ne consistait pas cependant à accuser Myrhène, mais l'attitude imprévue de Télémaque, qui menace de la poignarder, l'oblige à désigner le coupable. Dès lors la mauvaise conscience la prend et, après des congés plein de promesses – ce qui ajoute à une certaine atmosphère grivoise qu'a la pièce – elle se rend compte qu'elle pourra faire tuer Myrhène :

Repense toutefois quel péril évident
Court après ton rapport ce volage imprudent ;
Avec elle surpris, tu en es l'homicide ;²²⁰

Elle décide donc de le prévenir et de laisser le choix à son compte :

Que si le déloyal persévère en son vice,
Tel avis négligé de certaine malice,
Que tu n'espères plus arrêter l'inconstant,
Sa perte ne te va volontaire important.²²¹

Cette décision est trop tardive, elle ne pourra pas le prévenir ; par conséquent cette scène marque le revirement dans l'action dramatique ; le sort des amants est défini et ils ne peuvent plus en échapper. On a vu, lors des analyses précédentes, que la présence d'Éryphile dans l'intrigue sert à mieux exposer le caractère des personnages masculins – Télémaque et Myrhène. Sa fonction principale néanmoins est celle justement de faire avancer l'intrigue vers son dénouement tragique ; c'est une espèce de catalyseur de l'action tragique. Au moment où Éryphile prend la vengeance comme objet, elle change le statut qu'avait le personnage de Télémaque jusqu'alors ; désormais il aura un objet de quête bien défini et cet objet sera, pour lui aussi, la vengeance²²².

²¹⁹ *Lucrèce*, Acte IV, vers 909.

²²⁰ *Lucrèce*, Acte IV, vers 955-957.

²²¹ *Lucrèce*, Acte IV, vers 961-964.

²²² La façon dont la vengeance est traitée dans cette pièce illustre bien l'opinion d'Elliot Forsyth. Selon cet auteur, Hardy a su concilier son aspiration à rendre à la tragédie la forme et le style nobles qu'elle avait perdus à la fin XVI^{ème} siècle avec le goût d'un public populaire et non cultivé parce qu'il a réussi à créer des personnages actifs et vivants, capables de faire eux-mêmes leurs destinées. FORSYTH, Elliot. Op. cit., p. 327-329.

2.6 SOL DE DÉRAPAGE : LE RÔLE DU VOYEURISME CHEZ HARDY

Par le titre ci-dessus je veux désigner l'ensemble de pièces érotiques de Hardy et spécialement celle que je viens d'analyser. Il montre que toute affirmation péremptoire est dangereuse dans cet univers si complexe et parfois contradictoire qu'est l'oeuvre d'Alexandre Hardy. Les possibilités interprétatives se répartiront toujours en deux chemins : celui qui découle d'une vision plus conservatrice et d'une analyse plus proche de la tradition, qui nous mène donc à voir Hardy comme un dramaturge conventionnel, réproducteur des préjugés et de la morale de son époque ; et celui qui s'origine d'une vision plus ouverte, qui admet des interférences, qui se méfie d'un auteur qui, tout en citant Horace et le but moralisant du théâtre, se permet de mettre en scène des personnages en proie à un désir sans bornes - heureux dans le désespoir de ce désir - et un érotisme qui se donne à voir sans restrictions.

Je me penche, bien entendu, du côté de ce dernier chemin. Tout en admettant qu'il y a chez Hardy la reproduction des valeurs sociales de la France de l'époque, qui peuvent être résumées, dans le contexte de la pièce concernée, à la misogynie - c'est-à-dire à une vision de la femme comme empoisonneuse, comme quelqu'un qui se trouve près de la matière et du corps et loin de l'esprit, plutôt donc du côté du diable que du côté de Dieu -, je crois qu'il y a aussi une part de subversion de la norme qu'il ne faut pas négliger. C'est bien le moment du glissement qui m'intéresse. Ce moment où la règle générale, où la morale établie, soutenues exclusivement par le discours, sont confrontées avec l'image de l'interdit et surtout avec les retentissements de cet interdit sur le spectateur. La liberté des sens est attirante et, on ne peut pas le nier, elle est là, étalée dans la pièce de Hardy. C'est donc plutôt par ce que les personnages font, par ce qu'ils montrent plutôt que par ce qu'ils disent – exception faite au discours d'ouverture de *Lucrece* – que glissent la licence et la subversion dans la pièce.

Come on a vu dans le chapitre précédent, le théâtre avait été jusqu'alors un lieu où l'on montrait très peu, où l'on racontait plutôt : on y exhibait le spectacle de la souffrance, la plainte du sujet souffrant, mais les causes et les événements qui

l'avaient provoquée n'étaient jamais mis en scène. Hardy renverse cette réalité : il veut montrer, il veut séduire son spectateur par le regard. La vue alors est le sens premier auquel il va s'adresser. Ce sens est même considéré comme celui capable d'atteindre métaphoriquement tous les autres sens. Voilà pourquoi il est condamné par les Pères de l'Église, qui le tiennent pour le sens le plus concupiscent, l'envisagent comme une porte pour la découverte des sensations mais aussi pour arriver à la connaissance. La vue est donc le sens qui unit le corps et l'esprit et on associe facilement *voir* à *penser*. Mais *voir* peut signifier aussi *sentir*, ce qui explique le danger de la vue : « Sous les yeux sont en quelque sorte compris tous les autres sens ; et, dans l'usage du langage humain, souvent sentir et voir, c'est la même chose »²²³.

Hardy a donc voulu montrer ce qui avait toujours été caché, surtout ce que Jeanneret appelle « l'acte obsédant », c'est-à-dire les manifestations – physiques – du désir. Il s'est adressé par là directement au désir des spectateurs, qui ont goûté ce plaisir indirect, le plaisir de voir : « Voir c'est donc éveiller en soi-même le spectacle désiré »²²⁴. C'est par son regard que le spectateur sera capturé, c'est donc au sens et non pas à l'intelligence que l'auteur va s'adresser pour faire passer son insubordination. Le plaisir de voir sera synonyme, chez Hardy, du désir de contester.

Le dramaturge aura perçu en outre la puissance de la jonction de deux sens, la vue et l'ouïe. Dans deux scènes capitales dont on a déjà parlé – celle de *Scédase* où il y a le double viol et celle de *Lucrèce*, où Télémaque décrit la rencontre finale des amants – cette jonction se montre spécialement significative. La vue est envisagée par Aristote²²⁵ comme quelque chose qui se lance à l'extérieur, tandis que l'ouïe est lancée vers l'intérieur ; l'une se projette sur le monde et l'autre est reçue chez l'individu. Ce dernier phénomène s'exerce par le truchement du langage, de la parole, c'est pourquoi le philosophe estime que l'ouïe est le sens qui a la prééminence dans le développement de l'intelligence, bien qu'il tienne la vue pour le sens

²²³ BOSSUET, *Apud* STAROBINSKI, Jean. *L'Oeil vivant*. Paris : Gallimard, 1961, p. 14.

²²⁴ STAROBINSKI, op. cit., p. 114.

²²⁵ Le philosophe grec développe cette idée dans *De l'âme*. Une étude assez approfondie de l'évolution du concept de regard dans la philosophie occidentale peut être retrouvée dans CHAUI, Marilena. « Janela da alma, espelho do mundo », in NOVAES, Adatao et alii. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 31-63.

supérieur. Voilà donc une association bien poignante : alors que les yeux voient la scène et sont pris par le plaisir et par cette « énergie impatiente », qui désire toujours plus, dont parle Starobinski²²⁶, l'ouïe permet de suivre la scène par l'intelligence aussi, qui reçoit le discours descriptif, le déchiffre, l'interprète et le résignifie à partir des images qui l'accompagnent et qui parlent directement aux sens.

Une telle association est en vérité à la base du théâtre, art par excellence de l'image et de la parole ; cependant Hardy a peut-être été le premier dramaturge en France à exploiter ses potentialités afin de faire glisser un message licencieux et contestataire derrière un discours apparemment moraliste.

Cette interprétation est assez problématique étant donné qu'elle est sujette à la mise en scène. Les quelques quatre cents ans qui nous séparent de la dernière présentation de *Lucrece ou l'adultère puni* ou de *Scédase ou l'hospitalité violée* n'ont pas apporté – heureusement – les moyens de découvrir dans un texte dramatique la même force de sa mise en scène. À nous donc d'entrevoir, derrière le texte de Hardy, si rare en renseignements scéniques, toutes ses possibilités herméneutiques. Après tout il s'agit de faire un pari. Je viens de le faire.

²²⁶ STAROBINSKI, Op. cit., p. 11.

3. THÉOPHILE DE VIAU, LE POÈTE DE LA NATURE ET DE L'INSOUMISSION

3.1 L'HOMME ET L'OEUVRE

3.1.1 UNE VIE "LIBERTINE"

Le mot *libertin* dans son étymologie latine signifie *affranchi*. Le vocable est arrivé au français par la voie du droit romain, qui l'utilisait (*libertus*) pour désigner les esclaves qui avaient reconquis leur liberté. Voilà comment un philosophe contemporain explique ce terme originel :

[...] le libertin, au sens premier du terme, désigne l'affranchi qui ne place rien au-dessus de sa liberté. Jamais il ne reconnaît aucune autorité susceptible de le coiffer, ni sur le terrain de la religion, ni sur celui des mœurs. Toujours il vit selon les principes d'une morale autonome le moins possible indexée sur celle, dominante, de l'époque et de la civilisation dans laquelle il se meut.²²⁷

En ce sens le mot s'applique parfaitement au poète Théophile de Viau, dont le nom a acquis d'abord de la notoriété dans l'histoire de la littérature française à cause du célèbre procès dont il fut la victime. Théophile a été en fait un homme qui s'est libéré des dogmes et des préjugés, un poète qui s'est écarté de tout modèle contraignant, un dramaturge qui a rompu avec la tradition. Écrivain réputé à son époque, il a été pratiquement effacé de l'histoire de la littérature française par le mépris de Boileau, et son oeuvre a dû attendre environ deux cents ans pour gagner la reconnaissance de sa valeur littéraire.

Le libertinage a fait le sujet de maintes recherches depuis le début du siècle dernier. Le mot connaît donc plusieurs définitions différentes. Celle qui nous paraît la plus adéquate pour considérer la trajectoire de Théophile de Viau a été formulée par René Pintard, pour expliquer comment on envisageait la question au XVII^{ème} siècle :

²²⁷ ONFRAY, Michel. *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire*. Paris : Grasset, « Le Livre de Poche », 2000, p. 34-35.

[...] est *libertin* tout ce qui marque excès de *liberté* en matière de morale et de religion, par rapport à ce que dogmes, traditions, convenances et pouvoir politique définissent ou préconisent. Or cet excès, chacun l'apprécie plus ou moins à sa guise, d'après ses propres convictions et son propre idéal, sévère ou accommodant.²²⁸

Je préfère utiliser la définition de Pintard pour le cas de Théophile justement parce qu'elle est imprécise, parce qu'elle jette à autrui le pouvoir de juger et surtout parce qu'elle valorise l'excès de liberté comme le critère le plus remarquable. Le libertinage tel qu'il a été pratiqué par Théophile est exactement cela, une recherche excessive de liberté, sans compromis, sans souci de créer une théorie philosophique, des filiations ou des courants de pensée.

Théophile, qui signait souvent ses poèmes - et était donc connu - par son prénom, ce qui renforce l'idée d'un déracinement, d'une totale liberté même par rapport à ses origines familiales, est né en 1590 à Clairac, petite ville en Agenais, située entre Bordeaux et Toulouse. Je me servirai, pour ces quelques renseignements biographiques, surtout de l'ouvrage d'Antoine Adam²²⁹, et je ne prétends pas m'attarder sur les différentes opinions des critiques à propos de la vie du poète, sauf quand cela puisse se révéler utile pour le sujet de ma recherche. Je souligne pourtant qu'il y a eu beaucoup de discussions tout au long du XX^{ème} siècle concernant plusieurs aspects de sa trajectoire, y inclus son lieu de naissance²³⁰.

Sa famille était de petite noblesse, son père était avocat au Parlement de Bordeaux, mais les guerres de religion l'avaient obligé – il était protestant et lié à la Maison de Navarre – à abandonner la ville avec sa famille et à s'installer dans un domaine à Boussères. Théophile a eu donc une enfance campagnarde en compagnie de ses frères (deux frères et deux soeurs), et les descriptions du paysage de la Garonne sont assez fréquentes dans son oeuvre poétique, surtout dans les poèmes écrits en prison, lorsqu'il évoque la simplicité et le bonheur qu'il avait perdus en partant à la recherche de la vie mondaine.

²²⁸ PINTARD, René. « Les problèmes de l'histoire du libertinage, notes et réflexions ». In : ____ *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^{ème} siècle*. Genève-Paris : Slatkine, 1983, p. XIV-XV.

²²⁹ ADAM, Antoine. *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Genève : Slatkine Reprints, 2008 (1935).

²³⁰ Des critiques respectés comme Frédéric Lachèvre ont soutenu que Théophile était né à Boussères, village qui se trouve à 12 km de Clairac et où les de Viau avaient une propriété.

Selon Adam, Théophile était très attaché à sa mère et à ses soeurs, à qui il a écrit de lettres et des vers qui ne sont pas des pièces à négliger dans son oeuvre. Le critique remarque pourtant que le poète avait une grande distance par rapport à son père et une révolte contre l'imposition d'une discipline trop austère, révolte qu'il laisserait éclater par sa haine de la vieillesse, très décriée plus tard dans ses poèmes et dans sa pièce de théâtre. Cette difficulté envers le père et l'attachement envers la mère seraient prépondérants dans la formation et dans la vie de Théophile, d'après Antoine Adam :

L'opposition entre son attitude envers Jacques de Viau, et sa débordante, passionnée affection pour sa mère et ses soeurs est sans doute le fait essentiel, profond, déterminant de son histoire.²³¹

À l'âge de dix ans à peu près, Théophile quitte le domaine familial pour aller étudier dans un collège à Nérac, d'où il part quelques années plus tard pour passer deux ans de philosophie à Montauban. Enfin, il arrive aux Collège de Médecine de Bordeaux²³², vers 1609. À cette époque il commence sans doute à mener une vie plus déréglée. Il ne finit pas ses études et il est difficile à préciser ce qu'il fait et par où il passe entre 1609 et 1611. À cette date on le retrouve à Saumur, où il est censé faire des études de philosophie, mais où il profite de la liberté offerte par la vie d'étudiant. Cette même année il va à Paris, où il se lie à une troupe de comédiens en tant que poète à gages²³³. Sa production dramaturgique n'a pas survécu - la pièce qui est notre objet d'étude étant postérieure à cette date. Il y a une pièce toutefois, *Pasiphaé*, publiée en 1627, après la mort du poète, dont l'éditeur

²³¹ Adam, op. cit., p. 16. On croit y voir une allusion du critique à la présumée homosexualité de Théophile, mais il faut faire attention lorsqu'on aborde l'homosexualité à cette époque-là. Comme l'affirme Matthieu Dupas, on ne peut pas confondre la sodomie - pratique qui a fini par acquérir une fonction littéraire dans les recueils libertins et qui avait un champ beaucoup plus large de références - avec la conception d'homosexualité qu'on a aujourd'hui (DUPAS, Matthieu. « La sodomie dans l'affaire Théophile de Viau : questions de genre et de sexualité dans la France du premier XVII^{ème} siècle ». In : <http://dossiersgrihl.revues.org/3934>).

²³² Ces renseignements nous sont données par Antoine Adam, qui se sert pour y arriver des documents qui ont formé le procès de 1625 et des raisonnements qu'il fait à partir de l'examen de témoignages et d'informations biographiques dont Théophile parsemait ses textes.

²³³ Frédéric Lachèvre soutient que c'est en 1609 que Théophile aurait entré au service de la troupe de théâtre. Il le dit dans son célèbre ouvrage, *Le Libertinage devant le Parlement de Paris. Le procès du poète Théophile de Viau (11 juillet 1623-1^{er} septembre 1625), publication intégrale des pièces inédites des Archives Nationales*. Paris : Champion, 1902, 2 vol., et le redit dans le petit ouvrage par lequel il a contesté les positions d'Antoine Adam : *M. Antoine Adam et Théophile, auteur du Francion ? (attribué à tort à Charles Sorel) avec la réfutation (en ce qui nous concerne) de sa thèse Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Paris : Margraff, 1937.

annonce qu'il s'agit d'une oeuvre probable de Théophile. Dès lors la critique discute de son l'authenticité sans arriver à une conclusion rassurante²³⁴.

C'est vers 1613 que Théophile abandonne la troupe de théâtre, se lie à Guez de Balzac, et fait un voyage avec lui en Hollande. Ce voyage sera assez important dans sa formation philosophique et idéologique. Il y connaît des professeurs libertaires et insoumis, dont la réputation et les moeurs étaient on ne peut plus décriées : Heinsius, Baudius, Bertius²³⁵. Les Pays-Bas, cette « citadelle de la liberté contre l'oppression catholique et espagnole »²³⁶, offrent aussi aux jeunes aventuriers un exemple de liberté et de vie républicaine, aux antipodes de l'Espagne, que Théophile va haïr.

Dans son retour à Paris, par influence de Balzac, Théophile devient le maître d'hôtel du comte de Candale, fils du duc d'Épernon, le chef à cette époque du parti « Espagnol »²³⁷ et catholique. La contradiction avec ce qui est exposé au paragraphe précédent est trop évidente pour que je ne la commente pas. Il est très difficile de cerner la psychologie et le tempérament de Théophile, étant donné le peu de sources qui sont restées concernant sa vie et ses opinions. Apparemment il avait un tempérament épicuriste, son objectif étant de participer à la vie mondaine, de s'approcher de la cour, d'écrire ses poèmes et d'avoir une vie d'aventures. Ses croyances, plutôt faibles – ce qui explique le peu de difficulté qu'il a eu à, tout en étant huguenot, suivre des protecteurs catholiques qui deviennent protestants, puis devenir catholique lui-même –, n'étaient pas de vrais obstacles à cette vie qui l'attirait. Par le truchement de Candale, Théophile s'approche d'une grande et puissante famille protestante, les Rohans. Candale s'éprend de la duchesse de Rohan, dont le mari, Henri de Rohan, passait la plupart du temps à faire de la

²³⁴ Selon Adam, op. cit., il s'agit d'un problème insoluble et bien qu'il considère que la pièce a un style « affreusement archaïque » (p.27), il y reconnaît des traits de la pensée de Théophile. Cecilia Rizza (RIZZA, Cecilia. *Libertinage et littérature*. Fasano di Brindisi/Paris: Schena-Nizet, 1996), après avoir analysé en détail la pièce, soutient qu'il s'agit ou bien d'une oeuvre de débutant ou bien du produit d'un travail d'équipe, ce qui n'apporte pas de réponse satisfaisante au problème. Il est indéniable pourtant que la pièce présente des éléments constitutifs de l'idéologie libertine.

²³⁵ À vrai dire, selon Adam, op. cit., « Heinsius était un des premiers critiques de son temps » et les deux autres faisaient « au contraire plutôt figures d'aventuriers » (p. 32). Baudius buvait et avait des dettes, Bertius avait dû répondre à une accusation de sodomie et il était athée.

²³⁶ ADAM, op. cit., p. 36.

²³⁷ Par cette désignation étaient connus ceux qui défendaient un rapprochement avec l'Espagne par le mariage du roi Louis XIII avec Anne d'Autriche.

politique en province. Cette affaire amoureuse de Candale va le mener à trahir son père et son roi et à passer au champ huguenot. Il arrive même à abjurer la religion catholique et à devenir protestant. Théophile l'accompagne dans ses voyages et dans les batailles qui ont lieu entre protestants et catholiques en 1615. Après la paix, les protecteurs de Théophile – Candale et les Rohans – s'approchent du pouvoir, représenté par la Reine-Mère et par Concini. Immédiatement après le meurtre de Concini et l'exil de Marie de Médicis, par précaution, ils sortent de Paris, mais cela ne dure pas longtemps, car le favori du roi Louis XIII, le duc de Luynes, est proche de la famille de Rohan. À cette époque, Candale redevient catholique pour des raisons politiques. Théophile est déjà célèbre par ses poèmes et établit beaucoup de relations sociales. Il se lie surtout à des gens d'esprit libre et peu dévots, comme Roger du Plessis de Liancourt, qui sera son maître quelques années plus tard. Le groupe auquel s'attachera Théophile est lié surtout au cabinet de la reine, ce qui sera une des causes de sa perte, comme on verra. Un autre noble important dans l'histoire de Théophile est le duc de Montmorency, lui aussi un libéral, pour qui le poète va travailler et qui sera son plus important appui lors de son procès.

En 1619 Théophile est condamné à l'exil. Il y a à cette époque à Paris un grand mouvement contre le duc de Luynes, qui s'exprime surtout par des textes apocryphes. Le poète, qui a des relations avec quelques ennemis du favori du roi, tel Charles de Lozières, et qui vit de prêter sa plume aux grands du royaume, devient suspect. Il quitte Paris et passe la plupart du temps chez sa famille à Boussères d'où il revient en 1620, grâce au pardon du roi. Il reviendra sous des conditions bien spécifiques. Il sera dès lors au service de Luynes et écrira des louanges au ministre et aux exploits de la royauté. En 1621, après la mort de Luynes, la Reine-Mère reprend un certain pouvoir. Or elle déteste la reine, sa bru, et ne va donc pas épargner d'efforts pour diminuer son autorité et pour perdre ses proches. Hélas, tous les protecteurs de Théophile se trouvent parmi ceux-là, dont le duc de Montmorency, qui s'éprend de la reine et commande à son poète des vers qu'il lui récite devant le roi lui-même²³⁸.

²³⁸ Il y a des auteurs qui risquent de dire que Théophile aurait été amoureux d'Anne d'Autriche, ce qui serait la vraie raison de son emprisonnement. Antoine Adam paraît sûr du fait que le sujet du roman

3.1.2 UNE PHILOSOPHIE DE LA NATURE

Nous voilà en 1622, année où Théophile abjure et se convertit au catholicisme, où il mène une vie brillante, sous la protection de Montmorency, où il est devenu un poète respecté, chef de file d'un certain groupe considéré par la critique postérieure comme *libertin* et par Garasse, le meneur de l'enquête lors de son procès, comme *la bande épicurienne*²³⁹, duquel participent Boisrobert, Saint-Amant, Charles Sorel, Des Barreaux, Mainard. Son procès commence l'année suivante, mais, avant de l'aborder, il semble nécessaire de préciser le rôle joué par les poètes à cette époque-là et surtout d'offrir un aperçu des concepts les plus importants de la pensée de Théophile.

Les poètes au début du XVII^{ème} siècle, surtout ceux qui étaient attachés à une famille noble, remplissaient la fonction moderne de la presse d'opinion, c'est-à-dire que les hommes politiques, les partis, les nobles exprimaient leurs opinions à travers des textes, de pamphlets en prose ou en vers, écrits par des écrivains à gages. Antoine Adam explique bien leur tâche et leurs relations avec ces « mécènes » :

Si les grands de l'époque ont à leur service un homme de lettres, ce n'est point par amour désintéressé de la poésie, par goût du Mécénat. Il s'agit pour eux d'avoir à leur disposition une plume habile qui chantera leur gloire, appuiera les causes qu'ils soutiennent, les protégera contre les satires de l'adversaire, attaquera leurs ennemis.²⁴⁰

L'exil de Théophile en 1619 a une cause politique et, selon quelques critiques comme Guido Saba et Antoine Adam, même son procès ne peut pas être attribué exclusivement aux questions morales et religieuses, bien que celles-ci soient les raisons soulevées dans les pièces qui le constituent ; les relations politiques entre les grands du royaume n'y sont pas à négliger.

aurait été son protecteur, Henri de Montmorency. Guido Saba, qui a publié un ouvrage important sur la fortune critique du poète, cite l'opinion de Philarète Chasles, le premier critique à supposer que Théophile aurait écrit l'*Épître d'Actéon à Diane*, poème dédié à la reine, en son propre nom, et de Charles Garisson, qui serait persuadé de ce fait. SABA, Guido. *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 111 et 134.

²³⁹ *Apud* ADAM, op. cit., p. 290.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 88.

L'une des plus graves accusations portées contre Théophile concerne son irréligion et son athéisme. Selon Antoine Adam, l'on peut discerner deux origines différentes pour expliquer l'attitude du poète vis-à-vis de la religion. La première serait sa veine épicuriste, qu'il avait héritée des poètes libres du règne d'Henri IV, comme Guillaume Bouchet et Jean Auvray, et que lui et ses amis avaient poussée jusqu'au bout, en s'émancipant de tous les dogmes. La seconde serait l'influence des italiens présents à la cour au temps de Marie de Médicis et de Concini, comme Vanini, celui qui, selon Adam, va transformer chez Théophile ce qui était une attitude de séctaire en un système de philosophe²⁴¹.

En revanche, Cecilia Rizza a une autre opinion : selon elle la pensée italienne de la Renaissance avait déjà un écho sur des philosophes français du XVI^{ème} siècle, comme Montaigne et surtout Charron. Pour Rizza, Théophile aurait puisé dans l'oeuvre de Charron les idées maîtresses de sa philosophie, à savoir la liberté et l'indépendance de jugement, l'anti-conformisme aristocratique, le refus de l'imitation et de la tradition littéraire, la prééminence de l'imagination, la foi fondamentale en la nature, l'association de la beauté et de la bonté - plus tempérée d'hédonisme chez le poète qu'elle n'était chez le philosophe -, l'acceptation de la volupté comme chose naturelle et positive, et, malgré tout cela, une vision pessimiste de l'homme, autour de qui tout est doute et incertitude. Rizza remarque en tout cas que la conclusion de Théophile est beaucoup plus hardie que celle de Charron, puisque le poète affirme « le droit de chacun à suivre son instinct et son plaisir »²⁴².

Il est impossible de ne pas percevoir, dans cette exposition théorique du libertinage de Théophile, les enjeux les plus importants du discours qui singularisait le personnage central de la pièce d'Alexandre Hardy qui vient d'être analysée. Sinon, écoutons Lucrèce :

Dans le nombre infini des citoyens du monde
 Peu savent sur quoi l'heur véritable se fonde,
 Peu savent ménager les faveurs qu'un printemps
 Concède à ces plaisirs qui nous tiennent contents,

²⁴¹ Ibidem, p. 133-134.

²⁴² Ces idées sont développées par Rizza dans les pages 53 à 68 d'un article très intéressant : RIZZA, Cecilia. « Théophile de Viau : libertinage et liberté ». In : ____ *Libertinage et littérature*.

La plupart sous des lois scrupuleuse asservie
 Qui forcent la nature et martyrent la vie,
 Qui laissent un regret en l'arrière-saison
 De n'avoir mieux à temps usé de sa raison, [...] ²⁴³

Et maintenant, laissons parler Théophile :

[...]
 Qu'il se trouve allégé par la moindre caresse
 Des fers les plus pesants dont sa rigueur le presse,
 Suive les mouvements de ses affections,
 Ne tâche de brider jamais ses passions !

[...]

Qui ne peut l'éviter il doit aimer sa peine.

[...]

Le sanglier enragé, qui d'une dent pointue
 Dans son gosier sanglant mors l'épieu qui le tue,
 Se nuit pour se défendre, et d'un aveugle effort
 Se travaille lui-même, et se donne la mort.
 Ainsi l'homme souvent s'obstine à se détruire,
 Et de sa propre main il prend peine à se nuire.

[...]

Il force sa nature, et fait toute autre vie : [...] ²⁴⁴

Nous y retrouvons le même empressement quand il s'agit de suivre la nature et d'obéir à ses penchants, la même acceptation résolue en face des désirs, bref une identique adhésion au précepte majeur de l'épicurisme. En même temps l'on identifie aussi bien dans l'attitude du personnage de Hardy que derrière les vers de Théophile la même volonté de transmettre un enseignement, de laisser au reste de l'humanité une leçon de vie. On ne peut pas prouver qu'Alexandre Hardy avait partagé les mêmes sources avec Théophile, mais il reste évident que cette philosophie ne lui était pas étrangère et quand on rappelle l'importance qu'acquiert le discours de son protagoniste dans le contexte de la pièce, force est d'admettre que cet héritier de Ronsard ressent ne serait-ce qu'une certaine sympathie envers l'épicurisme, voire avec l'hédonisme. Il faut pourtant se garder de toute imprudence, d'autant plus qu'une conclusion satisfaisante de ce débat est hors d'atteinte. J'ai voulu tout de même montrer les rapprochements entre les deux discours qui sont,

²⁴³ *Lucrèce*, Acte I, vers 1-8. SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle* – Tome I. Op. cit.

²⁴⁴ VIAU, Théophile. *Oeuvres complètes* – tome I. Paris : Honoré Champion, 1999, pièce XXXIX (Satire première), p. 223-224.

eux, indéniables, pour montrer qu'il y a une ligne de continuité ou un dialogue possible entre les oeuvres de poètes concernés par ce travail.

Jean-Charles Darmon a montré comment la notion de divertissement, chère aux philosophes renaissants et à ceux qui leur ont succédé au XVII^{ème} siècle, s'est incorporée à la joie et à l'éthique chez Théophile. Selon cet auteur, Théophile aurait « intégré poétiquement une affirmation joyeuse du divertissement à toute une esthétique libertine de l'existence »²⁴⁵. Cette vision du divertissement, aux antipodes de celle de Pascal, bien entendu, est liée de près à l'hédonisme du poète, mais aussi à ce que Darmon appelle « une éthique de la liberté »²⁴⁶, où reposeraient sa force et sa valeur. On y retrouve en fait la sagesse de Théophile, un moment de rencontre, dans sa pensée, de quelques aspects de l'épicurisme avec des traits du stoïcisme, par où il se fait un digne héritier de Montaigne. Les plaisirs et les divertissements y retrouvent leur place, mais la capacité humaine de s'en détacher y est d'autant plus valorisée. La *première journée*, dans son chapitre II, en offre un excellent exemple, dont je ne saurais me passer de citer un extrait :

« [...] il faut avoir de la passion non seulement pour les hommes de vertu, pour les belles femmes, mais aussi pour toute sorte de belles choses. J'aime un beau jour, des fontaines claires, l'aspect des montagnes, l'étendue d'une grande plaine, de belles forêts, l'océan, ses vagues, son calme, ses rivages. J'aime encore tout ce qui touche plus particulièrement les sens : la musique, les fleurs, les beaux habits, la chasse, les beaux chevaux, les bonnes odeurs, la bonne chère ; mais à tout cela mon désir ne s'attache que pour se plaire, et non point pour se travailler ; lorsque l'un ou l'autre de ces divertissements occupent entièrement une âme, cela passe d'affection en fureur et brutalité ; la passion la plus forte que je puisse avoir ne m'engage jamais au point de ne la pouvoir quitter dans un jour. »²⁴⁷

Il est intéressant d'observer ici la valorisation des sens, avec une référence explicite à quelques-uns de ceux considérés comme des sens plus bas – l'odorat, le toucher, le goût. La vue et l'ouïe sont considérés par un certain groupe de philosophes, dont Kant, comme les sens les plus nobles, car ils maintiennent les

²⁴⁵ DARMON, Jean-Charles. *Philosophies du divertissement. Le jardin imparfait des modernes*. Paris : Desjonquères, 2009, p. 27.

²⁴⁶ Ibidem, p. 30

²⁴⁷ VIAU, Théophile de. « Première journée ». In : ____, *Oeuvre complètes* – tome II, p. 14.

objets éloignés du corps, ce sont des sens plus spirituels. Or, Théophile, tout en aimant les plaisirs offerts à l'esprit – la musique, la beauté des fleurs - apprécie aussi ce qui approche de son corps, ce qui lui procure un plaisir plus direct, la bonne chère, les bonnes odeurs. Chez lui, pas de refoulement. On y retrouve encore une fois son hédonisme. Il est, dans ce sens, aux antipodes des philosophes qui rejettent la chair, ceux que Michel Onfray a longuement analysés, en montrant combien l'odorat est méprisé et redouté par les ascétiques :

« Le nez des philosophes n'est donc pas fait pour contribuer à leur intelligence du monde sensible. Trop vulgaire, trop vil. À tout prendre, quand il n'est pas oublié, honni, banni, il sert à disqualifier la cause qu'il élit. Punie de manifester une proximité compromettante avec le monde animal, l'olfaction devient le sens de l'exclusion, du mépris et du refus. Les penseurs veulent oublier l'odorat, mais quand ils s'en servent, sans s'en apercevoir, ils se dénudent et révèlent leurs travers, leur mépris du corps, de la chair, du monde sensible et de la diversité du réel. »²⁴⁸

Théophile pourrait donc être mis dans la lignée des philosophes matérialistes, parmi Démocrite, Diderot, Cabanis, même si chez lui on ne retrouve pas de système philosophique. Antoine Adam le voit plutôt comme un libre penseur, quelqu'un qui n'est pas attaché à un courant de pensée, qui méprise les valeurs sociales - la gloire militaire, la richesse, les vanités de la Cour – et valorise le plaisir personnel et l'amour avant tout. C'est un individualiste, un épicuriste, un sensuel, un pacifiste, qui hait la royauté, la tyrannie et l'autoritarisme. Or, une telle attitude – puisque dans le cas de Théophile ces éléments ne constituent pas exactement une théorie philosophique, ils sont présents dans son oeuvre poétique mais ils définissent surtout sa façon de vivre – ne pourrait plaire aux deux institutions les plus puissantes à l'époque : l'Église Catholique de la contre-réforme, représentée par les jésuites, et la monarchie absolue. Théophile devient donc une cible.

3.1.3 LE PROCÈS

Au début du XVII^{ème} siècle, après les ravages occasionnés par les guerres de religion, la société française est profondément marquée. Les moeurs ont été atteints et on assiste au retour des guerriers : ceux qui étaient partis pour mener une

²⁴⁸ ONFRAY, Michel. *L'Art de jouir*. Paris : Grasset, « Le livre de poche », 1991, p. 134.

lutte au nom de Dieu et de croyances religieuses reviennent sous les masques de soldats violents, habitués au pillage, au viol, aux pires cruautés. On s'est tué pendant presque quarante ans au nom de dogmes qu'à la fin de cette guerre intestine étaient perdus de part et d'autre. À la cour d'Henri IV régnait une totale liberté de mœurs, qui s'est suivie, pendant la régence de Marie de Médicis, d'un faux redressement teinté de mysticisme et de superstition. Louis XIII a voulu, à son tour, donner un profil plus pieux à son règne, même si ce n'était qu'au niveau des apparences.

C'est alors dans ce contexte que les Jésuites assument la tâche de relever la foi catholique dans le royaume ; ayant le monopole de l'enseignement, ils multiplient leurs collèges et se dédient à la formation intellectuelle de futures élites. En même temps, utilisant des méthodes héritées de l'Inquisition, ils surveillent, poursuivent et punissent l'impiété avec les pires châtiments, dont le feu n'est pas le moins usuel. Or, la plus grande menace pour eux est chez les libertins, ceux qui, outre leurs mœurs licencieux, se permettent d'en faire théorie, de défendre la loi de la nature et le droit humain aux plaisirs terrestres. Ces subversifs dangereux sont les libres-penseurs dont un nom fait figure de leader : Théophile de Viau²⁴⁹.

À partir de la fin 1622 donc les jésuites commencent à s'organiser pour faire perdre Théophile. Le Père Voisin avait sous sa protection un jeune homme nommé Sageot, qui avait connu Théophile quelques années auparavant, quand celui-ci était encore étudiant, et qui s'était brouillé avec lui. Or le jésuite a pris Sageot comme témoin de la vie débauchée, irréligieuse et blasphématoire qu'aurait menée le poète, et a commencé un mouvement contre lui, en essayant d'abord de le brouiller avec ses protecteurs. Vers la même époque apparaît l'édition du *Parnasse Satyrique*, recueil collectif de poèmes licencieux. Le premier sonnet du recueil est signé par Théophile. Le voici :

Phyllis, tout est...outu, je meurs de la vérole ;
 Elle exerce sur moi sa dernière rigueur :
 Mon v. baisse la tête et n'a point de vigueur,
 Un ulcère puant a gâté ma parole.

²⁴⁹ Pour voir ce thème étudié plus en détail, voir : LEVER, Maurice. *Les Bûchers de Sodome*. Paris : Fayard, 1985 et PINTARD, René. *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^{ème} siècle*.

J'ai sué trente jours, j'ai vomi de la colle,
Jamais de si grands maux n'eurent tant de longueur,
L'esprit le plus constant fût mort à ma langueur,
Et mon affliction n'a rien qui la console.

Mes amis plus secrets ne m'osent approcher,
Moi-même en cet état je ne m'ose toucher,
Phyllis, le mal me vient de vous avoir ...tue.

Mon Dieu, je me repens d'avoir si mal vécu :
Et si votre courroux à ce coup ne me tue,
Je fais voeu désormais de ne ...tre qu'en cul.²⁵⁰

La pièce fait scandale dans les milieux religieux, non pas seulement à cause du sujet traité, mais parce qu'on a l'impression, jusqu'au dernier tercet, qu'il s'agira du repentir d'un pêcheur, alors qu'on a affaire à l'éloge de la sodomie, pratique considérée par l'Église comme des plus condamnables²⁵¹. La publication du *Parnasse Satyrique* est toutefois venue bien à propos pour les intentions du Père Garasse, jésuite qui a commencé à écrire un gros livre en huit tomes qui se révélera comme une vraie machine de guerre contre les athées et les libertins, leurs moeurs et leur pensée, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou prétendus tels*, publié en 1623 et 1624. Le livre de Garasse est virulent, plein d'insultes et de calomnies, et sa cible principale est celui qu'il considère comme le chef de la *bande épicurienne*, Théophile de Viau. Isabelle Moreau a une interprétation assez pertinente de la signification de l'ouvrage du Père Garasse. Selon elle, son « ambivalence [...] réside dans le fait qu'elle est à la fois la consécration d'une figure [le libertin] et la principale cause de sa disparition »²⁵².

Guido Saba a une interprétation plus générale des raisons qui expliqueraient qu'on ait fait de Théophile un ennemi de l'ordre établi :

Théophile, issu d'une famille protestante obligée de quitter sa ville à cause des guerres de religion, ne put échapper à la persécution des jésuites ni à celle du pouvoir judiciaire et politique parce qu'il avançait et diffusait dans

²⁵⁰ VIAU, Théophile de. *Oeuvres complètes* - tome III – Édition critique par Guido Saba. Paris : Honoré Champion, 1999, pièce XIII, p. 136. Je maintiens le texte tel qu'il fut présenté par Guido Saba, avec ces omissions.

²⁵¹ Sur l'histoire de la sodomie et de sa répression, voir : LEVER, Maurice. *Les Bûchers de Sodome*.

²⁵² MOREAU, Isabelle. *Guérir du sot – Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*. Paris : Honoré Champion, 2007.

son oeuvre des idées de liberté et de tolérance avec une telle efficacité qu'il était devenu la figure la plus représentative d'un mouvement de pensée qui s'avérait dangereux pour l'ordre établi.²⁵³

Alexandrian prend cette même voie herméneutique quand il explique les raisons fondamentales de la répression subie par la littérature érotique :

La répression de la littérature érotique vint du fait que le libertinage mêla des considérations antireligieuses à des descriptions pornographiques. On aurait continué à publier, avec privilège du roi, des recueils collectifs de priapées, s'il ne s'y était jamais glissé des impiétés. Mais on redouta, en tolérant des licences d'expression sur la sexualité, de paraître autoriser du même coup des blasphèmes.²⁵⁴

Revenant à l'histoire de Théophile, il a beau nier la paternité du poème paru dans le *Parnasse Satyrique* et accuser les éditeurs du recueil, il a beau porter plainte contre ces éditeurs, l'affaire convainc le Procureur général Molé, qui commence un procès et qui se montrera d'ailleurs un fonctionnaire spécialement dédié : c'est lui qui va instruire le procès et préparer soigneusement les longs interrogatoires auxquels on va soumettre Théophile après son arrestation. L'inquiétude du poète augmente et le fait quitter Paris. Il passe cinq mois en voyage, cherchant du refuge chez des amis et des protecteurs.

En juillet 1623 il y a un arrêt qui ordonne que Théophile et les libraires éditeurs du *Parnasse* soient enfermés à la Conciergerie. Comme ils sont tous enfuis, en août la Chambre se réunit et dans une matinée émet son jugement. Contre Théophile, outre ses vers parus dans le recueil collectif, figurent déjà dans le procès des pièces faisant partie de ses *Oeuvres*. La sentence prévoit que Théophile sera brûlé vif avec son oeuvre en Place de Grève - après avoir avoué sa culpabilité et s'être repenti devant Notre Dame - et ses biens seront confisqués. En absence de l'accusé, la sentence sera exécutée en effigie. C'est ce qui se fait.

Théophile, qui est à ce moment-là au château de Chantilly, chez son protecteur, le duc de Montmorency, doit s'enfuir. Mais il met trop longtemps pour le faire, et, le 17 septembre 1623, le poète est arrêté près de la frontière du Nord. On

²⁵³ SABA, Guido. *Théophile de Viau : un poète rebelle*. Paris : PUF, 1999, p. 217.

²⁵⁴ ALEXANDRIAN. *Histoire de la littérature érotique*. Paris : Payot, 1995, p. 116.

l'emmène vers la Conciergerie, où on l'enferme dans la cellule de Ravailac, l'assassin d'Henri IV.

Théophile sera bientôt abandonné de ses amis, quelques-uns craignant des poursuites, d'autres voulant se faire une position auprès des puissants. Guez de Balzac écrit même à Boisrobert des lettres haineuses, où il condamne son ancien compagnon. Seuls les grands seigneurs qui l'ont toujours protégé, tels que Liancourt et Montmorency, plaident sa cause. Théophile reste enfermé dans une cellule humide, dans les pires conditions, pendant presque deux ans. Son procès se déroule on ne peut plus lentement et ses premiers interrogatoires n'ont lieu qu'au mois de mars 1624, six mois après son arrestation. À cette époque ses conditions – internes et externes – se sont un peu améliorées. Il lui est permis de lire et d'écrire, ce qui lui donne les conditions de préparer en détail sa défense, appuyée sur des textes qui vont figurer désormais dans son oeuvre comme des exemples supérieurs de son talent et de sa capacité de prosateur, reconnue avec éclat par la critique à partir du XIX^{ème} siècle²⁵⁵. À l'extérieur des murs de la Conciergerie, les conditions changent au profit du poète ; ses adversaires perdent du terrain par suite de leur fanatisme et de leur virulence démesurée.

Pendant le déroulement du procès, Théophile réussit à montrer à ses juges la faiblesse des témoignages et le manque de preuves contre lui. Comme le remarque Joan Dejean, le procès étant mené par ceux qui veulent condamner un homme pour ses actes, mais qui n'ont d'autres preuves que ses textes, « le plus remarquable à propos du cas de Théophile de Viau est sans doute de constater à quel degré tout y est affaire de mots »²⁵⁶. Ses accusateurs ne renoncent pas cependant à leur entreprise, ils cherchent de plus en plus des témoins et font par conséquent traîner le procès. Pendant ce temps, Théophile continue à écrire des lettres et des vers, en général en remerciant ses défenseurs et en parlant de sa condition. Finalement, le premier septembre 1625, la sentence finale est prononcée :

²⁵⁵ Dans son ouvrage sur la fortune critique de Théophile, Guido Saba cite maints auteurs qui ont rapproché le style de la prose de Théophile développée en prison de celui de Pascal. Ces auteurs seraient Charles Durozoir (p.93), Philarète Chasles (p. 111), Émile Colombey (p. 140), Antoine Adam (p. 189), Robert Casanova (p. 292). SABA, op. cit.

²⁵⁶ DEJEAN, Joan. « Une Autobiographie en procès. L'affaire Théophile de Viau ». In : *Poétique*, n^o. 48, 1981, p. 440.

Théophile est banni à perpétuité du royaume et ses biens confisqués. Le Père Voisin, son pire ennemi, est lui aussi condamné à l'exil²⁵⁷. Le résultat du procès est vu comme un acquittement : Théophile l'a emporté. Cependant, sa santé est irrémédiablement brisée par ces deux ans d'emprisonnement ; la libre pensée et le libertinage reçoivent un coup fatal et ne survivront pas, en tant que mouvements qui pouvaient se faire à la lumière du jour, à son ancien chef. Selon Robert Casanova,

Théophile a gagné son procès, c'est certain, mais son procès a mis fin à une certaine forme du libertinage, ou du moins, l'a condamné à une vie secrète qui a pris parfois les apparences de la mort ; seule, la vigueur de la résurgence, cent ans plus tard, attestera la persistance d'un cheminement souterrain. Il a gagné son procès mais en lui, hélas ! la libre pensée est morte.²⁵⁸

Théophile meurt, sans avoir quitté la France, d'ailleurs, le 25 septembre 1626, à Paris. Le libertinage, qui, au début du siècle était synonyme d'incrédulité²⁵⁹, va évoluer et va faire changer la logique de condamnation des textes obscènes :

L'obscénité est, au début du XVII^{ème} siècle, l'une des cibles d'un combat permanent contre l'impiété et l'athéisme ; à la fin du siècle, elle est devenue un critère esthétique suffisamment précis pour justifier à lui seul un arrêt d'interdiction.²⁶⁰

Il faut dire que pendant le procès, il y a eu, dans les mots de Stéphane Van Damme une « mobilisation sans précédent dans Paris pour défendre ou condamner le poète libertin »²⁶¹. À peu près 74 pamphlets anonymes concernant la matière ont été publiés à l'époque, constituant une sorte de Querelle du Cid avant la lettre. Par l'empressement produit par cette affaire il est possible de dire que la question libertine a gagné alors la place publique. Mais évidemment cette grave entreprise a laissé ses marques. Tout de suite après la conclusion du procès, le libertinage a dû prendre d'autres mesures. Il avait été inexorablement atteint.

²⁵⁷ Au cours du procès il est resté évident que le Père Voisin avait utilisé des expédients assez immoraux afin de calomnier le poète.

²⁵⁸ CASANOVA, Robert. "Introduction". In : VIAU, Théophile de. *Théophile en prison*. Paris : Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1967, p. 52.

²⁵⁹ "Le libertinage, on le sait, est le nom général que prend l'incrédulité dans la première moitié du XVII^{ème} siècle ». Ibidem, p. 21.

²⁶⁰ ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Le Livre interdit. De Théophile de Viau à Sade*. Paris : Payot, 1996, p. 25.

²⁶¹ VAN DAMME, Stéphane. *L'Épreuve libertine*. Paris : CNRS Éditions, 2008, p. 7.

Claude Reichler analyse bien le phénomène auquel le libertinage a été confronté et la façon dont il a réagi pour se permettre d'avoir quelque avenir :

« Parti d'une volonté d'affranchissement, le libertinage s'est vu contraint par les conditions historiques auxquelles il a été confronté, à se dénaturer, à aliéner son projet pour composer avec le premier totalitarisme moderne : la mise en place d'un pouvoir central et autocratique en France, muni d'une administration efficace et utilisant des moyens de propagande intenses [...] en vue de se légitimer. En se dissimulant, en acceptant de jouer le jeu des représentations officielles, le libertinage est devenu moins libertaire, mais plus libertin. »²⁶²

L'auteur établit encore une relation très intéressante entre ce besoin d'auto-préservation par le biais de la feinte, qui caractérise le libertinage après Théophile, et l'idéal de l'honnêteté qui va se répandre tout au long du siècle. C'est ce que René Pintard avait déjà dit dans son célèbre ouvrage, en montrant le rapport étroit entre l'idéal de l'honnête homme et l'irréligion :

« Ils sont nombreux, en son temps [dans le temps de Pascal], ces mondains que rebute une dévotion accessible à tous et qui veulent briller par une vertu moins vulgaire : esprits forts par élégance de cavaliers, scandaleux par respect humain, indécents par convenance, révoltés contre la foi par servilité à l'égard de la mode. »²⁶³

Mais Reichler porte ce rapport à l'extrême en arrivant à dire que le souci de retenue, qu'on devine derrière les notions de bienséance et de vraisemblance, a des affinités avec ce « mode d'emploi » du libertinage. Le procès de Théophile gagnerait ainsi un nouvel intérêt : exemple majeur de la censure de l'État et de l'Église sur la littérature, il aurait contribué à l'affirmation du phénomène du classicisme. Reichler explique les raisons profondes de ce comportement esthétique à partir de l'examen d'une sentence latine souvent employée pour décrire la façon d'agir imposée aux contestataires : *intus ut libet, foris ut moris est* (à l'intérieur fais ce qui te plaît, à l'extérieur, fais selon la coutume). Selon lui, cette sentence,

« Dégradant la loi en coutume, le dogme en imposition arbitraire, les prescriptions sociopolitiques en modes qui changent selon les lieux et les

²⁶² REICHLER, Claude. *L'Âge libertin*. Paris : Éditions de Minuit, 1987, p. 17.

²⁶³ PINTARD, René. *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^{ème} siècle*. Genève-Paris : Slatkine, 1983 (1943), p. 15.

temps, elle propose l'acceptation des obligations comme s'il s'agissait de rôles. En contrepartie, elle laisse entendre que l'homme, libéré du faix des représentations par la reconnaissance évidente qu'il leur aura accordée, peut préserver son for intérieur comme le lieu de l'indépendance et du plaisir. »²⁶⁴

Si l'on comprend ce jeu de représentations, ces rôles comme une imposition tacite faite aux écrivains qui voulaient avoir leur place dans la société de l'époque, force sera d'admettre une certaine familiarité entre les libertins et les poètes dramatiques qui ont construit l'édifice du théâtre classique en France. Ils devaient tous se soumettre – les uns pour préserver leur vie et leur oeuvre, les autres pour être acceptés dans l'univers des artistes reconnus par le canon qui s'établissait de plus en plus depuis l'avènement de l'Académie Française – à des dogmes poétiques ou à l'autocensure.

L'oeuvre de Théophile sera encore admirée jusqu'à la fin du siècle²⁶⁵, mais à ce moment-là Boileau se chargera de détruire son renom littéraire, par une analyse impitoyable et ironique de ses ouvrages, notamment de sa pièce de théâtre.

3.1.4 LE STYLE

Vers 1623, comme on a vu, Théophile est tenu pour un chef d'école puisqu'il a, groupés autour de lui, des admirateurs, des disciples, des amis. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un groupe organisé, qui veuille imposer un style à la langue poétique, comme c'est le cas du groupe de Malherbe, l'on peut déceler quelques principes auxquels Théophile reste attaché. Il refuse toute sorte d'imitation, et c'est la critique principale qu'il adresse à la Pléiade, bien qu'il soit un admirateur de Ronsard. C'est cette même idée qui l'éloigne de l'école de Malherbe, qu'il admire aussi pourtant : il n'aime pas les modèles, son idéal c'est de suivre ses propres penchants, ce qui d'ailleurs découle très logiquement de son attitude individualiste :

Imite qui voudra les merveilles d'autrui ;
Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui ;
Mille petits voleurs l'écorchent tout en vie.

²⁶⁴ REICHLER, op. cit, p. 22.

²⁶⁵ La seule tragédie qu'il ait écrite, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, a eu près de quatre-vingts éditions au XVII^{ème} siècle !

Quant à moi, ces larcins ne me font point d'envie ;
 J'approuve que chacun écrive à sa façon :
 J'aime sa renommée et non pas sa leçon.²⁶⁶

En revanche il n'aime pas la sécheresse de la poésie d'une jeune école qui surgit et qui refuse même l'emploi de la métaphore. Pour lui, l'important c'est de bien traduire l'idée à travers un discours clair et ferme. On y retrouve son esprit rationaliste, quoique sa poésie soit sensuelle et sincère. L'une des caractéristiques principales de l'oeuvre de Théophile est son caractère autobiographique ; le poète se met tout entier dans ses vers, le sujet de ses poèmes c'est lui même, ses expériences, ses opinions, ses raisonnements. C'est pourquoi ses poèmes constituent les documents les plus importants sur lesquels se sont penchés les historiens pour retracer ses pas et composer sa biographie. Ce rapprochement entre l'idée et le sentiment personnel, entre raison et nature est à la source de l'originalité de Théophile, de son idéal de « créer un nouveau langage », un langage poétique tout particulier et singulier :

Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints,
 Promener mon esprit par de petits desseins,
 Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie,
 Méditer à loisir, rêver tout à mon aise,
 Employer toute une heure à me mirer dans l'eau,
 Ouïr comme en songeant la course d'un ruisseau,
 Écrire dans les bois, m'interrompre, me taire,
 Composer un quatrain sans songer à le faire.
 Après m'être égayé par cette douce erreur,
 Je veux qu'un grand dessein réchauffe ma fureur,
 Qu'un œuvre de dix ans me tienne à la contrainte
 De quelque beau poème, où vous serez dépeinte.
 Là, si mes volontés ne manquent de pouvoir,
 J'aurai bien de la peine en ce plaisant devoir.
 En si haute entreprise où mon esprit s'engage,
 Il faudrait inventer quelque nouveau langage,
 Prendre un esprit nouveau, penser et dire mieux
 Que n'ont jamais pensé les hommes et les dieux.²⁶⁷

À vrai dire, Théophile est plutôt un admirateur de Hardy que de Malherbe. Chez le vieux dramaturge il approuve la verve facile, le don de l'invention, le mépris

²⁶⁶ VIAU, Théophile de. *Oeuvres complètes* – tome I. Pièce XXXIV (Élégie à une dame). Op. cit., p. 203-204.

²⁶⁷ Ibidem, p. 205-206.

de toute orthodoxie. Pour utiliser la synthèse expressive d'Antoine Adam, « Théophile n'a pas emprunté à Hardy une formule, mais le dédain des formules »²⁶⁸. Cependant Théophile se rapprochera de la nouvelle école, il sera un « moderne », ayant même parfois un style ressemblant à celui de Malherbe, tout au moins aux moments où celui-ci adopte des images baroques²⁶⁹. Finalement, à partir de 1618, il va abandonner un peu le lyrisme et composer de plus en plus des poèmes d'idées et d'analyse, où il voudra remplacer les dogmes et les conventions par sa vérité personnelle, par sa nature. Adam a une opinion bien spécifique à ce propos :

« Affirmer cette doctrine, c'était pousser à bout les tendances rationalistes, c'était dépasser de loin Malherbe, rompre avec l'humanisme, avec la tradition, avec l'antiquité. »²⁷⁰

En effet, Théophile était un moderne en ce qui concerne son goût de liberté et, dès lors, son refus de l'imitation et son utilisation d'un langage commun, très éloigné des métaphores humanistes ; en revanche, ce même esprit d'indépendance ne lui permettait pas de s'approcher des malherbiens, qui prônaient la liberté quant à la *dispositio* et à l'*inventio*, mais qui se montraient comme de farouches défenseurs des règles quant à l'*élocutio*.²⁷¹

Soit qu'il ait dépassé Malherbe dans sa modernité, qu'il ait admiré Hardy et Ronsard et puis qu'il ait pris ses distances par rapport à eux, qu'il ait été un chef d'école, un baroque, un libertin, un sensuel et un rationnel à la fois, Théophile reste comme un cas singulier dans l'histoire de la poésie française. Admiré par les romantiques – Théophile Gautier est le grand responsable de sa redécouverte et de sa revalorisation au XIX^{ème} siècle -, par Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, les

²⁶⁸ ADAM, op. cit. p. 63.

²⁶⁹ Pour expliquer cette référence, je cite Victor-Lucien Tapié : « Malherbe, en qui l'on reconnaît un précurseur du classicisme, demeure par beaucoup d'aspects un baroque ». Pour cet auteur, même Corneille serait baroque par beaucoup de ses formes et de ses images et par sa difficulté à soumettre son goût et son aspiration aux soucis de vraisemblance et aux règles classiques. TAPIÉ, Victor-Lucien. *Le Baroque*. Que sais-je. Paris : PUF, 1961, p. 63.

²⁷⁰ Ibidem, p. 151.

²⁷¹ Georges Forestier développe brillamment les paradoxes auxquels furent confrontés les dramaturges et les théoriciens dans la dispute entre la tradition et la modernité vers 1628. Voir FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*. Paris : PUF, 2003, p. 29-41.

surréalistes²⁷², il ne pouvait ne pas figurer dans une thèse qui veut, au XXI^{ème} siècle, comprendre comment le désir, la licence et l'insubordination ont pénétré la tragédie française du début des années 1600, bien qu'il n'ait publié qu'une seule pièce.

3.1.5 UNE LITTÉRATURE À LA PREMIÈRE PERSONNE

Une des sources peut-être de la persécution de Théophile, alors qu'il y avait d'autres libertins comme lui que la censure a épargnés, est la confusion qui s'établit chez lui entre l'auteur et son oeuvre. Il avait certes le désavantage – en ce sens que nous abordons – de vivre dans une époque où ces limites n'étaient pas considérées. Mais sa stratégie littéraire contribuait volontairement à ce mélange. Théophile est son oeuvre dans la mesure où il se met tout entier dans ce qu'il écrit. La question de l'utilisation de son prénom comme signature n'est pas dès lors de moindre importance. En effaçant le patronimique, en se dégageant de liens familiaux, le poète devient n'importe qui, ou en tout cas, il devient ce qu'il produit. Il se transforme en littérature. C'est l'opinion de Joan Dejean : « Théophile de Viau, en se rebaptisant 'Théophile', a fait de lui-même un texte, un être situé en un sens au-delà de l'identité, ou du moins sur l'identité duquel le système légal n'a aucune prise »²⁷³. Son style est là pour confirmer cette association : Théophile écrit à la première personne²⁷⁴. Le narrateur de ses textes en prose ou le moi lyrique derrière ses poèmes a beau avoir une existence littéraire, stylistique : en faisant des épisodes de sa vie une matière littéraire, Théophile permet, accepte une association entre l'homme et l'oeuvre, voire encourage son lecteur à joindre oeuvre et auteur dans la même fiction.

Il est curieux que le Père Garasse, son ennemi le plus obstiné, soit suivi de près, en ce qui concerne sa stratégie de lecture de l'oeuvre théophilienne, de

²⁷² Pour accompagner la réception critique de l'oeuvre de Théophile du XVII^{ème} au XX^{ème} siècle, voir l'ouvrage de Guido Saba déjà cité, *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau*.

²⁷³ DEJEAN, Joan. Op. cit., p. 438. Dejean montre que Théophile utilise comme méthode de défense le fait que son prénom est très commun et que les événements rapportés par les témoins peuvent ne pas le concerner.

²⁷⁴ Joan Dejean remarque, à la suite de René Démoris, combien il est rare à l'époque de Théophile l'usage du récit à la première personne. Ibidem, p. 433-434.

presque tous les critiques qui s'y sont penchés depuis le XVII^{ème} siècle. Frédéric Lachèvre et Antoine Adam, par exemple, des éminents connaisseurs de la vie et de l'oeuvre de Théophile, qui ont protagonisé une dispute acerbe sur la définition et l'interprétation de faits de la vie du poète, ont utilisé la même méthode du père jésuite : ils ont cherché à écrire la biographie de Théophile à partir de ses textes littéraires. Le poète nous invite presque à faire ce choix. Ses textes, remplis de références à des épisodes biographiques, c'est tout ce qu'on connaît de Théophile. Il a réussi, par cette méthode, associée certes à sa complète disparition de l'univers des lettres pendant deux siècles, à devenir un être de papier. Et c'est là sans doute que se révèlent sa modernité et sa subversion.

En ce qui concerne l'objet de ce travail, la pièce de théâtre, il est évidemment plus difficile de déceler le poète comme le sujet derrière les personnages. Cela est beaucoup plus clair dans un texte comme la *Première journée*, par exemple. Mais l'analyse de *Pyrame et Thisbé* va nous montrer comment Théophile réussit à afficher, par le truchement de ses protagonistes, les enjeux majeurs de sa pensée. Même dans un genre dialogique par excellence, voilà que notre poète trouve une façon de se mêler à son oeuvre. L'on devine presque, derrière le décor, un grand JE qui domine la scène.

Il est possible de reconnaître dans cette attitude l'héritage de Montaigne et de Charron, auxquels on a déjà fait des références au long de ce travail. Mais Théophile a investi le projet autobiographique de Montaigne et le projet d'une théorie de la sagesse de Charron²⁷⁵ d'une auréole de fictionnalité ; il les a introduits dans un espace proprement poétique et par là il a brouillé les cartes. Dès lors sa vie est devenue littérature – permettant aux censeurs d'utiliser ses textes, cible apparente du procès, comme des preuves d'une existence peu chrétienne – et son oeuvre s'est transformée en pièce documentaire offerte aux historiens futurs. L'ambiguïté que l'on

²⁷⁵ Voir ONFRAY, Michel. *Les Libertins baroques (Contre-histoire de la philosophie t. 3)*. Paris : Grasset (Le Livre de Poche), 2088, p. 55 et 56.

décèle dans cette association hétéroclite explique toute la richesse de l'œuvre de Théophile et fait de lui sans doute un des premiers écrivains modernes²⁷⁶.

3.2 LES AMOURS TRAGIQUES DE PYRAME ET THISBÉ, UNE TRAGÉDIE DE LA RÉBELLION

Théophile a travaillé comme poète à gages d'une troupe de théâtre lors de son arrivée à Paris. Il n'a pas aimé l'expérience, qui lui imposait des contraintes dont sa personnalité libre ne prenait pas l'habitude, selon son propre aveu :

Autrefois, quand mes vers ont animé la scène,
L'ordre où j'étais contraint m'a bien fait de la peine.
Ce travail importun m'a longtemps martyré,
Mais enfin, grâce aux dieux, je m'en suis retiré.
Peu sans faire naufrage et sans perdre leur ourse
Se sont aventurés à cette longue course :
Il y faut par miracle être fol sagement,
Confondre la mémoire avec le jugement,
Imaginer beaucoup, et d'une source pleine
Puiser toujours des vers dans une même veine.²⁷⁷

Il a écrit cependant, plusieurs années après cette première incursion dans le théâtre, une pièce qu'il a voulu publier en 1623. L'on ne saurait dire pourquoi Théophile a décidé d'écrire pour le théâtre à un moment où il avait déjà atteint le succès comme poète, pourtant sa pièce montre un essai de renouvellement et une coupure par rapport au théâtre de Hardy, par exemple. Sans doute Théophile, revenu au théâtre avec la notoriété de grand poète, a pu enfin se libérer des contraintes du genre et se permettre de faire de « cette longue course » une course plus rapide, plus agile, plus concentrée comme le démontre *Pyrame et Thisbé*. Cette pièce, plus lyrique et moins mouvementée que celles de Hardy, garde encore des

²⁷⁶ Quand je dis que Théophile dépasse Malherbe dans sa modernité, il s'agit d'une première dispute au XVII^{ème} siècle entre la tradition et la modernité, ce qu'on a étudié plus en détail au chapitre précédent. Ici, quand je dis qu'il est un des premiers écrivains modernes, il s'agit d'un autre phénomène. Je parle de la modernité de façon plus conceptuelle et générale, de la modernité d'un Montaigne, par exemple, c'est-à-dire de ceux qui ont fait de leurs textes une espèce d'essai, en arrivant par là à brouiller les frontières des genres littéraires.

²⁷⁷ VIAU, Théophile de. *Oeuvres* – tome I. Pièce XXXIV (Élégie à une dame). Op. cit. p. 205.

résonances baroques, a une influence évidente de la littérature pastorale²⁷⁸ et inaugure une nouvelle étape dans le théâtre français.

3.2.1 L'INTRIGUE ET L'ORGANISATION FORMELLE

Il faut, au milieu du théâtre, un mur de marbre et pierre fermé ; des ballustres ; il faut aussy de chasque costé deux ou trois marches pour monter. A un des costez du theatre, un murier, un tombeau entouré de piramides. Des fleurs, une éponge, du sang, un poignard, un voile. Un antre d'ou sort un lion du costé de la fontaine, et un autre antre a l'autre bout du theatre ou il rentre.²⁷⁹

Pour composer sa pièce Théophile s'est inspiré d'Ovide, s'insérant dans une longue tradition de relectures des *Métamorphoses*. L'une des parties les plus exploitées par les auteurs au long des siècles est celle qui se trouve au livre IV, quand les filles de Minée se racontent des histoires pendant qu'elles tissent : alors apparaît le mythe des deux jeunes babyloniens dont l'amour est interdit par leurs familles. Le couple décide de s'enfuir et quand Pyrame retrouve le voile de sa bien aimée et des traces de sang, convaincu quelle avait été dévorée par une bête sauvage, il se tue. Thisbé retrouve le corps de son amant et se suicide elle aussi. Ce récit va être repris par plusieurs écrivains à partir du Moyen Âge, dont le plus célèbre est sans doute Shakespeare, qui l'aborde dans une comédie, *Un songe d'une nuit d'été*, et dans une tragédie, *Roméo et Juliette*²⁸⁰. Georges Forestier, tout en remarquant que l'oeuvre d'Ovide était une lecture quotidienne pour les poètes de ce

²⁷⁸ Sur l'influence de la littérature pastorale sur le théâtre de Théophile, voir DALLA VALLE, Daniela. « *Pyrame et Thisbé* de Théophile et la pastorale dramatique. Quelques remarques ». In : *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII^{ème} siècle offerts à G. Mongrédien*. Paris : Société d'Études du XVII^{ème} siècle, 1974, p. 289-297. Dans cette étude, l'auteur montre que l'importance de la nature dans la pièce et la qualité éminemment sentimentale de son action la rapprochent de la pastorale. Georges Forestier fait référence lui aussi à cet aspect de la pièce de Théophile, en remarquant qu'on y retrouve des traits de la pastorale : « ferveur amoureuse, grâce des sentiments, pathétique des situations, harmonie dans la simplicité », en soulignant pourtant qu'il n'y a pas de « paradis pastoral » et qu'on « n'est pas en présence d'une pastorale ». FORESTIER, Georges. Préface à VIAU, Théophile de. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. S.l. Cicero éditeurs et Théâtre National de Strasbourg, 1992, p. vii. Ce n'est pas pour autre raison que je fais une analyse du désir dans la pastorale dramatique en France à la fin de ce chapitre.

²⁷⁹ MAHELOT, Laurent. In : LANCASTER, Henry Carrington. *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII^{ème} siècle*. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1920, p. 71.

²⁸⁰ Pour suivre la fortune intertextuelle du mythe, qui inclut en France des auteurs tels que La Fontaine, Rostand et Zola, voir SIAUD, Florent. *Pyrame et Thisbé - Cahier dramaturgique*. Mise en scène de la pièce de Théophile de Viau par Benjamin Lazar. Co-réalisation Théâtre de l'Aténée – Louis Jouvet, Paris, 2009.

début de siècle, suggère une hypothèse sur l'origine de l'idée de Théophile de transposer cette histoire au théâtre. Selon le critique, Théophile connaissait certainement l'idylle de Marino, *Piramo e Tisbe*, qui date de 1620 et aurait peut-être pu être influencé par ce poète, qui se trouvait à la cour de France depuis 1615²⁸¹.

Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé fut publiée en 1623. Les critiques n'arrivent pas cependant à un accord quant à la date de sa composition et de sa première représentation. Alors que Les frères Parfait indiquent l'année 1617, Carrington Lancaster propose une date incertaine située après l'édition des œuvres de Théophile parue en 1621, où la pièce ne figure pas. Antoine Adam suppose que la composition de l'ouvrage remonte au début de 1621, bien que selon la plupart des historiens sa première représentation ait eu lieu en 1625, ce qui peut être inféré à partir des lettres latines de Théophile. Adam réfute cette idée, appuyé cependant sur des arguments assez faibles. D'après l'analyse de tous les arguments, je suis tentée d'affirmer que la pièce a sans doute été écrite en 1621 ou 1622, mais quant à la date de sa première, il ne faut pas se garder de citer Wilma Deierkauf-Holsboer, qui, à partir d'un document très important pour la connaissance de la vie théâtrale de l'époque, le *Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française du XVII^{ème} siècle*, indique le mois de novembre 1622 comme celui où la pièce de Théophile a gagné les planches pour la première fois²⁸². Le mémoire de Mahelot informe que la troupe de Bellerose a loué cette année la salle des Confrères de la Passion après son utilisation pendant quelque temps par un trio comique et puis par des acteurs italiens. La troupe aurait joué une pièce de Hardy et, ensuite, *Pyrame et Thisbé*. Évidemment la pièce aurait pu être présentée à la cour l'année précédente, ce que les lettres de Théophile ne laissent pourtant pas croire puisqu'elles citent le succès obtenu par son ouvrage à la cour en 1625. Faute de pouvoir donc assurer la date de sa parution, contentons-nous de savoir avec un peu plus de sûreté que les parisiens ont pu accompagner les infortunes de Pyrame et Thisbé en 1622, à l'Hôtel de Bourgogne et grâce à la troupe de Bellerose.

²⁸¹ FORESTIER, Georges. Préface à VIAU, Théophile de. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. S.I. Cicero éditeurs et Théâtre National de Strasbourg, 1992, p. xv.

²⁸² DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma. *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne – tome I*. Paris : Nizet, 1968, p. 156.

La pièce de Théophile suit de près l'histoire mythique, pourtant on y retrouve quelques éléments nouveaux, porteurs de significations assez expressives. Voyons le résumé de l'intrigue :

Pyrame et Thisbé, des voisins appartenant à des familles ennemies, sont amoureux l'un de l'autre. Cet amour est dès lors interdit par les figures paternelles qui participent à l'action, la mère de Thisbé et le père de Pyrame. Il n'y a pourtant pas de combats verbaux entre parents et enfants – qui ne se présentent jamais ensemble sur scène. L'interdiction est montrée à travers le discours des personnages secondaires censés être les porte-paroles de l'autorité. Les protagonistes réagissent très mal à ce discours de l'ordre, qu'ils attribuent à la vieillesse, qu'ils méprisent, et au bon sens, qu'ils refusent.

La force et le caractère irrémédiable de l'interdiction familiale apparaissent dans le discours de Narbal, père de Pyrame, absolument insensible aux arguments de son confident, Lidias, qui essaie de lui faire accepter les lois naturelles qui séparent, pendant la jeunesse, l'amour et la raison. D'autre part, Théophile introduit un personnage inexistant dans le récit d'Ovide. Il s'agit d'un roi tyrannique et épris de Thisbé. Ne pouvant pas admettre les refus de la jeune fille, le roi commande l'assassinat de Pyrame et ne veut pas entendre les arguments de son ministre Syllar, qui tente de le faire voir qu'un roi ne doit pas commettre des actes dûs par des raisons personnelles. En faisant référence aux dieux, qui ne sont pas justes et agissent conformément à leurs désirs, et aux récompenses pécuniaires dues aux bons services, le roi oblige Syllar à accomplir ses ordres.

Pyrame et Thisbé, qui peuvent se parler grâce à une fente dans le mur séparant leurs maisons, mais qui ne se touchent ni ne se voient jamais, dans leur première rencontre sur scène échangent des mots d'amour et se plaignent de leur sort et des discours des vieux, dont l'âge a fait oublier les biens faits de l'amour. Ensuite il y a une scène entre Syllar et Deuxis, son domestique, où celui-ci oppose des arguments au meurtre de Pyrame, qu'ils doivent accomplir. Il y a tout un débat sur la légitimité des rois, lequel finit sur la constatation – très cynique, d'ailleurs – qu'on ne peut pas leur désobéir, sous peine de grave punition, et que par contre,

l'obéissance à leurs ordres apporte toujours des récompenses. Là-dessus, ils se jettent sur Pyrame, qui arrive. Le protagoniste a le temps de réagir et il tue Deuxis, qui lui avoue, avant de mourir, la participation du roi au forfait. Pyrame parle de nouveau à Thisbé et ce dernier événement précipite leur décision de partir ensemble. Ils se donnent rendez-vous la nuit dans la forêt, près du tombeau de Ninus.

Il y a ensuite un entretien entre la mère de Thisbé et sa confidente, où celle-là raconte un cauchemar qu'elle a eu, dans lequel sa fille était mortellement blessée à côté de Pyrame et lui reprochait sa conduite autoritaire. En croyant à une prémonition, la mère de Thisbé décide d'avoir dorénavant plus de tolérance à l'égard de sa fille.

Thisbé arrive la première au rendez-vous et pendant qu'elle attend son aimé, elle déclame un monologue qui met en valeur la nature environnante. Tout à coup elle aperçoit un lion, ce qui la fait fuir pour se protéger. Pyrame arrive, ne rencontre pas Thisbé, mais retrouve son voile et des traces de sang. La croyant morte à cause de son retard et de son peu de précaution, Pyrame se tue, après un long monologue sur lequel je reviendrai. Thisbé réapparaît et en retrouvant le corps de Pyrame, elle fait aussi un monologue et se suicide avec le même poignard. C'est le dénouement.

La pièce a une structure assez archaïque, peu de personnages, une action qui conduit directement au dénouement sans faire des détours ou présenter beaucoup de péripéties, de longs monologues et une certaine insouciance par rapport à l'équilibre entre les actes, à la progression des scènes et à l'unité de lieu. Apparemment ce qui intéresse au dramaturge est d'affronter tout d'emblée le noeud de l'intrigue : l'amour, ses obstacles, l'acte de rébellion, la catastrophe. Pour ce faire, il nous présente un monde partagé : d'un côté les voix adultes, le bon sens, l'austérité, l'autorité, les contraintes, la vieillesse, en un mot la raison, représentée d'une façon ou d'une autre par tous les personnages ; de l'autre côté la jeunesse, l'amour, le goût de la liberté, l'insoumission, l'amour de la nature, les rêves, l'instinct, bref, le corps, représenté par le couple Pyrame et Thisbé. Inutile de se demander de

quelle côté va la sympathie de l'auteur : tout attire l'attention et l'émotion du spectateur vers le sort des deux jeunes gens. La pièce permet facilement à Théophile d'exprimer ses convictions profondes et sa philosophie de vie. Gustave Lanson le pensait aussi, d'après ce qu'on peut déceler des ses notes sur la tragédie française :

« Naturel relatif, ton humain et couleur actuelle du dialogue : influence de la vie contemporaine. La personnalité du poète anime les personnages. La pièce exprime son point de vue sur la vie. »²⁸³

Le personnage du roi est un facteur de déstabilisation de ce plan supposé. Par lui, l'univers binaire de la pièce se déséquilibre, car, faisant partie du groupe de l'autorité, cela va sans dire, le roi n'y représente pas la voix du devoir ou de la morale, les dogmes sociaux qui contredisent les penchants naturels de l'homme, mais au contraire, il met son autorité au service de ses propres désirs, de sa convoitise, ce qui offre un champ de réflexion sur la vision de Théophile à l'égard de la monarchie, sujet sur lequel il faudra revenir lors de l'analyse de ce personnage.

Le dénouement vient apparemment affaiblir le champ de la liberté : l'acte de rébellion des protagonistes leur permet de refuser le monde que la société leur offre, mais ne leur procure pas une issue qui puisse combler leurs désirs. Le chemin de l'insoumission mène forcément à la mort. Cette interprétation, bien qu'elle ne soit pas fautive, semble un peu pauvre : la grandeur de l'acte des protagonistes, qui l'emportent en tout cas sur les contraintes familiales et surtout sur la tyrannie du roi, ne se réduit pas à cause de leur mort. Leur refus est là, encore plus grandiloquent, dans la scène finale, où il ne reste que deux corps inertes sur les tréteaux. Un parcours interprétatif reste à faire, et le mot ici prend une importance majeure : finalement c'est une faute d'interprétation - une mauvaise compréhension des signes qui s'offraient à lui - qui a mené Pyrame vers la catastrophe. Essayons de ne pas répéter sa faute.

²⁸³ LANSON, Gustave. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris : Honoré Champion, 1927, p. 55.

3.2.1.1 L'exposition

L'exposition comprend tout l'acte premier de la pièce. En effet, dans les trois scènes qui le composent, Théophile réussit à présenter tous les fils de l'intrigue – qui n'est pas du tout complexe, d'ailleurs. Son héroïne apparaît déjà à la scène première, par un monologue qui sert d'une part à montrer qu'elle aime Pyrame, d'autre part à parler des interdits familiaux :

[...]
 Et combien que le ciel fasse couler ma vie
 Dans cette passion avec un peu d'envie,
 Que mille empêchements combattent mes désirs,
 Et qu'un triste succès menace nos plaisirs,
 Que les discords mutins d'une haine ancienne
 Divisent la maison de Pyrame et la mienne,
 Qu'hommes, Ciel, temps et lieux nuisent à mon dessein,
 Je ne saurais pourtant me l'arracher du sein, [...]²⁸⁴

Cet acte nous fait aussi connaître – par le personnage de Thisbé, puisque Pyrame n'entre en scène qu'à l'acte II – le caractère rebelle et insoumis des protagonistes. Le fait remarquable pourtant du monologue de l'héroïne est l'éloge de l'amour qui s'y trouve. La pièce de Théophile commence alors par cette louange à l'amour, ce sentiment qui fait la singularité de l'être humain, qui le distingue des plantes et des animaux :

Sans cette passion les plus lourds animaux
 Connaîtraient mieux que nous et les biens et les maux.
 Notre destin serait comme celui des arbres,
 Et les beautés en nous seraient comme des marbres [...]²⁸⁵

L'amour est envisagé par les protagonistes d'une façon lyrique et universalisante à la fois. C'est lui l'aliment, voire l'origine de la vie :

Moi, je crois seulement depuis l'heure première
 Que l'Amour me toucha d'avoir vu la lumière,
 Et que mon coeur ne vint à respirer le jour

²⁸⁴ VIAU, Théophile de. «Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé ». In : SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle* – tome I. Op. cit. Acte I, scène première, v. 29-36. Bien que je cite une autre édition de la pièce, c'est sur celle-ci que j'ai travaillé et toutes les références à la pièce se rapportent donc à elle.

²⁸⁵ *Pyrame et Thisbé*, Acte I, scène 1, v. 15-18.

Que dès l'heure qu'il vint à soupirer d'amour ; [...] ²⁸⁶

Nous voilà assez éloignés de la vision cynique de Lucrece, la protagoniste de Hardy, qui attachait elle aussi à l'amour une place privilégiée, mais qui le regardait comme source de plaisir charnel avant tout.

L'intransigence des parents apparaît à la scène deux, par le dialogue entre le père de Pyrame, Narbal, et son confident Lidias. C'est la voix de l'autorité qui s'y profile. Il faut observer le caractère économique de l'organisation de l'intrigue proposée par Théophile : un seul des protagonistes sert à définir leur caractère ; un seul des antagonistes du côté des parents sert à présenter les obstacles posés par la famille. Il fallait encore présenter le troisième antagoniste, qui diffère des autres, le roi, ce que le dramaturge fera à la scène III, par le dialogue du roi avec Syllar. Il faut remarquer pourtant que cette scène introduit déjà une péripétie, par le commandement du meurtre de Pyrame. Le personnage de Pyrame sera présenté à l'Acte II, dans un dialogue avec Disarque, son ami, où celui-ci essaie de le raisonner. L'idéologie amoureuse de Pyrame – parfaitement parallèle à celle de l'héroïne et opposée à celle de son père - sera alors exposée, cette scène, que j'analyserai lors de l'étude sur les personnages, provoquant un effet de miroir par rapport à la scène entre le père du héros et son confident.

À vrai dire, tous les enjeux de la pièce sont exposés à l'acte premier : le combat entre la vieillesse et la jeunesse, l'intolérance de celle-là et l'insoumission de celle-ci, la tyrannie inhérente à toute autorité, l'inefficacité des arguments rationnels et devant les tyrans et devant les rebelles.

3.2.1.2 Le Noeud, les péripéties, le dénouement

La simplicité, le dépouillement même sont les caractéristiques majeures de la structure de la pièce de Théophile. La fable choisie n'engendre guère de vraie action dramatique : un amour définitif, irréversible, qui se bat contre l'interdiction et la poursuite, une volonté extrême en face de l'impossibilité, et les conséquences catastrophiques de cet affrontement de forces irréductibles. Nous avons alors, du

²⁸⁶ Ibidem, Acte I, scène 1, v. 25-28.

point de vue de l'intrigue, l'exposition des forces en jeu et des arguments respectifs, un événement (celui de l'attentat contre Pyrame) qui précipite la fuite des protagonistes – cet événement et cette fuite configurant les deux seules péripéties de la pièce –, et le pathétique tragique contenu dans le dénouement. À part cela, il ne reste que les discours qui s'adressent les protagonistes, discours lyriques dans la manifestation du sentiment, discours élégiaques dans la constatation des obstacles permanents à l'expression et à l'expérience concrète de ce sentiment. Cela a mené Georges Forestier à désigner la pièce comme une « tragédie élégiaque »²⁸⁷, et à l'envisager comme une « véritable allégorie du genre élégiaque »²⁸⁸.

Le fait que le couple d'amoureux ne se rencontre jamais et ne puisse échanger des mots qu'à travers la fente d'un mur montre tout le poids de l'interdiction à laquelle ils sont soumis. Le mur est le symbole de cette impossibilité d'union terrestre ; en ne pouvant réunir leurs corps, il ne reste aux protagonistes que l'espoir d'une union d'âmes, exprimé par les longs monologues de l'Acte V, eux aussi des représentations discursives de cette distance insurmontable.

La première rencontre des protagonistes a lieu à la scène 2 de l'acte II, qui forme avec la scène première de l'acte IV (deuxième rencontre), le pilier lyrique et élégiaque sur lequel toute la pièce va s'appuyer. Ces deux scènes sont vraiment les pinacles poétiques de l'action. Ce qui ressort de ce premier entretien en ce qui concerne l'amour proprement dit, c'est sa résistance aux difficultés et surtout le caractère des protagonistes, dont la flamme est d'autant plus accrue que les interdits se multiplient (cela nous fait penser à la *Lucrece* de Hardy et à ses théories concernant l'amour). Le plus intéressant toutefois y semble être la diatribe lancée par Pyrame – en pleine convergence avec la pensée de *Thisbé* sur ce sujet, énoncée à l'acte I - contre la vieillesse et la détérioration des corps, et contre l'impuissance et l'intolérance à l'égard des jeunes gens et des leurs désirs qu'elle engendre. Cette vision d'ailleurs faisait partie de ce qu'on pourrait appeler l'idéologie libertine de

²⁸⁷ FORESTIER, Georges. Préface à VIAU, Théophile de. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. S.I. Cicero éditeurs et Théâtre National de Strasbourg, 1992, p. xix.

²⁸⁸ Ibidem, p. xvii.

Théophile, déjà exprimée dans des vers de la *Satyre Première*, que je me permets de citer, malgré la longueur de l'extrait :

Notre désir changeant suit la course de l'âge :
 Tel est grave et pesant qui fut jadis volage,
 Et sa masse caduque, esclave du repos,
 N'aime plus qu'à rêver, hait le joyeux propos.
 Une sale vieillesse, en déplaisir confite,
 Qui toujours se chagrine et toujours se dépîte,
 Voit tout à contre-cœur, et ses membres cassés
 Se rongent de regret de ses plaisirs passés,
 Veut traîner notre enfance à la fin de la vie,
 De notre sang bouillant veut étouffer l'envie.
 Un vieux père rêveur, aux nerfs tout refroidis,
 Sans plus se souvenir quel il était jadis,
 Alors que l'impuissance éteint sa convoitise,
 Veut que notre bon sens révère sa sottise,
 Que le sang généreux étouffe sa vigueur,
 Et qu'un esprit bien né se plaise à la rigueur.
 Il nous veut attacher nos passions humaines,
 Que son malade esprit ne juge pas bien saines.
 Soit par rébellion, ou bien par une erreur,
 Ces repreneurs fâcheux me sont tous en horreur ;
 J'approuve qu'un chacun suive en tout la nature :
 Son empire est plaisant et sa loi n'est pas dure ;
 Ne suivant que son train jusqu'au dernier moment,
 Même dans les malheurs on passe heureusement.
 Jamais mon jugement ne trouvera blâmable
 Celui-là qui s'attache à ce qu'il trouve aimable [...] ²⁸⁹

La vieillesse comme l'antithèse de la liberté et du désir, comme le symbole de l'insensibilité et de l'intolérance, comme un rempart contre les épanchements de la nature, bref la vieillesse comme synonyme de l'autorité : voilà une association présente dans toute l'oeuvre de Théophile, tandis que son penchant et même sa raison le portaient de l'autre côté, celui de la nature, de la réalisation des désirs, de l'attachement aux choses « aimables »... De ce point de vue, *Pyrame et Thisbé* peut être considéré comme une oeuvre testament, dans la mesure où l'on peut y retrouver toutes les caractéristiques de la pensée et du style de son auteur.

²⁸⁹ VIAU. Théophile de. *Ouvres complètes*, tome I. Op. cit., pièce XXXIX (Satire Première), p. 221-222.

La première péripétie de la pièce est engendrée à l'exposition, dans la scène du dialogue entre Syllar et le roi, qui lui parle de son dessein de faire tuer Pyrame. Par des touches très rapides, Théophile réussit dans cette scène, d'une part à respecter le goût du public, qui avait l'habitude à cette époque de trouver dans les tragédies ces présentations des coulisses du pouvoir et des réflexions politiques le concernant ; il y arrive d'autre part à critiquer indirectement l'autoritarisme dépourvu de raison et la religion, en peignant un roi tyrannique et des dieux injustes (il ne faut pas se laisser tromper, protégée par la mythologie se cachait la vision désabusée de Théophile envers le Dieu chrétien) :

Le Roi

Les grands Rois doivent vivre à l'exemple des Dieux.

Syllar

Aussi vous ont-ils faits leurs lieutenants en terre.

Le Roi

Leur colère à son gré fait tomber le tonnerre,
Et quoiqu'ils soient portés, ce semble, à nous chérir,
Pour montrer leur puissance ils nous font tous mourir ;
Et moi je tiens du Ciel ma meilleure partie,
Mon âme avec les Dieux a de la sympathie ;
J'aime que tout me craigne, et crois que le trépas
Toujours est juste à ceux qui ne me plaisent pas. [...] ²⁹⁰

En même temps, l'attitude de Syllar, qui, voyant ses arguments réfutés par le roi, abandonne vite sa position de raisonneur et se met à la disposition du monarque pour accomplir donc le meurtre de Pyrame – qui ne lui fut pas encore commandé directement – montre aussi une vision critique de Théophile envers les figures qui gravitent autour du pouvoir – ministres et conseillers – d'autant plus que la référence au paiement du service sera faite illico par le roi. Ce thème sera développé plus en détail dans la scène première de l'acte III, par le dialogue entre Syllar et Deuxis.

²⁹⁰ *Pyrame et Thisbé*, I, 3, v. 198-206.

On voit que Deuxis est beaucoup plus persistant dans ses arguments auprès de son maître que ne le fut celui-ci auprès du roi. Il est intéressant de suivre la marche des arguments et de leur réfutation, où on discerne clairement la pensée libertine de Théophile et où on comprend que sa pièce ait fourni un vaste matériel au Père Garasse dans ses accusations contre le poète. Dans cette scène on trouve encore une concession de Théophile envers la tradition de la tragédie française, du moment où il s'y permet de donner cours à des raisonnements d'ordre moral ou politique.

Toute la réflexion de Deuxis va partir du sens commun ; un mauvais présage le fait penser aux « justes jugements des hommes et des dieux » (v. 476), c'est-à-dire que sa vision de ces jugements n'est pas la même du roi. Ses arguments seront débités à mesure que Syllar les conteste : d'abord pour lui le meurtre de Pyrame ne sera pas « légitime » (v. 481), puisqu'il n'aura pas son origine dans une offense, il ne s'agit pas d'une vengeance. À cela Syllar va opposer la volonté du roi, qui peut tout justifier. Il n'est pas à ses sujets de chercher la juste raison dans ses commandements, mais de les accomplir, toute punition qui en dérive retombant sur celui qui a commandé et non pas sur ceux qui ont obéi à ce commandement. D'un côté on a un personnage qui s'est soumis à un ordre et dès lors a trouvé coûte que coûte une justification à cette soumission et de l'autre un personnage qui résiste à abandonner sa lucidité. Cela devient plus évident au moment où Deuxis ne reconnaît pas leur devoir comme un « devoir ignorant » (v. 519). Ce qui est plus intéressant toutefois dans ce dialogue, c'est la discussion à propos de la mort. Deuxis considère qu'il vaut mieux mourir innocent que de commettre une action injuste, proposition contre laquelle Syllar va se battre fermement. Et Théophile ne s'empêche pas de montrer, à travers le discours de son personnage, l'image qu'il se fait de la mort :

Qu'on soit bien dans ce règne où Pluton tient sa cour,
C'est un conte ; il n'est rien de si beau que le jour.
Le moindre chien vivant vaut mieux que cent cohortes
De tigres, de lions, ou de panthères mortes ;
Bien que pauvre sujet, je préfère mon sort
À celui-là d'un Prince ou d'un Monarque mort.²⁹¹

²⁹¹ *Pyrame et Thisbé*, III, 1, v. 543-548.

Et l'image qu'il se fait des rois :

Pour nous exterminer quand ils en ont envie,
 Les rois ont cent moyens pour nous ôter la vie ;
 Nos jours sont dans leur mains, ils les peuvent finir,
 Ils peuvent le plus juste innocemment punir ;
 Quelque tort que ce soit, quand un roi nous accuse,
 Sa grande autorité ne manque point d'excuse ;
 Contre le Prince, aux droits, il ne se faut fier :
 Le prétexte plus faux le peut justifier.²⁹²

L'on dirait Théophile prévoyant le procès que les autorités politiques et religieuses lui feront subir deux ans plus tard.

Devant l'argument du pouvoir des rois sur la vie et sur la mort de leurs sujets, Deuxis faiblit et alors vient l'argument fatal, incontestable, qui achève la discussion par une ironie amère (car les contre-arguments de Syllar se trouvaient encore dans le champ de la morale, mais son contre-argument définitif se trouve tout à fait dans le domaine de la vie pratique) : après tout il y aura une récompense en or. La discussion s'achève donc sur la constatation désabusée de Deuxis : « L'argent purge le crime et nous guérit de tout » (v. 599).

La rencontre entre les assassins et Pyrame est la seule scène d'action que contient la pièce. Pyrame agit en héros et blesse mortellement Deuxis, qui, avant de mourir, lui fait connaître les intentions du roi. Et cette information amènera la deuxième péripétie de la pièce, à savoir, la décision des protagonistes de s'enfuir du royaume.

La décision est prise dans la seconde et dernière rencontre entre les protagonistes. Cette scène a une importance capitale, non pas seulement parce qu'elle contient une péripétie, mais parce qu'elle représente le sommet lyrique de la pièce. À un moment où l'espoir existe encore, les personnages peuvent échanger un discours amoureux par lequel ils révèlent et l'idéal d'une rencontre d'âmes et la force de leur désir. La décision de rupture définitive avec la loi représentée par les familles

²⁹² *Pyrame et Thisbé*, III, 1, v. 557-564.

et par le roi est prise rapidement et sans hésitation et voilà l'héroïne qui se complaît dans l'expectative de son union physique avec Pyrame :

Thisbé

Le conseil en est pris sans attendre à demain,
 Il faut résolument s'affranchir de sa main.
 Je serai bienheureuse, ayant de la Fortune
 Et disgrâce et faveur avecque toi commune,
 Lorsque je n'aurai plus d'espions à flatter,
 Que je n'aurai parents ni mère à redouter,
 Et qu'Amour, ennuyé de se montrer barbare,
 Ne nous donnera plus de mur qui nous sépare,
 Que sans empêchements nos yeux pourront passer
 Partout où sont venus la voix et le penser.
 Lors d'un parfait plaisir entre tes bras comblée,
 Mon âme du tyran ne sera pas troublée,
 Lors je n'aurai personne à respecter que toi.²⁹³

C'est dans cette scène aussi, la plus longue scène entre les protagonistes, que Pyrame va parler, dans des vers qui deviendront célèbres, de sa jalousie envers son aimée :

Mais je me sens jaloux de tout ce qui te touche,
 De l'air qui si souvent entre et sort par ta bouche ;
 Je crois qu'à ton sujet le soleil fait le jour
 Avecque des flambeaux et d'envie et d'amour ;
 Les fleurs que sous tes pas tous les chemins produisent
 Dans l'honneur qu'elles ont de te plaire me nuisent ;
 Si je pouvais complaire à mon jaloux dessein,
 J'empêcherais tes yeux de regarder ton sein ;
 Ton ombre suit ton corps de trop près, ce me semble,
 Car nous deux seulement devons aller ensemble.
 Bref, un si rare objet m'est si doux et si cher,
 Que ta main seulement me nuit de te toucher.²⁹⁴

La grâce des images et l'inattendu du sujet ont plu le public de Théophile et ces vers seront rappelés par Corneille plusieurs années plus tard, au moment où il versifie quelques scènes d'une comédie de Molière – *Psyché* :

L'Amour

²⁹³ *Pyrame et Thisbé*, IV, 1, v.723-735.

²⁹⁴ *Pyrame et Thisbé*, IV, 1, 753-764.

Je le suis, ma Psyché, de toute la nature.
 Les rayons du soleil vous baisent trop souvent,
 Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent,
 Dès qu'il les flatte, j'en murmure;
 L'air même que vous respirez
 Avec trop de plaisir passe par votre bouche,
 Votre habit de trop près vous touche,
 Et sitôt que vous soupirez,
 Je ne sais quoi qui m'effarouche
 Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés.²⁹⁵

Madeleine Bertaud reconnaît la présence de la jalousie encore dans l'attitude des parents envers les protagonistes – c'est-à-dire la jalousie de la vieille femme envers la jeunesse – et, certes, chez le roi. Elle y voit même une puissante source libertine, car en introduisant la jalousie dans sa pièce, le poète

y avait subtilement infusé ce qu'elle avait de plus libertin : face à l'autorité, qu'elle fût celle des parents ou celle du roi, face à la religion même, Théophile exprimait son refus du conformisme et de l'orthodoxie.²⁹⁶

L'on va trouver encore dans cette scène la seule référence spatiale de la pièce : l'allusion au tombeau de Ninus, lieu de la rencontre des amants, situe l'action à Baylone²⁹⁷. Il faut remarquer que le choix d'un tombeau comme lieu de rencontre au seul moment de la pièce où l'espoir est éveillé, où une issue est offerte aux protagonistes, n'est pas quelque chose d'innocent. Théophile arrive, ainsi, à inscrire la mort à l'apogée lyrique de l'intrigue. Ce procédé sera repris et avec plus de force lors de la scène où la mère de Thisbé raconte son rêve sanglant et prémonitoire.

Mais à côté de cette référence funèbre il y a aussi la peinture du paysage bucolique qui les y attend, ce qui annonce déjà l'importance de la nature dans cette liaison amoureuse et le rôle de témoin de la catastrophe et de complice des actes de désespoir des protagonistes qu'elle jouera au dénouement. Par le discours descriptif de Pyrame (v. 784-789) Thisbé se familiarise avec le paysage naturel et accueillant

²⁹⁵ MOLIÈRE. "Psyché". In : _____. *Oeuvres complètes II*. Texte établi, présenté et annoté par Georges Couton. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971. Acte III, scène 3, v. 1189-1198.

²⁹⁶ BERTAUD, Madeleine. *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII*. Genève : Droz, 1981, p. 394.

²⁹⁷ Jacques Scherer le confirme dans la note 2 de la page 273 de son édition, où il informe que « Ninus, époux de Sémiramis, régnait à Babylone ». SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, tome 1. Op. cit., p. 1218.

qu'elle va retrouver, et le spectateur lui aussi s'identifie à ces éléments – le clair ruisseau, la roche, les fleurs, le mûrier - qui se présenteront dans les derniers monologues comme des interlocuteurs muets, marquant de façon définitive l'isolement auxquels sont soumis les héros.

Il est curieux que justement après cet échange entre les protagonistes, entre en scène la mère de Thisbé, avec son rêve effrayant. Au moment où l'espoir remplissait l'atmosphère de l'intrigue, voilà que la mort revient avec ses promesses macabres. Georges Forestier remarque que tout en étant une concession aux lois et à la tradition du genre tragique, ce rêve a une caractéristique spéciale car il est placé dans le dernier tiers de la pièce et non pas au début comme il arrive normalement. Dès lors, sa fonction n'est plus celle de « créer d'emblée l'atmosphère tragique », mais « celle de susciter une *ironie tragique* d'une profondeur exceptionnelle »²⁹⁸, puisqu'il apparaît au moment où on a l'impression que les protagonistes vont échapper à leur destin. En outre, la conséquence de ce rêve devait être positive, puisque la mère de Thisbé, suite au récit qu'elle en fait à sa confidente, décide de respecter davantage sa fille, d'être plus « indulgente à son jeune désir » (v. 910). Or, nous n'aurons pas l'occasion d'assister à ce retournement, et ce rêve ne fera qu'ajouter à l'impression tragique. Nous serons tentés de dire : hélas, ils auraient pu être sauvés...

Ce doute, cet espoir bientôt déçu appartiennent plutôt au domaine du drame, dont la caractéristique fondamentale est l'exposition d'un conflit qui permet toujours au public d'imaginer, dans les affres d'une certaine angoisse, qu'il y aura une issue possible. La pièce de Théophile est vraiment assez riche en ce qui concerne les genres. On ne pourrait pas l'enfermer dans un concept trop stricte de tragédie étant donné qu'on y rencontre des aspects appartenant à d'autres genres. Si l'on accepte la définition de Gustave Lanson, à partir de sa lecture d'Aristote, force sera de dire que *Pyrame et Thisbé* est aussi tragique que dramatique et pathétique :

[...] le pathétique naît de la souffrance et de la crainte ; le dramatique résulte du conflit, de l'incertitude, de l'attente anxieuse : le tragique est la

²⁹⁸ FORESTIER, Georges. Préface à VIAU, Théophile de. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. S.l. Cicero éditeurs et Théâtre National de Strasbourg, 1992, p. xxv. C'est lui qui souligne.

manifestation dans un cas douloureux, des limites de la condition humaine et de la force invisible qui l'étreint, justicière ou capricieuse.²⁹⁹

Le dénouement commence à la scène III de l'Acte IV, au moment où Thisbé arrive au rendez-vous et n'y rencontrant pas Pyrame s'adresse à la nature la priant de n'être point jalouse de son sort. C'est alors qu'elle aperçoit le lion, détail fourni par le récit d'Ovide, qui ajoute cependant à une certaine atmosphère baroque qu'on retrouve encore dans ce poème dramatique de Théophile. La forme monologuée choisie par Théophile pour clore sa pièce a souvent été critiquée après le XVII^{ème} siècle. Les critiques, même lorsqu'ils admiraient sa pièce, lui reprochaient de l'avoir construite avec une technique primitive³⁰⁰. Forestier a cependant écarté cette interprétation en voyant dans les monologues de l'acte V une exigence de la structure élégiaque de la pièce, la manifestation discursive de « la relation des deux amants, toute entière fondée sur l'union dans l'exclusion, sur l'échange de parole dans l'incommunicabilité »³⁰¹.

Les deux monologues de l'acte V ont à peu près la même structure et la même progression. Ils commencent par une description de la nature environnante - qui est déjà familière au spectateur, tant ces éléments reviennent au discours -, suivent par des mots adressés à ces éléments, d'où ressort une expectative de comble amoureux (il faut remarquer dans ce contexte l'ironie présente dans ce vers de Pyrame : « Mais me voici déjà proche de ce tombeau », v. 957), passent par la constatation de l'absence de l'autre et par une référence à la possible jalousie de la nature à l'égard du couple d'amants. Ensuite il y a la rencontre fatale - Pyrame qui retrouve les traces de sang et Thisbé qui voit le corps de son amant - et les vers élégiaques qui les mènent au suicide. Dans cette partie il est possible aussi de suivre une progression sémantique assez semblable dans les deux monologues. Il y a d'abord l'éclatement de la révolte, par laquelle les protagonistes laissent échapper des phrases qui ont rempli le procès de Théophile quelques années plus tard. Là on trouvera ce vers lancé par Pyrame : « Mais vous n'en saviez rien, vous êtes de faux

²⁹⁹ LANSON, Gustave. Op. cit., p. 4.

³⁰⁰ Pour accompagner les analyses de *Pyrame et Thisbé* au long des siècles, voir l'ouvrage de Guido Saba : SABA, Guido. *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau*. Paris : Klincksieck, 1997.

³⁰¹ FORESTIER, Georges. Préface à VIAU, Théophile de. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. S.l. Cicero éditeurs et Théâtre National de Strasbourg, 1992, p. xix.

Dieux » (v. 1005) ou ceux-ci, prononcés par Thisbé : « Mais mon Pyrame est mort sans espoir qu'il retourne », « Depuis que le soleil nous voit naître et finir, / Le premier des defunts est encore à venir »³⁰² (v. 1203). Après cela vient le sentiment de culpabilité. Pyrame ne se pardonne pas de son retard ni d'avoir fixé le rendez-vous dans un endroit fréquenté pas des bêtes sauvages : « Infâme, criminel et déloyal Pyrame, / Qu'as-tu fais de Thisbé, qu'as tu-fait de ton âme ? » (v. 1011-1012). Ou encore :

C'est à mon imprudence à qui je dois parler,
C'est à mes cruautés à qui je dois la peine
De la mort la moins juste, et la plus inhumaine,
C'est moi de qui les bras la devaient secourir
Et qui ne l'ont pas fait, c'est moi qui dois mourir.³⁰³

Claude Reichler interprète cette plainte du protagoniste comme la preuve de l'internalisation par Pyrame de l'autorité de laquelle il se croyait affranchi par les critiques constantes qu'il lui adressait et par l'affirmation de sa liberté. Pour cet auteur, le personnage « projette sur la réalité » « cette force annihilante, capable de lui voler l'objet de son amour »³⁰⁴.

Thisbé de son côté croit que Pyrame est mort pour avoir soupçonné, en ne la rencontrant pas, qu'elle ne l'aimait plus. Et elle de se plaindre : « Coupable que je suis de cette injuste mort » (v. 1177).

Il est intéressant d'observer que la tragédie est finalement engendrée, on l'avait déjà remarqué, par une faute interprétative. Cette incompréhension des signes est la faute à Pyrame, évidemment, un héros trop préparé à l'infortune à partir de toute l'expérience qui avait été la sienne : l'autoritarisme familial qui s'oppose à son bonheur, la rivalité d'un roi qui le pourchasse, l'impossibilité d'être réuni avec celle qu'il aime. Au moment où il retrouve son voile mouillé de sang, tous ces *à priori* le conduisent au mauvais chemin interprétatif. Il convient de rappeler que chez Ovide il y avait une explication pour le sang : la lionne du récit venait d'égorger des boeufs. Il

³⁰² Pour exagéré que cela nous paraisse, ces vers de Thisbé ont été cités par le Père Garasse pour prouver que Théophile ne croyait pas à la vie éternelle ni à la résurrection. Il est vrai que le deuxième vers cité est assez clair quant à ce qu'en pensait le poète.

³⁰³ *Pyrame et Thisbé*, V, 1, v. 1030-1034.

³⁰⁴ REICHLER, op. cit., p. 19.

n'est pas question d'explication chez Théophile ; le sang s'exlique pour lui-même, c'est peut-être le signe de la violence à laquelle étaient soumis les protagonistes ou, selon la lecture de Laurence Giavarini, « un écho au sang troublé de la mélancolie de Pyrame »³⁰⁵. À l'arrivée de Thisbé il est déjà trop tard, la catastrophe est accomplie. Cela n'empêche pas qu'elle aussi, pour maintenir le parallélisme jusqu'à la limite, fasse une faute d'interprétation. L'héroïne de la pièce va se suicider en croyant que son amant est mort parce que ne l'ayant pas rencontrée il aurait imaginé qu'elle avait renoncé à la fuite. Suprême pêché que celui de ne pas se faire croire de son amant ! D'où son envie de punition: « Ô mort ! et, s'il se peut, que plus que lui je meure ! » (v. 1224).

Comme j'ai déjà remarqué, ce qui conduit à la tragédie est la faute à Pyrame. Ce sera lui finalement, par sa réaction trop passionnelle, qui mettra le dernier obstacle, cette fois-ci définitif, à la réalisation amoureuse. S'il y a donc une différence entre les protagonistes elle est là : Pyrame est davantage voué à l'échec, tandis que le personnage féminin est plus fort, plus entier dans sa détermination de rechercher le bonheur. Cela se fait voir même dans la façon dont les personnages communiquent. Thisbé est beaucoup plus spontanée, elle se sert du langage pour s'approcher de son amant, tandis que lui garde plutôt les codes formels. Leur première rencontre en donne un exemple parfait, Thisbé le tutoyant et Pyrame la vouvoyant :

Thisbé

Es-tu là, mon souci ?

Pyrame

Qui vous a retenue ?

Aujourd'hui pour le moins vous êtes prévenue.

Vous arrivez plus tard que je ne fis hier.

Thisbé

Il est vrai que j'ai tort, je ne le puis nier,
Mais quand je t'aurai dit ce qui m'a dû contraindre,

³⁰⁵ GIAVARINI, Laurence. *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^{ème} - XVII^{ème} siècles)*. Vrin/EHESS, 2010, p. 219.

Je crois que tu seras obligé de me plaindre ;
 Je te ferai pitié, car je ne pense pas
 Que le mal qu'on m'a fait soit moins que le trépas.

Pyrame

Comment ! vous a-t-on fait quelque injure, mon âme ?
 Quelqu'un en son absence a-t-il blessé Pyrame ?
 Un dieu ne le pourrait avec impunité.³⁰⁶

C'est par le personnage de Thisbé encore que le désir apparaît de façon plus explicite dans la pièce. Nous avons déjà remarqué le ton sensuel des promesses qu'elle fait à Pyrame à l'acte IV (vers 729-735 et 765-767) ; dans son monologue final nous retrouverons ce genre de références à leur union charnelle devenue impossible :

J'ai trop d'impatience, et puisque le destin
 De nos corps amoureux fait son cruel butin,
 Avant que le plaisir que méritaient nos flammes
 Dans leurs embrassements ait pu mêler nos âmes,
 Nous les joindrons là-bas et par nos saints accords
 Ne ferons qu'un esprit de l'ombre de deux corps ;
 [...] ³⁰⁷

L'autre aspect digne de remarque, que j'avais déjà annoncé, c'est le rôle de la nature dans la pièce, notamment dans le dénouement. Il y a des auteurs qui y ont même vu une dernière intégration des protagonistes à la nature, une métamorphose toute baroque, dont la référence aux mûres blanches qui deviennent rouges par l'incorporation du sang de Pyrame, serait la métaphore finale³⁰⁸. C'est au dénouement aussi que l'on peut retrouver plus facilement le style baroque de Théophile, lié ici au macabre par quelques images qu'il propose. Ainsi ces vers prononcés par Pyrame : « En toi, lion, mon âme a fait ces funérailles, / Qui digères déjà mon coeur dans tes entrailles » (v. 1043-1044). Ou encore : « Et ma lèvre en suivant cette sanglante route, / Cent fois rebaisera son beau sang goutte à goutte »

³⁰⁶ *Pyrame et Thisbé*, II, 2, v.389-399.

³⁰⁷ *Pyrame et Thisbé*, V, 2, v. 1209-1214.

³⁰⁸ Voir DALLA VALLE, Daniela. « Métamorphoses, métaphores et cosmologies dans *Pyrame et Thisbé* de Théophile », in : *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Variations et resurgences*, Actes du Colloque international de Valenciennes, 1979, éd. G. Mathieu-Castellani, Tübingen, Narr-Paris, Place, 1980, p. 113-123, *apud* SABA, Guido. Op. cit., p. 280.

(v. 1075-1076). La nature donc, avec laquelle les protagonistes ne se lassent pas de parler – étant donné l'incommunicabilité à laquelle ils sont condamnés -, et qui s'offre comme un décor à leur tragédie, décor beau, bucolique, paisible, mais nécessairement immobile, insensible, indifférent à leur sort, va se transformer finalement en tableau funéraire aux yeux de Thisbé :

Je vois que ce rocher s'est éclaté de deuil
 Pour répandre des pleurs, pour m'ouvrir un cercueil,
 Ce ruisseau fuit d'horreur qu'il a de mon injure,
 Il en est sans repos, ses rives sans verdure ;
 Même, au lieu de donner de la rosée aux fleurs,
 L'Aurore à ce matin n'a versé que des pleurs,
 Et cet arbre, touché d'un désespoir visible,
 A bien trouvé du sang dans son tronc insensible,
 Son fruit en a changé, la lune en a blêmi,
 Et la terre a sué du sang qu'il a vomi.³⁰⁹

3.2.1.3 Les Didascalies et l'organisation des scènes

La pièce de Théophile se présente en cinq actes, divisés eux-mêmes en deux ou trois scènes (l'acte premier et l'acte V ont trois scènes ; les actes II, III et IV ont chacun deux scènes). La séquence de scènes n'obéit pas à une logique spatiale et souvent tous les personnages changent d'une scène à l'autre : ainsi nous avons d'abord le dialogue entre Thisbé et Bersiane et ensuite la conversation entre Narbal et Lidias, puis à la scène III c'est déjà le dialogue entre le roi et Syllar. L'acte deux s'ouvre sur la scène entre Pyrame et Disarque et, après le départ de celui-ci, Pyrame parle à Thisbé à travers la fente du mur. L'acte III présente au début le dialogue entre Deuxis et Syllar et puis il y a l'arrivée de Pyrame sans qu'il y ait changement de scène. La scène 2 de cet acte sera déjà celle entre le roi et Syllar, où celui-ci va raconter au monarque le résultat de l'attentat contre Pyrame. À l'acte IV nous avons la deuxième conversation entre les protagonistes, ensuite une scène entre la mère de Thisbé et sa confidente et finalement une troisième scène où Thisbé est seule et où commence le dénouement. À l'acte V alors il y a les deux monologues, qui forment les deux scènes dont il est composé.

³⁰⁹ *Pyrame et Thisbé*, V,2, v. 1181-1190.

Théophile n'utilise guère de didascalies, si ce n'est pour indiquer le personnage qui parle. Cette absence de précisions s'observait même dans la liste de personnages qui, dans l'édition originale de la pièce, étaient présentés sans définition de parenté, selon une note explicative de Jacques Schérer, qui a organisé l'édition utilisée dans ce travail³¹⁰. Il n'y a même pas de didascalies pour indiquer la sortie d'un personnage ; ainsi, à la fin de la scène 3 de l'acte I, Jacques Schérer s'est vu obligé à indiquer le départ du roi – [Il sort] – pour faire comprendre au lecteur d'aujourd'hui que la dernière réplique de Syllar, qui se rapporte au roi, est dite en son absence. L'organisateur de l'édition a dû encore intervenir lors de la scène 1 de l'acte III, d'ailleurs la scène la plus mouvementée de la pièce puisqu'il s'agit d'un attentat. Là, Schérer a mis deux didascalies, pour rendre plus facile la compréhension du lecteur ; étant donné qu'il y a trois personnages sur scène, il a cru nécessaire de faire une indication du personnage à qui Pyrame adresse une certaine réplique – [à Syllar] – et puis l'annonce de la mort de Deuxis – [Il meurt]. En fait, les seules didascalies qui appartiennent à Théophile se trouvent au début des scènes de monologues, pour indiquer la condition des protagonistes : « Thisbé, seule », à la scène 3 de l'acte IV ; « Pyrame, seul », à la scène première de l'acte V ; « Thisbé, seule » à la scène 2 de ce même acte. Théophile n'a même pas annoncé explicitement à son lecteur la mort de ses protagonistes, ce qui a amené encore Schérer à le faire par une nouvelle intervention sur le texte original.

Cette économie dans l'utilisation des indications scéniques ne semble pas vraiment nuire à la pièce. En fait Théophile fournit par le discours même tous les éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue et de la progression de l'action dramatique. Son esthétique vise la simplicité, pour que le contenu proprement poétique l'emporte sur la matière dramaturgique. Ce n'est pas par hasard que Théophile n'avait pas aimé son expérience de poète à gages d'une troupe théâtrale ; son style ne s'adaptait pas aux exigences du genre, surtout dans les années 1611-1613³¹¹. Ayant déjà atteint une certaine notoriété dans les années

³¹⁰ SCHERER, Jacques. Op. cit., p. 1214 (note a., page 245).

³¹¹ Nous avons déjà vu dans le chapitre consacré à Hardy que l'utilisation des didascalies n'était pas quelque chose de commun. Ce que je veux dire c'est que la tragédie aux débuts de Théophile présentait en général une action complexe, pleine de retournements et de péripéties, bien au goût du public qui fréquentait le théâtre à l'époque.

1620, il s'est permis d'approcher de nouveau la tragédie, mais cette fois-ci pour lui proposer une nouvelle esthétique, qui fut alors acceptée avec ferveur.

Georges Forestier, qui souligne combien l'expression « poème dramatique », appliquée indifféremment à toutes les pièces de théâtre au XVII^{ème} siècle, s'adapte spécialement bien à l'oeuvre de Théophile, observe qu'il y a eu trois pièces qui ont marqué l'histoire de la tragédie française à cette époque-là et provoqué un vrai éblouissement sur le public : *Pyrame et Thisbé*, *Le Cid* et *Andromaque*. Et lui de conclure : « qui voudrait s'en tenir à l'essentiel n'aurait qu'à s'attarder sur ces trois pièces. Il y verrait toute l'histoire du genre tragique français »³¹².

3.2.2 LE TEMPS ET L'ESPACE

Les questions relatives au temps et à l'espace obéissent aux mêmes *a priori* dont on a parlé dans le chapitre précédent, puisque Hardy et Théophile ont été contemporains. L'unité de temps était connue mais pas toujours respectée ; l'unité d'espace était beaucoup moins observée et souvent conditionnée par les salles de spectacle. Dans le cas de Théophile pourtant, par tout ce qu'on a déjà vu, ces éléments n'acquerraient pas une grande importance, sa pièce étant vouée surtout au discours amoureux, plein de lyrisme, et à ce combat entre la jeunesse, libre et désirante, et la vieillesse, autoritaire et austère. La caractéristique fondamentale du style de Théophile c'est d'aller droit à l'essentiel, c'est pourquoi, nous le verrons, les éléments accessoires sont traités avec peu de soin, voire même avec un certain mépris.

Le fait le plus remarquable en ce qui concerne le temps et l'espace c'est que ces éléments vont se montrer eux aussi comme des impossibilités à la réalisation amoureuse. Cette analyse pourrait avoir comme épigraphe ces vers lancés par Thisbé dans son premier monologue, à l'ouverture de la pièce : « Qu'hommes, Ciel, temps et lieux nuisent à mon dessein, / Je ne saurais pourtant me l'arracher du sein » (v. 35-36).

³¹² FORESTIER, Georges. Préface à VIAU, Théophile de. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. S.l. Cicero éditeurs et Théâtre National de Strasbourg, 1992, p. xxvii.

3.2.2.1 Le Temps

Malgré la rareté d'indications temporelles dans la pièce, il y a une très importante précision quant au temps pré-scénique, fournie dans le milieu d'un discours de Pyrame. Dans son dialogue avec Disarque il lui dit – mais c'est évidemment pour informer le public – qu'il est épris de Thisbé depuis deux ans (v. 250). Or, dans une pièce où le dramaturge est un peu négligent envers tout ce qui concerne des détails scéniques ou fabulaires, cette révélation du protagoniste est assez curieuse. Si Théophile voulait que son public sût que l'amour entre Pyrame et Thisbé existe depuis deux ans au moment de l'action, c'est parce que celui-là est un détail important. Sans doute le dramaturge a voulu montrer que cet amour, bien qu'il soit juvénile et impétueux, n'est pas quelque chose de superficiel et d'irréfléchi. Au moment où le couple décide de partir il est vraiment poussé par les circonstances qui deviennent de plus en plus menaçantes, et non pas par une irresponsabilité joyeuse.

Théophile respecte dans *Pyrame et Thisbé* la règle de 24 heures. La première référence temporelle est faite par le roi, quand il commande le meurtre de Pyrame : « Je le rendrai pourtant, si le soleil m'éclaire, / seulement **aujourd'hui** peu capable de plaire »³¹³. L'on peut aisément assurer que tous les dialogues ont lieu dans une même journée. L'attentat contre Pyrame ne va pas tarder, Syllar affirmant au roi que « dans deux heures d'ici nous y mettrons la main » (v.237), ce que le roi approuve : « Il est vrai qu'il vaut mieux aujourd'hui que demain » (v. 238). Après leur premier entretien, les protagonistes fixent l'horaire de la prochaine rencontre pour une heure plus tard (v. 471) et cette rencontre aura lieu après l'attentat subi par Pyrame, ce qui va précipiter leur fuite. Ils se donnent rendez-vous alors en « peu d'heure » (v. 779), c'est-à-dire la nuit, selon ce que confirme la réplique de Pyrame :

C'est très bien avisé : quand d'un sommeil profond
La première douceur dans nos veines se fond,
Qu'en ce pesant fardeau tout taciturne et sombre,
On n'oit que le silence, on ne voit rien que l'ombre,
Il se faut dérober chacun de sa maison,

³¹³ *Pyrame et Thisbé*, I, 3, v. 175-176. C'est moi qui souligne.

Ou plutôt se sauver chacun de sa prison.³¹⁴

Nous trouverons une nouvelle référence temporelle dans le discours de la mère de Thisbé, qui, avant de faire le récit de son rêve à sa confidente, se plaint de ses mauvais effets pendant la journée : « J'ai rêvé tout le jour dans l'appréhension / De ma mauvaise nuit » (v. 797-798). Dans les monologues de l'acte V nous retrouverons plusieurs références à la nuit (v. 951, 953, 970, 991, 1131, 1136) et la pièce s'achèvera sous les premiers rayons de soleil, clôturant aussi les 24 heures, comme Pyrame nous prévient :

Vois-je pas que l'aurore en sa pointe première
Épanche au ciel ouvert sa confuse lumière ?
Soleil, voudrais-tu luire après cet accident ?³¹⁵

Cette information sera encore renforcée par Thisbé, lors de son monologue : « Il doit être arrivé s'il n'a perdu le soin / De me venir trouver, car le jour n'est pas loin » (v. 1121-1122).

Le temps de Pyrame et de Thisbé est, comme il est commun à tous les amoureux, un temps court. Il se parlent sans se voir, à travers un mur et de façon pressée ; à vrai dire ils n'ont pas de temps à eux, mais seulement des intervalles. Au moment où ils décident de rompre cette contrainte, c'est encore le temps qui se présentera comme obstacle : le retard de Pyrame est à l'origine de la catastrophe. Les protagonistes ne se réunissent jamais donc, et s'ils n'ont pas de temps qui leur appartienne c'est qu'ils ne sont pas nés dans leur temps. Ils sont le produit de la vision d'un poète hors de son temps. Et alors, pour eux, il ne reste que l'atemporalité, l'éternité, qui leur permettra une rencontre d'âmes. Éternité à laquelle leur créateur ne croyait pas, mais qu'ils ont atteint quand même, ne fût-ce qu'en tant que personnages littéraires.

3.2.2.2 L'Espace

Apparemment l'espace n'est pas un élément auquel le dramaturge ait fait très attention dans la composition de sa pièce. L'on a déjà vu qu'il est possible

³¹⁴ Pyrame et Thisbé, IV, 1, v. 773-778.

³¹⁵ *Pyrame et Thisbé*, V, 1, v. 1015-1017.

d'inférer que l'action se passe à Babylone d'après l'allusion au tombeau de Ninus – et certes à partir de la source ovidienne de la fable -, mais dans l'édition originale de la pièce il n'y a pas de référence explicite au lieu de l'action.

Le premier monologue de Thisbé, avant l'entrée de Bersiane, montre son besoin de solitude. En vérité les protagonistes mènent, dès le début de l'action, la quête d'un espace où ils puissent déployer leur liberté et leurs penchants. Cet espace, comme on a vu, n'existe pas : au moment où ils parviennent à fuir le cercle familial ou, plutôt, à « se sauver chacun de leur prison » (v. 778), dans les mots de Pyrame, et à approcher l'espace illimité de la nature, voilà qu'ils y arrivent seuls et constatent qu'il n'y a pas de place pour eux. Le monde lui-même refuse leur union.

L'espace scénique va s'alterner à chaque changement de scène. Après la conversation de Bersiane et de Thisbé (qui se passe dans une partie de la maison de celle-ci ou bien dans ses alentours), on a la scène entre Narbal et Lidias, qui se passe, il faut le supposer, dans la maison de Narbal. Ensuite la scène passe au palais du roi. La scène première de l'acte II est sans aucun doute à la maison de Pyrame, car après la sortie de son ami Disarque il aura son premier dialogue avec Thisbé, à travers le mur (c'est un des seuls moments de la pièce où il n'y a pas de changement de lieu). L'acte III s'ouvre sur un espace indéterminé, mais au dehors, puisqu'il s'agit de la tentative d'agression à Pyrame, et la scène 2 est déjà dans le palais du roi. L'acte IV réunit encore les deux protagonistes, qui se parlent à travers le mur, et continue d'un côté du mur, puisque la scène suivante est celle du dialogue de la mère de Thisbé avec sa confidente. La scène 3 est déplacée et dans le temps et dans l'espace car c'est le moment où Thisbé arrive auprès du tombeau de Ninus. Ce déplacement spatio-temporel est assez singulier et on se demande pourquoi ce monologue de Thisbé n'a pas été mis par l'auteur à l'acte V, puisqu'il en fait partie aussi bien en ce qui concerne l'espace qu'en ce qui concerne la structure fabulaire. Finalement, à l'acte V, nous avons le deuxième exemple de séquence spatiale entre les scènes : l'espace est celui de la nature, l'espace ouvert du monde offert pour la première fois aux protagonistes qui ne s'y côtoient pourtant pas. Ainsi que le temps, l'espace n'est pas non plus un élément offert à la réalisation physique de cet amour. Étranger au temps et à l'espace, il n'a d'autre issue que la mort.

La notion spatiale la plus illustrative de la pièce de Théophile est celle de la séparation. Il s'agit avant tout, sur cette scène de théâtre, d'un espace divisé en deux. Le mur séparant les maisons des protagonistes en est le symbole parfait. Il faut remarquer qu'il y a une référence explicite à lui et même une explication concernant ce lieu de rencontre dans un discours de Pyrame (v. 363-378), ce qui prouve encore une fois que l'absence d'indications scéniques n'est pas un manque d'attention de la part de Théophile, mais quelque chose de voulu par lui. Quand il s'agit de détails qu'il considère importants pour la progression et pour la compréhension de l'intrigue, il les développe minutieusement. Cette cloison représente, matériellement, l'impossibilité de l'union des corps imposée aux protagonistes, même si Pyrame considère que « [...] ce marbre est fendu de pitié » et que « [...] le sein de ces murailles / pour receler [leurs] feux s'entrouve les entrailles » (v. 376-378). La cloison peut devenir abstraite, mais ne s'effondre jamais. Même lorsque Pyrame et Thisbé franchissent les murs de leurs maisons, quand ils partent vers la nature, où il n'y a pas de limites, voilà qu'une barrière suprême se lève : leur acte de rébellion aura une valeur de rupture, ce sera le dernier cri de refus qu'ils lancent aux autorités qui les contraignent ; leur liberté néanmoins sera restreinte à cet acte, elle ne suffira pas à construire quelque chose de nouveau et d'opposé à la réalité. C'est la liberté possible dans un monde dominé par les moralismes et les autoritarismes. Le monde de Théophile.

3.2.3 ANALYSE DES PERSONNAGES

La pièce de Théophile ne présente en fait que deux personnages, Pyrame et Thisbé. Tous les autres ne sont que des actants représentant un champ de forces parmi lesquelles les protagonistes doivent se mouvoir. Pour constater la différence de poids des protagonistes par rapport aux autres personnages, il suffit de comparer le nombre de vers qu'ils prononcent et ceux prononcés par les autres personnages. Pyrame, le personnage qui parle le plus, prononce 409 vers, Thisbé, qui le suit, en prononce 289. En en faisant l'addition, l'on arrive à 698 vers dans la bouche des personnages principaux, sur un total de 1234 vers, c'est-à-dire que plus de la moitié des discours appartient aux protagonistes. Ensuite le personnage le plus bavard est le roi, qui ne prononce que 108 vers, suivi de son ministre Syllar, qui en prononce 98.

Ces personnages secondaires n'ont aucune profondeur psychologique, aucune complexité ; ils ne sont là que pour incarner un certain type de contrainte qui pèse sur le couple d'amants ou bien pour donner voix à des arguments contraires à leurs volontés, leur offrant alors l'occasion de discourir sur ce qui les meut.

3.2.3.1 Pyrame et Thisbé

La question est pertinente : s'il n'y a que deux vrais personnages dans la pièce, pourquoi dans leur analyse je les mets tous les deux sous la même rubrique ? La réponse est l'enjeu principal de cette analyse : Pyrame et Thisbé sont certes deux personnages différents, mais ils ne forment qu'un seul actant. Pyrame d'ailleurs nous l'avait déjà confirmé : « Et si j'osais flatter encore mon visage, / On nous pourrait tous deux connaître en une image » (v. 317-318). Essayons donc de les connaître.

En tant que personnages, il est possible d'en faire le portrait, malgré l'avarice du dramaturge en ce qui concerne les détails : tous les deux sont nés dans des familles d'une condition sociale respectable, étant donné que le roi se permet d'avoir des desseins par rapport à Thisbé ; or, la famille de Pyrame a une condition pareille, ce qui peut être déduit du fait qu'il y a eu une brouille et que le père de Pyrame considère le clan de Thisbé comme « un ennemi mortel » (v. 121) et que, dans ce type de mésentente, les ennemis sont toujours au même niveau. Thisbé est une jeune fille très belle, ce qui est affirmé non pas seulement par Pyrame, qui ne serait pas un témoin digne de confiance, mais aussi par Lidias (v. 105-106) et par Disarque (v. 293). Quant à Pyrame, il s'agit d'un jeune homme courageux et fougueux, qui fait face bravement à une agression perpétrée par deux adversaires. Et il en sort victorieux. Aussi, d'après ces quelques retouches offertes par Théophile, forment-ils le couple parfait, la belle jeune fille et le jeune homme héroïque. Si pourtant il faut faire une analyse plus profonde des personnages, on verra qu'ils incarnent les mêmes valeurs, présentent un profil psychologique pareil et réagissent de la même façon à l'égard des mouvements et des paroles des autres personnages. Inutile donc de les séparer.

Leur valeur suprême, c'est l'amour. Il n'y a rien pour eux qui soit au-dessus de ce sentiment et de la nécessité de le réaliser. Toutes les autres valeurs

auxquelles ils s'attachent sont étroitement liées à l'amour : la jeunesse, qui leur permet de le ressentir passionnellement, la liberté, qui leur assurera la possibilité de vivre cet amour et d'en jouir, la nature, décor idéal pour qu'il se déploie. La solitude est aussi, pour Thisbé, au début de la pièce, quelque chose de valorisé, dans la mesure où, surveillée de tous côtés, c'est dans la solitude qu'elle va se retrouver elle-même, à travers son amour.

Mais comment est-il cet amour ? Quel aspect prend-il dans le discours des protagonistes ? Là aussi nous verrons qu'ils partagent la même vision et les mêmes croyances. L'amour pour eux est un synonyme de vie ; la vraie vie ne commence qu'à partir du moment où l'on découvre l'amour : « Nos esprits sans l'amour assoupis et pesants, / Comme dans un sommeil passent nos jeunes ans » (v. 11-12), annonce Thisbé au tout début de la pièce. Cet amour a aussi une forme particulière pour s'exprimer, fondée sur les paradoxes et les oppositions. Il y en a plusieurs exemples de ce goût de l'antithèse dans les discours des protagonistes :

Thisbé

Mon âme, qu'ai-je dit ? c'est fort mal discourir,
 Car l'âme nous fait vivre et tu me fais mourir.
 Il est vrai que la mort que ton amour me livre
 Est aussi seulement ce que j'appelle vivre ;
 [...]
 Je ne saurais pourtant me l'arracher du sein,
 Et quand je le pourrais je serais bien marrie
 Que d'un si cher tourment mon âme fut guérie.
 Une telle santé me donnerait la mort ; [...]³¹⁶

[...]

Pyrame

Guérir, on ne le peut sans me faire mourir.³¹⁷

L'on ne peut s'empêcher de remarquer l'allusion à la mort présente toujours dans ces paradoxes. Même lorsqu'ils parlent de leur amour, du côté positif

³¹⁶ *Pyrame et Thisbé*, I, 1, v. 7-10 et v. 36-39.

³¹⁷ *Pyrame et Thisbé*, II, 2, v. 348.

de leur liaison, la mort est évoquée, comme si cette menace ne pouvait être écartée, comme si elle était inscrite sur cet amour dès son origine.

La psychologie des jeunes protagonistes est similaire elle aussi: voués entièrement à l'amour, ils seront rebelles à tout ce qui signifie un refus de ce sentiment. Le mépris qu'ils incarnent à l'égard de la vieillesse s'explique dès lors. La vieillesse étant un synonyme d'austérité et de négation des instincts, c'est elle qui illustre à leurs yeux l'impossibilité de réalisation amoureuse. De là les paroles haineuses par lesquelles tous les deux s'en prennent même à l'apparence physique des vieillards :

Thisbé

Vieux spectre d'ossements,
Vraiment je cherche bien tes divertissements.³¹⁸

Pyrame

Étranges changements où tombe la nature !
Un pauvre corps usé qui n'est que pourriture,
Une vieille à qui l'âge a séché les humeurs,
À qui les gens gâtés ont perverti les moeurs,
Un sang gros et pesant, toujours froid comme glace,
Si ce n'est qu'une fièvre échauffe un peu sa masse,
Un tronc de nerfs et d'os d'artifice mouvant,
Qu'on ne saurait nommer qu'un fantôme vivant,
Persécute toujours d'une jalouse envie
Les passe-temps heureux de notre jeune vie.³¹⁹

L'autre aspect que partagent les protagonistes de Théophile est leur résistance aux obstacles. Leur amour devient d'autant plus fort que ces obstacles se multiplient. Ce caractère est perçu par les personnages eux mêmes et il en sont fiers. Ainsi Pyrame affirme orgueilleusement à son ami Disarque : « C'est par où mon désir davantage se pique / J'aime bien à forcer une loi tyrannique » (v.281-282). Et à la question qu'il pose à son aimée pour savoir si le discours de Bersiane a produit quelque effet, « Ta bonne volonté n'est pas diminuée ? » (v. 442), elle répond péremptoire :

³¹⁸ *Pyrame et Thisbé*, I, 1, v. 63-64.

³¹⁹ *Pyrame et Thisbé*, II, 2, v. 421-230.

Elle a crû davantage ; on n'a fait que jeter
 Du soufre dans la flamme afin de l'irriter.
 Je suis d'un naturel à qui la résistance
 Renforce le désir, l'espoir et la constance.
 [...]

 Sinon que mon amour de plus en plus persiste
 Et brûle davantage alors qu'on lui résiste.³²⁰

Voilà la nature fougueuse, ardente, voire téméraire des héros de la pièce. Et le respect qu'ils vouent à cette nature est une autre caractéristique qui forme leur psychologie. C'est exactement la conception philosophique naturaliste de Théophile, qu'il fait énoncer par son protagoniste :

Laisse faire à Nature, elle me l'[ce coeur]a formé ;
 C'est elle dont Thisbé se vit aussi formée
 Pour enflammer ce coeur, et pour en être aimée, [...] ³²¹.

De cette tendance à attacher de l'importance aux penchants naturels et à les suivre en toute occasion, dérive une liaison profonde et radicale des personnages à la nature environnante, ce qui est mis en relief à l'acte V. Là ils vont périr, mais, s'agissant de suicides, on peut y déceler une volonté d'intégration aux éléments naturels. Outre l'image du mûrier, il y a des vers révélateurs de cet idéal dans la belle plainte finale de Pyrame :

Depuis que sa belle âme est ici répandue
 L'horreur de ces forêts est à jamais perdue ;
 Les tigres, les lions, les panthères, les ours,
 Ne produiront ici que de petits Amours,
 Et je crois que Vénus verra bientôt écloses
 de ce sang amoureux mille moissons de roses.³²²

J'avais annoncé que Pyrame et Thisbé avaient une même fonction actantielle, qu'ils occupaient la même case dans la structure profonde de la pièce. Évidemment, on peut considérer que chacun est l'objet de la quête de l'autre, mais l'identification profonde entre les personnages transforme leurs quêtes individuelles en une seule recherche : celle de la liberté capable de permettre la réalisation

³²⁰ *Pyrame et Thisbé*, II, 2, v. 443-450.

³²¹ *Pyrame et Thisbé*, II, 1, v. 312-314.

³²² *Pyrame et Thisbé*, V, 1, v. 1055-1060.

amoureuse. Ils ne fonctionnent pas comme sujet et objet ; bien qu'ils soient fatalement séparés dans l'intrigue, ils sont ensemble quand il s'agit d'analyser le schéma de forces qui mènent cette intrigue. Sans adjuvants d'aucune espèce, devant faire face à tous les autres personnages, qui se concentrent dans la case de l'opposant, mus par un amour sans bornes et par un désir extrême de réaliser cet amour, Pyrame et Thisbé sont voués dès l'origine à l'échec. Leur objet commun est interdit de toutes parts ; ni les éléments intramimétiques ou intrafabulaires - la société, la famille – ni les éléments extramimétiques - le temps, l'espace – ne les soutiennent. Leur quête est condamnée par la scène elle même. Peut-on avoir des personnages plus tragiques ?

3.2.3.2 Les Censeurs

Si tous les actants, hormis les protagonistes, sont des opposants, il y en a qui sont plus opposants que d'autres. La pièce présente comme des représentants de l'autorité et, par conséquent, de l'interdiction à la quête des protagonistes, trois personnages : Narbal, le père de Pyrame, la mère de Thisbé, qui n'a même pas de nom - ce qui renforce l'idée qu'il s'agit plutôt d'un actant que d'un personnage – et le roi. La mère de Thisbé et le père de Pyrame auraient à peu près la même fonction en ce qui concerne la représentation de l'autorité, cependant ils se présentent de façon assez différente, c'est pourquoi ils seront analysés séparément.

3.2.3.2.1 Narbal

Le père de Pyrame n'est en scène qu'une seule fois. Sa fonction est celle d'exposer les arguments soutenus par les familles des protagonistes pour expliquer leur rôle de censeurs (puisque le rôle de la mère de Thisbé aura une toute autre fonction). Voilà pourquoi le dramaturge met en scène Lidias, censé être là pour contester les arguments de Narbal. Cette scène (scène 2 de l'acte I) sert aussi à introduire l'idée de l'opposition jeunesse/vieillesse, qui sera encore développée et renforcée. La jeunesse est vue alors comme l'âge des sens, qui sont remplacés par la raison à mesure que l'homme vieillit, jusqu'au moment où il arrive à oublier ses ardeurs d'autrefois.

Évidemment nous avons ici la valorisation de la raison (v. 114) et du bon sens (v. 155) contre l'esprit « volage » (v. 115) de la jeunesse. Narbal est la voix de l'autorité et il ne le cache pas : « Mon pouvoir absolu rompra cette entreprise / Et mon autorité lui fera lâcher prise » (v. 159-160).

3.2.3.2.2 La mère

C'est comme cela que ce personnage apparaissait dans la liste des acteurs de la pièce dans son édition originale. Cette mère sans nom est là pour figurer l'autorité de l'autre côté du mur, dans la famille de Thisbé. Avant d'entrer en scène elle est déjà annoncée par Bersiane à l'Acte I, moment où elle incarne les mêmes valeurs du père de Pyrame : elle est « en grand courroux » (v. 44), elle veut qu'on la « respecte » (v. 46), elle a « l'oeil et l'oreille » (v. 73) sur les actions de sa fille. Pourtant son apparition sur scène, à l'acte IV, est tout à fait différente. Elle est là pour apporter cette ironie funeste dont j'ai déjà parlé. L'on peut y voir aussi un geste de revanche du dramaturge envers ces personnages qu'il a créés pour représenter l'autorité contre laquelle ses textes se sont battus depuis toujours. La tradition du genre tragique montre qu'en général dans la dernière scène du dénouement il y a la mort du protagoniste ou d'un personnage important. Il n'est pas donné au public donc de vérifier les effets de cette mort sur les personnages qui restent, mais seulement de les imaginer. Dans sa pièce, par ce récit du rêve de la mère, Théophile nous donne à voir à l'avance ce que finalement il ne nous montrera pas après l'acte tragique. C'est une espèce de punition au préalable qui, cependant, ne fonctionne pas sur le lecteur/spectateur comme une purgation des sentiments négatifs éveillés naturellement sur le public par l'intransigence des parents envers les protagonistes. Étant donné que la mère, après son rêve, décide de changer de conduite à l'égard de Thisbé – et comme nous ne connaissons pas encore le destin tragique des héros – cette scène suscite plutôt des sentiments d'angoisse, surtout quand on confirme qu'il est déjà trop tard.

3.2.3.2.3 Le Roi

Par le truchement du personnage du roi, Théophile a pu mettre en scène une discussion sur la légitimité des actes royaux. Le tyran qu'il nous présente n'a aucune retenue dans l'exposition de sa vision du pouvoir monarchique :

Tu sais que la justice est au-dessous du Roi.
La raison défaillant, la violence est bonne
À qui sait bien user des droits d'une couronne.³²³

[...]

J'aime que tout me craigne, et crois que le trépas
Toujours est juste à ceux qui ne me plaisent pas.
Pyrame est en ce rang, sa mort est légitime,
Car déplaire à son Roi, c'est avoir fait un crime.
Il n'est pas innocent. Ceux que la loi du sort
Rend mal voulus du Prince, ils sont dignes de mort.³²⁴

Voilà ce qui résume son idéologie. Il est évident que, malgré le renforcement du pouvoir monarchique auquel on assistait déjà à l'époque de la parution de la pièce, la tyrannie était toujours très mal vue. Le personnage symbolisant donc l'État était rangé par le dramaturge du côté des personnages négatifs, comme d'ailleurs toute représentation de l'autorité dans le cadre de la pièce. En outre, toutes les actions du roi se révèlent inefficaces, son pouvoir absolu n'étant pas suffisant pour lui garantir la concrétisation de ses vœux. Nous avons donc affaire au portrait d'un tyran inexpressif, dont les attitudes ne sont pas dignes d'admiration ni ne remportent de succès.

En ce qui concerne néanmoins la progression de l'intrigue, le roi est sans doute le personnage le plus important après les protagonistes. On a déjà vu que, parmi les personnages secondaires, c'est lui qui a le plus la parole. En outre, c'est de lui que découle la péripétie qui va précipiter les événements.

Quant à sa position de censeur par rapport aux protagonistes, il faut dire que quoiqu'il soit mû par des raisons d'ordre personnel dans sa poursuite du malheur

³²³ *Pyrame et thisbé*, I, 3, v. 194-196.

³²⁴ *Pyrame et Thisbé*, I, 3, v. 205-210.

des protagonistes, il symbolise dans le contexte de l'intrigue l'État et la société, ce qui renforce l'idée qu'il n'y a pas de place pour les jeunes héros de la pièce : ni au sein de leurs familles, ni dans la société, ni dans la nature.

Ce qui est curieux et digne de référence, c'est que même par le truchement d'un personnage négatif comme le roi, Théophile fait passer son idéologie libertine – ou plutôt libertaire. Sa confiance en l'homme comme le seul responsable de son destin apparaît déjà dans le discours du monarque : « Mais je me plains en vain, le Ciel n'a point de tort ; Tout homme de courage est maître de son sort [...] » (v. 695-696).

3.2.3.3 Les Confidents

J'ai réuni tous les autres personnages sous ce titre de « confidents » même s'il y en a qui ne jouent pas exactement ce rôle. Cependant on verra qu'ils partagent tous une même condition, emblématique des confidents traditionnels dans le théâtre, à savoir celle de permettre aux personnages qui jouent avec eux de s'exprimer et d'exposer leurs réflexions et leurs arguments. En général ils se montrent, pour le bien de l'intrigue et de sa progression, aux antipodes de l'idéal du confident selon Pyrame : « Le meilleur confident ne sert jamais si bien / Que dans notre intérêt il ne mêle le sien » (v. 335-336).

3.2.3.3.1 Bersiane

Le titre de Bersiane dans la liste des acteurs présentée dans l'édition organisée par Jacques Schérer est celui de « vieille ». Et c'est là sa caractéristique essentielle, qui va permettre aux protagonistes d'exprimer leur mépris envers la vieillesse - et en ce qui concerne son aspect physique et en ce qui concerne sa vision de monde. En outre Bersiane a la fonction de représenter la mère de Thisbé dans l'ouverture de la pièce, puisqu'elle vient rappeler l'héroïne de ses devoirs. Cela permet au dramaturge de maintenir un certain parallélisme par rapport à la scène suivante entre le père de Pyrame et son confident.

3.2.3.3.2 Lidias

Ce personnage a un rôle un peu plus développé, car il soutient une position contraire à celle de Narbal, ce qui permet à celui-ci d'exposer sa vision et de nous faire voir qu'il persistera dans son intolérance à l'égard de son fils.

Lidias va soutenir le même argument qui sera repris par Pyrame dans l'acte suivant, argument cher d'ailleurs à Théophile, comme on a déjà vu : il s'agit de l'idée que l'âge fait oublier aux gens leurs anciens penchants et l'importance de l'amour et du désir pour la jeunesse. C'est en fait la défense du pouvoir irrésistible de l'amour contre la raison qui est en jeu dans son discours. On y décèle encore le rôle fondamental joué par la nature (v. 132-133), idée qui va être elle aussi reprise par Pyrame. Finalement, c'est le caractère inéluctable de l'amour qui est mis en relief par Lidias, qui montre, par son attitude une tolérance et une compréhension relativement aux sentiments de Pyrame qui contraste avec la dureté de Narbal. L'on pourrait l'envisager comme un adjuvant par rapport aux protagonistes ; il ne se meut pourtant que dans l'univers de Narbal et son discours n'aura aucune influence sur le déroulement de l'action, ce qui nous pousse à le voir plutôt comme un opposant (discursif tout au moins) du père de Pyrame. Ses derniers vers annoncent déjà l'irrévocable. C'est le moment de la pièce où l'idée de fatalité est le plus présente :

Vous voulez qu'Ixion, lié dans les Enfers,
S'arrache de sa roue, et qu'il brise ses fers,
Qu'un homme déjà mort sa guérison reçoive,
Que Sisyphe repose, et que Tantale boive.
Tous nos efforts ne sont que d'un pouvoir humain ;
Qui tend à l'impossible il se travaille en vain.³²⁵

3.2.3.3.3 Syllar

Syllar est un personnage qui gravite autour du roi et qui est là par conséquent pour apporter la discussion au terrain de la politique. Il occupe pourtant deux positions différentes ; d'abord dans sa conversation avec le roi il essaie de justifier Thisbé – « Son semblable lui plaît » (v. 174) – et de rappeler au monarque quelques valeurs telles que la loi (v. 193) et l'équité (v. 197). Comme on a dit pour le

³²⁵ *Pyrame et Thisbé*, I, 2, v. 161-166.

personnage de Lidias, Syllar fonctionne comme un stimulateur de la passion du roi : plus il essaie de suggérer de la patience et de la précaution, plus le roi renforce son dessein. Alors apparaît l'autre caractéristique du personnage : sa servilité et son amour de l'or.

C'est ce deuxième aspect que Syllar va exposer dans sa scène avec Deuxis, quand ce sera celui-ci qui va défendre des arguments contraires au meurtre de Pyrame. Les justifications du ministre du roi sont en ce moment bien fermes, et elles découlent du fait qu'il s'agit d'un ordre royal, indiscutable donc par nature. Cette première idée sera découpée selon une logique assez pratique : puisque les rois sont les représentants des dieux sur terre, il faut leur obéir aveuglement ; si leur commandement n'est pas juste, toute punition qui en dérive tombera sur sa tête et non pas sur celle de son serviteur ; ne pas obéir au roi signifie mourir – ce qui est le pire des châtiments - ; finalement vient l'argument définitif, qui est celui de la fortune procurée à celui qui sait être un serviteur fidèle. La descente du personnage de Syllar d'une position encore digne de respect à une autre tout à fait méprisable est évidente. Cela est marqué même dans la fable, par ses attitudes couardes. D'abord il fuit Pyrame et ensuite il ment au roi pour ne pas reconnaître l'échec de son entreprise.

3.2.3.3.4 Disarque

Ce personnage est là pour jouer le rôle de Lidias à l'inverse. C'est une jeune homme comme Pyrame, qui tente, cependant, au nom de l'amitié, d'écartier son ami d'une liaison qui lui menace. Nous avons ici ébauchés des traits d'une liaison fraternelle entre hommes mais beaucoup moins développée que chez Hardy. Son discours offre à Pyrame l'occasion de parler de son amour et de discourir sur ses sentiments. Ses derniers vers laissent deviner la possibilité d'un destin malheureux au protagoniste : « Au moins prenez garde, en cette amour furtive, / Qu'un funeste succès à vos dessins n'arrive » (v. 349-350).

3.2.3.3.5 Deuxis

Deuxis joue, dans sa scène avec Syllar, le rôle du questionneur : c'est lui qui va mettre en question le plus vigoureusement les actes arbitraires du roi. On a l'impression que c'est par sa bouche que le dramaturge exprime ses opinions politiques. Sa devise est simple : « Le trépas est louable ou ignominieux, / Selon que le sujet est lâche ou glorieux » (v. 487-488). Puis il débite une liste d'arguments qui condamnent leur attitude ou celle du roi : Pyrame est innocent ; l'ordre du roi est excessif ; il n'est pas juste ; en connaissant son injustice, ils ne peuvent le suivre aveuglément ; mieux vaut mourir que de commettre un crime. Syllar, comme on a vu, combat chaque argument de Deuxis par l'idée de la toute puissance du roi, qui ne peut être contrariée. Et c'est au moment où celui-là faiblit et avoue sa confusion, qu'il apporte l'argument le plus cynique, celui de la fortune qu'ils peuvent se procurer auprès du roi. Alors Deuxis se plaint de sa condition misérable, qui lui fait dépendre du pouvoir et lui oblige à comettre un crime auquel il répugne. On dirait Théophile parlant de sa condition de poète de cour, qui lui a imposé maintes fois des situations qu'il abhorrait, notamment à l'époque où il a été au service de Luynes :

L'or ce métal sorcier, corrompt tout par ses charmes ;
 Devant lui prosterné, l'honneur met bas les armes ;
 Il n'est si fort rempart de justice ou de foi
 Qu'il ne brise ; il ne craint ni piété, ni loi.
 L'or peut tout, même alors que son appât s'adresse
 À des homme vaillants que la misère presse
 Comme moi, malheureux, que l'horreur de la faim
 Contraint à désirer ce détestable gain.³²⁶

L'on peut deviner, derrière ce discours contre les maléfices de l'or, une diatribe contre les autorités politiques et leur pouvoir corrupteur. Deuxis est peut-être le seul personnage secondaire vu d'un oeil un peu plus sympathique par son créateur, et son acte final, quand il avoue le complot à Pyrame, l'acquitte de son forfait et le range du côté des personnages positifs.

³²⁶ *Pyrame et Thisbé*, III, 1, v. 585-592.

3.2.3.3.6 Le Messager

Ce personnage a si peu d'importance qu'il n'était même pas listé par Théophile dans l'édition originale de la pièce. Je le présente tout de même parce qu'il est au centre d'une scène et que cette pièce n'a pas de scènes inutiles. Il faut alors y puiser son importance. Mon hypothèse est que ce petit récit que fait le messager au roi montre clairement l'attitude de Thisbé envers son prétendant royal. Le mépris de la jeune fille envers le roi accentue ses aspects positifs et contribue à dénigrer encore plus la figure du roi aux yeux des spectateurs.

3.2.3.3.7 La Confidente de la mère de Thisbé

L'importance de ce personnage réside uniquement dans sa condition – dans ce cas exacte – de confidente. Elle n'est là que pour permettre à la mère de Thisbé d'avoir un interlocuteur à qui raconter son rêve dont j'ai déjà mentionné la portée.

Sa réplique finale cependant la range du côté de Lidias, confident du père de Pyrame. Elle se permet alors d'émettre la même idée, plusieurs fois répétée au long de la pièce, que la jeunesse suit toujours son désir, malgré les obstacles, et que l'amour se renforce de plus en plus, à mesure qu'il est contrarié.

3.3 LE DÉSIR DANS LA PASTORALE DRAMATIQUE

L'influence de la pastorale sur la pièce de Théophile a déjà été signalée. Il intéresse dès lors de voir si la présentation du désir et de ses avatars dans ce genre dramatique a des rapports plus ou moins évidents avec l'ouvrage du poète Aquitain.

Selon Charles Mazouer, la pastorale mélange un idéal conventionnel avec un souci de réalisme, tempéré pourtant d'un raffinement précieux des sentiments³²⁷. Au milieu des années vingt, la tragédie et la tragicomédie se confondaient en un amas de complications d'intrigue et allaient se disputer du terrain – opposant ceux

³²⁷ MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique. Tome I : Le premier XVII^{ème} siècle*. Paris : Honoré Champion, 2002, p. 80.

qui, comme Hardy, valorisaient la tradition de la tragédie humaniste, et les modernes, le groupe des malherbiens, qui prônait la liberté – jusqu'en 1628, moment où la tragicomédie s'est vraiment imposée comme genre à la mode. La pastorale s'offrait donc comme une issue possible à ceux qui voulaient faire une peinture de l'amour. Selon Jules Marsan,

On pourrait même dire qu'elle est, un moment, l'unique genre qui, sur la scène française, se propose l'étude du cœur humain, le seul, par conséquent, qui malgré ses conventions et par la vertu de ses sujets, puisse prétendre à quelque vérité.³²⁸

On peut dire aussi, à la suite de Mazouer, que la pastorale répond en quelque sorte aux aspirations d'une société durement éprouvée par les guerres civiles, qui continuent au temps de Louis XIII :

L'aspiration à la paix après les guerres civiles, l'affirmation que le bonheur existe pour les cœurs purs, la proposition d'une éthique et d'un langage de l'amour : c'est tout cela que rêve la société du temps à travers la pastorale dramatique.³²⁹

Ce qui explique l'énorme essor qu'a connu la pastorale en France, c'est sans doute sa capacité de comprendre les grands courants de pensée qui soutenaient la société française de l'époque, de s'approprier les enjeux éthiques concernant chacun de ces courants philosophiques et de les réinventer au sein de la fiction, en permettant leur côtoiement harmonieux, voire leur interdépendance. C'est en tout cas la thèse de Jean-Pierre Van Elslande, qui voit dans la pastorale une intention de faire interagir ces deux systèmes de valeurs coexistants, celui de la dévotion et celui du libertinage :

[...] contemporaine des progrès accomplis par la dévotion aisée comme des diverses formes de libertinage, la pastorale fait interagir dans l'espace de la fiction les systèmes de valeurs véhiculés par ces deux courants de sensibilité, en interroge le bien-fondé comme les limites, et confère un

³²⁸ MARSAN, Jules. *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^{ème} et au commencement du XVII^{ème} siècle*. Genève : Slatkine Reprints, 1969, « Introduction », p. XI.

³²⁹ MAZOUER, op. cit., p. 91.

sens nouveau aux questions essentielles qu'entraîne, précisément, leur coïncidence historique.³³⁰

3.3.1 LES BERGERIES DE RACAN, AMOUR, SAGESSE ET IDÉAL

Le grand modèle de ce genre était la pièce de Racan, *Les Bergeries*. Issu d'une famille noble d'origine italienne, Racan porte le nom du fief que son père avait acheté en Touraine. Honorat de Bueil, son nom de famille, né en 1589, est devenu orphelin assez tôt et a été élevé par un cousin, grand écuyer de France, premier gentilhomme de la chambre du roi. Par l'influence de ce tuteur, Racan entre à la cour et devient page d'Henri IV en 1603. Pas doué pour la vie de Cour, timide et maladroit, Racan n'atteindra la gloire que par le truchement de la littérature. Il se fera disciple de Malherbe, qui arrive à la Cour en 1605 et qui est pris à charge par le comte de Bellegarde, le tuteur de Racan. L'influence littéraire de Malherbe et des dépit amoureux lui inspirent des poèmes et surtout son unique pièce de théâtre, *Les Bergeries*, où l'on retrouve le désir d'évasion et l'idéalisation amoureuse qui avaient formé le caractère du jeune écrivain. Il n'est pas possible de le préciser, mais la plupart des critiques estiment que la pièce de Racan a été jouée pour la première fois, probablement à la Cour, avant juillet 1622 (date de la mort en combat du frère du comte de Bellegarde). Il ne l'a fait publier qu'en 1625, date à partir de laquelle les éditions se sont succédé (12 éditions en 10 ans), ce qui montre le bon accueil qu'a reçu l'ouvrage. Racan n'a plus écrit pour le théâtre et a mené dès lors, loin de la Cour, une vie longue et discrète.

Selon Jacques Schérer³³¹, Racan a reçu une importante influence de la pastorale italienne, notamment de l'*Aminte* du Tasse et du *Berger fidèle* de Guarini et, certes, il est vu aussi comme une sorte de continuateur, sur le théâtre, de d'Urfé et de son *Astrée*.

La pastorale de Racan met en scène les jeux d'amour et de séduction qui caractérisent le genre. Dans un paysage idéal – dans le cas des *Bergeries*, les bords

³³⁰ VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *L'Imaginaire pastoral du XVII^{ème} siècle, 1600-1650*. Paris : PUF, 1999, p. 3-4.

³³¹ SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. p. 1222. La brève biographie de Racan qui voilà doit beaucoup à celle présentée par Scherer dans cet ouvrage, p. 1219-1222.

de la Seine à Suresnes – les couples d’amoureux se rencontrent et se perdent, se trompent et se reconnaissent. Les protagonistes, Arténice et Alcidor, s’aiment mais leur amour doit faire face à des obstacles du début jusqu’à la fin de l’intrigue. Il y a au début une fourberie de Lucidas, le berger à qui Silène, père d’Arténice, avait promis sa fille : avec l’aide du magicien Polistène il fait croire à la bergère qu’Alcidor est amoureux de sa cousine Ydalie. Il lui montre même, à travers un cristal, les deux bergers – Alcidor et Ydalie - qui se dérobent dans les bois pour avoir des rapports plus intimes. C’est d’ailleurs dans cette scène feinte qu’on assiste à la plus grande liberté et au jallissement du désir de la façon la plus explicite dans la pièce, bien que cela se borne nécessairement au discours des personnages en scène, qui décrivent ce qu’ils voient :

Lucidas

Le vermillon leur vient, ils entrent dans les bois,
Tous deux sous un ormeau s’assisent à la fois.
Que je vois de baisers pris à la dérobée !

Arténice

Ô Dieux, en quel malheur se voit-elle tombée !
Que leurs sales plaisirs détestés en tous lieux
Font de peine à mon coeur, et de honte à mes yeux !
Que longtemps cet affront vivra dans ma mémoire !³³²

« Cet affront » vivra surtout dans la mémoire des lecteurs/spectateurs, ou plutôt dans la curiosité de voir une scène forte à peine suggérée. Mais la pastorale ne s’offre certes pas comme le lieu du regard sur le désir, sinon, comme je viens de dire, le lieu de la suggestion du désir. Après cette déception amoureuse, Arténice va se retirer dans un couvent dédié au culte de Diane, « la préfiguration païenne de la Vierge »³³³. Dans une visite que lui font son père et son oncle, père d’Ydalie, Arténice a encore l’occasion de faire le récit de l’étreinte d’Alcidor et d’Ydalie et de la soumission de celle-ci :

Il semble qu’à regret elle suit ce perfide,

³³² RACAN. “Les Bergeries”. In: SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975. Acte II, scène 4, v. 975-981.

³³³ Note explicative de Jacques Scherer. Ibidem, p. 1231, note 1 de la page 334.

La crainte et le désir la troublent en tous lieux,
 La honte est dans son teint, et l'amour dans ses yeux ;
 Elle résiste un peu, mais c'est de telle sorte
 Qu'on voit bien qu'elle veut n'être pas la plus forte ;
 Le cœur tout haletant, en vain elle tâchait
 À modérer l'ardeur du feu qu'elle cachait ;
 Mais enfin son amour triompha de sa honte,
 Enfin de son honneur elle ne tint plus compte,
 Elle se laisse en proie au désir du berger.³³⁴

Le changement de temps verbal dans le dernier vers, qui reprend le présent utilisé au début du récit, crée un effet encore plus fort, c'est le moment du renoncement, de la chute, comme si la lutte interne qu'Ydalie avait menée contre elle-même trouvait une réponse définitive qui la rapportait violemment au présent. Il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas du personnage d'Ydalie dans cette scène, mais du fantôme créé par le magicien. Néanmoins toute fausse qui soit cette figure, elle a un rapport à la réalité des mœurs et de la morale qui dominent cette pièce et par ailleurs les pastorales en général. Elle essaie de résister au berger parce que les rapports sexuels sont interdits avant le mariage ; ce n'est pas pour autre raison que Damoclée, après avoir entendu le récit de sa nièce, part à la quête du jugement et de la punition de sa fille. Cette morale restrictive peut être retrouvée, plus ou moins élargie, dans la plupart des pastorales dramatiques, ce qui y fait du traitement du désir quelque chose de beaucoup plus subtil qu'il ne l'était dans les tragédies de Hardy, par exemple.

Il y a un autre moment où le désir apparaît dans la pièce d'une façon assez crue : il s'agit de la scène 2 de l'acte II, lorsqu'un satyre – l'une des conventions du genre – essaie de violer Ydalie. Dans l'économie de la pièce la scène a la fonction de montrer la constance de Tisimandre, qui vient sauver la bergère immédiatement après être chassé par elle. La scène annonce aussi la conduite future du berger, prêt à la mort pour défendre Ydalie.

Par des phrases telles que « Enfin je jouirai de celle que j'adore ! » ou « Je vous tiens, je vous tiens, rien ne vous peut sauver », le satyre porte la pièce vers un contexte tout à fait éloigné de l'univers de la conquête amoureuse sage et

³³⁴ *Les Bergeries*, III, 2, v. 1420-1429.

respectueuse représenté par Tisimandre. Cela est renforcé par la réponse du satyre aux supplications de la bergère :

Ydalie

Quoi ? méchant, prenez-vous les filles de la sorte ?
À l'aide ; mes amis, à l'aide ! je suis morte !

Le satyre

Vous ne sauriez mourir d'une plus douce mort.

Cette référence directe à l'acte sexuel est entourée d'un climat de violence et en même temps de comédie, étant donné l'aspect et le caractère du personnage du satyre et même l'injonction faite par Tisimandre qui vient empêcher le rapt d'Ydalie :

Tisimandre

Vilain, arrêtez-vous, quel furieux transport
Vous a fait profaner le corail de ces lèvres ?
Allez, bouquin puant, faire l'amour aux chèvres.³³⁵

L'espace du déploiement du désir est donc très réduit dans la pièce de Racan, et en plus, il est déprécié par l'association à la violence et au grotesque, dont la figure du satyre est un exemple accompli. Celui qui a un désir puissant est à mi-chemin entre l'homme et la bête ; les pulsions humaines sont – ou doivent être – beaucoup plus contrôlées et paisibles, celle-là paraît être la morale sous-jacente, très en accord d'ailleurs avec le discours dévot.

Le déroulement de l'intrigue – le suicide raté d'Alcidor, sa rencontre avec Arténice et son père, la réaction désespérée de la protagoniste à ce qu'elle croit être la mort du berger, le pardon du père, le mariage permis, le sacrifice que le berger Tisimandre était prêt à faire pour sauver Ydalie du châtiment et de la mort malgré le mépris dont elle avait toujours témoigné pour lui, la découverte de la vérité et le conséquent acquittement d'Ydalie, le sentiment qu'elle éprouve tout à coup pour son

³³⁵ *Les Bergeries*, II, 3, v.701-706.

sauveur, les difficultés qui surviennent lors du mariage double et la reconnaissance finale, prouvant qu'Alcidor n'est pas un étranger, mais le fils de Damoclée, ce qui permet aux deux couples la réalisation amoureuse - va par ailleurs montrer que le désir n'a de place véritable dans la pastorale que quand il est lié au grand thème de ce genre dramatique, celui qui fait évoluer les personnages, qui les rapproche et les éloigne, qui est responsable des péripéties, de l'action, du dénouement, celui qui met en scène cette société idéale qui reproduit et corrige la société du temps : l'amour.

La priorité donnée à ce sentiment ainsi que les contraintes morales qui le lient directement à l'idéal du mariage participent à la reconstruction d'une France ravagée par les guerres intestines dont une des conséquences fut le changement de mœurs et leur éloignement des préceptes de l'Église. Or, dans un moment où la Contre-Réforme fait de grands efforts pour rétablir le pouvoir de l'église catholique sur les âmes et la royauté veut contrôler de plus en plus l'aristocratie, l'éthique promue par la pastorale est reçue tout naturellement. C'est ce que pense Laurence Giavarini :

[...] la France des premières années du XVII^{ème} siècle [...] tente de penser le nouvel ordre social produit par la refondation religieuse du royaume : en donnant au mariage une légitimité « divine », providentielle, la tragicomédie pastorale offrait une forme aux questions françaises sur l'articulation du théologique et du politique au fondement de cet ordre nouveau.³³⁶

Nous sommes ici loin de Théophile, chez qui l'amour et le désir se confondent mais sont tous les deux parcourus par un éclair d'inconformisme, d'indiscipline, d'insoumission. L'amour chez Racan n'adopte jamais ce profil contestataire ; c'est dans la soumission aux lois des parents et de la société que bergers et bergères vont pouvoir vivre leur amour, leur seul effort étant de faire voir à ces autorités familiales et sociales qu'ils éprouvent un sentiment légitime dont dépend leur bonheur.

Par les dates de représentation et de publication de la pièce de Racan, il reste évident qu'il n'a probablement pas reçu l'influence de Théophile, mais qu'il a

³³⁶ GIAVARINI, Laurence. *La Distance pastorale*, op. cit., p. 225.

bu, comme celui-ci, dans la même source italienne. L'on verra que les pastorales dramatiques issues de la plume d'un héritier de Théophile aborderont ce problème d'une façon absolument différente. Chez Jean Mairet l'amour reprendra sa fonction subversive originelle.

3.3.2 LES PASTORALES DE MAIRET : L'AMOUR SUBVERSIF

Mairet était un habitué de la société libertine et cultivée qu'entretenait le duc de Montmorency. Il y a connu Théophile à qui il s'est lié et par qui il serait fortement influencé. Il a même publié les *Nouvelles Oeuvres de feu M. Théophile*, quinze ans après la mort de celui-ci, en 1641.

3.3.2.1 *La Sylvie* : le désir plus fort que l'autorité

Pour la decoration, il faut, au milieu du theatre, un palais enchanté ; a un costé du palais, un autel : qui ne paroissent qu'au cinquiesme acte. Du mesme costé de l'autel, une fontaine, forme de jardin, arbres, fruits, oranges, pommes, poires et fleurs. Proche de la fontaine, deux sieges ou s'assied un berger et une bergere. Il faut aussy, du costé de la fontaine, des bleds, et, de l'autre costé du theatre, des antres, grottes, fruits, vignes, raisins et verdure. Devers le coupeau de l'antré et de la grotte, des flames. Il faut une nuict au cinquiesme acte, un tonnerre, des eclairs, des socisons, des dards, des houlettes et un miroir enchanté.³³⁷

La première pastorale dramatique de Mairet (sa deuxième pièce) fut publiée en 1630 et jouée au Château de Chantilly et à l'Hôtel de Bourgogne probablement entre 1626 et 1628³³⁸, en ayant connu un grand succès³³⁹, attesté par les dix-sept éditions qu'elle a eues jusqu'en 1634³⁴⁰.

³³⁷ MAHELOT, Laurent. In : LANCASTER, Henry Carrington. Op. cit., p. 90-91.

³³⁸ Je suis ici l'opinion de Françoise Lavocat, exprimée dans l'introduction à *La Sylvie* présente dans l'édition critique dirigée par Georges Forestier : MAIRET, Jean. *Théâtre Complet, tome II*. Paris : Honoré Champion, 2008.

³³⁹ Selon les frères Parfait, « le plus grand succès de théâtre avant *Le Cid* ». *Apud* GIAVARINI, op. cit., p. 243.

³⁴⁰ Pour le nombre d'éditions de la pièce je suis encore Françoise Lavocat, mais je remarque que Jacques Scherer, dans sa notice de *La Sylvie* publiée dans son ouvrage, parle de quatorze éditions jusqu'en 1635. SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Op. cit., p. 1242. Selon lui, d'ailleurs, la première édition de la pièce date de 1628. Op. cit., p. 1239.

Les critiques ont souvent souligné l'hybridité générique de la pièce, qui mélange les registres et les univers de la bergerie et de la chevalerie. En effet l'action commence dans l'île de Candie, où le prince Florestan s'éprend de la fille du roi de Sicile, qu'il voit sur une photo apportée par un chevalier errant, mais elle se déroule en grande partie en Sicile, dans le cadre pastoral, cotoyé cependant par le palais du roi et les valeurs de l'aristocratie. Ce n'est qu'au dénouement, par l'arrivée du prince de Candie au palais du roi de Sicile et par le rôle décisif joué par lui, que les deux (ou les trois) univers vont se rejoindre en complétant l'action dramatique.

Mairet ne s'est pas privé de s'y mêler de politique, en tant que fidèle représentant du groupe réuni autour du duc de Montmorency, à qui d'ailleurs il dédie l'ouvrage, avec maintes références à Théophile. Ainsi, il y a deux épisodes dans *La Sylvie* que la critique attribue à deux faits historiques : le premier est le dialogue de Philène et de Sylvie qui compose la scène 3 de l'acte I. Philène, berger amoureux de Sylvie, l'aborde pour lui faire la cour et elle le repousse. La nouveauté est que le dialogue s'établit sur des distiques, à la façon du « Dialogue de Damon et de Sylvie », pièce célèbre publiée dans le *Mercure françois* en 1616 par un partisan de la cour lors de l'arrestation, par la régente Marie de Médicis, de Louis II de Bourbon, père du Grand Condé. Par cette référence, qui se voit à travers la forme, le nom de la protagoniste et même le contenu – dans les vers de 1616, Damon demandait les raisons de son arrestation à Sylvie, sa prétendue maîtresse, tandis que celle-ci lui répondait froidement –, Mairet fait un clin d'oeil aux lecteurs de sa pièce, en leur rappelant ironiquement, en plein coeur de la bergerie, qu'ils sont à la Cour de Louis XIII. Le deuxième fait historique concerné est au noeud même de la pièce : l'amour de Thélame envers la bergère Sylvie contre l'opinion de son père, roi de Sicile, qui a l'intention de le marier à la princesse de Chypre. Le rapport aux querelles de la cour, qui était depuis 1616 divisée à propos du mariage de Gaston d'Orléans, frère du roi, à Marie de Bourbon-Montpensier, est évident. Ceux qui étaient pour le mariage, dont Louis XIII, Richelieu et la reine-mère, voyaient dans cette union, qui augmenterait les biens de la famille royale, une façon de renforcer le pouvoir royal, d'autant plus que le roi n'ayant pas encore d'héritier – Louis XIV n'est né qu'en 1638 - il était probable que le futur roi vînt de la lignée de son frère. C'était aussi une façon d'empêcher un des grands seigneurs féodaux d'augmenter son pouvoir, puisque Louis de Bourbon,

de la famille des Condé, voulait lui aussi épouser la jeune fille. Chez ceux qui étaient contre le mariage, dont Gaston d'Orléans lui-même et le duc de Montmorency, on pouvait deviner une atmosphère frondeuse. Or dans la fiction proposée par Mairet, la raison d'État ne peut rien contre l'amour des protagonistes, différemment de la réalité, où le mariage s'est accompli l'année même de la parution de la pièce, ce qui a renforcé les interprétations de ce côté.³⁴¹

Le pilier de la pièce est le personnage de Sylvie, par qui l'auteur rend hommage au Tasse, par la référence au protagoniste de *L'Aminta*, et à la duchesse de Montmorency, que Théophile avait célébrée sous ce nom dans *La Maison de Sylvie*. La protagoniste occupe tous les espaces lyriques et dramatiques de la pièce. Dans le monologue par lequel elle fait son entrée en scène, à la scène 2 de l'acte I, on peut déjà trouver tous les éléments qui la caractérisent et qui vont être exposés un à un à mesure que l'action avance. Je serais tentée de reproduire tous le 57 vers de ce monologue, mais je me contenterai d'en citer quelques-uns. On dirait entendre Thisbé parler de son amour si quelques expressions ne viennent s'ajouter pour marquer une différence capitale :

Après beaucoup d'ennuis, enfin l'heure est venue
 Que sans rendre ma flamme ou suspecte ou connue
 Je puis entretenir ces rochers d'alentour
 Des plaisirs *innocents* que me donne l'Amour.
 Amour, ha ! que ce mot sensiblement me touche,
 Et que je fus heureuse alors qu'il décocha
 Ce trait d'or qui mon coeur si vivement toucha,
 Versant d'un même coup dans le sein de Thélame
 Une pareille ardeur à l'ardeur qui m'enflamme.
 Dieux ! que depuis mes jours sont doucement coulés
 Que de plaisirs se sont à mes soupir mêlés,
 Et que j'ai bien goûté *sans crime* et sans envie
 Les plus aimables fruits de l'amoureuse vie !³⁴²

Comme Thisbé, c'est à la nature que Sylvie s'adresse pour parler de son amour, un amour dont la découverte se confond, comme pour l'héroïne de Théophile, avec la découverte du bonheur. Mais elle tient à souligner le caractère

³⁴¹ Pour cela il faut admettre l'année 1626 comme celle de la première représentation de la pièce à l'hôtel de Montmorency. C'est ce que défend Laurence Giavarini. Op. cit., p.243.

³⁴² MAIRET, Jean. "La Sylvie". In: SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Op. cit. Acte I, scène 2, v. 77-90. C'est moi qui souligne.

innocent de cet amour. Ici encore la passion devra être domptée et la vertu consistera à ne pas faiblir et devant son propre désir et devant celui, pressant, comme on le verra, de son amant. Le discours de Sylvie est cependant plein d'une sensualité qui se mêle à la nature et qui est éveillée par les images et les descriptions du cadre naturel qui l'entoure :

Mais parmi ce discours dont mon âme se flatte
Le front du jour naissant visiblement éclate
Et les petits oiseaux des forêts et des champs
Avecque la clarté renouvellent leurs chants ;
Ce bois qui de mon heur fut la cause première
Sera tantôt forcé des traits de la lumière.³⁴³

La nature sera donc le témoin idéal des rencontres de Thélame et de Sylvie, comme si l'espace participait à la création de l'amour. Tel est le sens des mots de Thélame :

Non guère loin d'ici je découvre le lieu
Qui chaque jour m'élève à la gloire d'un Dieu,
Où dans un petit fond que le feuillage couvre
Je vois des raretés qu'on ne voit point au Louvre.³⁴⁴

Pour pouvoir rencontrer sa bergère sans éveiller des soupçons, Thélame doit porter l'habit de berger ; c'est par le vêtement qu'il est à même d'entrer dans cet univers idéal, si proche et si éloigné à la fois de l'univers de la Cour, auquel il appartient. Jean-Pierre Van Elslande voit dans l'acte d'échanger le somptueux habit de Cour contre la simplicité de l'habit du berger, une manifestation du système de valeurs dévot dans la pastorale :

[...] délaisser ses vêtements de Cour pour la houlette, c'est adopter un mode de vie qui répond aux idéaux comportementaux du mouvement dévot – modestie, simplicité, transparence et dignité. Ce geste est donc essentiel : en même temps qu'il thématise, dans la fiction, *l'entrée en jeu* des personnages, il *revêt* les bergeries des insignes de la dévotion.³⁴⁵

Or, ce qui arrive dans la pièce de Mairet c'est qu'en permettant à Thélame de s'approcher certes de ce mode de vie modeste et transparent, le déguisement est

³⁴³ *La Sylvie*, I, 2, v. 97-102.

³⁴⁴ *La Sylvie*, I, 4, v. 387-390.

³⁴⁵ VAN ELSLANDE, op. cit., p. 50. C'est lui qui souligne.

pour lui en même temps la porte d'entrée au monde des plaisirs offerts par la proximité physique de celle qu'il aime. L'habit de berger est ici la condition pour avoir des expériences beaucoup plus corporelles que spirituelles, malgré la retenue de Sylvie. Mais Thélame sait bien qu'il s'agit là plutôt d'une contrainte morale externe que d'un refus spontané³⁴⁶ de la bergère et il le dit expressément : « Si je brûle pour elle, elle brûle pour moi » (I, 4, v. 396). Les esquives de Sylvie sont avant tout conditionnées par les règles internes du genre pastoral, selon Françoise Lavocat : « La conciliation instable du plaisir avec la règle qui interdit sa consommation est une des spécialités de la pastorale [...] »³⁴⁷.

La première rencontre des amoureux montre qu'ils sont en proie à un désir presque incontrôlable. Les propos tout à fait explicites de Thélame en sont la preuve :

Thélame

[...]

Je te donne en revanche un baiser tout de flamme.

[...]

Sylvie

Plût aux Dieux vissiez-vous mon âme toute nue
Pour juger de sa flamme.

Thélame

Elle m'est trop connue ;
J'aimerais beaucoup mieux te voir le corps tout nu.³⁴⁸

L'auteur remplit cette scène d'une atmosphère on ne peut plus érotique. L'absence de didascalies n'empêche pas de songer à une mise en scène assez

³⁴⁶ Cette idée d'une morale qui contrarie les penchants naturels et n'est internalisée qu'à force d'exemples et de discours est renforcée à la scène 2 de l'acte IV, où Sylvie raconte à Thélame l'histoire tragique d'une bergère qui s'est donnée à son amant avant le mariage.

³⁴⁷ LAVOCAT, Françoise. "Introduction". In: MAIRET, Jean. *Théâtre Complet, tome II*. Dir. : Georges Forestier. Paris : Honoré Champion, 2008, p. 176.

³⁴⁸ *La Sylvie*, I, 5, v. 402 et v. 425-427.

hardie, car il reste évident, par le discours des personnages, qu'ils *font* ce dont ils *parlent*.

Thélame

[...]

Couchons-nous sur ces fleurs, l'herbe et la feuille verte
S'offrent à nous servir de lit et de couverture ;
On dirait proprement que ces beaux myrtes verts
Aux pauvres amoureux tendent les bras ouverts ;
Voici le même endroit d'amour et de franchise
Où Vénus autrefois embrassait son Anchise ;
C'est ici que le Dieu qui préside aux combats,
Le harnais dépouillé, vient prendre ses ébats ;
Ici le moindre objet au plaisir nous convie,
Ici les ennemis des douceurs de la vie
Ne viennent point roubler le repos d'un amant.

[...]

De grâce oblige-moi, laissons cet entretien
Et rends la guérison à mon esprit malade ;
Donne-moi, je te prie, une amoureuse oeilade,
Tire-moi seulement un de ces chauds regards
Dont tu peux embraser les cœurs de toutes parts ;
Souffre sans murmurer que ma bouche idolâtre
Imprime ses baisers dessus ton sein d'albâtre.

[...]

Sylvie

Je sais bien que j'ai trop d'indulgence amoureuse ;
Je te serais meilleure étant plus rigoureuse ;
Si tu mourais durant cet aimable transport,
Sans doute je serais coupable de ta mort,

[...] ³⁴⁹

Cette sensualité qui imprègne la pièce rappelle même, selon Françoise Lavocat, l'univers dramatique de Hardy, où les jeux amoureux commencent souvent sur scène pour se terminer dans les coulisses et dans l'imagination du spectateur³⁵⁰.

³⁴⁹ *La Sylvie*, I, 5, v. 437-447, v. 468-474, v. 481-484.

³⁵⁰ LAVOCAT, Françoise, op. cit., p. 175, note 54.

L'atmosphère d'érotisme présente dans la pastorale de Mairet n'est pas cependant son trait le plus libertin. Le désir et l'amour n'ont pas ici une valeur en soi, comme ils en avaient chez Hardy, par exemple. Ils sont les moteurs d'un dépassement, d'une inversion dans les valeurs familiales et sociales. Si chez Théophile les interdits étaient eux aussi posés par la famille et par le pouvoir politique (même si ce pouvoir était soumis à des inclinations personnelles), et si la révolte des protagonistes était un essai d'affirmer l'espace de l'individu, leur acte rebelle, parce qu'échoué, n'arrivait pas à inverser les valeurs établies. Mairet franchit une étape de plus, car dans sa pièce, l'amour et le désir s'imposent et réussissent à vaincre les résistances du groupe familial et de la raison d'État. La censure s'ébauche dans le discours du père de Sylvie et éclate dans l'acte royal : la bergère est enlevée et un enchantement est jeté sur le couple d'amants, qui sont condamnés à, chaque jour, rencontrer le corps endormi du partenaire et à croire qu'il est mort. La plainte quotidienne que Thélame et Sylvie se lancent rappelle clairement les monologues douloureux de Pyrame et de Thisbé, dans une autre référence assez explicite que fait Mairet à son maître. À ne pas oublier non plus le rêve de la mère de Sylvie, qui évoque celui de la mère de Thisbé, mais dont la conclusion annonce le dénouement heureux de la pastorale.

L'arrivée héroïque du prince Florestan, comme une aide extérieure en ce qui concerne le contexte intramimétique, mais aussi par rapport au contexte formel, générique - puisqu'il y apporte, comme on a déjà remarqué, le registre de la chevalerie - est ce qui défait la magie et en même temps ce qui permet aux personnages d'accomplir le dépassement définitif : Thélame et Sylvie reçoivent la bénédiction du roi. Le prince et la bergère réunis par l'amour et par le mariage, ce qui n'était pas du tout concevable au début de l'intrigue, le commentaire de Méliphile n'en laissant pas de doutes :

Mais de croire qu'un prince aimât une bergère,
Si ce n'est d'une amour ou feinte ou passagère,
C'est ce qui de mon sens s'éloigne tellement
Que je n'oserais pas y songer seulement.³⁵¹

³⁵¹ *La Sylvie*, I, 4, v. 329-332.

illustrent la victoire de la raison individuelle contre la raison d'État, rêve de tous les libertins, dont Théophile. Le dénouement est bien clair en ce qui concerne cette affirmation, d'autant plus qu'elle avait déjà été longuement exposée par le personnage de Thélame à l'acte IV, dans un dialogue avec Sylvie :

Sylvie

Et le bien de l'État...

Thélame

C'est de quoi je me moque ;
 J'aime bien mes sujets, je ferais tout pour eux
 Mais par raison d'État me rendre malheureux,
 C'est le dernier effet d'une imprudence extrême
 Que tu ne voudrais pas me conseiller toi-même.
 Crois-tu que pour se voir dans un trône doré
 D'une presse idolâtre à genoux adoré,
 On nage pour cela dans un fleuve de joie,
 Franche des mouvements que la douleur envoie ?
 Non, non, fort peu souvent les solides bonheurs
 Se fondent sur l'éclat des biens et des honneurs ;
 Les vrais contentements attachés aux personnes
 Ne suivent que de loin la pompe des couronnes ;
 De moi, quand aujourd'hui je me verrais changer
 Ma qualité de prince en celle de berger,
 Pourvu qu'avecque toi je coulasse la vie,
 Les rois les plus contents me porteraient envie.
 Aussi quand on verrait l'un et l'autre soleil
 Faire dans mes pays son somme et son réveil,
 Sans toi qui fais le tout de ma bonne fortune,
 Cette vaine grandeur me serait importune.³⁵²

La conclusion est tranchante. L'individu a la primauté, bien que ce choix ne produise pas nécessairement, dans l'éthique politique qu'on peut déceler à partir de l'intrigue et des jeux intertextuels qu'elle propose, un abandon des questions sociales. Mairet défend apparemment un compromis entre la morale personnelle et les intérêts de l'État, il paraît croire à une entente possible entre l'individuel et le collectif et là, justement, semble gésir sa plus grande audace. Il ne se borne pas à refuser l'ordre établi, mais il ose en proposer un tout nouveau. En ce sens, *La Sylvie*

³⁵² *La Sylvie*, IV, 2, v. 1442-1462.

pourrait être lue comme une continuation de *Pyrame et Thisbé* où les héros, après la souffrance subie à cause de leur insoumission, auraient, finalement, vaincu les résistances et subverti le monde. Un *Pyrame et Thisbé* de l'espoir.

Il faut cependant atténuer un peu cette conclusion en observant que c'est un recours au merveilleux qui permet à l'auteur de suggérer cette entente. C'est une voix, qui avait guidé le prince Florestan dans sa lutte avec les forces inhumaines pour délivrer le couple amoureux, qui ordonne ou permet plutôt à Thélame d'épouser Sylvie, de donner « à sa vertu le prix d'une couronne » (v. 2165). En outre, Florestan n'oublie pas de se présenter à sa nouvelle fiancée, Méliphile, comme le « Fils du roi de Candie, et l'unique héritier » (v. 2215). Une seule bergère dans la famille royale, ça suffit ! Les dernières paroles du roi – et de la pièce – néanmoins reprennent la voie interprétative précédente :

[...]
Allons, mes chers enfants, toutes cérémonies
Désormais d'entre nous entièrement bannies.³⁵³

Cette lecture certainement n'a pas été faite à l'époque de la parution de la pièce de Mairet, la censure ne s'étant pas manifestée. Cela ne diminue pourtant pas la portée du pari du poète protégé du duc de Montmorency : c'est peut-être par le genre choisi que Mairet a pu détourner la surveillance des censeurs. En effet la pastorale est un genre hybride du point de vue des systèmes de valeurs qu'elle véhicule, selon la thèse déjà citée de Van Elslande :

Or, précisément, qui joue au berger participe d'un monde où l'affranchissement revêt les insignes mêmes de la dévotion, la panoplie des bergers répond effectivement à la sensibilité libertine comme à la sensibilité dévote [...]. De même, le décor arcadien recrée la nature vierge chère aux libertins mais prend en même temps l'allure du paradis terrestre ; il répond au désir d'évoluer dans un lieu dédié au plaisir et à la volupté des sens alors même qu'il exprime la nostalgie de l'innocence perdue. Enfin, la temporalité d'exception que connaissent les bergers assure la transmission d'une tradition d'indépendance tout en cherchant à renouer avec l'origine heureuse des dévots. En Arcadie, l'Age d'Or libertin a la même allure que la naturalité édénique. L'ambiguïté des motifs définissant le jeu auquel se livrent les personnages de la pastorale en fait

³⁵³ *La Sylvie*, V, 3, v. 2249-2250.

ainsi une activité insaisissable, qui rejoue, dans la fiction, les pratiques ambivalentes des libertins *rangés*.³⁵⁴

C'est peut-être cette ambiguïté constitutive du genre pastoral qui a protégé l'auteur de *La Sylvie*, à tel point qu'il a persisté et a écrit une autre pastorale, *La Silvanire*, qui, elle aussi prône l'amour comme un facteur de révolution dans la hiérarchie sociale.

3.3.2.2 *La Silvanire ou la morte vive* : la reconnaissance du droit au désir

*A un coste du theatre, il faut un rocher en forme d'un antre, ou l'on puisse monter deux marches ou trois, un plafon ou l'on met un tombeau et une femme dedans couverte d'un linceul. Il faut que l'on tourne autour du tombeau, s'il se peut, et une entrée derrier pour mettre cette femme dans le tombeau ; il faut qu'il soit caché de taille de pastoralle. Au pied du rocher dont nous avons parlé, il faut un ruisseau ou l'on jette un miroir que l'on casse sur le theatre. Au milieu du theatre il faut porticles, fontaine en pastoralle. De l'autre costé, forme de ruine et antre, bois en pastoralle, et tout le theatre en verdure. Il faut des dards, des houlettes, deux poignards ; et une gondolle pour un des bergers.*³⁵⁵

Le sujet de la deuxième tragicomédie pastorale de Mairet, représentée en 1629³⁵⁶ chez les Montmorency et puis à l'Hôtel de Bourgogne, et publiée en 1631, est inspiré par un des épisodes du célèbre roman pastoral d'Honoré d'Urfée, *L'Astrée*. D'Urfée lui-même avait écrit une pièce quelques années auparavant (1627) à partir de l'histoire de Silvanire, personnage éponyme de sa pièce. La pastorale de Mairet vaut surtout par sa préface – on y reviendra dans le chapitre prochain –, vraie prise de position de l'auteur concernant les débats qui se faisaient autour de la question des règles. La pièce, très longue et où il y a la présence de trois chœurs différents, est l'illustration des doctrines exposées dans la préface, la preuve que les trois unités peuvent être maintenues même dans une intrigue assez chargée et un exemple de respect aux bienséances.

³⁵⁴ VAN ELSLANDE, op. cit., p. 107.

³⁵⁵ MAHELOT, Laurent. In : LANCASTER, Henry Carrington. Op. cit., p. 87.

³⁵⁶ J'utilise ici la datation proposée par Van Elslande (VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. "Introduction à *La Silvanire* ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet*. Op. cit.) ; selon Jacques Scherer sa première aurait eu lieu en 1630 (Op. cit., p. 1253) et selon Laurence Giavarini *La Silvanire* aurait été représentée pour la première fois en 1628, à l'Hôtel de Montmorency (GIAVARINI, op. cit., p. 260).

En ce qui concerne l'érotisme, la pièce fait un grand pas en arrière par rapport à *La Sylvie*. Puisqu'il s'agit de faire la défense de la régularité, il n'y a plus de place pour les hardiesses que l'auteur s'était permises dans sa pièce précédente.

Le désir dans *La Silvanire* est restreint au personnage de Tirinte, qui, responsable de l'enchantement qui a donné à la protagoniste l'apparence de la mort, enlève la magie et essaie de la forcer au moment où elle « ressuscite ». Il en sera empêché par Aglante, l'amoureux de Silvanire, et condamné à une punition sévère, révoquée par l'intervention de Fossinde, qui l'aime et avec qui il accepte finalement de se marier.

Les amours d'Aglante et de Silvanire sont tout à fait chastes, d'autant plus que ce n'est qu'à l'acte IV que le berger saura, devant Silvanire expirant, que son amour est réciproque. Et ce sera au seuil de la mort de sa fille que Ménandre, le père de Silvanire, va donner le consentement à leur amour, lui qui vouait sa fille au mariage avec Théante, un berger plus fortuné. En fait les rapports entre Silvanire et Aglante pourraient être résumés par cet échange :

Aglante

Je jure par Hésus, par le flambeau céleste,
Par la terre, le Ciel, et l'Amour que j'atteste,
Bref par tous les serments que peut faire un mortel,
Sur le plus adorable et le plus saint autel,
Que je brûle pour vous d'une flamme aussi pure
Que le feu pourrait être au lieu de sa nature.
L'amour que je vous porte a trop de netteté
Pour laisser quelque tâche à votre honnêteté.

Silvanire

Dis ce que tu voudras, l'amitié la plus sainte
Me peut sauver du mal, et non pas de la crainte.
L'honneur est un miroir si fragile et si cher
Que le moindre soupçon ne le doit pas toucher.³⁵⁷

³⁵⁷ MAIRET, Jean. "La Silvanire". In: SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome 1*. Op. cit. Acte III, scène 2, v. 1007-1018.

Le discours de la morale, de la retenue et de l'obéissance aux autorités l'emporte sur tout autre discours dans la pièce. Il n'y a qu'une voix discordante, celle du personnage d'Hylas, que Mairet a cherché aussi dans l'oeuvre romanesque de d'Urfé. Hylas est le porte parole de la liberté et de l'inconstance. Pour lui :

[...]
 La constance est un songe, et ce genre d'amants
 Ne doit être reçu que dedans les romans ;
 De moi suivant la loi de la nature même,
 Je ne saurais aimer qu'une beauté qui m'aime. (v.49-52)

Malgré le côté évidemment libertin de ses propos, Hylas ne participe pas à l'action, il n'a pas d'importance dramatique, il joue plutôt le rôle d'un compagnon, presque d'un confident d'Aglante, ayant la fonction de permettre au public de connaître les sentiments du héros de la pièce et de les faire valoriser par l'effet de contraste avec les siens. Cette position, beaucoup plus effacée que celle qu'il occupait dans l'ouvrage de d'Urfé, où il représentait, selon Schérer, le « désir à l'état brut, sans morale, sans bienséance, sans religion »³⁵⁸, affaiblit la portée de la parole libertine dans la pièce.

Il est indéniable cependant que l'amour acquiert dans *La Silvanire* la même puissance capable de subvertir l'ordre social qu'il avait déjà montrée dans la première pastorale de Mairet. Si maintenant nous sommes loin de l'atmosphère érotique conférée par les héros à *La Sylvie*, si le personnage éponyme ici est beaucoup plus faible que ne l'était Sylvie, et justement parce que *Silvanire* doit équilibrer un jeu de scène où s'allient un amour profond et une austérité sévère, il est vrai en revanche que dans cette pièce les valeurs privées et les valeurs familiales sont exposées de façon encore plus claire à un débat juridique et à un jugement. Ménandre avait donné *Silvanire* en mariage à Aglante au moment où elle expirait ; or, lorsqu'elle reprend vie son père revient en arrière sur sa promesse. C'est alors que la société, requise de se manifester par le truchement du druide, autorité majeure de Forez, le fait en faveur du couple d'amants et contre le pouvoir paternel. C'est à Théante, le fiancé à qui *Silvanire* était promise, d'exposer l'éthique qui

³⁵⁸ SCHERER, Jacques. « Notice ». In : ____ *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome 1*. Op. cit., p. 1255.

préside à cette décision, dans les paroles qu'il adresse à Ménandre et qui sont rapportées aux protagonistes par Hylas :

Hylas

L'hyménée, a-t-il dit, étant libre de soi,
 Votre fille peut être à tout autre que moi :
 Quiconque épouse un corps en dépit de son âme
 Épouse, ou peu s'en faut, la moitié d'une femme.³⁵⁹

Partant je ne puis être tout à fait d'accord avec l'opinion de Tomlinson, citée par Jean-Pierre Van Elslande dans son introduction à la pièce³⁶⁰, selon qui « *La Sylvanire* est l'oeuvre d'un auteur qui s'est rangé ». J'ai déjà remarqué que cette pièce est beaucoup moins hardie que ne l'était la précédente, mais on peut n'y voir que l'effet des bienséances, à la pratique desquelles Mairet s'était adonné au moment où il a décidé de faire des postulats théoriques et de se ranger du côté des réguliers. Les fondements de sa pensée n'ont pas pour cela été atteints, ses deux pastorales dramatiques prônant en somme la même chose, à savoir, la prééminence de l'individuel sur le collectif. Encore la leçon de Théophile.

Jean-Pierre Van Elslande, dans son introduction à la pièce, montre à quel point le merveilleux en est exclu, les personnages assumant dans l'intrigue une compétence pour disposer d'eux-mêmes. Pour ce critique aussi, cette pièce, comme la précédente, a une portée assez hardie :

La Sylvanire paraît peut-être plus sage que [...] *La Sylvie*, mais que l'on ne s'y trompe pas : pour être plus discrète, elle n'en défend pas moins des valeurs d'indépendance et de plénitude amoureuse.³⁶¹

Ces constatations montrent à quel point Jean Mairet est un auteur important si on veut étudier la question du désir et de la liberté dans la littérature du XVII^{ème} siècle en France, raison pour laquelle on lui a dédié un nouveau chapitre. Avant de le traiter cependant, je tiens à citer un commentaire de Laurence Giavarini à propos de la pastorale dans les premières années du XVII^{ème} siècle :

³⁵⁹ *La Sylvanire*, V, 2, v. 2419-2422.

³⁶⁰ VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. "Introduction à *La Sylvanire* ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet*. Op. cit. La référence à Tomlinson est faite dans la note 3 de la page 337.

³⁶¹ Ibidem, p. 388.

Désacralisation de la nature d'un côté, interrogation sur la naturalité de la loi et de l'autorité de l'autre – ce sont les deux dimensions de la pastorale des années 1600-1625.³⁶²

Il est indéniable que la pièce de Théophile, ayant elle aussi ces deux dimensions, a une énorme familiarité avec la pastorale. À part la question de la nature et les interrogations sur l'autorité, elle partage avec ce genre l'inscription du désir sur l'amour et l'utilisation de ce dernier comme élément de destabilisation des hiérarchies, comme le porteur du germe d'une nouvelle organisation sociale. Si chez Hardy c'était le désir la composante subversive, ici le désir n'a pas d'existence singulière, il se montre toujours à travers la face de l'amour. Ce n'est pas qu'il soit purgé ou sublimé, pour utiliser un vocable psychanalytique, il se donne à voir clairement, c'est même le noyau de l'amour, comme on a pu voir par les analyses des pièces, mais il se montre toujours lié à ce sentiment ; ce que les amants recherchent n'est plus simplement une récompense physique, une satisfaction de leurs besoins naturels, mais quelque chose de plus universel, de plus durable et, par là même, de plus dangereux. Le désir se faisant voir à travers l'amour acquiert quelque chose qui ne fait pas partie de sa nature et qui dès lors le rend encore plus séditieux: la durée.

La tragédie de Mairet, qu'on va étudier au chapitre prochain, mettra en scène de nouveau le désir face nue, l'amour en étant un complément, une conséquence naturelle. Ne pouvant renverser l'ordre, il engendre la tragédie et se consomme sur place, devant les spectateurs. Mais en tant qu'outil puissant de la rébellion il ne s'adapte pas ; il refuse toute loi ne fût-ce qu'au prix de sa propre extinction.

³⁶² GIAVARINI, Laurence. Op. cit, p. 227.

JEAN MAIRET ET LE THÉÂTRE DE L'INDIVIDU

4.1 L'HOMME ET L'OEUVRE

4.1.1 UN APERÇU BIOGRAPHIQUE

Jacques Scherer, dans le tome I de son livre sur le théâtre du XVII^{ème} siècle, ouvre la notice biographique de Mairet en le comparant à Victor Hugo³⁶³. Il s'agit évidemment d'une plaisanterie, d'un petit jeu fait par l'éminent critique à partir de quelques caractéristiques communes aux deux écrivains : Mairet, comme Hugo, est né à Besançon, au début d'un siècle (1604) ; comme le poète romantique, il a accompagné toute l'évolution de son siècle, mourant à 82 ans ; à l'instar de l'auteur d'*Hernani*, il a marqué son époque en tant que dramaturge et on peut même dire qu'il a lui aussi sa préface de *Cromwell*. Les similarités finissent là ; malgré son talent indéniable, Mairet s'est retiré assez tôt de la vie littéraire, en ne léguant à la postérité que douze pièces de théâtre. Son génie, bien que reconnu à son époque, s'est effacé devant le poids de l'oeuvre de Corneille, et aujourd'hui, lorsqu'on écoute citer des poètes dramatiques de la première moitié du XVII^{ème} siècle, les noms de Rotrou, de Tristan, voire de Hardy, figurent avant le sien.

S'il n'y a pas eu de Panthéon pour lui, l'oeuvre de Jean Mairet est pourtant incontournable pour qui veut comprendre les enjeux de la vie théâtrale et de la dramaturgie des années 20 et 30 du Grand Siècle. Avant d'exposer les arguments qui justifient cette affirmation, revenons un peu à sa vie.

Mairet perd assez tôt sa mère - une bourgeoise de Troyes - et son père - qui venait d'une famille de catholiques allemands - étant élevé par son grand-père paternel. L'enfant reçoit une culture française, malgré le fait que la ville de Besançon à cette époque-là relève de l'Empire germanique. Un peu après la mort de son grand-père, vers 1623, il part de sa ville natale vers Paris, où il ne mettra pas longtemps à s'établir comme dramaturge, ayant sa première pièce, *Chryséide et*

³⁶³ SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Op. cit., p. 1236.

Arimand, jouée avec succès à l'Hôtel de Bourgogne, selon Giovanni Dotoli³⁶⁴, en 1625, la même année où il entrera au service du duc de Montmorency.

C'est au château de Chantilly que Mairet fera une rencontre décisive pour sa formation dramatique : comme j'ai déjà dit, ce sera chez les Montmorency qu'il entrera en contact avec Théophile de Viau, hôte du duc et de la duchesse depuis son acquittement. Les opinions des critiques varient en ce qui concerne la datation de la création de la première pièce de Mairet. Selon Philip Tomlinson, le poète ayant sur lui le brouillon d'une pièce de théâtre, la fréquentation quotidienne de Théophile en 1625-1626 (ils auraient passé quatre mois dans le château de Selles, chez le comte de Béthune, tandis que Montmorency faisait la guerre aux huguenots à l'île de Ré) lui aurait permis de le développer et cela expliquerait « le mélange curieux de doctrines dans cette pièce [*Chryséide et Arimand*] »³⁶⁵, où la libre pensée et l'orthodoxie catholique se côtoient tout le temps. Étant impossible de préciser la date de création de *Chryséide et Arimand*, sujet sur lequel les opinions divergent beaucoup, je préfère ici suivre la position prise par Perry Gethner dans l'introduction à la pièce faisant partie de l'édition du *Théâtre complet* de Mairet. À partir des informations – pas très fiables au demeurant³⁶⁶ – données par Mairet dans les dédicaces de ses ouvrages et de quelques hypothèses, au critique de conclure qu'« il faut placer la création de *Chryséide et Arimand*, soit pendant la première moitié de 1625, soit en 1626-1627 »³⁶⁷.

Jean Mairet devient le cadet du cercle de Théophile. C'est un disciple incontestable du poète, étant le responsable, en 1641, de l'édition de ses *Nouvelles Oeuvres*, où figure sa correspondance, inédite jusqu'alors. Les premières pièces de Mairet, surtout *La Sylvie*, comme on a déjà vu, ont été clairement influencées par

³⁶⁴ DOTOLI, Giovanni. *La Datazione del teatro di Jean Mairet*. Paris : A.G. Nizet, 1973, p. 20-22.

³⁶⁵ TOMLINSON, Philip. *Jean Mairet et ses protecteurs: une oeuvre dans son milieu*. Biblio 17, n° 10. Paris-Seattle-Tuebingen : papers on French seventeenth Century Literature, 1983, p. 45.

³⁶⁶ Mairet, dans le but de vanter sa précocité, a dit, dans la dédicace de sa comédie *Les Galanteries du duc d'Ossone*, qu'il avait 26 ans en 1636, mais la découverte de son acte de baptême prouve qu'il est né en 1604 et non pas en 1610, comme il le prétendait.

³⁶⁷ GETHNER, Perry. "Introduction". In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet, tome II*. Paris : Honoré Champion, 2008, éd critique sous la direction de Georges Forestier, p. 16. Si la première possibilité est la vraie, comme le soutient Dotoli, alors la pièce n'aurait pas subi l'influence de Théophile, qui dans la première moitié de 1625 était encore en prison ; si l'interprétation correcte est la deuxième, alors sans doute l'auteur de *Pyrame et Thisbé* aurait contribué à l'ouvrage de Mairet, comme le pense Philip Tomlinson.

Théophile. Selon Antoine Adam, la formation du talent de Mairet, aux années 1625-1626 reçoit « l'influence directe et personnelle de Théophile » et le jeune dramaturge « imite son maître, reproduit ses pensées, copie même parfois ses expressions »³⁶⁸. Il faut admettre qu'il est tentant de suivre l'opinion de Tomlinson, pour qui « c'est par la bouche de Mairet que Théophile, pendant cette dernière année de sa vie, a continué à s'exprimer »³⁶⁹.

Dans le chapitre précédent on a déjà analysé les pastorales de Mairet en y soulignant les aspects qui les relient à la pensée de Théophile. Surtout dans *La Sylvie* j'ai essayé de dégager les enjeux d'une dispute entre l'éthique individuelle et l'éthique de l'État tout puissant, en montrant que chez Mairet le premier des aspects l'emporte sur le second, malgré les tentatives de l'auteur de chercher une harmonie possible entre les deux. Dotoli pousse bien avant cette interprétation, en voyant dans la pièce la manifestation d'une vision sociale très approfondie chez Mairet et son intention de dénoncer une société fondée sur l'inégalité et le droit de naissance³⁷⁰. Il arrive même à affirmer qu'on trouve chez Mairet l'ébauche d'une « lutte de classes » et défend cette position en voulant prouver que

depuis le Moyen Âge, les principaux groupes sociaux, noblesse, bourgeoisie et paysans, présentent les traits distinctifs de la classe, au sens politique de l'expression, et qu'il y a donc une véritable conscience de classe.³⁷¹

Tomlinson a une position radicalement différente là-dessus. Dans son livre sur Mairet il analyse l'oeuvre dramaturgique et lyrique du disciple de Théophile à partir des groupes sociaux qu'il fréquente. En soulignant l'affirmation d'Antoine Adam, déjà citée dans ce travail, selon lequel les écrivains qui entraient au service des nobles à cette époque-là étaient avant tout des propagandistes, le critique voit dans les pièces de Mairet la défense de l'idéologie de l'aristocratie. Pour lui, *La Sylvie* n'est libertine que dans la mesure où elle se fait instrument de l'opposition, qui ne pense qu'à maintenir la liberté et les privilèges d'une caste :

³⁶⁸ ADAM, Antoine, op. cit., p. 419.

³⁶⁹ TOMLINSON, Philip, op. cit., p. 44.

³⁷⁰ DOTOLI, Giovanni. *Littérature et société en France au XVII^{ème} siècle, tome II*. Fasano : Schena editore et Paris : Didier Érudition, 2000, p. 110.

³⁷¹ Ibidem, p. 115.

[...] il est douteux que Mairet, protégé d'un des grands seigneurs féodaux, dans une pièce où justement il est appelé à soutenir une des grandes causes de cette caste, ait pu se montrer partisan de l'abolition des hiérarchies sociales. Il est plus probable, au contraire, qu'il aurait voulu défendre les droits et les privilèges de la haute noblesse, soumise de plus en plus et contre son gré à un contrôle supérieur.³⁷²

Quant à *La Silvanire*, Tomlinson la voit de même comme une pièce réactionnaire, qui sert aux intérêts de la noblesse. Les vertus de la civilisation y sont louées et l'honneur est montré comme la valeur suprême. Le mariage apparaît comme une issue aux troubles des sens, toute la pièce prônant une conciliation entre sensualité et société civilisée. Cette conciliation s'opère « au prix de la subjugation totale de la sensualité, soumise à la fin aux lois sociales ». Et le critique arrive même à dire que « c'est par le mariage [...] que l'homme dompte sa passion, voire qu'il l'élimine »³⁷³. Il est bien évident qu'en ce qui concerne la sensualité, *La Silvanire* est très conservatrice, comme on a déjà observé. Il faut tout de même admettre que la morale individuelle y a la suprématie et, ce qui est digne de remarque, après un débat formel au sein de la société. C'est pourquoi je pense qu'elle suit tant soit peu la cohérence de la pensée de son auteur.

Mairet serait alors, pour Tomlinson, plutôt un défenseur de la société féodale qu'un libertin assagi³⁷⁴, comme le caractérise Dotoli. Je penche plutôt pour la thèse de celui-là, sans cependant renoncer à mon interprétation de *La Sylvie* et à celle de *La Silvanire* exposées au chapitre précédent. Il paraît bien évident que Mairet reproduit et soutient la vision de monde des aristocrates qui le protègent ; cependant cette vision lui permet de développer bien d'aspects d'une libre pensée qu'il a sans doute héritée de Théophile. C'est qu'à ce moment spécifique de l'histoire le combat entre les valeurs individuelles et la toute puissance de l'État se confond avec la dispute entre la société féodale et la monarchie. Il ne faut pas pourtant être naïf, car ce n'était pas si difficile de défendre la souveraineté de l'individu quand ce dogme était partagé par une aristocratie un peu affaiblie, il est vrai, mais encore à

³⁷² TOMLINSON, Philip, op. cit., p. 94. La « grande cause de cette caste » dont parle Tomlinson est la position contre le mariage de Gaston d'Orléans, frère du roi, avec Mlle. de Montpensier, affaire dont on a déjà parlé au chapitre précédent.

³⁷³ Ibidem, p. 173-174.

³⁷⁴ Assagi dans la mesure où, après le procès de Théophile, les libertins ont dû cacher leurs doctrines et leurs croyances.

même de faire face au pouvoir central. C'est pour la liberté d'un certain type d'individu qu'on se bat, pas pour n'importe qui. En revanche, il est indéniable qu'il y a chez les écrivains qui se sont livrés à cette lutte des traits qui les placent dans la position d'héritiers des penseurs et des philosophes du XVI^{ème} siècle, comme Charron et Montaigne, l'exemple tragique de Théophile étant une preuve incontestable du risque personnel auquel ils s'exposaient. Comme Tomlinson le rappelle lui-même,

La libre pensée n'a jamais été un système philosophique cohérent. Elle échappe constamment à toute tentative de définition précise, puisqu'elle accueille les tendances les plus diverses, voire contradictoires.³⁷⁵

Dans ce contexte on est obligé de se rapprocher de la thèse de Dotoli, selon laquelle la philosophie du baroque est le libertinisme et Mairet ne devrait pas être envisagé en dehors de cette équation³⁷⁶.

En 1632, après la disgrâce et l'exécution du duc de Montmorency, Mairet quitte Chantilly et passe au service du comte de Belin, figure moins proéminente que son ancien maître, mais un grand mécène du théâtre, protecteur de la troupe du Marais. C'est cette troupe qui va jouer jusqu'en 1637 les pièces de Mairet. Celui-ci fera alors des efforts pour s'approcher de Richelieu et réussira à entrer à son service³⁷⁷. À la fin de sa carrière et après la mort du comte de Belin, son protecteur sera l'évêque du Mans, Émeric de la Ferté, que le poète aurait probablement connu par les relations de Belin, très lié à l'ancien évêque, Charles de Beaumanoir.

Entre 1625 et 1635, Mairet est au sommet de sa célébrité ; ses pièces sont louées, sa voix se fait entendre et est respectée dans le domaine théorique à partir de la préface qu'il publie avec *La Silvanire* en 1631, il est le dramaturge aîné d'une nouvelle génération – formée par des auteurs importants tels que Rotrou, Tristan, Scudéry, Du Ryer et Corneille - qui va transformer le théâtre français, même si cette transformation n'est pas homogène et n'avance pas toujours dans le même

³⁷⁵ TOMLINSON, Philip. Op. cit., p. 87.

³⁷⁶ DOTOLI, Giovanni. *Le langage dramatique de Jean Mairet, structures stylistiques et idéologie baroque*. Paris : Nizet, 1978, p. 47-48.

³⁷⁷ Selon Robert Horville, Mairet serait devenu protégé de Richelieu à partir de 1632. HORVILLE, Robert. *Le Théâtre de Mairet : une dramaturgie de l'existence*. Thèse de doctorat d'État préparée sous la direction de Jacques Scherer. Sorbonne, Paris III, 1978.

sens. En 1634 il fait jouer *La Sophonisbe*, tragédie qui remporte un succès extraordinaire. La pièce est publiée en 1635, moment où, selon Tomlinson, commence le déclin de Mairet. Peut-être à cause de l'assurance que lui apporte le succès, Mairet commence à annoncer la parution de ses pièces futures, ce qui cause de grands problèmes à la troupe chargée de la représentation, car d'autres auteurs profitent de la célébrité acquise par Mairet et proposent des pièces sur les mêmes sujets. Ainsi Benserade fait jouer une *Cléopâtre* en 1635 qui remporte plus de succès que la sienne ; Vion d'Alibray fait représenter un *Soliman* par la troupe de Mondory, au Théâtre du Marais en 1637, au moment où Mairet offre son *Soliman* à Bellerose. Or, celui-ci ne le met en scène qu'un an plus tard, en 1638³⁷⁸, sans doute parce qu'il n'était pas en bonnes relations avec le dramaturge, qui avait quitté la troupe de l'Hôtel de Bourgogne en 1632. Mairet était donc en difficulté à cette époque avec les deux troupes les plus importantes à Paris, étant donné qu'il s'était probablement brouillé avec Mondory lors de l'annonce de la *Cléopâtre*³⁷⁹. En 1637, année de la mort du comte de Belin, Mairet se mêle dans la *Querelle du Cid*, en adoptant le parti critique à Corneille. Il écrit trois pamphlets contre le dramaturge et devient un de ses plus féroces adversaires. Et c'est à lui que Boisrobert va adresser à la fin, au nom de Richelieu, l'ordre de cesser les attaques. Mairet va publier en 1643 sa dernière pièce, *Sidonie*, jouée probablement à l'Hôtel de Bourgogne en 1640³⁸⁰. La mort de son protecteur, le succès éclatant remporté par Corneille malgré ses critiques et celles de l'Académie, le fait que celui-ci ensuite a écrit *Horace*, pièce régulière dédiée à Richelieu et acceptée par celui-ci, ses mauvaises relations avec les troupes de théâtre les plus importantes de Paris et des inquiétudes politiques concernant la Franche-Comté sont les causes principales, selon les historiens, de son abandon du théâtre à partir de cette date. Il avait alors 39 ans et ses adieux, faits dans l'épître Au Lecteur de sa dernière pièce, montrent un dramaturge plein d'amertume envers la vie théâtrale :

³⁷⁸ Selon Dotoli, la pièce aurait été représentée en novembre-décembre 1637. DOTOLI, Giovanni. *La Datazione del teatro di Jean Mairet*. Paris : Nizet, 1973, p. 71.

³⁷⁹ TOMLINSON, Philip. Op. cit., p. 290 et suivantes. J'utilise Tomlinson pour le rapport des relations de Mairet avec les deux troupes rivales, mais ici je suis Marc Vuillermoz quant à la datation de la création des pièces. VUILLERMOZ, Marc. « Introduction ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet, tome I*. Paris : Honoré Champion, 2004, Éd. critique sous la direction de Georges Forestier, p. 387-395.

³⁸⁰ DOTOLI, Giovanni. *La Datazione del teatro di Jean Mairet*, op. cit., p. 85-88.

Il est temps désormais d'employer ce qui nous reste de loisir et de chaleur, à des ouvrages plus sérieux, et dont le succès soit moins dépendant de l'opinion ou de l'humeur d'une assemblée, où les voix se comptent plutôt qu'on ne les pèse ; et de la disposition des Acteurs, dont la plupart affectent plus les personnages qui les contentent, que les rôles qui leur sont propres.³⁸¹

En 1645 il est nommé comme diplomate de la Franche-Comté à Paris ; en 1653 il est obligé de quitter la France sous l'ordre de Mazarin. Il n'y reviendra qu'après la paix des Pyrénées en 1659, et dix ans après il rentrera définitivement à Besançon, où il mourra en 1686, sans plus jamais avoir écrit pour le théâtre.

4.1.2 LE STYLE DE MAIRET : BAROQUE OU PRÉ-CLASSIQUE ?

Ayant écrit une tragicomédie pastorale régulière – *La Silvanire* – introduite par une préface où il défend la régularité, et trois tragédies régulières dont la première – *La Sophonisbe*³⁸² – a remporté un grand succès, Mairet est entré dans l'histoire de la littérature française avant tout comme un précurseur des classiques ou, comme il est très souvent désigné, comme un pré-classique.

Or cette désignation est chargée de préjugés, car elle porte de façon sous-entendue une attribution de valeur aux phénomènes qu'elle analyse. Le regard rétrospectif court souvent le risque d'envisager l'histoire toujours comme la préparation de faits ou de moments qui sont restés plus marqués dans l'imaginaire social que d'autres. Ainsi le classicisme s'étant-il imposé aux générations futures comme le mouvement qui caractérise et définit le XVII^{ème} siècle français, tout ce qui le précède tend à être analysé et compris en fonction de lui. Mairet n'est un pré-classique que si cette expression est prise exclusivement dans son sens chronologique. Son oeuvre a été créée avant celle des auteurs considérés comme classiques, elle a pourtant une valeur en soi, indépendamment de n'importe quels événements qui se soient produits plus tard.

³⁸¹ MAIRET, Jean. « Au lecteur ». In : _____. *La Sidonie. Tragicomédie héroïque de Mairet*. Paris : Sommaville et Augustin Courbé, 1643, p. I recto.

³⁸² La pièce de Mairet n'est pourtant pas la première tragédie régulière, *Hercule mourant* de Rotrou ayant été joué quelques mois auparavant, dans cette même année 1634, à l'Hôtel de Bourgogne. Cependant la pièce de Rotrou a été publiée seulement en 1636.

Cette désignation est fautive en outre parce que l'oeuvre de Mairet refuse toute étiquette, par sa richesse et par sa variété. En fait, après les trois premières tragicomédies dont l'une est régulière, comme on a vu, Mairet a écrit une comédie irrégulière en 1632 (mais publiée en 1636), *Les Galanteries du duc d'Ossone* - certainement poussé par l'ambiance plus souple qui entourait le conte de Belin et par la volonté d'expérimentation dont donnait preuve la troupe du théâtre du Marais -, une tragicomédie très mouvementée, écrite à peu près à la même époque, mais publiée en 1635, *La Virginie*, où malgré l'entassement d'épisodes l'unité de temps est respectée, trois tragédies régulières, *La Sophonisbe*, créée en 1634 et publiée l'année suivante, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, écrite en 1635 et publiée en 1637, et *Le Grand et dernier Soliman ou la mort de Mustapha*, écrite vers 1635 et publiée en 1639, revenant après cela à l'irrégularité avec *L'illustre corsaire* et *Le Roland furieux*, publiées en 1640, *L'Athénaïs*, publiée en 1642 et la *Sidonie*, sa dernière pièce, jouée en 1642 et publiée en 1643³⁸³.

Mairet avait une certaine attirance pour les règles, mais il y a dans son oeuvre des éléments contrastant avec cette tendance qui ne sont pas à négliger, dont le mélange de tons est le plus évident. Cette hésitation apparente entre la structure baroque et la régularité découle, selon Dotoli, d'« un pragmatisme expérimental qui est la caractéristique fondamentale de son système »³⁸⁴, de l'extrême modernité de l'auteur et du principe majeur qui a conduit sa production dramatique, à savoir, le désir de plaire à son public. Un public varié, puisqu'il a fréquenté à ses débuts la cour cultivée et italianisante du Château de Chantilly, puis l'Hôtel de Bourgogne, dont l'assistance était très hétérogène, ensuite le groupe du conte de Belin et du théâtre du Marais, qui valorisait l'expérimentation et se plaçait à l'avant-garde par rapport à la troupe adverse. Et à Dotoli de résumer les deux courants qui se côtoient dans l'oeuvre du dramaturge :

Chez Mairet on trouvera la mesure, la règle, l'ordre, l'unité, la discrétion et la stabilité d'un « préclassicisme » simultanément à l'outrance, à la

³⁸³ Pour ces datations je suis la thèse de Robert Horville : HORVILLE, Robert. *Le Théâtre de Mairet : une dramaturgie de l'existence*. Thèse de doctorat d'État préparée sous la direction de Jacques Scherer. Sorbonne, Paris III, 1978.

³⁸⁴ DOTOLI, Giovanni. *Matière et dramaturgie dans le théâtre de Jean Mairet*. Paris : Nizet, 1976, p. 52.

fantaisie, à la liberté, au désordre, à la passion, à la violence, à l'instabilité, à la libre création, au dédain des règles, au foisonnement, au débordement et à l'hyperbole du baroque, sans que l'on puisse faire un inutile partage des eaux avec netteté, dans un compromis et une homogénéité qui sont la base du monde baroque.³⁸⁵

La clef pour comprendre l'enjeu du théâtre de Jean Mairet paraît être vraiment le but qu'il s'assigne de plaire au public avant toute chose. Ses pièces s'adaptent dès lors aux spectateurs qu'il attend. Et, comme on verra, il a fait de ce dessein l'argument principal de sa défense de la régularité dans le préface de *La Silvanire*. Cela le pousse aussi à l'expérimentation et à la variété, par conséquent à une grande liberté de création, ce qui fait de lui un dramaturge moderne.

C'est sans doute cette liberté qui permet le surgissement et la fréquentation simultanée dans l'oeuvre de Mairet de courants opposés du point de vue proprement formel et du point de vue moral ou idéologique. Certes il ne faut pas oublier la position de Tomlinson, pour qui Mairet soumet les enjeux de ses ouvrages à la situation sociale qu'il vit dans le moment de leur production. Mais ce même critique reconnaît chez le dramaturge une oscillation qui fait la richesse et l'intérêt de son théâtre :

Dans son oeuvre, ce dualisme s'exprime non seulement sur le plan technique sous la forme d'une oscillation entre la régularité et l'irrégularité, mais aussi sur le plan moral ou idéologique. Tantôt l'oeuvre de Mairet a pour fonction de défendre le droit à l'indépendance, à la vie libre de toute contrainte, menée selon une éthique individuelle. Tantôt elle prône un conformisme moral et social en célébrant les valeurs de la civilisation et du mouvement vers l'honnêteté. Discipline et liberté formelles y vont de pair avec discipline et liberté morales.³⁸⁶

Pour tout cela, Mairet est un dramaturge des plus complexes. S'il y a une unité dans son oeuvre, elle doit être cherchée peut-être « dans le malaise d'une caste »³⁸⁷ comme l'a dit Tomlinson ou, dans une perspective plus proprement dramaturgique, dans la position de l'écrivain qui a le plus clairement exprimé l'étrange situation d'un théâtre située à la frontière de deux époques extrêmement

³⁸⁵ DOTOLI, Giovanni. *Littérature et société en France au XVII^{ème} siècle*, tome II, p. 92.

³⁸⁶ TOMLINSON, Philip. Op. cit., p. 365-366.

³⁸⁷ Ibidem, op. cit., p. 368.

riches et contradictoires. Pour ma part, je fais appel à la vision de Georges Forestier qui définit de façon simple et perspicace la place de Jean Mairet dans l'histoire du théâtre en France :

Mairet fut avant tout un « passeur » : entre la littérature italienne et la littérature française, entre le roman d'Honoré d'Urfé et le théâtre, entre la tragédie du XVI^{ème} siècle et la tragédie rénovée des années 1634 et suivantes, entre Théophile de Viau et les dramaturges de sa génération...³⁸⁸

L'hésitation permanente entre deux tendances ne permettra pas à Mairet d'incarner le libre penseur qu'a été Théophile et il ne sera pas considéré, en général³⁸⁹, comme un libertin. Chez lui, l'amour de la nature, la franchise, parfois même quelque trait d'irrégion côtoient des idées plus orthodoxes, stoïciennes, voire catholiques. Il n'empêche que sa première tragédie, publiée en 1635, *La Sophonisbe*, offre un exemple de la façon – plus voilée maintenant – par laquelle l'insoumission ainsi que le débordement du désir se sont infiltrés dans un genre qui commençait à changer, dans une pièce qui ferait le pont entre la littérature baroque et irrégulière qu'on connaissait et la littérature qui allait s'installer bientôt en France, régulière, bienséante, rigoureuse, mais non pas dépourvue d'espaces polysémiques et ambivalents.

4.1.3 MAIRET THÉORICIEN DU THÉÂTRE

Mairet a pris position dans les débats théoriques des années 1630 (qui ont en fait commencé en 1628) dans la préface de *La Silvanire*. Publiée après la dispute acerbe qui avait opposé Hardy à Du Ryer et à Auvray (dont on a parlé dans le chapitre consacré à Hardy), après d'autres préfaces importantes, comme celle d'Ogier pour la tragicomédie de Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon*, qui défendait l'irrégularité comme seule capable de produire des ouvrages vraisemblables et proches de la vie et, par conséquent, de procurer du plaisir au public, but ultime du théâtre, et contemporaine de la réponse à Godeau écrite par Chapelain en défense

³⁸⁸ FORESTIER, Georges. « Avant-propos ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre Complet – tome I*. Textes établis et commentés par Bénédicte Louvat, Alain Riffaud et Marc Vuillermoz. Paris : Honoré Champion, 2004, édition critique sous la direction de Georges Forestier, p. 9.

³⁸⁹ La grande exception est Giovanni Dotoli, qui voit Mairet comme un représentant du baroque et de son idéologie, qui, selon le critique, est le libertinisme.

de la régularité, la préface de Mairet est avant tout une affirmation d'indépendance³⁹⁰.

L'un des indices les plus évidents de la suprématie de la tragicomédie en 1628 est la publication de *Tyr et Sidon*, tragicomédie de Jean de Schélandre. Or, la pièce avait été publiée pour la première fois vingt ans auparavant, en 1608, comme une tragédie. La transformation que lui fait subir son auteur fonctionne comme un cas de figure des nouvelles conceptions dramatiques, d'autant plus qu'elle vient accompagnée de la préface du prieur François Ogier. La critique principale d'Ogier à la régularité porte sur deux aspects : sur l'in vraisemblance provoquée par le respect à l'unité de temps, qui exige que les événements se précipitent et empiètent les uns sur les autres, et sur la nécessité de faire fréquemment appel à des messagers, qui racontent des événements qui se sont passés dans le temps qui précède l'intrigue. Au nom du « plaisir » et du « divertissement » produits par « la variété »³⁹¹, Ogier prône un théâtre qui s'approche de la vie, aussi bien en ce qui concerne le mélange « de ris et de larmes »³⁹², qu'en ce qui concerne l'étendue.

En 1630, un autre dramaturge va reprendre les idées d'Ogier en les approfondissant encore plus : ce sera Mareschal, dans la préface de sa pièce, *La Généreuse allemande*. En fait Mareschal va exposer à peu près les mêmes arguments en défense de l'irrégularité, mais il va surtout souligner l'importance de la vérité, souvent déformée par les règles. Georges Forestier observe qu'en utilisant les concepts d'imitation et de vraisemblance, tous les deux liés à l'exigence de vérité, Mareschal employait des notions aristotéliennes et devenait un adversaire encore plus fort que ne l'avait été Ogier pour les défenseurs de la régularité³⁹³. En effet c'est plutôt en réponse à lui que les textes les plus importants de ce groupe seront écrits, à savoir la Lettre à Godeau de Chapelain et la préface de *La Silvanire* de Mairet.

³⁹⁰ C'est l'opinion de Van Elslande. L'auteur explique longuement la situation de Mairet dans le contexte des disputes théoriques dans son introduction à *La Silvanire*. In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet - tome II*. Textes établis et commentés par Perry Gethner, Jean-Pierre Van Elslande et Françoise Lavocat, Paris : Honoré Champion, 2008, édition critique sous la direction de Georges Forestier, p. 339-360.

³⁹¹ OGIER, François. "Préface au lecteur". In : DOTOLI, Giovanni. *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du « Cid »*. Paris : Klincksieck, 1996, p. 184.

³⁹² Ibidem, p. 189.

³⁹³ FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*. Paris : PUF, 2003, p.44-45.

Chapelain va répondre à ces arguments dans sa lettre à Godeau, écrite en 1630, où la question de l'imitation est mise en relief et engage directement celle de la vraisemblance. Or, pour que le public soit persuadé par le spectacle qu'il voit, et soit plus facilement purgé « de ses passions dérégées », il faut « rendre la feinte pareille à la vérité même »³⁹⁴. En ce sens, une durée plus courte aussi bien que l'unité d'action – Chapelain va soutenir l'importance des récits, qui permettent que l'action ne représente que la catastrophe, « seule pièce de tout le poème qui donne le coup à l'esprit et qui le met au point où l'on désire »³⁹⁵ - et l'unité de lieu sont des éléments incontournables de son point de vue. Georges Forestier remarque qu'en fait la lettre de Chapelain répondait, plus qu'à Godeau, qui fréquentait l'Hôtel de Rambouillet comme lui, à la préface de Mareschal, imprimée quelque temps auparavant. C'est dans ce but que le critique va, selon Forestier, construire le concept – bien qu'il ne le nomme pas comme cela – de l'illusion mimétique :

[...] un système dans lequel le concept d'imitation – au lieu d'être compris comme une relation de fidélité entre l'histoire à imiter et l'oeuvre qui l'imité (fidélité qui, pour les irréguliers, produit l'effet de vraisemblance) – est envisagé sur le seul plan de la représentation et définit une relation d'adéquation entre l'histoire représentée et la perception qu'en a le spectateur, adéquation qui est assurée par le respect de la vraisemblance.³⁹⁶

Chapelain va contester de même le plaisir comme but ultime de la scène en soutenant que le théâtre a été inventé pour « le profit » et qu'il faut le « ramener à son institution ancienne »³⁹⁷. Il faut remarquer encore que cette défense de la régularité entreprise par Chapelain ne s'appuie pas sur l'autorité toute simple des Anciens, mais sur la nature et sur la raison, étant donné l'importance qu'il attache à l'imitation et sa conviction qu'elle sera d'autant plus parfaite qu'elle obéisse à certaines règles, justement celles capables d'engendrer l'illusion mimétique.

³⁹⁴ CHAPELAIN, Jean. « Lettre sur la règle de vingt-quatre heures ». In. : DOTOLI, Giovanni. *Temps de préfaces*, op. cit., p. 227.

³⁹⁵ Ibidem, p. 230.

³⁹⁶ FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, p. 45.

³⁹⁷ CHAPELAIN, Jean. « Lettre sur la règle de vingt-quatre heures ». In. : DOTOLI, Giovanni. *Temps de préfaces*, op. cit., p. 232-233.

Selon Forestier encore, ce sera l'intervention de Mairet, par la préface de *La Silvanire* et par l'écriture d'une tragicomédie régulière, qui proposera « une troisième voie » et permettra plus tard « le ralliement d'une majorité de modernes au système de Chapelain »³⁹⁸. Mairet défend le respect aux règles et aux bienséances, mais non pas au nom d'une soi-disant nécessité d'instruction morale, principe fondamental dans le raisonnement de Chapelain. Il reprend son concept de l'illusion mimétique pour le soumettre à sa pratique de dramaturge et pour affirmer que c'est lui le garant du « plaisir de l'imagination »³⁹⁹, plaisir qui, selon lui, doit présider la composition de toute œuvre théâtrale. Or, par là il reprend le principe le plus cher aux irréguliers et le transforme en faveur de la régularité. Dès lors on peut dire qu'en croyant à la liberté dans l'*inventio* il s'approche de Hardy et du théâtre humaniste, duquel il prend ses distances en ce qui concerne l'*élocutio*, alors qu'en défendant la discipline dans la *dispositio* il s'éloigne des irréguliers, tout en utilisant leur argument pour justifier sa position. Car, outre l'argument du plaisir, il utilise aussi celui de la vraisemblance ; toutefois, différemment de Mareschal et à l'instar de Chapelain, il croit à une vraisemblance spécifique au fait théâtral, une vraisemblance de la représentation, pour laquelle la règle de vingt-quatre heures est essentielle.

Philip Tomlinson voit dans la préface de *La Silvanire* une stratégie rhétorique de Mairet, qui reprend les arguments exposés par Ogier dans sa préface de *Tyr et Sidon* et les tourne à son profit. Le critique n'est pas d'accord avec Dalla Valle, pour qui la préface de Mairet serait réactionnaire alors que les modernes seraient représentés par le groupe de Du Ryer, Ogier et Mareschal. Selon Tomlinson, Mairet se situerait à mi-chemin entre Ogier et Chapelain : il défend les règles, mais de façon moins dogmatique que ce dernier, ce qui lui a permis d'écrire des pièces irrégulières après sa célèbre préface. Le critique voit aussi dans cette tendance à défendre les règles un mouvement né dans les plus hauts rangs de la société. C'est ce mouvement qui quelques années plus tard, en 1634, à un moment où la tragédie subirait une « grave décadence » et serait « non seulement supplantée par la tragicomédie, mais encore dépassée par la comédie en pleine

³⁹⁸ FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, p. 59.

³⁹⁹ MAIRET, Jean. « *La Silvanire*, préface ». In. SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Op. cit., p. 484.

renaissance »⁴⁰⁰, mènerait les dramaturges à faire des efforts vers la tragédie. Ce mouvement, soutenu et constitué par « un cercle restreint d'aristocrates cultivés et de leurs acolytes doctes »⁴⁰¹ a son existence aisément prouvée par le fait que Mairet écrit *La Silvanire* grâce aux instances du comte de Cramail et du Cardinal de la Valette, qui lui avaient demandé quelques années auparavant d'écrire une pastorale à l'italienne⁴⁰².

Mairet jouera un rôle important aussi dans la Querelle du Cid, en 1637. Poussé par son ami Scudéry, mais sans doute encore plus par un sentiment de jalousie envers Corneille qui, jusque-là était vu par lui comme un disciple, Mairet se lance contre le dramaturge à qui il critique avant tout la vanité. En fait, le premier texte qu'écrit Mairet exprime déjà par son titre les raisons profondes de sa critique : « L'Autheur du vray Cid espagnol à son traducteur françois, sur une lettre en vers, qu'il a fait imprimer, intitulée Excuse à Ariste, où après cent traicts de vanité il dit de soy-mesme, Je ne dois qu'à moy seul toute ma renommée ». D'une certaine façon, Mairet s'est engagé un peu à la légère dans la dispute et il se retient bientôt. Les attaques qu'il reçoit cependant de Corneille et de ses défenseurs l'obligent à y revenir⁴⁰³ et il ne s'arrêtera qu'à la demande de Richelieu dont j'ai parlé ci-dessus. Ce qui m'intéresse surtout c'est d'observer que la critique théorique adressée à Corneille par ses détracteurs, dont l'auteur de *La Silvanire*, s'appuie surtout sur la notion de vraisemblance – notamment en ce qui concerne la création des personnages, aspect qui lie cette notion à un autre concept important, à savoir, celui de bienséance. La vraisemblance de caractère, sur laquelle se fonde la bienséance, aurait été négligée par Corneille dans la construction du personnage de Chimène, car on ne pouvait accepter qu'une jeune fille bien née puisse ne pas cacher son amour envers le meurtrier de son père et admettre la possibilité de se marier avec lui. Contre cette critique Corneille posait l'exigence de vérité. Cette dispute entre les

⁴⁰⁰ HORVILLE, Robert. Op. cit., p. 273.

⁴⁰¹ TOMLINSON, Philip. Op. cit., p. 306.

⁴⁰² MAIRET, Jean. « Préface en forme de discours poétique – à Monsieur le Comte de Cramail ». In : DOTOLI, Giovanni. *Temps de préfaces*, op. cit., p. 236.

⁴⁰³ De la plume de Mairet deux textes voient encore le jour: *Épître familière du Sieur Mairet au Sieur Corneille sur la tragicomédie du Cid* et *Apologie pour Monsieur Mairet, contre les calomnies du Sieur Corneille de Rouen*. Dans sa *Bibliographie critique de Jean Mairet*, Dotoli n'attribue que ces trois textes à Mairet (DOTOLI, Giovanni. *Bibliographie critique de Jean Mairet*. Paris : Nizet, 1973, p. 84-89).

défenseurs de la vraisemblance et ceux de la vérité va avancer dans le siècle, mais elle sera de plus en plus atténuée, les *Trois discours sur le poème dramatique* publiés par Corneille en 1660 en étant la preuve.

La dichotomie vérité/vraisemblance sera d'ailleurs au centre de la première tragédie de Mairet, *La Sophonisbe*. Tragédie historique et élégiaque à la fois, elle a exigé de son auteur une prise de position là-dessus et il n'a pas hésité : Mairet change deux faits historiques importants, mû par un souci de vraisemblance et de bienséance, mais aussi par une nécessité esthétique intrinsèque à l'ouvrage, qui relie sa tragédie à celle de Théophile et à ses tragicomédies pastorales en ce qui concerne la maladie d'amour ou la mélancolie érotique. Je reviendrai sur l'intérêt de l'intertexte construit par cette stratégie à la fin de ce chapitre. Pour le moment il importe de souligner les références faites par Mairet dans l'épître « Au lecteur » de sa tragédie. Il soutient les changements apportés à la vérité historique en faisant appel à deux lettres que le comte Prosper Bonarelli avait écrites à Antoine Brun, le diplomate à qui Mairet dédie *Les Galanteries du duc d'Ossone*. Dans ces lettres, Bonarelli défend la possibilité qu'a le poète de changer l'histoire au nom de la vraisemblance et du « crédible merveilleux », ce qui attache son argumentation à celle de Chapelain, chez qui on retrouve le concept de « vraisemblable extraordinaire ». Toujours est-il que par ces références, Mairet s'allie à une certaine conception de la mimésis d'origine italienne, que ce soit par les idées de Bonarelli ou par celles de Chapelain, un habitué du cercle italianisant de Rambouillet, que Mairet, déjà imbu de l'Italie par ses années auprès des Montmorency, fréquentait lui aussi.

La Sophonisbe inaugure la tragédie régulière en France et ouvre donc le chemin pour ce qu'on appellera *le théâtre classique*, en même temps qu'elle met en scène, avec force et originalité, les aspects érotiques déjà présents dans *La Sylvie*. En fait la tragédie moderne ne pouvait puiser à cette époque-là, selon Bénédicte Louvat-Molozay⁴⁰⁴, qu'à trois sources : la tragédie humaniste, dont l'un des célèbres représentants, Montchrestien, va influencer Mairet par sa *Carthaginoise*, comme on

⁴⁰⁴ LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. « *La Sophonisbe* (1635) – Introduction ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre Complet – tome I*. Textes établis et commentés par Bénédicte Louvat, Alain Riffaud et Marc Vuillermoz. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 42-44.

verra ensuite ; les tragédies d'Alexandre Hardy, qui avait déjà perdu son poste d' « Auteur du théâtre », comme il avait été connu, mais qui était respecté de Mairet, ayant été, comme lui, un protégé du duc de Montmorency ; la tragédie de Théophile de Viau, source familière pour Mairet depuis la création de ses pastorales. On verra que la pièce de Mairet, tenue pour la tragédie qui a marqué l'inflexion vers le classicisme, a reçu ces diverses influences et fait preuve de l'originalité de son auteur, en le caractérisant comme un poète qui a reçu un héritage complexe et l'a transformé et projeté vers l'avenir. Un « passeur », effectivement.

4.2 LA SOPHONISBE OU LE DÉSIR EN PROIE À LA RAISON D'ÉTAT

À l'occasion de la parution de *La Sophonisbe*, Des Barreaux accusa Mairet d'avoir volé quelques vers que Théophile aurait écrits pour une pièce à laquelle il songeait. Ce fait est cité par Guido Saba (op.cit., p. 42-43), Antoine Adam (op. cit., note p. 423) et Jacques Scherer (op. cit., p. 1283). Tous les critiques cependant atténuent plus ou moins la portée de cette accusation. Bénédicte Louvat-Molozay, dans l'introduction à *La Sophonisbe* présente dans le tome I du *Théâtre Complet* de Mairet, cite ce fait, mais considère cette hypothèse « difficilement recevable », puisque « indépendamment de la question du style propre aux deux auteurs, le choix du sujet et surtout de son traitement ne [pourrait] être antérieur au débat sur les règles et même au début des années 1630 »⁴⁰⁵. Le plus probable est que Mairet ait été encore influencé par son ancien maître dans la rédaction de sa pièce, ayant même pu utiliser quelques vers de lui, ce qui ne diminue aucunement son génie ni son auctorialité.

Mairet avait déjà connu un extraordinaire succès avec *La Sylvie* et *Les Galanteries du duc d'Ossone* ; si la création de *La Sophonisbe* en 1634 le fait revivre de telles réussites, la pièce fera encore beaucoup plus : avec elle, « Mairet participait à la renaissance de la tragédie française, abandonnée par les dramaturges six ans

⁴⁰⁵ LOUVAT- MOLOZAY, Bénédicte. « *La Sophonisbe* (1635) – Introduction ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre Complet – tome I*. Op. cit., p. 44-45, note 41.

auparavant »⁴⁰⁶ et ce sera cet ouvrage donc qui va garantir l'inscription du nom de son auteur dans l'histoire du théâtre en France comme un précurseur des classiques et, par là même, faussera un peu l'aperçu de l'oeuvre de Mairet, beaucoup plus complexe, comme on a vu, et ayant d'autres exemples de grande qualité.

4.2.1 L'INTRIGUE ET L'ORGANISATION FORMELLE

Ayant comme source l'histoire romaine et inspirée de Tite-Live et d'Appien Alexandre par l'intermède de Montchrestien et même de Pétrarque, l'histoire de Sophonisbe présentée par Mairet a gagné chez lui des contours inédits. Ce qui était avant tout une histoire politique et morale dans la source ancienne et même dans les adaptations théâtrales préalables - celle du Trissin, publiée à Rome en 1524 et traduite en français par Mellin de Saint-Gelais en 1556, et celle de Montreux, publiée en 1601 - est devenu une histoire d'amour sous la plume de Montchrestien, en trois versions, en 1595, 1601 et 1604. Certainement celui-ci connaissait le chant V de *l'Africa* de Pétrarque, où le personnage de Sophonisbe apparaît dans « une digression lyrique » de l'auteur, et illustre, avec le personnage de Massinisse, « l'oxymore du vainqueur vaincu par l'amour »⁴⁰⁷. Mairet a sans aucun doute connu l'adaptation de Montchrestien et par son truchement – ou directement – il a peut-être connu aussi l'épopée de Pétrarque. Toujours est-il que chez Mairet l'histoire de Sophonisbe se présente avant et surtout comme une affaire de passion et de désir.

Il s'agit donc de l'histoire de la reine carthaginoise, mariée par son père Hasdrubal au vieux Syphax, roi des Masésyles, qui pouvait soutenir les carthaginois contre la puissance romaine. En même temps, Massinisse, fils du roi des Mésules, qui avait été promis en mariage à Sophonisbe avant que son père ne l'unisse à Syphax, appuie militairement les romains contre ce même Syphax, car celui-ci était l'usurpateur du trône des Mésules.

La pièce de Mairet commence au moment où les troupes romaines, sous le commandement de Massinisse, sont aux portes du royaume de Syphax. La bataille s'apprête. La pièce s'ouvre sur une scène entre Syphax et Sophonisbe où il

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 27.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 54.

est en train de la blâmer, car il a intercepté une lettre qu'elle avait envoyée à Massinisse où elle lui déclarait son amour. Sophonisbe essaie de détromper son mari en lui disant que c'était un stratagème pour échapper au joug du pouvoir romain, qu'elle redoute avant tout. Mais la vérité est que la princesse carthaginoise aime Massinisse, qu'elle n'a vu qu'une seule fois, de loin, lors d'une bataille.

Syphax, affaibli par les doutes et devant le grand pouvoir de Rome, perd la bataille où il est blessé à mort. Massinisse va entrer au palais royal et les craintes de Sophonisbe augmentent, quand ses serveuses l'incitent à séduire son vainqueur. Tout cela prépare la grande scène centrale de la pièce, la rencontre entre Sophonisbe et Massinisse, qui a lieu à la scène 4 de l'acte III. Après le sermon respectueux que lui adresse Massinisse, Sophonisbe répond en louant ses qualités, sa magnanimité, sa courtoisie et en lui souhaitant du bonheur.

C'est alors que l'effet de la beauté de la reine commence à se faire sentir sur lui. En faisant des références simultanées au contenu du discours de la reine et à ses attributs physiques,

Ô Dieux ! que des merveilles
Enchantent à la fois mes yeux et mes oreilles !
Certes jamais esprit n'eut un plaisir si doux
Que celui que je sens d'être estimé de vous.
Mars n'a point de lauriers dont la gloire me touche,
Au prix d'être loué d'une si belle bouche [...]⁴⁰⁸

Massinisse évolue rapidement et inexorablement vers la chute, ce qui est, d'ailleurs, narré par le confidentes de Sophonisbe : « La victoire est à nous ou je n'y connais rien » (v. 829) ; « Comme de plus en plus cet esprit s'embarrasse ! » (v. 887). Comprendons bien, la chute en ce qui concerne un changement de position entre le vainqueur et le vaincu, phénomène rendu explicite par Massinisse lui-même : « Dieux ! faut-il qu'un vainqueur expire sous les coups / De ceux qu'il a vaincus ? Madame, levez-vous » (vers 849-850).

⁴⁰⁸ MAIRET, Jean. « La Sophonisbe ». In : SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle – tome I*. Acte III, scène 4, vers 811-816.

Dès lors nous accompagnons une progression paroxystique dans les sentiments du héros, qui va offrir son cœur à sa captive, mais dont le discours quittera bientôt le champ sémantique de l'amour pour arriver à celui du désir : « Par mon sang enflammé, par mes soupirs brûlants, / Mes transports, mes désirs, si prompts, si violents » (vers 893-894). Cette marche passionnelle du discours aboutira à la demande en mariage, couronnée par un baiser - fait assez extraordinaire dans le genre tragique, qui rompt avec la bienséance -, et à la hâte de sa réalisation. L'hyménée se fera sur le champ. L'entracte sera explicitement dédié à la nuit d'amour entre les héros, et si ce procédé peut, selon Jacques Scherer, être considéré comme unique dans l'histoire de la tragédie française⁴⁰⁹, les références aux plaisirs de la nuit de noces et à l'ardeur de la fiancée faites par Massinisse le lendemain, c'est-à-dire à l'ouverture de l'acte IV, paraissent encore plus hardies.

Après cet intervalle sensuel – qui est en fait l'effet d'un premier retournement provoqué par le passage du malheur au bonheur – le grand ennemi de Sophonisbe va apparaître et apporter la dimension proprement tragique de la pièce ; il s'agit de Rome, représentée ici par son consul, Scipion. La plus grande crainte de la reine carthaginoise était dès le début celle de tomber captive entre les mains des romains. Devant cette possibilité, encore présente, elle fait promettre à Massinisse de ne pas le permettre et de lui favoriser son suicide s'il n'y a pas d'autre issue.

L'arrivée de Scipion et de son lieutenant Lélie aux domaines de Syphax marque le début du retournement final, celui du passage du bonheur au malheur, et entraîne la lutte désespérée de Massinisse contre le souhait romain d'emmener Sophonisbe comme prisonnière à Rome. Comme l'a bien remarqué Jacques Scherer, il s'agit avant tout – de la part de Massinisse au moins – du « poids des frustrations proprement sexuelles devant l'imminence du dénouement tragique »⁴¹⁰.

Devant l'inflexibilité de Scipion, il n'y a d'autre alternative aux amants que la mort. Massinisse procure le poison à Sophonisbe et reçoit la permission du consul romain de regarder une dernière fois le corps de sa femme. La chambre s'ouvre et le corps de la reine est allongé sur son lit. Et c'est dans la référence à cet objet

⁴⁰⁹ “*La Sophonisbe* – Notice”. In : Ibidem, p. 1283.

⁴¹⁰ SCHERER, Jacques. “*La Sophonisbe* – Notice”. Op. cit., p. 1283.

polysémique – lit d’amour, lit de mort – que Massinisse met en évidence une dernière fois l’aspect antithétique et sensuel de sa liaison à Sophonisbe :

Triste et superbe lit presque en même journée
Témoin de mon veuvage et de mon hyménée,
Fallait-il que le Ciel à ma perte obstiné
M’ôtât si tôt le bien que tu m’avais donné ?⁴¹¹

Après un monologue plaintif, le héros tire un poignard qu’il cachait sous sa robe et se suicide lui aussi, sur le corps de Sophonisbe. Impossible de ne pas songer au dénouement de *Pyrame et Thisbé*, d’autant plus que les ressemblances entre les deux pièces ne se bornent pas à l’image des amants morts l’un sur l’autre, mais se retrouvent déjà dans la forme du discours, plein de paradoxes, dont je ne cite que le dernier : « Donne-toi pour le moins le plaisir de la suivre, / Et cesse de mourir en achevant de vivre » (v. 1829-1830). Ce vers, ainsi que quelques autres qui se trouvent dans ce monologue final de Massinisse sont la reprise directe des vers prononcés par Aglante, le protagoniste de *La Silvanire*. Je reviendrai sur ce fait ainsi que sur la parenté de la pièce de Mairet avec la tragédie de Théophile à la fin de ce chapitre.

Dans celle qui est considérée comme la pièce par laquelle l’infléchissement vers la tragédie classique a vraiment commencé, il est intéressant de percevoir l’étendue de la place réservée au désir. L’on ne peut certes pas réduire la pièce à cet aspect, étant donné que l’une de ses caractéristiques fondamentales c’est d’avoir transformé ce qui était une intrigue d’ordre moral, dans ses principales sources, en une intrigue amoureuse, par le biais d’une influence de la pastorale et par la présence remarquable de l’élégie. Il est cependant indéniable qu’il s’agit d’une pièce parcourue du début jusqu’à la fin par la sensualité et la force du désir. Il s’agirait en certains aspects d’un *Pyrame et Thisbé* adulte, dont les personnages sont déjà maîtres de leurs corps et peuvent se permettre de jouir de la liaison amoureuse, encore que les obstacles externes empêchent cet amour de se prolonger dans le temps.

⁴¹¹ *La Sophonisbe*, Acte V, scène VIII, v. 1797-1800.

Il faut remarquer aussi que Mairet privilégie dans sa pièce la vraisemblance plutôt que la vérité historique. Pour ce faire il introduit deux changements dans le récit historique, à savoir la mort de Syphax et la mort de Massinisse. Il explique ce choix dans l'avertissement au lecteur, en disant qu'il a fait mourir Syphax « afin que le peuple ne treuvât point étrange que Sophonisbe eût deux maris vivants » et qu'il avait fait « faire à Massinisse ce qu'il devait avoir fait »⁴¹². Nous voyons dans le premier changement un souci des bienséances et dans le second un exemple du concept aristotélicien de *nécessaire* tel qu'il sera défini par Corneille plusieurs années plus tard :

Le but du Poète est de plaire selon les Règles de son Art. Pour plaire, il a besoin quelquefois de rehausser l'éclat des belles actions, et d'exténuer l'horreur des funestes. Ce sont des nécessités d'embellissement, où il peut bien choquer la vraisemblance particulière par quelque altération de l'Histoire, mais non pas se dispenser de la générale, que rarement, et pour des choses qui soient de la dernière beauté, et si brillantes, qu'elles éblouissent.⁴¹³

Selon Robert Horville, ces deux changements historiques montrent un « souci des bienséances et des vraisemblances qui incontestablement annonce le 'classicisme' »⁴¹⁴.

4.2.1.1 L'exposition

Les trois scènes de l'acte I servent à l'exposition. La pièce s'ouvre *in media res* sur une scène entre Syphax et Sophonisbe où le mari reproche à sa femme d'avoir envoyé une lettre d'amour à Massinisse, l'ennemi qui s'apprête à la guerre devant les portes de la ville. C'est curieux de voir que ce type d'ouverture et le thème de la lettre d'amour sont beaucoup plus caractéristiques de la tragicomédie, et même de la comédie, que de la tragédie, comme l'observe Bénédicte Louvat-

⁴¹² MAIRET, Jean. « Au lecteur ». In : SCHERER, Jacques. *Le Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Op. cit., p. 670.

⁴¹³ CORNEILLE, Pierre. « Discours sur la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire ». In : _____. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris : GF Flammarion, 1999, p. 130.

⁴¹⁴ HORVILLE, Robert. *Le Théâtre de Mairet : une dramaturgie de l'existence*. Op. cit., p. 276.

Molozay, pour qui « une telle scène [...] manifeste [...], dès l'ouverture de la tragédie, son instabilité générique »⁴¹⁵.

Le discours du vieux roi trahi, plein d'amertume, sert spécialement à faire connaître le passé des personnages, ce qui est nécessaire pour comprendre l'attitude de la reine. Tout en renforçant l'idée des différences entre lui et sa femme à partir de l'écart des âges – Syphax est un homme mûr : « Je veux que je te pèse, et que mes cheveux gris/Soient à tes jeunes ans un sujet de mépris »⁴¹⁶ - le roi apprendra au spectateur que Sophonisbe était promise à Massinisse, prince numide, par son père Asdrubal, roi de Carthage. Cependant, le roi de Cirte, Syphax, beaucoup plus puissant, étant tombé amoureux de la belle princesse, c'est à lui qu'elle fut donnée en mariage. Syphax nous apprend aussi que son royaume avait toujours eu de bonnes relations avec Rome, qui l'appuyait même, mais que la vieille haine opposant les romains et les carthaginois avait déferlé sur lui et son royaume après ce mariage. Au moment où commence l'action, les numides sont à côté des romains dans la guerre contre Cirte.

Les deux premières scènes se présentent sous le point de vue de Syphax, la scène II servant à nous faire connaître le contenu de la lettre de Sophonisbe, lue par Syphax à Philon, et les sentiments profonds du roi, qui avoue à son général qu'il a encore « un reste d'amitié » (v. 198) envers celle qui le trahit. On y aperçoit aussi le talent de l'écrivain dans la beauté poétique et le bien à propos d'une réplique de Syphax à Philon, qui venait de parler de la Fortune :

Ha ! Philon, souviens-toi que la Fortune est femme,
Et que de quelque ardeur que Syphax la réclame
Elle est pour Massinisse, et qu'elle aimera mieux
Suivre un jeune empereur qu'un autre déjà vieux ; [...]⁴¹⁷

Et pour finir son jugement très négatif de la femme, auquel il est amené par l'attitude de Sophonisbe, Syphax la cite dans une malédiction contre Massinisse :

⁴¹⁵ LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. « Introduction ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet, tome I*. Op. cit., p. 66.

⁴¹⁶ MAIRET, Jean. « La Sophonisbe ». In : SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975. Acte I, scène 1, vers 29-30.

⁴¹⁷ *La Sophonisbe*, I, 2, v. 175-178.

[...] Cependant Massinisse... [...]

Pour te faire un présent digne d'un ennemi,
Et te souhaiter pis que le fer ni la flamme,
Je te souhaite encore Sophonisbe pour femme.⁴¹⁸

Ce n'est qu'à la scène trois qu'on saura ce que pense et ressent effectivement Sophonisbe. À sa confidente Phénice elle peut laisser apparaître ses vrais sentiments, et alors on apprend qu'elle aime effectivement Massinisse et que la lettre qu'elle lui avait envoyée et qui avait été interceptée par les soldats du roi était sincère et non pas une stratégie de défense en cas de défaite – argument qu'elle avait présenté à Syphax.

Le plus remarquable dans l'acte I cependant est sans doute l'émergence du caractère de l'héroïne. Nous voilà face à une femme qui dans un contexte de crise politique très grave – Cirte est au point de succomber – a toute sa pensée dirigée vers l'amour, comme elle-même l'admet :

Encore à ce matin je pleurais en rêvant
Au malheur inconnu qui me va poursuivant ;
Faisant réflexion sur mon erreur extrême,
Je ne pouvais trouver que je fusse moi-même
Et que dans la rigueur d'un temps si malheureux,
Je pusse concevoir des penser amoureux.
Hélas il paraît bien que l'Amour pour mes crimes
M'alluma dans le coeur ces feux illégitimes !
Car enfin il arrive, ou souvent, ou toujours,
Que l'aise et le repos engendrent les amours ;
Mais qu'ils aient pris naissance au milieu des alarmes
Et qu'ils aient allumé leurs flambeaux dans les larmes,
C'est bien un accident aussi prodigieux
Que d'un sort non commun il est présageux.⁴¹⁹

L'acte I de la pièce est assez curieux en ce qui concerne la position de l'héroïne face au contexte politique de l'action. Si son royaume est menacé, elle ne peut pourtant pas se décider à désirer la défaite de l'adversaire, qu'elle aime ; en revanche, derrière ce premier rival, il y a l'ombre menaçante du vrai ennemi – Rome

⁴¹⁸ *La Sophonisbe*, I, 2, v. 229 et v. 230-232.

⁴¹⁹ *La Sophonisbe*, I, 3, v. 309-322.

- et toute l'histoire de ses mésaventures avec les carthaginois. De cette équation impossible, la reine ne peut s'en sortir et elle le reconnaît :

Allons-y donc, Phénice,
Et de peur de prier contre mon propre bien,
En adorant les Dieux ne leur demandons rien.⁴²⁰

4.2.1.2 Le Noeud, les péripéties, le dénouement

La pièce de Mairet présente une structure binaire ; l'action dramatique a deux moments bien différents, caractérisés chacun par un noeud et un thème distinct. La première partie, qui va de l'exposition jusqu'à la fin de l'acte III, est dominée par le thème de l'amour, le spectateur suivant les angoisses de Sophonisbe devant le résultat de la guerre, puis devant l'attitude de Massinisse. L'évolution de l'intrigue va crescendo jusqu'au sommet représenté par la scène 4 de l'acte III, où l'amour et le désir jaillissent. C'est la période où règne l'individu et ses intérêts personnels. Le second moment, montré dans les actes IV et V, est dominé par la politique et par le poids énorme de l'état romain. Les volontés individuelles y sont écrasées par la raison d'État. Ces deux périodes correspondent aux deux grands revirements de la pièce, à savoir le passage du malheur au bonheur et du bonheur au malheur.

Le malheur initial, s'agissant d'une tragédie, est moindre que le malheur final, bien entendu, mais la pièce commence incontestablement dans le déséquilibre. Un déséquilibre qui porte sur la relation entre la reine et son mari, qui l'accuse de trahison, et sur le contexte politique, de pleine crise.

L'acte II est un acte de passage, le spectateur est amené à accompagner l'attente de Sophonisbe et dès lors à attendre avec elle le résultat de la bataille et la définition de son sort. Nous avons des descriptions de la lutte entreprise entre l'armée de Syphax et celle de Massinisse et finalement l'annonce du résultat final : la déroute et la mort du premier et la victoire du second. On peut considérer cela comme une péripétie, bien que faible, parce qu'elle était déjà d'une certaine manière annoncée par la disposition de Syphax à la fin de l'acte I. L'annonce fait à la reine

⁴²⁰ *La Sophonisbe*, I, 3, v. 324-326.

de l'arrivée de Massinisse devant les remparts la pousse à l'idée de suicide, ce qui est évité par le discours de Phénice, qui, jouant le rôle d'entremetteuse, évite que retombe sur le personnage de la reine un jugement contraire aux bienséances :

Phénice

[...]

Pour moi je suis d'avis qu'oubliant le trépas
 Vous tiriez du secours de vos propres appas.
 Vous n'aurez pas besoin de beaucoup d'artifice
 Pour vous rendre agréable aux yeux de Massinisse,
 Essayez de gagner son inclination.⁴²¹

Le passage le plus intéressant de cet acte est sans doute le monologue de Sophonisbe à la scène première, où l'on retrouve une ébauche d'un cas de conscience, quelque chose d'après tout assez rare dans la pièce. Cette réflexion de l'héroïne n'a pas la force d'un déchirement intérieur, d'autant plus qu'elle admet ne pas pouvoir lutter contre son inclination ; elle sert pourtant comme un essai de préservation, par le dramaturge, de l'image d'une reine soucieuse de sa condition, qui ne pourrait être montrée comme une femme absolument dépourvue de ce que Racine appellera plus tard, par le truchement de Phèdre, « le soin de [sa] gloire » :

Ô sagesse ! ô raison ! adorables lumières,
 Rendez à mon esprit vos clartés coutumières,
 Et ne permettez pas que mon coeur endormi
 Fasse des vœux secrets pour son propre ennemi,
 Ni que mes passions aujourd'hui me réduisent
 À vouloir le salut de ceux qui me détruisent.
 Mais je réclame en vain cette faible raison,
 Puisque c'est un secours qui n'est plus de saison,
 Et qu'il faut obéir à ce Dieu qui m'ordonne
 De suivre les conseils que sa fureur me donne.
 [...].⁴²²

L'acte III débute par un dialogue entre Massinisse et Philippe, son lieutenant, qui apporte encore quelques informations à l'histoire passée des rivalités entre Syphax et les numides. Ce qui est important toutefois c'est l'ordre que donne Massinisse aux romains d'entrer dans la ville et d'empêcher la fuite de la reine,

⁴²¹ *La Sophonisbe*, II, 3, v. 585-589.

⁴²² *La Sophonisbe*, II, 1, v. 347-356.

reconnaissant en elle une captive qui assure le triomphe romain. Cette position de Massinisse sera d'autant plus importante qu'elle contrastera avec sa défaite devant la passion que lui inspirera l'héroïne quelques scènes plus tard.

La scène II aussi bien que la suivante, entre Sophonisbe et ses confidentes, où celles-ci insistent encore sur les avantages de la séduction à la place du suicide toujours envisagé par la reine, ne sont qu'une préparation à la scène IV, où l'on assistera finalement à la rencontre entre les protagonistes. Le dramaturge a voulu singulariser cette scène du point de vue formel aussi, étant donné que les premières tirades de Massinisse et de Sophonisbe sont introduites par un titre : « Harangue de Massinisse » et « Réponse de Sophonisbe ». Ce procédé écarte les discours de l'action dramatique en les mettant en évidence et en leur accordant « la spécificité dramaturgique du récit », selon Horville. L'auteur les offre « comme des hors-d'oeuvre, comme des interruptions dans la marche normale de l'action »⁴²³.

La conquête de Massinisse par la passion sera narrée par les confidentes de Sophonisbe, qui assistent comme nous à cet entretien : d'abord il est touché par ses mots et veut lui rendre service ; ensuite il est touché par ses gestes – Sophonisbe se met à genoux devant lui, ce qu'on devine à la lecture par un didascalie interne émise par le vers 846 : « Pas ces sacrés genoux de mes larmes lavés » et par la réponse de Massinisse : « Madame, levez-vous » (v. 850) ; enfin il admet sa défaite amoureuse :

Dieux ! faut-il qu'un vainqueur expire sous les coups
De ceux qu'il a vaincus ? Madame, levez-vous.
[...]

Vous obtenez encore une chose plus grande :
C'est un coeur que beauté n'a jamais asservi,
Et que présentement la vôtre m'a ravi.⁴²⁴

On verra dès lors la parole de Massinisse quitter le champ sémantique de l'amour et se diriger vers celui du désir, introduit par les mêmes oppositions et antithèses qu'on remarquait chez Théophile :

⁴²³ HORVILLE, Robert. Op. cit., p. 720.

⁴²⁴ *La Sophonisbe*, III, 4, v. 849-850 et 852-854.

Massinisse

[...]
 Il est vrai, j'affranchis une reine captive,
 Mais de la liberté moi-même je me prive ;
 Mes transports violents, et mes soupirs nons feints,
 Vous découvrent assez le mal dont je me plains.⁴²⁵

Par ce « brasier » (v. 908) que Sophonisbe a allumé au coeur de Massinisse, elle saura le diriger habilement vers la constatation de la nécessité de l'union formelle – car elle reconnaît la fréquentation chez son amoureux du désir le plus indomptable et de la générosité d'un parfait chevalier, j'y reviendrai. Massinisse n'hésite pas à la demander en mariage et la hâte de voir cet hyménée réalisé va de pair avec le besoin de satisfaire tout de suite son désir :

Puisque vous me rendez le plus heureux des hommes
 Ma violente ardeur, et le temps où nous sommes,
 Ne me permettent pas de beaucoup différer
 Un bien le plus parfait qu'on saurait espérer.

[...].⁴²⁶

À la fin de cet acte on a à signaler un renforcement du rôle de la confidente comme celle sur qui retombe la responsabilité de dessiner la stratégie de la conduite de la reine, et le second moment où Sophonisbe ressent quelque incertitude par rapport à la bienséance de sa conduite, par son observation : « Syphax n'a pas encor les honneurs du tombeau,/ et d'un second hymen j'allume le flambeau » (v. 981-982).

Le début de la scène première de l'acte IV appartient encore à la première partie de la pièce : il est tout dédié au dialogue entre Massinisse et Sophonisbe après la nuit de noces – censée s'être passée à l'entracte. La hardiesse du discours que lance alors Massinisse à sa femme a peu de fois eu lieu sur la scène française et accorde à l'ouvrage de Mairet une place importante dans l'histoire de la littérature érotique au XVII^{ème} siècle.

⁴²⁵ *La Sophonisbe*, III, 4, v. 867-870.

⁴²⁶ *La Sophonisbe*, III, 4, v. 935-938.

En effet Massinisse quasiment décrit sa rencontre charnelle avec Sophonisbe, en faisant l'éloge de l'ardeur de sa femme et en émettant des sentences générales – comme le faisait la Lucrece de Hardy à propos de la constance en amour – concernant la façon dont une femme doit répondre à la flamme de son mari. Je me permets de citer le texte presque tout entier telle est son importance :

Quelque insigne bonheur dont je sois redevable
 Aux caresses du Sort qui m'est si favorable,
 C'est ici le plus grand qui m'ait jamais suivi.
 Oui, Madame, il est vrai que je suis plus ravi
 De voir que votre amour à la mienne réponde,
 Que si j'avais soumis tous les peuples du monde.
 J'aime plus de moitié quand je me sens aimé,
 Et ma flamme s'accroît pour un coeur enflammé ;
 Dans la possession d'une beauté de glace,
 La plus chaude fureur s'alentit et se lasse.
 Un plaisir légitime en veut un de retour,
 Et l'amour seulement est le prix de l'amour.
 Comme par une vague une vague s'irrite,
 Un soupir amoureux par un autre s'excite.
 Quand les chaînes d'Hymen étreignent deux esprits,
 Un baiser se doit rendre aussitôt qu'il est pris.
 De sorte que toujours la plus honnête femme
 Est celle qui témoigne une plus vive flamme ;
 C'est là que sa vertu se montre en son ardeur,
 Et que la retenue est de mauvaise odeur.
 Pour moi, quoique déjà ma passion fût telle
 Que sa force excédât toute force mortelle,
 Mes désirs toutefois ont accru de moitié
 Depuis que j'ai connu votre ardente amitié.⁴²⁷

La réponse de Sophonisbe ne maintient certes pas la même licence, bienséance oblige. Elle transpose son discours au champ de l'amour et son intérêt c'est d'assurer son mari de la sincérité de ses sentiments. Pour ce faire elle lui raconte alors – nouvelle information fabulaire – comment ils sont nés. Il faut remarquer le talent du dramaturge dans cette évocation que fait sa protagoniste dans un récit plein de beauté et de lyrisme. On arrive à voir le jeune soldat qui hausse la visière de son armure pour se rafraîchir et montre son visage à celle qui est en haut

⁴²⁷ *La Sophonisbe*, IV, 1, v. 1001-1018.

de la tour et qui l'observe. Et son discours frappe aussi par sa franchise et son courage :

[...]
 De là je commençai de vendre mon pays,
 Et de là dans mon coeur les miens furent trahis ;
 D'une flèche de feu j'eus l'âme outrepercée,
 De sorte que de tous je fus la plus blessée.
 [...].⁴²⁸

Par l'arrivée d'Ariston, qui interrompt l'entretien des protagonistes, et par la nouvelle de l'arrivée de Scipion qu'il vient annoncer, nous avons le deuxième revirement et le commencement de la deuxième partie de la pièce, celle qui mènera l'action du bonheur vers le malheur.

Avec Scipion c'est la raison d'état qui fait son entrée en scène, et le discours amoureux n'aura plus de place dans la pièce que dans un ton élégiaque et plaintif. La sensualité est elle aussi détruite par l'éthique du pouvoir. C'est que le déploiement des valeurs individuelles et humaines ne peut aller de pair avec la logique de la raison d'État. Et pour la représenter, Mairet a choisi un personnage qui symbolise en lui-même la politique et l'absence des sentiments amoureux, Scipion, le puissant consul romain. Massinisse se plaint d'être soumis à un juge aussi insensible :

[...]
 Aussi dans mon malheur je serais trop heureux
 Si j'avais un censeur autrefois amoureux ;
 Mais ayant au contraire un Scipion pour juge,
 Quel sera mon espoir ? où sera mon refuge ?
 Et de quelles raisons me faudra-t-il user
 S'il n'a jamais connu ce qui peut m'excuser,
 S'il ignore d'Amour la puissance suprême
 Qui seule a fait ma faute, et l'excuse elle-même ?
 Et quelle grâce enfin puis-je attendre de lui,
 Si par ses sentiments il juge ceux d'autrui ?⁴²⁹

À l'acte IV on assiste en effet à une opération de guerre déclenchée par Rome contre le mariage de Massinisse et de Sophonisbe, que l'empire ne reconnaît

⁴²⁸ *La Sophonisbe*, IV, 1, v. 1065-1068.

⁴²⁹ *La Sophonisbe*, IV, 3, v. 1205-1214.

pas. D'abord Scipion avec sa dureté essaie de montrer au prince numide la folie de son acte et lui donne son arrêt fatal :

[...]
 Pour la dernière fois il faut que je vous nie
 Ce qu'exige de moi votre mauvais génie ;
 Les raisons que j'en ai sont de tel intérêt
 Que rien ne peut changer cet immuable arrêt
 Nécessaire au salut de la chose publique.⁴³⁰

Ensuite c'est Lélie, le lieutenant de Scipion qui, feignant de le comprendre, tente de dissuader Massinisse de son intransigeance. Il essaie de le faire voir que Sophonisbe avait détruit Syphax en le faisant rompre son amitié avec les romains. Ici le personnage de Lélie reprend une image de la reine déjà esquissée par Syphax à l'acte I, qui la montre comme un personnage fatal et destructif. L'on verra cependant que la fatalité dans la tragédie de Mairet n'est pas liée à un personnage poursuivi des dieux ou de ses propres fantômes. Il s'agit ici d'une fatalité externe, émanée de cette notion aparemment vague mais absolument porteuse de conséquence qu'est le « salut de la chose publique ». Robert d'Horville a cette même opinion :

En effet, en aucun moment, la reine ne se livre à un débat intérieur sérieux. Elle a choisi, dès le début, la passion au détriment de l'honneur. En cela, l'amour n'est en aucun cas fatal parce qu'en aucun cas il n'apparaît aliénant. Le tragique, il est tout entier dans l'hostilité romaine. Mais c'est un tragique relatif, parce que l'obstacle demeure extérieur.⁴³¹

L'empire romain est même envisagé comme le grand obstacle au bonheur, et insurmontable, dans le monologue de Massinisse qui ouvre l'acte V. Se plaignant d'abord des dieux, qui envient parfois le sort des hommes, Massinisse détourne tout de suite sa lamentation vers cet allié qui ne montre aucune compassion envers lui et contre qui personne ne peut lutter, le pouvoir romain. Ici cette puissance tyrannique assume la place qu'a en général la fatalité dans les tragédies : c'est elle qui décide du sort des hommes, qui, pour forts et audacieux qu'ils soient, ne peuvent rien contre ses déterminations. En fait ce qui soumet curieusement Massinisse aux romains c'est un passé d'appui commun qu'ils

⁴³⁰ *La Sophonisbe*, IV, 3, v. 1291-1295.

⁴³¹ HORVILLE, Robert. Op. cit., p. 280.

partagent, ce qui est bien remarqué par Jacques Scherer dans une note de son édition critique: « Lélia montre bien que Massinisse est objectivement prisonnier de son passé proromain »⁴³².

Les romains ayant concédé à Sophonisbe la « grâce » (v. 1502) de se donner la mort, le dénouement rappellera quelque peu celui de *Pyrame et Thisbé*, comme on a déjà dit, mais avec une différence essentielle : ici la mort ne sera pas engendrée par un malentendu ou un problème interprétatif ; le suicide est l'issue choisie en pleine conscience par Sophonisbe pour éviter d'être emmenée à Rome comme un trophée. Au moment de choisir son sort elle reprend sa place d'ennemie romaine, elle regagne un peu de son patriotisme perdu, ce qui est renforcé par sa demande à ses confidentes et à ses domestiques de ne pas montrer de douleur, mais au contraire de donner preuve de courage et d'honneur face aux romains (v. 1665-1672 et 1681-1684). Massinisse de sa part va promettre à sa femme de la suivre dans la mort par une lettre qu'il lui envoie avec le poison, car que les romains l'empêchent de voir Sophonisbe une dernière fois. Cette décision n'est pas prise à la hâte, puisque dès le début, dès que la guerre fut perdue, la reine avait pensé au suicide et elle avait fait Massinisse engager sa parole de ne pas permettre aux romains de la faire prisonnière. Il s'agit donc d'une décision lucide aussi bien de la part Sophonisbe que de la part de Massinisse, qui trompe les romains et cache un poignard dans sa robe pour accomplir son acte dernier. Dans son monologue final, qui reçoit un titre dans la version publiée de la pièce, « Plainte de Massinisse sur le corps de Sophonisbe », nous assistons aux lamentations traditionnelles depuis la pièce de Théophile – et déjà utilisées dans *La Sylvie* et dans *La Silvanire* -, mais parsemées de références aux plaisirs éprouvés pendant si peu de temps (v. 1783 et 1797, où il y a la référence au lit) et finissant sur une malédiction jetée contre les romains.

Le dénouement de sa première tragédie montre bien une caractéristique de l'oeuvre de Mairet, rappelée par Robert Horville, celle de contester le poids de la fatalité et d'offrir toujours une possibilité de choix à des héros qui sont avant tout des êtres libres :

⁴³² SCHERER, Jacques. Op. cit., p. 719, note 1.

Le théâtre de Mairet n'est pas un théâtre tragique. L'idée de prédestination lui est inconnue. Les êtres n'ont pas leur vie tracée à l'avance.⁴³³

En fait si on analyse les épisodes de cette pièce on verra qu'ils s'organisent d'une façon semblable à celle que Mairet a utilisée dans ses tragicomédies pastorales : les obstacles et les événements qui se présentent ne suivent pas forcément un développement logique, mais plutôt s'accumulent, se succèdent et sont dépassés un à un jusqu'à l'obstacle final qui, puisqu'il s'agit ici d'une tragédie, s'avérera infranchissable. Voilà donc une tragédie qui présente une structure de tragicomédie, ce qui est curieux si l'on se rappelle qu'il s'agit de la pièce qui a, selon la tradition, fait débiter la tragédie régulière en France. Il s'agit d'une curiosité liée à la complexité du théâtre de Mairet, mais dont les clefs interprétatives seront peut-être retrouvées dans une analyse plutôt sociale et politique de la vie de l'auteur, telle que l'a entreprise Philip Tomlinson.

4.2.1.3 Les Didascalies et l'organisation des scènes

La tragédie de Mairet est présentée en cinq actes. Les deux premiers ont trois scènes chacun, le troisième en a quatre, la dernière étant la grande scène de la rencontre des protagonistes, le quatrième acte a quatre scènes lui aussi et, finalement, le cinquième en a huit. Cette énorme différence dans la structure interne de l'acte dernier s'explique par la précipitation d'événements conduisant au dénouement. Il y a d'abord un monologue de Massinisse, qui attend la décision finale de Scipion, l'arrivée de Lélie avec la nouvelle fatale et l'entrée en scène de Caliodore apportant une lettre de Sophonisbe. On voit qu'il n'y a pas de rupture dans les trois premières scènes. Dans la quatrième, par contre, il y a une rupture totale, puisque la scène passant à la chambre de la reine, qui est accompagnée de Corisbé et de Phénice, il n'y reste aucun personnage pour faire la liaison avec la scène précédente, ce qui est une exigence de la dramaturgie classique, selon Jacques Scherer⁴³⁴. La scène 5 marque l'arrivée dans la chambre de Sophonisbe de

⁴³³ HORVILLE, Robert. Op. cit., p. 1126.

⁴³⁴ SCHERER, Jacques. *La Dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet, 2001, p. 271-278. L'auteur montre dans son étude le rapport étroit qui existe entre la liaison des scènes et l'unité de lieu, ce qui est le cas dans cet exemple de la pièce de Mairet.

Caliodore, qui lui apporte la réponse de Massinisse et le poison. À la scène 6 il y aura une nouvelle rupture et on aura le dialogue entre Massinisse, Scipion et Lélie, interrompu par Caliodore – scène 7 – qui vient apporter la nouvelle de la mort de Sophonisbe. La scène 8 se résume au monologue plaintif de Massinisse sur le corps de Sophonisbe et à son suicide. Ces deux ruptures de scène au dénouement, alors qu'elles pouvaient témoigner de l'insouciance de l'auteur par rapport à l'organisation formelle de son ouvrage, révèlent, au contraire, une grande conscience des possibilités offertes par l'art théâtral, car elles impriment une dynamique singulière à la pièce en faisant changer le rythme de l'action : le spectateur – et même le lecteur – qui accompagne l'évolution de l'intrigue et pressent la catastrophe, ressent inconsciemment par ce va-et-vient de personnages et d'espaces scéniques les effets du dénouement tragique qui s'approche. Il faut tout de même observer qu'il y a encore trois autres ruptures de liaison de scènes : celle qui prend place entre les scènes 2 et 3 de l'acte I, où il ya d'abord Syphax et Philon et puis Sophonisbe et ses suivantes, une autre entre la scène première et la scène 2 de l'acte III, qui marque l'arrivée de Massinisse devant le palais et puis montre Sophonisbe avec les siens à l'intérieur du bâtiment, et celle qui a lieu entre la scène première et la scène 2 de l'acte IV, où nous avons d'abord Sophonisbe et Massinisse et puis la conversation entre Scipion et Lélie. Cette dernière rupture paraît avoir elle aussi un effet important, puisqu'elle renforce la séparation et la distance entre le couple d'amants et les autorités romaines.

Comme c'était la tradition à son époque, Mairet n'utilise pas beaucoup de didascalies. Si on compare pourtant sa pièce à d'autres ouvrages contemporains, il faudra admettre que l'auteur de *La Sophonisbe* avait un souci assez grand du jeu des acteurs. Par exemple, par rapport à la presque absence d'indications scéniques dans les pièces de Hardy et de Théophile que nous avons étudiées, Mairet nous offre un chiffre significatif de dix-huit didascalies, sans compter ici l'indication du lieu où se passe l'action ni, certes, les noms des personnages. Outre ces didascalies, Mairet a tenu à faire des interruptions dans la progression proprement mimétique, pour y faire glisser des intervalles narratifs, où une lettre est lue, par exemple, ou à intervenir sur le texte, en y ajoutant des titres. Voilà la liste de ces moments : « Lettre de Sophonisbe à Massinisse » (I,2), « Voeu de Sophonisbe à l'amour » (III,3),

« Harangue de Massinisse » (III,4), « Réponse de Sophonisbe » (III,4), « Lettre de Sophonisbe » (V,3), « Lettre de Massinisse à Sophonisbe » (V,5), « Plainte de Massinisse sur le corps de Sophonisbe » (V, 8). Dans son introduction à la pièce de Mairet déjà citée, Bénédicte Louvat-Molozay fait une longue réflexion sur ces « répliques titrées », comme elle les appelle, en soulignant leurs contacts avec la tradition de la pastorale et leurs affinités avec l'Histoire, la poésie et l'éloquence. Elle remarque même que ces fragments étaient déjà présents dans le texte du Trissin traduit par Mellin de Saint-Gelais, mais appliqués aux rapports entre Massinisse et les romains, c'est-à-dire dans un contexte naturel pour le plaidoyer et la rhétorique. La nouveauté apportée par Mairet c'est le fait qu'il emploie ces répliques exclusivement dans le contexte de l'intrigue amoureuse, soulignant par là le thème central de sa pièce et faisant preuve, encore une fois, selon son interprète, « du caractère hybride »⁴³⁵ de sa tragédie.

À part cela, il y a évidemment les didascalies internes auxquelles les dramaturges recouraient souvent, dont les plus expressives dans cette pièce, ce sont les commentaires des confidentes de Sophonisbe qui assistent à l'entretien des protagonistes et narrent les réactions de Massinisse devant la reine : Phénice : « Ma compagne, il se prend. » (v. 811) ; Phénice : « La victoire est à nous, ou je n'y connais rien. » (v. 829) ; Corisbé : « Comme de plus en plus son esprit s'embarrasse ! » (v. 887). Ces commentaires présupposent et indiquent un jeu à l'acteur qui joue Massinisse, ce qui est une intervention assez directe du dramaturge sur le spectacle. L'autre didascalie interne qu'il faut souligner par son expressivité et son importance est celle contenue dans le vers 850 – « Madame, levez-vous » - puisque c'est elle seule qui nous fait savoir qu'à ce moment du dialogue Sophonisbe est à genoux devant Massinisse.

Mairet est vu par plusieurs critiques comme un dramaturge qui faisait attention au spectacle, qui se plaçait même, lors de l'écriture de ses pièces, dans la position moderne du metteur en scène. Sans doute ses préoccupations se sont renforcées du moment où il a passé à fréquenter la troupe du Théâtre du Marais et à

⁴³⁵ LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. "Introduction". In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet, tome I*. Op. cit., p. 73. En fait l'auteur analyse cet aspect de l'ouvrage à partir de la page 69.

vivre de plus près les enjeux d'une représentation. Toujours est-il que Robert Horville le considère « comme un artisan curieux de formes et de matières »⁴³⁶ et que Giovanni Dotoli dédie tout un chapitre d'un de ses livres⁴³⁷ à l'analyse des réalisations scéniques de Jean Mairet.

4.2.2 LE TEMPS ET L'ESPACE

Cette tragédie de Mairet n'est pas considérée comme la porte d'entrée du classicisme en France par hasard. Il est aisé d'y reconnaître un effort du dramaturge pour respecter les principes fondamentaux de la régularité. Et s'il n'est pas arrivé à la perfection en ce qui concerne ces lois, c'est surtout parce qu'on ne connaissait pas encore la notion de « palais à volonté », qui allait apparaître un peu plus tard. Toutefois il faut admettre que si Mairet a voulu observer les unités de temps et de lieu il n'a guère à être critiqué.

Je voudrais remarquer ici surtout la valeur que Mairet apportait à la mise en scène et à ses constituants. Comme un vrai expérimentateur qu'il était, il a contribué à des innovations dans ce domaine. Selon Dotoli, son travail dramaturgique a conduit « à la limitation du lieu et à la restriction du temps comme temps de l'illusion plus que comme temps chronologique », ce qui a amené « à la simplification progressive du décor »⁴³⁸. Ce genre de contribution a mené le théâtre vers l'esthétique classique, pourtant Mairet a su apporter aussi à la scène l'idée de mouvement et la lier fortement à la progression de l'intrigue et au discours des personnages. Ainsi, à la scène 3 de l'acte III, Caliodore vient annoncer à la reine l'arrivée de Massinisse. Il décrit la conduite respectueuse du vainqueur et finit son discours par ces vers : « Mais le degré royal retentit, ce me semble,/D'un grand bruit de boucliers » (v. 727-728). Or, sans doute derrière les mots de Caliodore le public

⁴³⁶ Ibidem, p. 344.

⁴³⁷ DOTOLI, Giovanni. « Le texte mis en scène, les réalisations de Jean Mairet ». In. _____. *Littérature et société en France au XVII^{ème} siècle*, vol. IV. Fasano/Paris : Schena/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 195-238.

⁴³⁸ DOTOLI, Giovanni. « Le texte mis en scène: les réalisations de Jean Mairet ». In. : NORMAN, Larry F. ; DESAN, Philippe ; STRIER, Richard. *Du Spectateur au lecteur, imprimer la scène aux XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècles*. Fasano : Schena Editore/ Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 296. Il s'agit du même texte de la note antérieure, mais j'ai voulu citer cette édition car elle présente d'autres chapitres intéressants à qui veut étudier les relations entre la scène et le texte.

écoutait aussi le bruit des romains, la scène suivante s'ouvrant déjà par l'entrée de Massinisse, ce qui imprime à la pièce un mouvement et une dynamique peu communs à l'époque :

Mairet, écrivain baroque, « metteur en scène » et expérimentateur, sent profondément le besoin d'abandonner l'esthétique de l'espace immobile, occupé par des personnages immobiles, par une scène où les lieux et les personnages bougent devant l'oeil du spectateur comme sur un écran en relief : le rectangle vertical en section de la scène est la fenêtre grand'ouverte par laquelle il voit ce qui se passe dans une réalité illusoire qui acquiert les connotations de la réalité.⁴³⁹

4.2.2.1 Le Temps

L'intrigue de *La Sophonisbe* ne dure pas plus de 24 heures. Si on imagine que le dialogue d'ouverture de la pièce entre Syphax et Sophonisbe a lieu dans la matinée – la première référence temporelle nous est donnée par Phénice, qui raconte à la reine comment l'eunuque porteur de sa lettre à Massinisse a été capturé « sur la pointe du jour » (v. 245) – il est possible de placer la bataille entre les troupes de Cirte et celles commandées par Massinisse à l'après-midi. La rencontre du troisième acte entre les héros aurait lieu alors en fin d'après-midi et tout de suite, le soir, leurs noces s'accomplissent. À l'ouverture de l'acte IV nous sommes le lendemain matin, les paroles très intimes qu'échangent les personnages donnant l'impression qu'ils sont encore à la chambre de noces. À partir de l'arrivée de Scipion les événements se précipitent et conduisent au dénouement. Il n'y a aucun doute quand au respect à la règle de 24h d'ailleurs à partir des vers prononcés par Scipion : « Quoi ? bons Dieux ! dans le cours d'une même journée/ Recouvrer un royaume et faire une hyménée ? » (v. 1171-1172).

En fait il n'y a guère de références temporelles dans la pièce, les plus évidentes étant celles qui se rapportent au passé commun de Sophonisbe, de Syphax et de Massinisse et celles présentes dans le dernier monologue de Massinisse, qui concernent un futur de malédictions qu'il lance envers Rome. Ces deux procédés augmentent l'étendue diégétique au-delà du spectacle.

⁴³⁹ Idem, *ibidem*, p. 297. C'est lui qui souligne.

Il faut remarquer surtout la sensation produite par la pièce sur ses lecteurs et ses spectateurs. On a au début un rythme plus lent, créé par l'attente du résultat de la bataille. Après la rencontre entre les protagonistes cependant, le temps presse, les amants n'ont pas de temps à perdre, comme on a pu témoigner chez Théophile et, surtout, chez Hardy. D'abord c'est l'anxiété d'ordre proprement sexuel (la hâte a aussi une raison stratégique bien entendu, Massinisse croyant plus facile de convaincre les romains à accepter sa liaison avec Sophonisbe si le mariage est déjà accompli) qui s'empare du héros ; ensuite, comme on a vu, après l'arrivée de l'ennemi, c'est une précipitation d'entretiens, d'attentes, d'espoirs et de frustrations qui suscitent une impression de rapidité inexorable. L'habileté de Mairet à créer des impressions à partir du jeu de scènes et de la démarche des acteurs est encore une preuve de sa conscience dramaturgique et de sa volonté d'expérimentation si souvent soulevée par les critiques⁴⁴⁰.

4.2.2.2 L'Espace

Le dramaturge informe le lieu de l'intrigue de façon assez large : « La scène est dans Cirte, ville de Numidie ». L'action se passe presque toute entière dans le palais de Syphax et la scène n'a qu'une seule division, qui sépare un salon probable de la chambre de la reine. Ainsi, la scène première de l'acte I entre Sophonisbe et Syphax est censée se passer dans le salon, car le roi chasse sa femme et ensuite arrive Philon. On voit que dans cette première scène il n'y a pas de coupure spatiale. À la scène 3, pourtant, il y a un déplacement spatial, puisqu'elle va nous montrer l'héroïne dans sa chambre avec sa confidente et son domestique. Pas de coupure non plus dans les liaisons de scènes à l'acte II. L'action se passe dans le palais et tout ce qu'on apprend de la bataille nous vient en forme de récit apporté par un messager. À l'acte III néanmoins il y a une fracture plus évidente dans l'unité de lieu, la scène première se passant dans le camp de Massinisse ou tout au plus devant le palais, mais encore en dehors de lui, ce que prouve le discours de Massinisse à Philippe : « Allez droit au palais, et l'emportez d'assaut » (v. 642). La

⁴⁴⁰ Voir notamment DOTOLI, Giovanni. *Matière et dramaturgie dans le théâtre de Jean Mairet*. Paris : Nizet, 1976 ; le chapitre déjà cité in DOTOLI, Giovanni. *Littérature et société en France au XVII^{ème} siècle*, vol. IV. Fasano/Paris : Schena/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 195-238 et HORVILLE, Robert. *Le Théâtre de Mairet, une dramaturgie de l'existence*. Op. cit.

scène II nous mène encore dans le palais, où aura lieu la rencontre entre les protagonistes. Ensuite, toutes les scènes jusqu'au dénouement vont se passer entre la chambre de Sophonisbe et le salon.

Le thème central de cette pièce de Mairet – comme d'ailleurs de toutes les autres aussi – c'est la passion amoureuse. On a vu que malgré le côté politique qui l'encadre, et bien que ce soit lui le responsable de la catastrophe, l'atmosphère qui règne dans la pièce est celle de l'intimité, de la sensualité et de l'amour. Le politique n'est là que pour devenir bourreau le moment venu, pour se transformer en obstacle indépassable et définissant. Par conséquent, l'espace prioritaire dans la pièce est l'alcôve, la chambre de Sophonisbe où les grands événements se passent ou se créent. C'est là qu'elle réfléchit sur son sort, c'est là qu'elle décide de parler à Massinisse au lieu de se suicider, c'est là qu'ils ont leur nuit d'amour, c'est là qu'elle reçoit le cadeau fatal de son amant et qu'elle met fin à ses jours. Finalement c'est là que Massinisse va retrouver le corps de Sophonisbe et c'est là qu'il va la suivre dans la mort.

L'espace vraiment représentatif pourrait même être réduit à un objet comme le lit, référence importante et récurrente dans le discours de Sophonisbe et de Massinisse (v. 1687 et v. 1797) et symbole du climat sexuel qui remplit la pièce. Le lit est même cité par Syphax à l'acte I (v. 46) et implicitement apparaît encore dans le dialogue entre Sophonisbe et Massinisse à l'ouverture de l'acte IV et à la scène 4 de l'acte V, quand Sophonisbe fait le récit d'un songe prémonitoire. Le lit est sans doute l'objet théâtral le plus important de la pièce, fonctionnant, selon Bénédicte Louvat-Molozay, par « les connotations antithétiques » qui lui sont attachées, comme un symbole « poétique et dramaturgique »⁴⁴¹ de l'oxymore constitutif de la pièce, à savoir celui des amants unis et séparés dans une même journée.

L'intérêt de Mairet par les questions de mise en scène et son goût de la nouveauté dont on a déjà parlé l'ont poussé à proposer des nouveautés dans l'exploitation de l'espace scénique. Il faut remarquer, à ce sujet, l'utilisation très expressive qu'il donne à la tapisserie qui fonctionne comme cloison entre les deux

⁴⁴¹ LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. "Introduction". In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet, tome I*. Op. cit., p 59-60.

lieux scéniques – le salon et la chambre. À la demande désespérée de Massinisse de voir le corps de la reine, et alors qu’il voulait qu’on l’apporte devant lui, Caliodore lui répond explicitant le vœu du dramaturge quant à l’organisation de l’espace de sa pièce. Il s’agit en fait d’une didascalie interne très spécifique, qui se complète par la didascalie, externe alors, qui la suit immédiatement :

Caliodore

Si Votre Majesté désire qu’on lui montre
Ce pitoyable objet, il est ici tout contre ;
La porte de sa chambre est à deux pas d’ici,
Et vous le pourrez voir de l’endroit que voici,
En levant seulement cette tapisserie.

[...]

*La chambre paraît.*⁴⁴²

Louvat-Molozay⁴⁴³ fait référence encore aux espaces évoqués mais non représentés de la pièce, comme le champ de bataille, d’où arrivent plusieurs personnages, Syphax, Philon, les confidentes de la reine, Caliodore et puis Massinisse et ses soldats. Il y a aussi les remparts qui entourent la cité, d’où les deux confidentes regardent une partie de la bataille. Il s’agit d’un dispositif spatial assez typique des tragicomédies jouées à l’époque, qui ne se contentaient pourtant pas d’évoquer le lieu fictionnel, mais qui le montraient effectivement. Mairet a transformé ce procédé représentatif en élément discursif, on peut y voir pourtant un nouvel exemple d’hybridité générique dans sa tragédie.

4.2.3 ANALYSE DES PERSONNAGES

Comme dans la pièce de Théophile, dans *La Sophonisbe* les personnages n’ont guère de profondeur psychologique ; outre les protagonistes, chez qui on peut trouver plus de richesse, il y a Syphax, Lélie et Scipion qui représentent plutôt un trait ou une fonction dans l’intrigue, pouvant être réduits à des types et finalement les

⁴⁴² *La Sophonisbe*, V, 7, v. 1733-1737.

⁴⁴³ LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. “Introduction”. In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet, tome I*. Op. cit., p. 91-92.

confidents ou les domestiques. L'action concentrée sur la passion amoureuse résolue par un obstacle externe n'en demande pas plus.

4.2.3.1 Sophonisbe

La reine carthaginoise de Mairet a deux traits distinctifs à partir desquels tous ses actes peuvent être expliqués. D'abord l'amour passionnel qu'elle voue à Massinisse, né d'un regard, d'une vision, ce qui imprime sur ce sentiment un caractère plus concret qu'abstrait. Sophonisbe est complètement soumise à l'amour ; son personnage frôle les limites des bienséances dès le début de l'intrigue, quand elle trompe son mari, lui invente des mensonges et perd même les références du sens patriotique au moment où elle s'abstient d'avoir une position claire quand au résultat de la bataille qui se fait entre son peuple et les armées commandées par Massinisse. Un exemple qui illustre très bien la place de l'amour et de la raison ou de l'honneur chez la reine est donné par les premiers mots qu'elle adresse à sa confidente après avoir su que son mari avait découvert sa trahison. On n'y trouve aucun souci concernant sa dignité de reine, son inquiétude vient du fait qu'elle a été trahie par le messager de sa lettre et que donc Massinisse ne connaît pas encore ses sentiments :

Cependant, Massinisse ignore ma pensée ;
Ce glorieux vainqueur est encore à savoir
Le mauvais traitement qu'il me fait recevoir.⁴⁴⁴

L'on a vu que les débats intérieurs sont rares et faibles chez Sophonisbe ; c'est que, différemment de tant d'autres héroïnes tragiques du XVII^{ème} siècle, elle se donne à l'amour et à la passion d'une façon plus résolue, plus ferme, comme quelqu'un qui accepte avec résignation l'inexorabilité du sentiment amoureux. On y voit la façon originale dont Mairet aborde ce sujet. Sophonisbe est avant tout un personnage pour qui la réalisation de ses désirs dépasse toutes les autres valeurs. Elle reconnaît le danger qui y gît, mais ne peut s'empêcher de vouloir cette réalisation. Horville décrit bien le processus de la passion chez les personnages de Mairet :

⁴⁴⁴ *La Sophonisbe*, I, 3, v. 256-258.

Elle [la passion] éclate avec un excès qui la laisse présager toutes les catastrophes. Elle est décrite par les personnages comme un mal enraciné au plus profond de l'être, comme une atteinte obsédante à la tranquillité, comme une source de douleur, comme une cause de mort, comme un révélateur de la violence. Mais l'essentiel ce n'est pas de réfréner cette force indomptable, ce n'est pas de mettre en accord impulsions et nécessités morales. C'est au contraire de réaliser ses désirs.⁴⁴⁵

Si le dramaturge a épargné le discours de son protagoniste d'un ton plus leste, par un souci des bienséances, il a su adroitement exposer toute la force de son désir de façon indirecte, par les mots de Massinisse, qui fait un jugement très exact de la performance de sa maîtresse après leur nuit d'amour. Il s'agit de la plus grande hardiesse de Mairet dans sa pièce. J'ai déjà cité les vers par lesquels Massinisse fait l'éloge de la « vive flamme » (v. 1012) et de l'« ardente amitié » (v. 1018) de sa femme.

On trouvera, même au cœur d'un procédé assez conventionnel tel que le récit d'un rêve prémonitoire, l'éclatement de la sensualité à travers un réalisme qui surprend et qui montre à la fois combien Mairet maîtrise son art. Dans la scène 4 de l'acte V, nous avons un dialogue entre Phénice et Sophonisbe où celle-ci décrit des scènes effrayantes qui ont eu lieu pendant la nuit et raconte à sa confidente un mauvais rêve qu'elle a fait et qui lui laisse présager des choses funestes. Or, cette description finit par une remarque rapide, mais très réaliste et porteuse d'un sens érotique évident : « Puis embrassant le Roi, par un contraire effet, / La peur a fait en moi ce que l'Amour eût fait »⁴⁴⁶.

Nous pouvons dire dès lors que la richesse du personnage de Sophonisbe réside dans le fait qu'elle est une espèce de mélange entre la Lucrece de Hardy, qui n'émet pourtant pas – une reine ne pouvant pas le faire, bien entendu – des théories concernant la nécessité de l'adultère et de la satisfaction des désirs, le mythe d'Hélène (cité d'ailleurs par Syphax et par Scipion), et le personnage de Phèdre,

⁴⁴⁵ HORVILLE, Robert. Op. cit., p. 978.

⁴⁴⁶ *La Sophonisbe*, V, 4, v. 1605-1606.

amoureuse folle de quelqu'un qu'elle ne peut aimer et coupable d'avoir un sentiment qu'elle ne peut contenir⁴⁴⁷.

Sophonisbe est d'ailleurs vue par les autres personnages comme une femme dangereuse, qui porte en elle une malédiction. Ainsi Syphax, qui a été séduit par ses charmes, la voit comme une « impudique Hélène » (v. 132), comme une « peste » et un « fatal tison » (v. 133) et il attribue à sa femme toutes les défaites qu'il a subies après ce « malheureux hyménée » (v. 151) qui l'a lié à elle. Scipion aussi la voit comme une « Hélène » (v. 1156), comme un « funeste don » (v. 1266) ; Lélie essaie de faire voir à Massinisse que c'est après avoir épousé Sophonisbe que Syphax est devenu malheureux et a perdu son ancienne puissance⁴⁴⁸.

Le deuxième trait qui caractérise l'héroïne de Mairet est sa haine historique des romains et la peur de devenir leur captive. C'est par cette voie qu'elle retrouve sa dignité de reine, mise en second plan quand il s'agit de l'amour qu'elle voue à Massinisse, ce qu'elle-même admet : « Moi qui trahis mon nom, ma gloire et ma patrie,/ Pour aimer Massinisse avec idolâtrie »⁴⁴⁹. La première référence à cette relation de haine et de peur envers Rome apparaît déjà dans sa « plaidoirie mensongère », comme l'appelle Jacques Scherer⁴⁵⁰, à Syphax. C'est sans doute la seule vérité qu'elle émet dans cette réplique :

[...]
 Moi, qui Carthaginoise, et vrai sang d'Asdrubal,
 N'ai jamais reconnu ni craint un pire mal
 Que celui dont le sort affligerait ma vie
 Si ce peuple odieux la tenait asservie,

⁴⁴⁷ Selon Christian Delmas, « l'image de Sophonisbe se trouve informée par un prototype illustre de la légende grecque [Hélène] dont la passivité est corrigée par la figure sous-jacente de Phèdre dans la scène capitale de séduction indirecte de l'acte III ». DELMAS, Christian. « Autour de la *Sophonisbe* de Mairet ». In : *Mythe et histoire dans le théâtre classique – hommage à Christian Delmas*. (Ed. NÉPOTE-DESMARRES, Fanny). Numéro hors série de la revue *Littératures classiques*. Paris : Honoré Champion, 2002, p. 87.

⁴⁴⁸ Par ce dernier argument ce n'est pas tant le pouvoir maléfique qu'on devine chez Sophonisbe qui est en cause, mais plutôt sa position politique : fille d'Asdrubal, un ennemi historique de Rome, elle aurait provoqué, par son mariage avec Syphax, la rupture de celui-ci avec les romains, qui se sont mis en guerre contre lui.

⁴⁴⁹ *La Sophonisbe*, II, 1, v. 391-392.

⁴⁵⁰ SCHERER, Jacques. *Le Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Op. cit., note 1 de la page 674, p. 1289.

[...].⁴⁵¹

On aura l'occasion d'entendre des références pareilles encore à l'acte II (v. 533-534 ; v. 567-568 ; v. 575-576), à l'acte III (v. 678 ; v. 839-840), à l'acte IV (v. 1123-1124), à l'acte V, dans sa lettre à Massinisse (v. 1551-1554) et dans les prières qu'elle lance à Phénice et à Corisbée (v. 1620 ; v. 1665-1676 ; v. 1678-1684). C'est dans la honte de devenir esclave du peuple ennemi que Sophonisbe lie son destin à cet obstacle externe qui occupe dans la pièce la place de la fatalité et qu'elle assume sa condition de reine et d'héroïne tragique, choisissant un destin funeste mais qui garde de la grandeur.

4.2.3.2 Massinisse

Massinisse n'entre en scène qu'à l'acte III, mais il est présent dans le discours des autres personnages dès le début de l'action. Au vers 29 son nom apparaît pour la première fois, cité par Syphax. Avant de le voir donc on a déjà son portrait, dessiné par les autres personnages. Nous connaissons sa condition de prince numide, nous apprenons qu'il avait été « accordé » par le roi Asdrubal à sa fille, nous savons qu'il commande la troupe des romains, qu'il est jeune et que Sophonisbe est amoureuse de lui. On nous informe de même qu'il fait la guerre déjà depuis quelque temps (il vient de l'Espagne), qu'il est allié aux romains et, par conséquent, un adversaire de Sophonisbe et de Syphax, qu'il est un soldat brave et valeureux, qu'il vient d'une nation « Qui par toute l'Afrique est la plus renommée/ Pour aimer aussitôt, et vouloir être aimée » (v. 591-592).

Quand il fait son entrée en scène, Massinisse montre plutôt son côté militaire, remerciant les dieux de sa victoire contre un ennemi qu'il considère comme un usurpateur⁴⁵², et les romains, qui lui ont donné l'appui nécessaire pour vaincre la guerre. Son souci premier est de prendre d'assaut le palais pour empêcher Sophonisbe de se sauver, ce qui représenterait une victoire à demi pour Rome. Mais sous ce commandement même on distingue son caractère vertueux, puisqu'il

⁴⁵¹ *La Sophonisbe*, I, 1, v. 93-96 .

⁴⁵² Syphax avait conquis le royaume qui appartenait de droit à Massinisse.

demande aux soldats, s'il faut employer de la force, d'épargner les citoyens et de respecter la reine et ses suivantes.

Cette dignité de chef militaire qui respecte les vaincus Massinisse va montrer encore dans le premier discours qu'il lance à Sophonisbe, où il dit qu'il la perd à regret, qu'il veut soulager ses maux et qu'il va la traiter en reine et non pas en captive. À partir de ce moment, il va changer de conduite et de discours, ébloui par la beauté physique de son interlocutrice. Et, comme pour illustrer les vers 591-592 prononcés par Phénice et cités plus haut, il tombera de façon rapide et inexorable sur le terrain de la passion. Il aimera aussitôt et voudra être aimé. Il est pris effectivement par les charmes de la reine et il ne le nie pas ; ses éloges concernent les appas physiques de Sophonisbe, dont voici quelques exemples : « Mars n'a point de lauriers dont la gloire me touche,/ Au prix d'être loué d'une si belle bouche » (v. 815-816) ; « C'est un coeur que beauté n'a jamais asservi,/ Et que présentement la vôtre m'a ravi » (v. 853-854) ; « Et dans votre beauté voyez votre pouvoir » (v. 862) ; « Vantez-vous d'avoir fait avec vos seuls regards/ Ce que n'ont jamais pu ni les feux, ni les dards » (v. 865-866). Cet autre côté du personnage, mû plutôt par ses sentiments que par la raison, apparaîtra aussi dans le désespoir par lequel il s'adressera à Scipion pour qu'il accepte son mariage. C'est une lutte contre l'expectative d'une frustration sentimentale et sexuelle, car c'est par le personnage de Massinisse que la partie proprement irrationnelle du désir se manifeste dans la pièce.

Le champ sémantique du désir va se manifester dans son discours de façon tout à fait explicite ; ce seront des « transports violents » et des « soupirs non feints » (v. 869), un « coeur embrasé » (v. 881), des « passions » (v. 889), un « sang enflammé » et des « soupirs brûlants » (v. 893), des « transports », des « désirs, si prompts, si violents » (v. 894), des « regards [...] de lumière et de flamme » (v. 895), une « violente ardeur » (v. 936). Et puis tout une description de la nuit de noces à partir de la réaction enflammée de la fiancée, comme nous avons vu précédemment.

Massinisse révèle en même temps, par rapport à Sophonisbe, un caractère absolument dévoué et respectueux, d'abord dans sa décision immédiate

d'établir une liaison officielle avec elle par le mariage, ensuite dans sa défense devant la puissance romaine, puis dans sa considération à l'égard de la reine et de sa volonté d'éviter, ne fût-ce qu'au prix de sa vie, la condition de captive, et, finalement, dans le choix de ne pas lui survivre.

Philip Tomlinson analyse de façon assez originale ces deux penchants du personnage de Massinisse. Selon le critique britannique, le protagoniste de la pièce, représentant d'un côté le chevalier parfait, galant, qui se met tout entier au service de sa dame et d'un autre côté faisant preuve d'une sensualité brûlante, il illustre très bien la tension à laquelle la noblesse française était en proie à ce moment historique précis du règne de Louis XIII, se situant à la frontière d'un monde vieilli qui était évincé par un monde moderne, organisé autour du pouvoir central. L'idéal de l'amour honnête, dont le personnage de Massinisse fait preuve au début de sa rencontre avec Sophonisbe, et le sens du devoir envers le monde, représenté dans la pièce par le pouvoir romain, seraient les signes de son penchant pour le monde moderne, alors que l'exacerbation du désir et de la sensualité et l'éthique individuelle que l'on découvre chez lui seraient les marques de ses liens avec le monde ancien. Le concept de patriotisme, très souple et peu clair dans la pièce, exprimé par le truchement des rares hésitations de Sophonisbe, comme on a vu, serait d'ailleurs lui aussi un signe de cette position assez équivoque et tendue de l'aristocratie française⁴⁵³.

4.2.3.3 Syphax

Le premier mari de Sophonisbe, le roi de Numidie, n'est en scène qu'à l'acte I. Il se plaint amèrement de sa femme, l'accuse de trahison, de perfidie, d'ingratitude, d'adultère, mais, finalement, ses menaces ne sont que discursives. Il ne fait rien contre la reine et en plus il marche à la guerre comme qui se dirige vers le sacrifice. Il se sent vaincu avant la bataille et s'apprête à se retirer de scène comme s'il accordait une faveur à Sophonisbe, son discours n'en laisse aucun doute : « Allons, Philon, allons où le Destin m'appelle,/ Et que ma mort contente une épouse infidèle » (v. 227-228). En effet, la décision du dramaturge de faire mourir Syphax,

⁴⁵³ TOMLINSON, Philip. Op. cit., p. 314-322.

aide à préserver les bienséances et en outre elle laisse le chemin libre à l'éclatement du désir sans aucun obstacle qui le contraigne. Syphax lance ses accusations, mais après tout il se retire discrètement sans arriver même à trop troubler sa femme. Le personnage de Syphax n'est pas cependant aussi simple qu'il paraît ; le fait de continuer à aimer sa femme malgré sa trahison le teint quelque peu d'une certaine complexité et d'un certain intérêt dramatique. Sophonisbe connaît d'ailleurs le pouvoir qu'elle garde sur le roi, elle sait bien qu'il n'entreprendra rien contre elle, qu'il l'« adore » (v. 304). Et c'est dans la conscience qu'il a d'avoir cette faiblesse qu'on retrouvera le côté sublime (au sens où ce mot a été utilisé par Victor Hugo au XIX^{ème} siècle) et le pessimisme tragique du personnage de Syphax, qui répond comme cela à la question posée par Philon, qui veut savoir pourquoi il ne « perd » pas les traîtres qui sont chez lui :

Pour ce qu'en les perdant je me perdrais moi-même,
 Qui tout traîtres qu'ils sont les excuse et les aime.
 C'est en quoi ma fortune est digne de pitié,
 D'avoir encor pour elle un reste d'amitié,
 Au lieu de la punir de mépris et de haine.⁴⁵⁴

Bénédicte Louvat-Molozay⁴⁵⁵ voit dans le personnage de Syphax un élément qui rapproche la pièce de Mairet des tragédies humanistes : il jouerait le rôle d'un personnage protatique, celui qui, au prologue de la tragédie, annonce son issue funeste. En fait les récriminations de Syphax envers Sophonisbe étaient présentes chez les adaptateurs antérieurs, mais il les faisait directement à Scipion, mettant en relief le danger que la reine représentait pour Rome. Pour pouvoir respecter les bienséances, exigences de la tragédie moderne, Mairet aurait alors utilisé un procédé de la tragédie du XVI^{ème} siècle.

4.2.3.4 Suivants et confidentes

Sous cette rubrique j'ai réuni les personnages qui orbitent autour des personnages principaux, indépendamment du rôle spécifique qu'ils jouent.

⁴⁵⁴ *La Sophonisbe*, I, 2, v. 195-199.

⁴⁵⁵ LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. « Introduction ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet, tome I*. Op. cit., p. 65.

4.2.3.4.1 Philon

Bien qu'il soit un général de Syphax, ce personnage joue le rôle du confident, parce que c'est à lui que Syphax va révéler et le contenu de la lettre de Sophonisbe à Massinisse et son état d'esprit d'amant offensé et blessé. Philon est prêt à aller à la guerre et il essaie de transmettre un peu d'espoir à son roi, mais par ses questions et ses commentaires il parvient à recevoir une confiance désabusée. Finalement, il tente d'encourager celui qu'il voit comme « le plus digne roi qui soit en l'Univers » (v. 193) en lui rappelant que la politique est le plus important, qu'il faut détruire « la puissance romaine » (v. 223) et qu'après tout « femmes sont femmes » (v. 220). Il nous montre aussi, par une didascalie interne – « Ô Dieux, il a blêmi » (v. 229) – l'état de déroute physique de Syphax.

4.2.3.4.2 Phénice

Ce personnage est celui qui a le rôle le plus important dans le groupe des domestiques. Il suffit d'observer qu'elle prononce 162 vers, ce qui est assez significatif pour un confident. Phénice est une espèce d'alter ego de la reine ; elle ne fait que l'encourager à séduire Massinisse surtout après la défaite des troupes de Syphax, au moment où Sophonisbe a failli chanceler et chercher la mort. Phénice n'a aucune vacillation moral, et elle exhorte même sa reine à la séduction, Syphax étant encore en vie (v. 269-283). Sa seule inquiétude est d'être punie par le roi ; au moment où Sophonisbe la rassure là-dessus, il n'y a plus d'empêchement aux plaidoyers qu'elle lance à la reine pour conquérir le prince adversaire. Phénice est encore une stratéliste : on a déjà cité ses commentaires concernant la bonne chance qu'a représenté la découverte de la lettre par Syphax, qui a empêché Massinisse de connaître l'amour de Sophonisbe avant le moment idéal. Ceux-ci sont les aspects le plus intéressants du point de vue dramatique du rôle de Phénice ; elle ne laisse pas pour autant de remplir les fonctions conventionnelles adoptées par les confidents : elle rassure Sophonisbe aux moments où celle-ci est plus fragile (v. 457-470), elle écoute ses confidences et nous permet de connaître les sentiments intimes de l'héroïne et de regretter son sort quand le dénouement s'approche (v. 1649). Elle est responsable aussi, avec l'autre suivante de la reine, Corisbé, d'introduire un

certain réalisme comique lors de l'entretien entre Sophonisbe et Massinisse où elles commentent les réactions du prince et les succès de la reine. Phénice a une telle proximité de caractère avec le protagoniste qu'elle partage même son égoïsme, ce qui est suggéré par l'auteur quand il lui fait dire un vers, immédiatement après que Sophonisbe ait avalé le poison, qui laisse penser qu'à ce moment-là elle s'inquiète plutôt de son sort personnel que de la mort prochaine de Sophonisbe : « Ô Dieux ! c'est maintenant que nous sommes perdues » (v. 1677).

4.2.3.4.3 Corisbé

Corisbé fait d'une certaine façon la seconde voix pour Phénice ; elle décrit la bataille à Sophonisbe, essaie de la rassurer devant la frayeur, elle montre du dévouement envers la reine en lui affirmant sa loyauté même devant l'adversité (v. 551-558) et elle détourne la protagoniste de la voie du suicide en faisant écho à l'argument de Phénice qui lui demande de faire l'expérience de sa beauté avant que de penser au trépas. C'est elle aussi l'interlocutrice de Phénice, qui commente avec elle le déroulement de l'interview des protagonistes, en y prononçant même une réplique (v.887). Corisbé a la fonction, comme l'avait Phénice, de détourner la reine de ses doutes d'ordre moral dans les rares moments où ceux-ci la pressent, par exemple, aux vers 985-992.

4.2.3.4.4 Caliodore

Ce personnage est présenté dans la liste d'acteurs comme un domestique de Sophonisbe ; dans sa première apparition pourtant, à la scène 2 de l'acte II, il est décrit comme messenger. En fait il remplit les deux fonctions : c'est lui qui vient apporter la nouvelle de la mort de Syphax et qui fait le récit détaillé de la bataille à Sophonisbe ; c'est lui qui annonce l'arrivée des romains et de Massinisse au palais. Il a un moment plus affectif quand il se nie à tuer Sophonisbe, qui lui demande de le faire. Et finalement, il aura un rôle important au dénouement, puisque c'est lui le messenger de la lettre de Sophonisbe et de la réponse de Massinisse, c'est lui qui apporte le poison à la reine et qui lui décrit l'état pitoyable de Massinisse en lui mettant au courant du message de son mari, qui lui promet de la suivre dans la mort.

C'est lui enfin qui écartera la tapisserie pour qu'on ait la vision pathétique du corps de la reine.

4.2.3.5 Rome et les romains

4.2.3.5.1 Ariston

Présenté dans la liste des personnages comme soldat romain, Ariston n'a qu'une seule entrée, à la scène I de l'acte IV, quand il interrompt la conversation amoureuse des protagonistes pour avertir Massinisse de l'arrivée de Scipion. Il a seulement deux répliques, mais il est intéressant d'observer que le dramaturge veut attirer l'attention du public sur la façon dont il est habillé, puisque Massinisse l'annonce : « Mais que veut ce soldat couvert à la romaine ? » (v.1083). Par le truchement de ce personnage secondaire, insignifiant du point de vue dramatique et actantiel, c'est le pouvoir romain qui fait son entrée en scène, et qui interrompt l'idylle amoureux des héros.

4.2.3.5.2 Philippe

Dans la liste des acteurs, Philippe figure comme lieutenant de Massinisse, mais il devient clair, par les 11 vers qu'il prononce dans la pièce, qu'il s'agit d'un soldat romain. Il est là pour recevoir au nom de Rome les remerciements de Massinisse lorsqu'il entre en scène à l'acte III, fier encore de sa victoire contre Syphax, l'« usurpateur » (v. 605) de son trône. Le prince numide reconnaît alors les romains comme « instruments et témoins » de son succès et leur assure sa loyauté et sa gratitude. Philippe nous montre l'enthousiasme des troupes romaines sous le commandement de Massinisse, qui sont prêtes, s'il le veut, à le suivre « plus loin que ne fut Alexandre » (v. 624) dès que le Sénat leur donne son consentement.

4.2.3.5.3 Scipion

Scipion est l'incarnation de la puissance romaine. Dès que son nom est cité et que son arrivée est informée aux protagonistes, l'atmosphère de la pièce change inexorablement. Le climat sensuel, voire érotique est remplacé par la tension et l'expectative. C'est le grand opposant, l'obstacle externe qui fait son entrée en

scène même avant le personnage, et Massinisse le devine aisément, qui dit : « Je vois ma destinée, et sais que Scipion/ Est venu pour troubler notre sainte union » (v. 1101-1102). Sophonisbe aussi le sait et fait référence à « sa sévérité » (v. 1134).

La première manifestation verbale de Scipion montre déjà sa fonction dans l'intrigue : il étudie avec Lélie la meilleure stratégie – la violence ou la douceur (v. 1142) à utiliser auprès de Massinisse ; il n'y a chez lui aucune ombre d'hésitation quant à ce qui lui reste à faire. Le consul romain vient pour donner l'arrêt fatal, pour séparer les héros, pour clore l'action dramatique. Par son indignation et sa surprise devant ce qu'il appelle le « dérèglement », l'«aveuglement», l'« erreur » de Massinisse (v. 1153, 1154 et 1158) on voit comment il n'y a aucun espace dans l'éthique politique austère qui caractérise Rome pour la manifestation des valeurs individuelles et affectives. Cela est remarqué d'ailleurs par Massinisse, qui fait allusion à l'aridité du coeur de Scipion, qui n'a jamais connu la « puissance suprême » (v. 1211) de l'amour. Scipion se défend en disant qu'il n'a pas « un coeur de roche » (v.1219), mais que la vertu le défend de ces « folles passions » (v. 1217). Dans cette réplique on arrive à déviser un côté plus humain chez lui (« La main qui fit le vôtre a fait le mien aussi » - v. 1221), ce qui ne le fait pas apparaître comme un personnage complètement dépourvu de sympathie. Nous n'avons pas dans la pièce ni des protagonistes tout à fait vertueux ni des antagonistes tout à fait vicieux ; le monde de Mairet n'est pas manichéen. Robert Horville le commente :

[...] dans l'univers théâtral de Mairet, l'homme n'est pas tout mauvais ou tout bon. Il est tour à tour bon et mauvais, selon ses intérêts et selon les circonstances. Les attitudes ne sont pas soumises à des valeurs transcendantales, mais s'inscrivent dans le concret quotidien. Elles n'existent pas dans l'absolu, mais se situent dans le relatif.⁴⁵⁶

À la fin de ce premier discours adressé à Massinisse néanmoins, Scipion reprend son autorité et la voix de la raison d'état. Il traite Sophonisbe en butin romain et ne reconnaît pas un mariage qui ne fut pas permis par Rome. Devant la voix autoritaire de Scipion, Massinisse paraît extrêmement faible et sans recours ; il accepte la logique du raisonnement du consul et ne fait pas face à lui dans le terrain de la raison et en utilisant des arguments logiques ; son seul argument c'est son

⁴⁵⁶ HORVILLE, Rober. Op. cit., p. 1072.

amour et les services qu'il a rendus à Rome dans le passé. Or, ce n'est pas difficile à Scipion de dire non à un amant qui se place à genoux devant lui ; il serait plus difficile peut-être de refuser la demande d'un commandant victorieux. Le non définitif du consul vient forcément qualifié comme « nécessaire au salut de la chose publique » (v. 1295), chose publique qui s'est toujours manifestée dans l'oeuvre de Mairet depuis sa première pièce, et notamment dans *La Sylvie* et dans *La Silvanire*.

Scipion ne reviendra sur la scène qu'à la fin, pour essayer d'apaiser Massinisse en lui rappelant les grandes obligations que le gouvernement exigera de lui et pour montrer, par une faute d'excès d'orgueil peut-être, comment la raison d'État n'est pas à même de comprendre la profondeur des sentiments humains et individuels. C'est lui qui décidera de laisser seul Massinisse, en ne voyant « fer ni poison sur lui » (v. 1779) et par là permettra que le dénouement tragique se complète.

4.2.3.5.4 Lémie

Lémie est l'autre représentant du pouvoir romain. Lieutenant de Scipion, avec qui il entre en scène, il agit comme son alter ego, comme la partie la plus douce de la personnalité du pouvoir. Il sert d'abord, à la scène 4 de l'acte IV, dans sa rencontre avec Massinisse, à décrire l'état d'âme du héros, qui est éperdu par sa conversation avec Scipion. Ensuite il s'emploie à défendre le consul romain et à montrer au protagoniste les maléfices que sa liaison avec Sophonisbe peut lui apporter. C'est à Lémie, d'ailleurs, de développer plus en détail tous les arguments pour contester le mariage des protagonistes. Son discours n'ayant aucun effet, il promet à Massinisse de tenter de sensibiliser Scipion à sa cause, ce qui n'est en vérité qu'une stratégie. Finalement il sera le porteur de la nouvelle funeste, mais qui offre une deuxième issue à Massinisse : Rome acceptera que la reine meure. Ce sera lui qui interdira la dernière rencontre des amants, obligeant Massinisse à envoyer le poison à sa femme « par la main d'autrui » (v. 1558).

La défense que fait Lémie de Scipion en deux occasions (v. 1338-1346 et 1469-1492) est l'une des raisons pour que le consul ne soit pas aperçu comme un personnage complètement négatif ; il atténue d'une certaine façon, ne fût-ce que

dans le champ verbal, la violence du pouvoir romain et on retrouvera peut-être là sa justification en tant que personnage.

4.2.3.5.5 Rome

Rome est le grand actant caché dans la pièce. C'est l'opposant majeur, le porteur du tragique. L'empire romain est représenté par les personnages que je viens d'analyser, surtout par Scipion, mais j'ai décidé de le citer explicitement parce que c'est une puissance nommée depuis l'exposition, depuis la scène première de la pièce et qui va, comme un dieu caché, accompagner tout le déroulement de l'action, en déterminant ses revirements et sa progression jusqu'au moment fatal.

Syphax accuse sa femme, dès sa première réplique, de l'avoir poussé à rompre avec les romains, ce qui aurait déterminé sa défaite. Ainsi, la haine qui opposait Sophonisbe à Rome serait le grand enjeu de la pièce, sur lequel se bâtirait la relation organique entre protagoniste et antagoniste. Ici, l'antagoniste étant présenté comme une puissance inébranlable, exactement comme les dieux mythologiques. La fatalité naît de l'opposition humaine à leur grandeur ou plutôt de la volonté humaine d'imposer sa liberté alors qu'il n'y en a pas d'espace dans un monde contrôlé par l'autorité qu'ils représentent. Dès lors, tous ceux qui s'y opposent périront, comme il est arrivé avec Syphax, Sophonisbe et Massinisse.

4.3 MAIRET, LA LIBERTÉ ET LA LITTÉRATURE

L'analyse de l'oeuvre de Mairet met en évidence son côté indépendant, son goût de liberté et son rôle de praticien et d'expérimentateur. Ayant produit des ouvrages assez hétérodoxes les uns par rapport aux autres – des pastorales irrégulières, des pastorales régulières, des tragicomédies régulières et irrégulières, des tragédies – il a su participer de façon originale et prépondérante aux débats théoriques du tournant des années 1620/1630. On a vu que la régularité a été mise en valeur par lui surtout dans ses textes théoriques, notamment dans la préface de *La Silvanire* ; ses pièces révèlent cependant un auteur épris de liberté et de nouveauté. Or, la structure de la tragicomédie permettait beaucoup plus facilement

cette liberté et ce n'est pas par hasard qu'on va retrouver dans sa tragédie la plus régulière, *La Sophonisbe*, maints éléments de tragicomédie : des obstacles qui s'accumulent, des adversités externes beaucoup plus qu'internes, l'absence ou la rareté de cas de conscience, des personnages qui ne sont pas en proie à l'hésitation ou au déchirement. Certainement la nature littéraire de Mairet le rapprochait plutôt des contours plus flous qu'offrait la tragicomédie ; les cercles aristocratiques qu'il fréquentait le poussaient en revanche de l'autre côté, vers la régularité et les contraintes esthétiques. Le fait incontestable est que Mairet a su faire de ces apparentes contradictions une oeuvre forte, originale et personnelle.

Il est temps de reprendre les vers du monologue final de Massinisse, prononcé sur le corps de Sophonisbe. Ces vers, comme j'ai déjà avancé, sont la reprise d'une partie du monologue d'Aglante dans *La Silvanire*. Je reproduis ci-dessous les deux textes :

Aglante

[...]
 Nouvel astre du ciel, Silvanire, mon âme
 Que je n'ose appeler de ce doux nom de femme,
 [...]

 Meurs, misérable Aglante, et d'une main hardie
 Ferme l'acte sanglant de cette tragédie ;
 Ta bergère en ceci t'a voulu prévenir,
 Et puisque tes regrets n'ont pu la retenir,
 Donne-toi pour le moins le plaisir de la suivre,
 Et cesse de mourir en achevant de vivre.
 Montre que le rigueurs de la mort sans pitié
 Peuvent tout sur l'amant, et rien sur l'amitié.
 [...] ⁴⁵⁷

Massinisse

Miracle de beauté, Sophonisbe mon âme,
 Que je n'ose appeler de ce doux nom de femme,
 [...]

 Meurs, misérable prince, et d'une main hardie,
 Ferme l'acte sanglant de cette tragédie.

⁴⁵⁷ MAIRET, Jean. "La Silvanire" (V, 1, v. 1859-1860 ; 1875-1882). In : SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Op. cit., p. 560-561.

Il tire le poignard caché sous sa robe.

Sophonisbe en ceci t'a voulu prévenir ;
Et puisque tes efforts n'ont pu la retenir,
Donne-toi pour le moins le plaisir de la suivre,
Et cesse de mourir en achevant de vivre.
Montre que les rigueurs du Romain sans pitié
Peuvent tout sur l'amant, et rien sur l'amitié.

*Il se tue.*⁴⁵⁸

Selon l'interprétation de Bénédicte Louvat-Molozay, cette reprise témoigne de la parenté qu'il existait à l'époque de Mairet entre la tragédie et la pastorale :

[...] dans les années 1630, la différence entre la pastorale et la tragédie, pour un dramaturge, consiste en ce que l'une fait advenir ce que l'autre se contente de projeter et qu'il y a, entre la pastorale et la tragédie, toute la différence entre le figuré et le littéral, ou pour le dire encore autrement, la puissance d'un passage à l'acte.⁴⁵⁹

Puisque la pastorale ne présente que de fausses morts, il s'agit bien, en ce qui concerne la mort et la catastrophe, d'un passage d'une fiction dans la fiction à une réalité fictive. Cependant, dans *La Sophonisbe* il s'agit aussi d'un passage à l'acte amoureux. Le vers « Que je n'ose appeler de ce doux nom de femme » a des retentissements tout à fait différents qu'il soit prononcé par Aglante ou par Massinisse. Alors que celui-là ne peut effectivement pas considérer Silvanire comme sa femme, celui-ci a connu les plaisirs sensuels dans les bras de sa Sophonisbe, même s'il ont été trop courts. C'est dire que la tragédie réalise ce que la pastorale propose, elle met dans le concret de la scène ce que l'autre feint de montrer.

Il me paraît cependant que, outre cette comparaison très intéressante qu'il engage et que Lovat-Molozay a décrit avec tant de précision, le rapport entre les deux pièces établi par Mairet exige d'autres commentaires. Lorsqu'il met dans la bouche de Massinisse les paroles d'Aglante, le dramaturge « actualise » au sens linguistique du mot toute une tradition personnelle, qui trouve son point d'arrivée dans sa tragédie. Cette tradition, qui fait appel aux fausses morts de la pastorale, fait

⁴⁵⁸ Idem. « La Sophonisbe » (V, 8, v. 1781-1782 ; 1825-1832). In : Ibidem, p. 728-729.

⁴⁵⁹ LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. « Introduction ». In : op. cit., p. 45.

penser immédiatement aussi à *La Sylvie*, où la fausse mort des protagonistes constitue une scène d'autant plus importante qu'elle est une relecture de la tragédie de Théophile de Viau.

La question de l'amour impossible et du contenu élégiaque qu'il produit est un autre point commun entre ces quatre ouvrages. La mélancolie érotique est un élément fondamental aussi bien chez Théophile que chez Mairet. En effet l'attachement presque obsessionnel qui lie les couples Pyrame/Thisbé et Sophonisbe/Massinisse et les mène vers la mort, seul lieu de rencontre possible, découle apparemment de l'idée de la maladie d'amour.

Patrick Dandrey a un très beau livre sur ce sujet, où il décrit l'alchimie érotique dont la source première est le regard, comme le croyait la tradition médicale et morale depuis l'Antiquité. Le désir charnel proviendrait d'une véritable contamination oculaire : des particules invisibles passeraient de l'un à l'autre à travers les yeux et s'alojeraient dans le coeur. Désormais ces particules rechercheraient à se réunir avec leur source et pousseraient leur hôte à une étreinte charnelle avec autrui, étant donné que c'était par le sperme que ces fluides pourraient revenir à leur domaine originel. Cette interprétation aurait son origine dans une autre croyance médicale ancienne, qui affirmait que le sang de la victime coulait toujours vers son meurtrier⁴⁶⁰.

C'est en effet par le regard que Massinisse s'éprendra de Sophonisbe, comme Sophonisbe s'était éprise de lui au moment où il avait levé son masque et où elle avait pu le regarder (v. 1059-1066). Cependant, le vrai malade d'amour dans la pièce est Massinisse, celui qui passe de la condition de vainqueur à celle de vaincu en quelques heures et celui qui devant la possibilité d'avoir tout un règne à lui choisit la mort. Et il confirme que c'est par les yeux qu'il a été pris d'un mal qui lui ôtera jusqu'à sa liberté. C'est la description même de la maladie d'amour :

⁴⁶⁰ DANDREY, Patrick. *Les Tréteaux de Saturne: scènes de la mélancolie à l'époque baroque*. Paris, Klincksieck, 2003. Il développe ce sujet dans le premier chapitre, « Le sang de Don Gormas et les yeux de Junie – l'imaginaire juridique, médical et érotique de la contamination oculaire », p. 27-59. Jean-Claude Vuillemin montre que Rotrou a lui aussi souvent souligné l'aspect visuel du coup de foudre dans ses pièces (VUILLEMIN, Jean-Claude. *Baroquisme et théâtralité : le théâtre de Jean Rotrou*. Biblio 17, Paris, Seattle, Tübingen, 1994, p. 175-184).

[...]
 Vantez-vous d'avoir fait avec vos seuls regards
 Ce que n'ont jamais pu ni les feux, ni les dards ;
 Il est vrai, j'affranchis une reine captive,
 Mais de la liberté moi-même je me prive ;
 Mes transports violents, et mes soupirs non feints,
 Vous découvrent assez le mal dont je me plains.⁴⁶¹

Thélame lui aussi fait référence aux yeux de sa bergère Sylvie, capables de lui « rendre la vie » ou de la lui « ravir quand ils en ont envie » (v. 365-366). Le même phénomène est évoqué dans *La Silvanire*, mais par Hylas qui soutient devant l'héroïne un autre type de « chasse » : « [...] pourvu que les coeurs/Soient la proie et le prix de vos yeux les vainqueurs, [...] » (v. 325-326). Et bien évidemment, on va retrouver chez Théophile cette maladie d'amour, cette mélancolie érotique dans l'attachement sans bornes qui lie Pyrame à Thisbé. C'est le héros de la pièce qui confirme l'union de leurs âmes dans une expectative sensuelle à partir d'un échange où les mots ont moins de force que les regards :

[...]
 Ses pensers me l'ont dit, ses yeux en sont témoins,
 Cars dans tous nos discours la voix parle le moins .
 Nous disons d'un trait d'oeil à nos âmes blessées
 Bien plus qu'un livre entier n'exprime de pensées,
 Et des soupirs de feu, d'elle à moi repassant,
 Mieux que nul confident s'expliquent à nos sens.⁴⁶²

Et Disarque, le confident du protagoniste, est là pour expliciter le mal dont souffre son ami par une phrase qui pouvait être mise en épigraphe aux tragédies de Théophile et de Mairet : « Voilà bien des discours de la mélancolie » (v. 297).

Or, partant de quelques vers du dénouement de *La Sophonisbe* nous voilà arrivés, par le truchement de deux tragicomédies pastorales, à la tragédie de Théophile, qui peut être vue comme sa source fondamentale. Mairet crée par ce recul proposé conciemment, bien entendu – l'utilisation de vers identiques ne peut laisser des doutes là-dessus -, un intertexte extrêmement riche et original pour l'époque. Si au XVII^{ème} siècle les rapports entre les sources et les influences étaient

⁴⁶¹ *La Sophonisbe*, III, 4, v. 865-870.

⁴⁶² *Pyrame et Thisbé*, II, 1, v. 327-332.

complètement différents de ceux de nos jours - le respect des Anciens mettant en valeur les réécritures -, ce que Mairet propose par son procédé est absolument original. Il s'agit d'un cercle créé entre des ouvrages modernes, ce qui est en soi-même porteur de sens. Impossible de ne pas rappeler que tous ces ouvrages mettent en scène des disputes absolues entre l'éthique de l'État, soutenue par l'autorité et la censure, et l'éthique individuelle, imbue d'érotisme et de désir. Chez Mairet, dans la dispute entre la politique et l'amour celui-ci l'emportera toujours, que ce soit dans la fable de ses pièces ou dans le contenu fort qu'elles portent – on a vu comment il a réussi à transformer dans *La Sophonisbe* la question politique en un élément secondaire en faisant de l'amour l'élément constitutif du noeud de l'intrigue. Et c'est toujours la mort qui va conduire à la définition du vainqueur dans cet affrontement : la fausse mort des pastorales faisant pencher la balance vers une réalisation concrète de l'individu ; les morts des tragédies faisant elles aussi l'individu l'emporter, mais à présent dans une réalisation plutôt subjective, voire esthétique. La fiction dans la fiction de la pastorale produit donc une réalisation concrète ; la réalité fictive de la tragédie ne produit qu'une réalisation littéraire, scénique et d'autant plus puissante sans doute.

Pour finir, il est temps de remarquer que la sensualité et le désir, voies privilégiées par lesquelles la licence s'introduit dans la tragédie à cette époque-là, sont, dans toutes ces pièces et dans celle de Hardy analysée dans le chapitre deux, incarnés par la femme. Même s'il est possible d'y voir un trait ou un écho de la misogynie qui se répandait en ces temps-là comme on a déjà vu, j'y reconnais plutôt un choix délibéré des auteurs ; en réduisant les hommes à un rôle secondaire, puisque ce sont toujours les femmes qui prennent les décisions et qui conduisent le rythme de l'intrigue aussi bien que celui du désir⁴⁶³, ces dramaturges ont introduit un deuxième élément de trouble dans leurs ouvrages : le masculin soumis au féminin, le mâle en proie au pouvoir érotique de la femelle, qui, même s'il engendre la mort, est montré comme une issue vers la liberté ou comme un refus de la soumission aux lois sociales. En ce sens *Sophonisbe* apparaît comme un modèle accompli de

⁴⁶³ Il suffit de penser à Myrhène, dont le destin tragique a été provoquée par Lucrèce, à Syphax, le vieux général incapable même de punir l'infidélité de sa femme, à Massinisse, qui échange tout son pouvoir contre une nuit d'amour, et même à Pyrame, le plus proche de son correspondant féminin, mais encore souvent en proie à la jalousie et à la culpabilité.

personnage, qui, dans les mots de Tomlinson « proclame le triomphe de la femme »⁴⁶⁴ : elle fait face à Rome, puissance éminemment masculine, et réussit à échapper à son contrôle en même temps qu'elle lui enlève un pilier ou tout au moins un partisan de l'importance de Massinisse.

Ce moment supérieur de la femme passé, le théâtre français verra encore surgir un personnage féminin capable de le bouleverser par la force de son désir, qui pourtant ne se montrera plus de façon autonome, mais viendra toujours accompagné de déchirements d'une conscience soumise dorénavant à l'empire du devoir. Ce personnage, Chimène, sera le responsable de l'une des plus célèbres querelles esthétiques de l'histoire littéraire française, car il portera encore la semence de l'insoumission et de la liberté. Après cet intermède controversé, la femme deviendra, dans le domaine du désir, ou bien une victime ou bien une criminelle aux affres de la culpabilité. L'érotisme, le désir et le plaisir seront bannis en tant qu'éléments de résistance et de révolte, en tant que garants de l'espace individuel. À eux maintenant de faire face à la souveraineté de la mauvaise conscience collective.

⁴⁶⁴ TOMLINSON, Phiip. Op. cit., p. 322.

5. LE PETIT CHAPITRE DES ADIEUX

5.1 CORNEILLE OU LE DIVISEUR D'EAUX – de la primauté du désir au désir coupable

Ce dernier chapitre existe pour souligner le rôle prépondérant de Corneille dans la perspective qui m'intéresse dans cette thèse. Comme le titre le dit, le plus grand dramaturge de la première moitié du siècle a marqué par son oeuvre le tournant qu'a subi le théâtre français en ce qui concerne le traitement du désir. Il ne s'agit pas d'un chapitre organisé comme les autres, puisque l'objectif ici n'est pas de faire connaître Corneille et son oeuvre – par ailleurs bien connus au Brésil – mais d'observer que c'est dans une de ses pièces les plus célèbres que l'on peut examiner ce phénomène de façon détaillée, d'autant plus que la pièce et le phénomène en question ont fait couler de l'encre et ont mouvementé la scène littéraire française pendant la fin des années 1630.

5.1.1 CLITANDRE OU L'INNOCENCE DÉLIVRÉE, LE DÉSIR À MÊME LE SOL

« Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée », disait fièrement Pierre Corneille dans sa célèbre *Excuse à Ariste*, texte qui est à l'origine de la Querelle du Cid. Et bien que cette phrase contienne une vérité, du fait que Corneille a certes donné un souffle de nouveauté à la scène française, force est de reconnaître qu'il ne s'est pas inventé tout seul, qu'il a subi quelques influences pour faibles qu'elle puissent paraître. Le jeune Corneille a commencé à fréquenter le théâtre à Rouen, où il assistait aux pièces des troupes passagères. Or Rouen était une ville « favorable aux représentations »⁴⁶⁵ et dès lors un destin certain pour la troupe des Comédiens du roi, qui s'y était rendue, par exemple, en 1626 (Corneille avait alors vingt ans), selon Eugène Rigal⁴⁶⁶, moment où Hardy aurait choisi David du Petit Val, imprimeur rouennais, comme éditeur du quatrième tome de son théâtre. Alexandre

⁴⁶⁵ RIGAL, Eugène. *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^{ème} et au commencement du XVII^{ème} siècle*. Genève : Slatkine Reprints, 1970, p. 69.

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 69-70.

Hardy aurait donc été une source pour Corneille, qui a lui-même reconnu sa dette envers le vieux dramaturge en 1660, dans son *Examen de Mélipe*, où il dit que dans ses débuts il n'avait « pour guide qu'un peu de sens commun avec les exemples de feu Hardy ». ⁴⁶⁷

En effet si l'on analyse sa deuxième pièce, la tragicomédie *Clitandre*, l'on retrouvera la violence et l'irruption du désir irrationnel qui rappellent le théâtre de son prédécesseur, selon l'opinion de Carla Federici :

Sa pièce chargée d'action physique, nous rappelle le théâtre de Hardy. Lancaster suggère ce rapport, en discernant chez le jeune Corneille le même goût de l'horrible qui avait distingué son devancier et que le choix du sujet de *Médée* devra confirmer. ⁴⁶⁸

La pièce se construit sur les relations entre deux couples d'amants, Rosidor et Caliste, Pymante et Dorise. Pourtant et c'est ce qui fait advenir la crise, Pymante aime Dorise, mais celle-ci aime Rosidor. Alors Pymante décide de tuer son rival Rosidor, au moment où Dorise a la même idée et veut éliminer Caliste. Au milieu de la forêt, lieu choisi pour les deux crimes, Rosidor ne tombe pas dans le guet-apens et réussit à tuer les compagnons de Pymante – qui sont en fait des suivants de Clitandre, le favori du prince, qui aime lui aussi Caliste, mais qui reste innocent. Pymante s'enfuit et Dorise, surprise par Rosidor au moment où elle allait tuer Caliste, arrive à s'enfuir elle aussi. Or, Pymante rencontre Dorise et l'emmène dans une grotte où il essaie de la violer. Pour se défendre elle lui crève un oeil avec un poinçon à cheveux. En même temps, le roi fait arrêter Clitandre, accusé de l'attentat contre Rosidor. Le prince, averti à la chasse que son favori serait exécuté, rencontre encore Pymante, qui poursuivait Dorise, et se bat avec lui. Dorise aide le prince à vaincre Pymante et celui-ci est amené devant le roi. Tous les explications faites, Pymante sera puni, Clitandre épousera Dorise à la demande du prince et Rosidor et Caliste pourront finalement se marier.

⁴⁶⁷ CORNEILLE, Pierre. *Théâtre Complet, tome I*. Edition de G. Couton. Paris : Garnier Frères, 1971, p. 84.

⁴⁶⁸ FEDERICI, Carla. *Réalisme et dramaturgie. Étude de quatre écrivains : Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*. Paris : A.G. Nizet, 1974, p. 226.

La pièce, très mouvementée, au point d'être désignée par Jean Schlumberger comme un « drame de cape et d'épée »⁴⁶⁹, est pourtant dans la règle de 24 heures, qui commençait à s'imposer vers 1632⁴⁷⁰. Je n'en ferai pas d'analyse détaillée, car ce qui m'intéresse ici spécifiquement ce sont deux scènes d'où émergent la violence et le désir de façon tellement crue qu'on aurait des difficultés à croire qu'elles appartiennent à la plume du pieux Corneille.

À la scène première de l'acte IV, on retrouve les personnages dans une caverne où Pymante a enlevé Dorise de force. Celle-ci est furieuse contre lui, car il lui a fait croire qu'il avait tué Rosidor. Aux instances de Pymante, qui essaie de la séduire – d'abord par les mots – Dorise répond avec haine et mépris jusqu'au moment où il décide d'abandonner la raison ou plutôt de soumettre la raison à ses désirs :

Je ne sache raison qui s'oppose à mes vœux,
Puisqu'ici la raison n'est que ce que je veux,
Et, ployant dessous moi, permet à mon envie
De recueillir les fruits de vous avoir servie.
Il me faut un baiser malgré vos cruautés.

*Il veut user de force.*⁴⁷¹

La tentative de viol est frustrée parce que Dorise résiste et crève un oeil de son agresseur en lui enfonçant un poinçon à cheveux. La violence prend libre train sur les tréteaux.

La deuxième scène dont je veux parler est encore plus hardie. Il s'agit de la rencontre entre Rosidor et Caliste dans la chambre du jeune homme, qui est allité pour se rétablir des blessures qu'il a reçues lors de son attentat. Caliste s'y est rendue pour avertir son amant que la reine et le roi étaient d'accord quant à leur mariage, qui se ferait bientôt. Le dialogue qu'ils échangent est plein de saveur et donne libre cours au désir et aux promesses de sa satisfaction certaine. Rosidor

⁴⁶⁹ SCHLUMBERGER, Jean. *Plaisir à Corneille (promenade anthologique)*. Paris, Gallimard, 1936, p. 25.

⁴⁷⁰ Traditionnellement on considère que *Clitandre* a été joué pour la première fois en 1632, mais pour Louis Rivaille la première de la pièce aurait eu lieu à la fin de 1630 ou en 1631. RIVAILLE, Louis. *Les Débuts de Pierre Corneille*. Genève : Slatkine Reprints, 2003, p. 26.

⁴⁷¹ CORNEILLE, Pierre. "Clitandre". In.: _____. *Théâtre II*. Paris : GF Flammarion, 2006, p. 107. Acte IV, scène 1, v. 1155-1159.

arrive habilement à faire reconnaître à sa maîtresse qu'elle aussi brûle de désir pour lui et que ses résistances n'existent que pour suivre les conventions sociales. « Ton sexe qui défend ce que plus il désire »⁴⁷² est le vers qui résume sa théorie, par ailleurs prouvée assez facilement. Caliste essaie de réfuter les arguments de Rosidor, mais par sa conduite même – elle n'oppose aucune résistance à un baiser qu'il lui vole – elle les renforce. Le jeu verbal entre les amants est d'autant plus audacieux qu'il s'agit, derrière les raisonnements faits par Rosidor, de considérer l'homme et la femme comme des égaux en ce qui concerne le droit au désir sexuel et au plaisir :

Rosidor

Ne dissimulons point : est-il quelque avantage
Qu'avec nous au baiser ton sexe ne partage ?

Caliste

Vos importunités le font assez juger.

Rosidor

Nous ne nous en servons que pour vous obliger :
C'est par où notre ardeur supplée à votre honte,
Mais l'un et l'autre y trouve également son conte,
Et toutes vous dussiez prendre en un jeu si doux,
Comme même plaisir, même intérêt que nous.⁴⁷³

La nouvelle de leurs noces prochaines les fait porter la conversation sur la perspective de la réalisation amoureuse et physique. Caliste prévient son amoureux que le mariage a été remis à la date de sa guérison et c'est alors que Rosidor utilise le lit comme un objet métonymique, procédé déjà utilisé par Jean Mairet dans sa *Sophonisbe* :

Rosidor

Que le sort a pour moi de subtiles malices !

⁴⁷² Ibidem, V, 3, v. 1622.

⁴⁷³ "Clitandre". V, 3, v. 1625-1632.

Ce lit doit être un jour le champ de mes délices,
 Et recule lui seul ce qu'il doit terminer ;
 Lui seul il m'interdit ce qu'il me doit donner.⁴⁷⁴

Cette pièce, étant une tragicomédie, ne fait pas partie du *corpus* de cette thèse, mais elle sert à montrer combien le grand Corneille, un des piliers du classicisme français, était proche à ses débuts de la littérature plus libre qui se faisait alors. Cette liberté et la place prééminente donnée au désir vont se vérifier encore dans la pièce la plus célèbre de Corneille, celle où il va présenter un personnage féminin dont la nature insoumise va ébranler les bonnes consciences du théâtre français.

5.1.2 LE CID OU LA BOULEVERSANTE SUBTILITÉ DU DÉSIR

« En vain contre le Cid un ministre se ligue,
 Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue ». Boileau a su bien synthétiser le phénomène culturel représenté par la tragicomédie de Corneille en 1637 et immédiatement après. Avant lui, Chapelain avait raconté dans ses lettres l'énorme succès de la pièce, «qui a le plus éclaté et a eu le plus d'applaudissement en France ! »⁴⁷⁵. Tout ce retentissement a éveillé la jalousie dans un milieu d'auteurs qu'avait fréquenté Corneille quand il n'était qu'un humble dramaturge de province. Ce milieu était composé par Scudéry et Mairet, sans doute un des auteurs les plus célèbres à l'époque, et par les auteurs que Richelieu avait réunis vers 1635 autour d'une pièce collective - la *Comédie des Tuileries* (Rotrou, Colletet, l'Estoile, Boisrobert) - et qui étaient un peu fâchés contre Corneille, qui avait voulu quitter le groupe en peu de temps.

Corneille a fait publier la pièce deux mois après sa première représentation⁴⁷⁶. Voilà une attitude difficile à comprendre. Comme on a vu dans le chapitre consacré à Hardy, le droit d'auteur n'existant pas, dès qu'une pièce était publiée, n'importe quelle troupe pouvait l'ajouter à son répertoire. Or, une pièce qui

⁴⁷⁴ Ibidem, V, 3, 1681-1684.

⁴⁷⁵ CHAPELAIN, Jean. *Lettres, tome I*. p. 148. Apud BATIFFOL, Louis. *Richelieu et Corneille, la légende de la persécution de l'auteur du Cid*. Paris : Calmann-Lévy Éditeurs, 1936, p. 56.

⁴⁷⁶ La première du *Cid* a eu lieu le 7 janvier 1637 et l'achèvement d'impression date du 23 mars. BATTIFOL, Louis. Op. cit., p. 72-73. Selon Alain Niderst, *Le Cid* aurait été représenté pour la première fois le 2 ou le 9 janvier. NIDERST, Alain. *Pierre Corneille*. Paris : Fayard, 2006, p. 80.

était encensée depuis deux mois attirerait l'attention de toutes les troupes, à Paris et en province. La troupe du théâtre du Marais, qui avait sans doute songé à la fortune que pourrait lui procurer le succès du *Cid*, a été fort déçue. Les émules de Corneille de leur part ont profité du texte écrit pour y découvrir toutes ses petites incorrections, ses lourdeurs, ses fautes de goût. Ils étaient d'ores et déjà préparés pour mener dans les Salons une guerre sourde contre l'ouvrage du poète rouennais. Le bruit de ces critiques serait arrivé à Corneille, qui aurait alors décidé de publier ce texte très polémique dont on a parlé ci-dessus, *l'Excuse à Ariste*. Mairet, qui voyait Corneille come un disciple, prendra la plume et fera publier un texte anonyme : *L'Auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français, sur une lettre en vers, qu'il a fait imprimer intitulée Excuse à Ariste, où après cent traits de vanité, il dit parlant de soi-même, je ne dois qu'à moi seul toute ma Renommée*.

Le titre suffit à expliquer le texte : on reproche à Corneille sa vanité démesurée et on l'accuse d'avoir plagié l'ouvrage de Guillen de Castro, *Las Mocedades del Cid*. Les conditions pour une dispute littéraire étaient données et elle a gagné les rues. Plus de trente pamphlets ou libelles ont été publiés pour ou contre Corneille. Mais c'est Georges de Scudéry qui a finalement décidé d'écrire un document en ton plus sérieux – bien que d'abord il n'ait pas signé le texte - où il faisait une analyse de la pièce et de ses « fautes remarquables et dangereuses » qui rendaient ce poème « directement opposé aux principales Regles Dramatiques »⁴⁷⁷.

Scudéry dirige toute son artillerie contre le personnage de Chimène, qu'il traite en « parricide », en « fille dénaturée », en « impudique », en « monstre », voire en « prostituée »⁴⁷⁸. Pour lui, il est insupportable et inadmissible selon les bienséances qu'une « fille d'honneur épouse le meurtrier de son Père »⁴⁷⁹. Ce que Scudéry et la plupart des critiques reprochent à Chimène ce n'est pas qu'elle aime Rodrigue, car leur liaison était antérieure au meurtre du comte, mais le fait qu'elle ne

⁴⁷⁷ SCUDÉRY, Georges de. *Observations sur Le Cid*. In : CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Édition critique intégrale. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 385.

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 377, 384, 385, 387 et 402.

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 376.

puisse pas cacher son désir, qu'elle montre sa volonté (celle de s'unir à Rodrigue) de façon « tellement portée »⁴⁸⁰.

Corneille va répondre à Scudéry dans un texte signé, sa *Lettre apologétique*, où il se défend en faisant appel à la reconnaissance du public et des savants. Jean Claveret, un avocat d'Orléans qui était aussi dramaturge, écrira contre Corneille, qui l'avait traité avec mépris dans ce texte. C'est vers le mois de juin 1637 que Scudéry va se révéler comme l'auteur des *Observations* en envoyant à l'Académie Française sa *Lettre à l'illustre Académie*, où il demande l'avis officiel des doctes quant à la pièce de Corneille et à ses observations. L'auteur du *Cid*, ne pouvant pas ne pas reconnaître la légitimité de l'institution créée par Richelieu, accepte, et l'Académie Française reçoit, à contrecœur cela va sans dire, comme premier devoir, de rendre son jugement sur le plus grand succès du théâtre français. La tâche retombe sur Chapelain, après des va-et-vient entre les doctes et l'éminence grise représentée par le Cardinal de Richelieu.

C'est lui qui reçoit la première copie du jugement de l'Académie à la fin du mois de juin : croyant qu'une part trop belle était faite à Corneille, il a rendu le document, sans pour autant oublier d'ajouter qu'il fallait être plus sévère avec le dramaturge rouennais, sans toutefois laisser d'y « jeter quelques poignées de fleurs »⁴⁸¹. Ce n'est alors qu'au mois de novembre que les académiciens entendront la présentation des *Sentiments de l'Académie Française sur la tragédie du Cid*, texte qui sera publié dans les premières semaines de décembre.

En gros, la position de l'Académie, bien qu'elle loue la forme de la pièce et son expression, est très critique à Corneille. Et ses condamnations portent avant tout sur le personnage de Chimène, cette « Amante trop sensible, et Fille trop desaturée »⁴⁸². Chapelain, le rédacteur du texte, essaie d'exprimer un point de vue fondé sur la vraisemblance plutôt que sur la morale, mais en fait les deux contextes

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 377.

⁴⁸¹ CIVARDI, Jean-Marc. « Quelques critiques adressées au Cid de Corneille en 1637-1638 et les réponses apportées ». In : *L'information littéraire*, 2002/1 Vol. 54, p. 14. Ce travail de Civardi est la source du petit historique de la Querelle du *Cid* que je présente dans ce chapitre.

⁴⁸² CHAPELAIN, Jean. « Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragédie du *Cid* ». In : CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Édition critique intégrale. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 960.

se mêlent tout le temps. La base de son raisonnement est le fait qu'un personnage présenté comme une fille vertueuse ne peut épouser le meurtrier de son père, ni le recevoir chez elle, ni le persécuter en espérant ne pas avoir du succès. Chapelain tente donc de mettre en relief la fragilité dramatique de la pièce, étant donné qu'un des piliers de la leçon d'Aristote était justement la question de la vraisemblance. L'Académie a beau cependant insister sur une approche formelle du personnage de Chimène ; son examen se situe très évidemment dans un univers moral qui se veut moralisant. L'opinion sur les attitudes de Chimène qu'exprime l'Académie n'est pas différente de celle de Scudéry, dont l'intention était bien entendu d'adresser des reproches d'ordre moral à Corneille⁴⁸³. Des phrases comme celle-ci n'en laissent pas de doute : « [...] il faut avouer que ses moeurs sont du moins scandaleuses, si en effect elles ne sont dépravées »⁴⁸⁴. En fait ce qu'on reproche à Chimène, encore une fois, ce n'est pas d'aimer, mais de montrer qu'elle aime et qu'elle désire :

C'est trop clairement trahir ses obligations naturelles, en faveur de sa passion ; c'est trop ouvertement chercher une couverture à ses désirs, et c'est faire bien moins le personnage de Fille que d'Amante.⁴⁸⁵

Chapelain arrive même à dire que ce comportement serait plus facilement accepté s'il venait de Rodrigue, puisque « son sexe qui est comme en possession de fermer les yeux à toutes considérations pour se satisfaire en matière d'amour, eust rendu son action moins estrange et moins insupportable »⁴⁸⁶. Ce qui est donc insupportable c'est d'avoir comme héroïne une femme désirante, à un moment où le théâtre, poussé par le pouvoir monarchique représenté par le Cardinal de Richelieu, commence une inflexion de la liberté vers le contrôle et la répression. Certes on peut imaginer que derrière les critiques à Chimène, ce qui agaçait le ministre tout puissant de Louis XIII – qui pourtant avait aimé la pièce en la faisant jouer deux fois dans son hôtel de la rue Saint-Honoré⁴⁸⁷ - c'était la forme dont Corneille envisageait le pouvoir, étant donné que sa pièce met en scène un roi tellement libéral qu'il arrive, par

⁴⁸³ C'est l'opinion de Paul Bénichou, selon qui, "ce qui frappe le plus l'attention, c'est l'importance des griefs moraux, et non pas seulement littéraires, qui furent adressés à l'oeuvre de Corneille ». BENICHO, Paul. « Le Mariage du Cid ». In. : _____. *L'Écrivain et ses travaux*. Paris : José Corti, 1967, p. 171.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 961.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 962.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 963.

⁴⁸⁷ BATTIFOL, Louis. Op. cit., p. 58-59.

exemple, à accepter qu'on lui désobéisse⁴⁸⁸. L'on pourrait, avec Alain Niderst, atténuer la portée de cette affirmation, et reconnaître effectivement le compromis posé par le dramaturge :

Il est vrai que Rodrigue s'élève au-dessus de l'individualisme prétentieux et batailleur du comte, et que le dévouement à la patrie est une plus haute valeur que la sauvegarde de l'honneur familial. Mais enfin l'État que représente Corneille n'est pas la dictature qu'avait instaurée Richelieu. Conforme à l'esprit ancestral de la monarchie française, c'est un compromis entre la liberté et l'ordre, entre la dignité aristocratique et la prééminence du souverain.⁴⁸⁹

Pourtant la cible de la critique était toujours Chimène et c'est sur elle et sur son désir que nous allons nous pencher maintenant, afin de mieux comprendre comment et pourquoi le personnage de Corneille a tellement perturbé les âmes bien nées de la critique dramaturgique française.

5.1.2.1 Chimène et l'insoutenable résistance au désir

Chimène est un personnage torturé entre le devoir et la passion. Son discours se fait tantôt d'un côté tantôt de l'autre, cependant on a l'impression que le devoir chez elle s'accommode du geste et de la parole, alors que le désir intègre son existence même en tant que personnage. Le désir découle de son être, tandis que le devoir relève de l'ordre du paraître.

Écoutons-la :

[...]
 Par où sera jamais ma douleur apaisée,
 Si je ne puis haïr la main qui l'a causée ?
 Et que dois-je espérer qu'un tourment éternel,
 Si je poursuis un crime, aimant le criminel !

C'est peu de dire, Elvire, je l'adore ;
 Ma passion s'oppose à mon ressentiment ;

⁴⁸⁸ L'interdiction des duels, qui existe dans la pièce, reproduit la réalité sous Louis XIII ; cependant, on voit plusieurs fois dans la pièce que les personnages ne la respectent pas et le roi accepte ce genre d'indiscipline avec beaucoup de bienveillance (différemment de Louis XIII, qui a condamné à mort un noble, le comte de Montmorency-Bouteville, qui n'avait pas respecté cette loi).

⁴⁸⁹ NIDERST, Alain. Op. cit., p. 82.

Dedans mon ennemi je trouve mon amant ;
 Je sens qu'en dépit de toute ma colère,
 Rodrigue dans mon coeur combat encore mon père.
 [...] ⁴⁹⁰.

Toute l'ambiguïté de la pièce retombe sur la conduite de Chimène ; son partenaire, Rodrigue, bien qu'il souffre pour prendre une décision, ce qu'on accompagne par ses célèbres et belles stances, sait d'avance ce qu'il doit faire. Pour lui il n'y a pas d'issue, le code d'honneur l'oblige à venger son père et cela même pour garder le respect de Chimène. Cela étant fait, il se rend chez sa maîtresse pour s'offrir à sa vengeance. C'est sur elle alors que pèsera la décision fatale : Rodrigue par son acte ne détruisait pas l'objet de son amour ; Chimène, si elle accepte l'épée de son amant pour se venger elle-même, anéantit celui qu'elle aime. Pour elle, le code d'honneur est beaucoup plus sévère et c'est pourquoi elle ne peut pas l'accepter ; et c'est pourquoi elle lance ce *Cruel !* à Rodrigue, quand il lui dit : « Ma main seule du mien a su venger l'offense, / Ta main seule du tien doit prendre la vengeance ». Elle recourt alors au premier argument qui se présente, comme quelqu'un qu'on encercle et qui se défend comme il peut :

Cruel ! à quel propos sur ce point t'obstiner ?
 Tu t'es vengé sans aide, et tu m'en veux donner !
 Je suivrai ton exemple, et j'ai trop de courage
 Pour souffrir qu'avec toi ma gloire se partage.
 [...] ⁴⁹¹.

Paul Bénichou met en relief la dissymétrie, rarement reconcue, entre les amants :

L'émouvante égalité, dans l'amour et dans l'estime, que traduit le fameux dialogue du *Cid* français recouvre une inégalité foncière. En approuvant la conduite de Chimène envers lui, Rodrigue se montre généreux, sans mettre pour autant son honneur en péril ; Chimène, en revanche, compromet sa propre cause en admettant que Rodrigue a fait ce qu'il

⁴⁹⁰ CORNEILLE, Pierre. "Le Cid". In.: _____. *Théâtre II*. Paris : GF Flammarion, 2006, p. 246. Acte III, scène 3, v. 805-808 et 810-814.

⁴⁹¹ *Le Cid*, III, 4, v. 951-954.

devait faire, car il est à craindre qu'elle n'ait pas de force si elle n'a pas de haine.⁴⁹²

Chimène est un personnage singulier parce qu'elle ne peut jamais se résoudre au malheur, bien que les codes sociaux le lui imposent. Elle va se mouvoir tout le temps dans cette ambivalence, en essayant d'accomplir les rites imposés par la société, mais en niant le résultat fatal qu'ils pourraient provoquer. Chimène est un personnage voué au bonheur, elle marche vers la réalisation de ses désirs, même s'ils se montrent hors d'atteinte, même si elle doit faire semblant – à elle-même parfois – qu'elle ne les cherche pas. Cette ambiguïté est parfaitement exposée dans une réponse qu'elle adresse à Rodrigue :

Rodrigue

A quoi te résous-tu ?

Chimène

Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père ;
Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.⁴⁹³

Corneille réussit subtilement à introduire chez son héroïne une espèce de mauvaise foi qui ne la rend pas du tout antipathique, mais plutôt plus humaine. C'est sûrement cet aspect qui a choqué les doctes et les dramaturges qui se sont insurgés contre *Le Cid*. En fait la décision finale du roi, qui a fait scandale, dérive d'une proposition faite par Chimène elle-même. Après avoir été prise dans le piège dressé par le roi, en montrant de la douleur devant la fausse nouvelle de la mort de Rodrigue, Chimène suggère le duel, en se donnant comme prix. Or, Rodrigue avait déjà tué le comte, le grand capitaine de l'armée royale, il avait fait face aux Maures, force est d'admettre que Chimène pouvait supposer que ce serait lui le vainqueur⁴⁹⁴. Certes, elle s'était promise à celui qui le vaincrait en duel, mais le roi a élargi la

⁴⁹² BÉNICHOU, Paul. "Le Mariage du Cid". Op. cit., p. 202.

⁴⁹³ *Le Cid*, III, 4, v. 980-984.

⁴⁹⁴ Elle le lui dit clairement d'ailleurs, à la scène première de l'acte V, vers 1473-1479.

promesse, en disant qu'il la donnerait en mariage au vainqueur, « Qui qu'il soit » (vers 1457). On ne peut pas nier cependant que l'idée originelle est sortie de la bouche de Chimène, c'est elle qui a préparé ainsi le dénouement. Le souci de préserver sa « gloire » la pousse quand même à s'écrier : « Quoi ! sire, m'imposer une si dure loi ! » (vers 1459). Mais Chimène ne pouvait s'imaginer la réaction de Rodrigue, qui, suivant toujours des codes de conduite, tantôt du fils loyal, tantôt du parfait amant, veut se laisser tuer par son rival en hommage à sa maîtresse. Et il va le lui dire en personne, dans une deuxième visite, ce qui a provoqué énormément des critiques à son créateur, qui n'aurait pas respecté les bienséances.

Jamais un personnage de théâtre n'a été si provoqué, si défié dans sa dignité. Chimène est déchirée par les mots de Rodrigue, elle mène une lutte désespérée entre l'amour qu'elle doit cacher et l'honneur qu'elle doit préserver contre cet amour. Aux spectateurs d'assister alors à sa tentative discursive de contre-argumenter sans vouloir énoncer ses raisons véritables. Et elle est infatigable dans son désir de convaincre Rodrigue : d'abord elle le provoque en demandant s'il a peur de Don Sanche, alors qu'il a été intrépide contre son père et contre les Maures ; ensuite elle lui rappelle son devoir, qu'il a su suivre quand il s'agissait d'agir contre elle et qu'il oublie maintenant (« Quoi ! n'es-tu généreux que pour me faire outrage ? », vers 1517) ; finalement, épuisée devant cet amant agresseur, qui a toujours un raisonnement incontestable, elle avoue :

Puisque, pour t'empêcher de courir au trépas,
 Ta vie et ton honneur sont de faibles appas,
 Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche,
 Défends-toi maintenant pour m'ôter à don Sanche ;
 Combats pour m'affranchir d'une condition
 Qui me donne à l'objet de mon aversion.
 Te dirai-je encore plus ? va, songe à ta défense,
 Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence ;
 Et si tu sens pour moi ton coeur encore épris,
 Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
 Adieu : ce mot lâché me fait rougir de honte.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ *Le Cid*, V, 1, v. 1547-1557.

Et voilà. L'héroïne de Corneille rend ses armes. Par là elle devient à la fois la cible de la critique bien-pensante du XVII^{ème} siècle et l'un des personnages les mieux construits et les plus complexes de ce même siècle. On a beaucoup dépensé de l'encre pour analyser Rodrigue et ce qu'il symbolisait - ou bien un garant des valeurs aristocratiques qui seraient reprises par la Fronde quelques années plus tard, ou bien un compromis entre ces valeurs et la soumission au nouvel ordre monarchique -, cependant le personnage le plus intéressant de la pièce et l'un des plus riches jamais créés par Corneille c'est Chimène.

Après cet aveu, plus rien ne surprend ; mais il y aura encore une épreuve à laquelle le dramaturge va soumettre son héroïne. Avant cela pourtant, elle essaie de se rattraper dans un dialogue avec Elvire. Celle-ci exprime le sens commun, elle souhaite ce qui serait le plus convenable à Chimène, c'est-à-dire que Rodrigue sorte vainqueur du combat et qu'elle puisse se « taire avec honneur » (vers 1688). Et comme dans d'autres occasions, cela sert à Chimène pour qu'elle puisse donner la voix à sa gloire, en assurant à sa confidente qu'elle n'acceptera pas Rodrigue en mariage et qu'elle lui proposera d'autres ennemis.

Mais bientôt ce discours s'effondre. Chimène se laisse tromper par l'arrivée de don Sanche, l'épée à la main. Et alors elle laisse éclater sa passion et son désespoir. Et elle le fait encore devant le roi et sa petite société. Voilà un personnage vraiment éprouvé par l'intrigue même de la pièce. Finalement elle ne peut plus rien dire, la pièce s'achève par le discours du roi et par la réponse de Rodrigue. La protagoniste garde le silence, se soumettant désormais au jugement de la postérité.

5.1.2.2 La tradition du mariage du Cid

Paul Bénichou évoque dans un article la tradition littéraire, venue d'Espagne, du mariage du Cid. Cette tradition s'insère dans une autre, plus ancienne, de récits où les filles ou les veuves épousent le meurtrier de leurs pères ou maris comme une réparation. En fait il s'agit d'une organisation sociale qui ne peut

admettre qu'une femme soit abandonnée, puisqu'elle n'a pas les moyens pour survivre. On admet l'assassinat en duel, mais on exige la réparation par le mariage. Sans doute la légende racontée par Guillén de Castro suivait cette tradition tout en lui ajoutant des détails fondamentaux en ce qui concerne notre sujet.

En fait, les récits et les poèmes racontant l'histoire du Cid depuis le Moyen Âge montrent qu'après le meurtre du comte par Rodrigue, Chimène s'adresse au roi pour lui demander qu'il ordonne son mariage avec le Cid. Dans tous ses récits, il n'y a aucune liaison préalable entre les deux jeunes gens. La demande de Chimène découle de la nécessité matérielle ou bien, comme Bénichou arrive même à suggérer, à une situation psychologique singulière, qui détermine qu'à la place du père on ne peut admettre autre que celui capable de l'anéantir. Toujours est-il que Guillén de Castro a changé cet aspect de la légende et, par là, il a brouillé les cartes. En rendant le couple amoureux avant le duel, l'auteur modifie complètement le sens de la conduite de Chimène et permet que la question morale prenne du relief.

À vrai dire cette question ne se pose avec force qu'au XVII^{ème} siècle, quand Corneille, par souci de vérité – mais surtout parce que c'est là le plus grand intérêt de l'intrigue -, maintient ce changement apporté par Guillén de Castro. Ce qui va choquer dans la pièce de Corneille alors ce n'est pas tant le fait que Chimène épousera le meurtrier de son père, mais qu'elle l'aime et le désire même après son crime. L'inadmissible pour cette société qui se veut vertueuse (on connaît bien tous les dérèglements auxquels elle se donne dans les coulisses de la vie sociale) c'est la réalisation amoureuse et sexuelle. Une femme ne peut se donner – que ce soit au meurtrier de son père – que sans désir. Et alors il faudra contredire les arguments de Scudéry et de Chapelain, qui étaient censés admettre l'amour, car il était né avant le forfait, mais qui n'acceptaient pas le mariage. En fait, en tant que porte-paroles de la morale de la société sous Louis XIII et Richelieu, ce qu'ils ne peuvent pas accepter c'est le mariage par amour. Comme toujours depuis Hardy, le problème est posé par la femme désirante.

Chimène a été peut-être la dernière femme désirante sur la scène française au XVII^{ème} siècle. Malgré ses efforts pour le cacher, on vient de voir que

son désir était plus fort que la raison et qu'il la poussait à la recherche de la réalisation et du bonheur. Hélas, on ne le lui a pas pardonné. Victime de la censure générale, elle se tut et a condamné son créateur au silence. Corneille a passé deux ans sans écrire pour le théâtre et quand il y est revenu, c'était comme une âme domptée. Heureusement il n'a pas perdu son génie, mais plus jamais il n'a présenté un personnage capable de donner libre cours à ses désirs. Le théâtre français allait inaugurer une nouvelle voie en ce qui concerne ce sujet : le désir retrouverait sa compagne de route pour longtemps, la culpabilité.

CONCLUSION

UNE MARCHÉ À REÇULONS

Le parcours suivi jusqu'ici fut avant tout ce que tout travail académique doit être : un parcours d'apprentissage. Dans le but de révéler les enjeux du théâtre produit au XVII^{ème} siècle avant 1640, j'ai dû faire des choix qui ont, forcément, limité mon champ de recherche mais qui m'ont placée à la fois dans un espace privilégié pour la découverte. Le premier de ces choix ce fut la question du désir.

L'ouverture s'est faite sur l'oeuvre d'Alexandre Hardy, incontournable pour celui qui veut étudier le théâtre du tournant du XVI^{ème} au XVII^{ème} siècle, et incontournable aussi pour celui qui prétend étudier les formes du désir présentes dans la production dramatique de cette époque-là. La promenade historique faite au début a déferlé sur cet auteur prolifique : premier héritier de l'histoire du théâtre français, on retrouve chez lui les épanchements carnavalesques, la satire du théâtre populaire, le style du théâtre des collèges tous soumis à une logique proprement dramatique, qui engendre le théâtre d'action. Le désir est la matière première de Hardy et si parfois on peut entendre dans ses pièces la voix du sens commun répandu par les autorités religieuses, elle est souvent soumise à un travail qui la rend équivoque et ambiguë. La misogynie peut facilement dérapier vers un discours féminin autonome, prépondérant et absolument libre dans cette oeuvre riche et peu connue.

Le deuxième choix se rapportait au *corpus* : si Hardy se montrait comme incontournable, il y avait apparemment un tas d'auteurs pouvant être étudiés par la suite et qui donneraient des exemples significatifs à propos de la matière préalablement définie. C'est à ce moment-là que la figure symbolique de Théophile s'est imposée à moi. Dans une thèse qui se proposait à analyser le rôle du désir dans le théâtre d'une telle époque, surtout quand il se manifestait comme une arme

de contestation du pouvoir établi, la situation d'un poète qui a été persécuté par les autorités royales et religieuses devenait un cas de figure extrêmement pertinent.

Finalement Mairet est apparu nécessairement en tant qu' héritier de Théophile, et avec lui c'est le théâtre aristocratique que j'ai pu étudier, en arrivant alors à composer un réseau assez complet, qui allait du théâtre populaire au théâtre érudit sans rupture, étant donné que les trois auteurs analysés avaient entre eux des relations littéraires évidentes. Or, Corneille aurait-il pu ne pas figurer dans cette thèse ? Si la réponse est non, ce n'est pas que je me sois obligée à lui réserver un espace, mue par l'intention d'inclure dans ma thèse ne fût-ce qu'un des trois grands auteurs du siècle. Corneille est là parce qu'il devait y être : la thèse arrive à lui tout naturellement, car la Querelle du *Cid* marque la fin d'une époque et, en ce qui concerne le sujet de ce travail, signale la mort du désir libre et autonome dans le théâtre du XVII^{ème} siècle et la victoire de la répression.

Il est curieux, mais pas hasardeux, que le texte commence et finisse sur la femme : de Lucrèce à Chimène ou a pu voir clairement l'évolution de la façon dont les dramaturges ont abordé la question du désir. Les personnages féminins ont dominé cette thèse parce qu'ils sont – on a pu confirmer – les véhicules du message contestataire dont le désir n'est qu'un masque protecteur. La tradition misogyne a sans doute été un rempart derrière lequel ces dramaturges se sont abrités : mettant sur la femme la part du diable, c'est-à-dire faisant appartenir aux personnages féminins l'expression la plus évidente du désir – et donc de la subversion – les auteurs faisaient semblant de ne pas contester les valeurs établies, puisque l'Église elle-même considérait la femme comme porteuse du péché. Or, parmi les ambivalences, les ambiguïtés et la polysémie propres au langage, ils ont fait passer un tout autre message et voilà que la femme désirante, autonome, maîtresse de ses désirs et de sa destinée s'est fait connaître en plein XVII^{ème} siècle.

Conclure un travail de quatre ans n'est pas un acte facile. On se demande quelle devait être la dernière ligne, capable de porter en soi tout le poids et toute la légèreté d'un morceau de vie consacré à la recherche. N'ayant pas de point final possible, je me dis qu'il faudrait peut-être recommencer, reprendre le chemin, le

refaire avec mes découvertes d'aujourd'hui, revivre le parcours en le connaissant d'avance.

Pour ce faire il n'est pas nécessaire de marcher sur ses pas, il faut simplement aller directement aux points notables que l'exercice de la recherche m'a permis de dévoiler. Le premier de ces points est certainement le rôle ambivalent joué par Alexandre Hardy dans l'histoire du théâtre français. L'on a vu que tout en admirant Ronsard et en se voyant comme un héritier des dramaturges humanistes, Hardy a été celui qui a transformé ce qui était lyrisme en action dramatique. C'est lui qui a créé le théâtre d'action. En même temps, lui, que la critique postérieure va considérer comme le sommet de l'irrégularité et du mauvais goût, sera l'ennemi des modernes des années 30, le grand défenseur des règles contre la vague de liberté prônée par les disciples de Malherbe. Si ces paradoxes ne servent pas à expliquer le théâtre de ce grand inconnu, ils montrent pourtant la complexité de sa position dans l'histoire de la littérature française et la richesse qu'il y a encore à découvrir dans son oeuvre. Là-dessus il faut rappeler que dans la transition accomplie par Hardy du théâtre de la parole au théâtre de l'action, une place spéciale est réservée au spectateur, d'autant plus que l'objet dont il s'agit est le désir : chez Hardy le spectateur se transforme en voyeur, car la scène érotique, plutôt que décrite est créée devant lui. La contestation des valeurs morales est donc faite, comme on a vu au deuxième chapitre, à travers les sens des spectateurs beaucoup plus que par l'éveil d'une réflexion intellectuelle. Alexandre Hardy ou le séducteur des consciences.

Le désir dans *Lucrece ou l'adultère puni* se donne à voir sans masques, sans atténuation. Il n'est pas lié, comme il le sera plus tard chez d'autres dramaturges, à un essai lucide de contestation des hiérarchies sociales, il n'est pas le bouclier de l'individu contre une société opprimante ; il est simplement la manifestation naturelle et profonde de la nature humaine et de ses pulsions sublimées. C'est pourquoi il est tellement subversif.

Pour Théophile il n'y a rien de plus notable que sa vie elle-même. Un jeune homme provincial, qui quitta son royaume pour connaître le monde, se lia à

des aristocrates, commença à écrire, devint le poète le plus célèbre à la cour, participa à des batailles, fut persécuté, emprisonné et jugé à cause de ses poèmes, devenant ainsi la première victime historique de la censure littéraire, tout cela en à peine 14 ans (1611-1625) sert on ne peut mieux comme un exemple de contestation et d'insubordination. Mais Théophile a fait plus que cela : il a transformé en littérature toute son inconformité et son envie de liberté.

Theophile était un hédoniste qui chantait les plaisirs terrestres et qui mélangeait sa vie à son oeuvre. Il a écrit une seule pièce, où le désir se confond avec l'amour pour créer le seul espace de liberté possible : l'espace fictionnel. C'est un cri de jeunesse, d'espoir et d'inconformisme qu'il lance par le truchement de ses personnages adolescents et ce cri a été entendu par maintes générations jusqu'aujourd'hui. Il est à remarquer aussi la dette de Théophile envers la pastorale, ce qui devient extrêmement évident dans *Pyrame et Thisbé*. En s'appropriant le caractère général de la pastorale, cité au troisième chapitre, à savoir celui de chercher à harmoniser et à faire dialoguer les deux courants éthiques constitutifs de ce moment historique en France, la dévotion d'un côté et le libertinage de l'autre, Théophile arrive à dompter son propre tempérament, lui-même soumis à ces deux tendances. L'amour indestructible qui unit Pyrame et Thisbé porte à la fois la folie désirante, capable de faire face à tous les obstacles et à se rebeller toujours, et la chasteté propre à l'adolescence, la pureté de la découverte des sens et des sentiments.

Je dois faire référence ici au privilège que j'ai eu de pouvoir assister en 2012, au théâtre de Sartrouville, à la pièce de Théophile mise en scène par Benjamin Lazar. J'ai pu vérifier à cette occasion l'actualité, la beauté et la force que garde encore cette oeuvre.

Quant à Mairet, un auteur qui a essayé tous les genres, il faut souligner son rôle prépondérant dans les débats théoriques des années 30 et la façon originale dont il a abordé la question des règles, en s'appropriant l'argument du plaisir utilisé par ses adversaires pour l'associer aux notions de vraisemblance et de bienséance.

Mairet, en tant que disciple de Théophile, a rendu plus visible l'enjeu lancé par son maître ; dans ses pastorales dramatiques il a montré de façon évidente les adversaires en lutte : d'un côté la morale individuelle, le désir et la nature ; de l'autre côté la morale sociale, la coercition et les codes. De cet affrontement il y a un seul vainqueur et c'est l'individu, toujours, chez Mairet. Cette tendance, il l'a transportée à sa tragédie : l'État est le grand vaincu dans *la Sophonisbe*, bien que l'espace individuel soit lui aussi anéanti. La mort des protagonistes n'empêche pas cependant que le centre fulgurant de la pièce soit le désir indomptable qui unit Sophonisbe à Massinisse. Le code d'honneur lui-même est impuissant devant les volontés individuelles : la reine ne peut éviter son amour même si cela peut signifier sa déroute ; Massinisse devient l'esclave de ses sens, quoique cela lui fasse perdre son pouvoir politique et, à la limite, sa vie.

Et alors nous avons Corneille et la constatation surprenante peut-être que ce catholique fervent avait lui aussi subi la tentation inavouée. Comme un artiste de son temps, Corneille n'aurait pas pu ne pas être influencé par ce courant de liberté qui fréquentait le théâtre à cette-époque-là. Il a donné cours à cette voie de façon plus évidente dans sa tragicomédie de cape et d'épée, *Clitandre*. Son autre tragicomédie⁴⁹⁶ pourtant, *Le Cid*, serait un moment singulier pour le phénomène analysée dans cette thèse : le moment où, par la polémique qu'il engendre, il se révèle et doit désormais disparaître. Ce qui était chez Chimène un cas de conscience, un déchirement entre le désir et les lois sociales, deviendra dorénavant une association indélébile entre le désir et la culpabilité.

La période que concerne ce travail, celle d'avant la culpabilité, où le théâtre expose des enjeux individuels, voire corporels pour faire face à la prépondérance de l'État et de la société peut d'une certaine façon être envisagée comme une issue qui rejoint le théâtre populaire du Moyen Âge, où le Carnaval permettait de mettre en scène l'abolition des hiérarchies et construisait par là, bien que temporairement, un monde à l'envers, un monde plus à la mesure de l'homme. C'est un peu ce qu'ont fait les dramaturges qui se sont adonnés à ce travail sur le

⁴⁹⁶ Ce n'est qu'en 1660 que Corneille va considérer *Le Cid* comme une tragédie.

désir : ils ont construit un univers où l'humain avait la priorité, même si hors de l'édifice théâtral ce qui se voyait était tout au contraire, un monde qui prenait ses distances de l'homme et qui le forçait à ne devenir qu'une pièce de plus dans l'engrenage social dominé par les forces coercitives de l'État et de l'Église.

Une conclusion peut être aussi un regard vers le futur, une promesse, un projet. Et cette thèse trouve sa fin dans ce qui peut devenir l'origine d'un nouveau travail. *Le désir coupable* en serait le titre. Et il commencerait par l'analyse de *Crisante* de Rotrou, pièce représentée en 1635 et publiée en 1640. Il s'agit d'une intrigue qui aurait pu être écrite par d'Alexandre Hardy : un lieutenant romain viole une reine prisonnière de guerre. Mais ce qui ne pourrait jamais appartenir à la plume de Hardy, c'est le remords qui consume le criminel après le forfait. Puis il serait intéressant d'analyser la tradition du mythe de Phèdre. En France, il y a une pièce jouée en 1634 et publiée en 1635 qui mériterait d'être étudiée : *Hippolyte*, de Guérin de la Pinelière. Il s'agit d'une pièce encore très baroque, qui présente une Phèdre moins coupable qu'on ne l'imagine, mais qui marque assez clairement le passage d'une époque à l'autre en ce qui concerne la conception du désir. Ensuite la pièce qui se présente c'est *La Mort de Crispin* de Tristan l'Hermitte. Pièce jouée en 1644 et publiée en 1645, elle suit la même tradition, en mettant en scène pourtant un personnage historique, Fauste, la femme de l'empereur Constantin. L'association entre désir et culpabilité y reste tout à fait évidente. Ce chemin nous mènerait inévitablement à Racine, qui représente sans doute le sommet de cette alliance cruelle et le moment où elle a produit les vers les plus sublimes.

Tout cela appartient au futur. Comme je viens de montrer, dans les quarante premières années du XVII^{ème} siècle, la tragédie en France a utilisé l'expression du désir comme une voie pour soutenir la liberté et l'insubordination. Les quarante années suivantes auraient-elles employé la culpabilité pour déguiser un peu plus la portée subversive du désir ? Seulement l'analyse des pièces et la recherche minutieuse pourraient permettre de l'affirmer. Puisque la recherche académique ne finit jamais, j'ai la satisfaction personnelle de finir une thèse sur une ouverture vers l'avenir. Toutefois le présent s'impose maintenant et il exige le point final. Le voilà.

BIBLIOGRAPHIE

Sources Primaires:

- CORNEILLE, Pierre. *Théâtre II*. Paris : GF Flammarion, 2006.
- _____. *Le Cid*. Paris: Larousse, "Classiques Larousse", 1970.
- _____. *Rodogune*. Paris: Gallimard, "Folio-théâtre", 2004.
- _____. *Clitandre*. Genève : Droz, 1949.
- HARDY, Alexandre. « Scédase ou l'hospitalité violée ». In : SCHERER, Jacques (org). *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 85-129.
- _____. « La Force du sang ». SCHERER, Jacques (org). *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 131-184.
- _____. « Lucrèce ou l'adultère puni ». In : SCHERER, Jacques (org). *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 185-232.
- LA PINELIÈRE, Guérin de. « Hippolyte ». In : WOOD, Allen G (éd. critique). *Le Mythe de Phèdre – les Hippolyte français du dix-septième siècle. Textes des éditions originales de La Pinelière, de Gilbert et de Bidar*. Paris : Honoré Champion, 1996, p. 41-141.
- L'HERMITE, Tristan. « La Mort de Chrispe ». In : _____. *Les Tragédies*. Paris : Honoré Champion, « Champion Classiques », 2009, p. 343-443.
- MAIRET, Jean. *Théâtre complet de Mairet*. 1^{er}. vol. Paris : Champion, 2004. Édition dirigée par Georges Forestier.
- _____. *Théâtre Complet, tome II*. Paris : Honoré Champion, 2008. Édition dirigée par Georges Forestier.
- _____. « La Sylvie ». In : SCHERER, Jacques (org). *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 394-473.
- _____. « La Silvanire ». In : SCHERER, Jacques (org). *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 477-593.
- _____. « La Sophonisbe ». In : SCHERER, Jacques (org). *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 669-729.

RACAN. « Les Bergeries ». In : SCHERER, Jacques (org). *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 287-391.

ROTROU, Jean. « Crisante ». In : _____. *Théâtre complet 4*. Paris : Société des Textes Français Modernes, 2001, Textes établis et présentés par Alice Duroux, Pierre Pasquier, Christian Delmas. Édition dirigée par Georges Forestier, p. 7-155.

VIAU, Théophile de. *Oeuvres complètes* – tome I. Édition critique par Guido Saba. Paris : Honoré Champion, 1999.

_____. *Oeuvres complètes* – tome II. Édition critique par Guido Saba. Paris : Honoré Champion, 1999.

_____. *Oeuvres complètes* – tome III. Édition critique par Guido Saba. Paris : Honoré Champion, 1999.

_____. *Théophile en prison*. Introduction et notes par Robert Casanova. Paris : Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1967.

_____. « Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé ». In : SCHERER, Jacques (org). *Théâtre du XVII^{ème} siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 245-286.

Théâtre, histoire du théâtre, études sur les pièces et les auteurs:

ADAM, Antoine. *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Genève : Slatkine Reprints, 2008 (1935).

AUBIGNAC, François HÉDELIN, Abbé d'. *La Pratique du théâtre*. Paris: Honoré Champion, "Sources Classiques", 2001.

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1963.

BATIFFOL, Louis. *Richelieu et Corneille. La légende de la persécution de l'auteur du « Cid »*. Paris : Calmann-Lévy Éditeurs, 1936.

BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, NRF, 1948.

BERREGARD, Sandrine. *Tristan L'Hermite, "héritier" et "précurseur". Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.

- BIZOS, Gaston. *Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet*. Genève : Slatkine, 1970.
- BORIE, M., ROUGEMONT, M. de, SCHERER, J. *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Études critiques sur l'histoire de la littérature française 4*. Paris: Hachette, 1910-1916.
- CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Paris : Honoré Champion, 2004.
- CORNEILLE, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris : GF Flammarion, 1999.
- COUPRIE, Alain. *Lire la tragédie*. Paris : Dunod, 1994.
- DALLA VALLE, Daniela. « *Pyrame et Thisbé de Théophile et la pastorale dramatique. Quelques remarques* ». In : *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII^{ème} siècle offerts à G. Mongrédien*. Paris : Société d'Études du XVII^{ème} siècle, 1974.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma. *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi, 1572-1632 : 47 documents inédits*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Nizet, 1972.
- _____. *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne – tome I*. Paris : Nizet, 1968.
- DEJEAN, Joan. « Une Autobiographie en procès. L'affaire Théophile de Viau ». In : *Poétique*, n^o. 48, 1981.
- DELMAS, Christian. *La tragédie de l'âge classique, 1553-1770*. Paris : Seuil, 1994.
- _____. « Autour de la *Sophonisbe* de Mairet ». In : *Mythe et histoire dans le théâtre classique, hommage à Christian Delmas*. (Éd. NEPOTE-DESMARRES, Fanny). Numéro hors série de la revue *Littératures classiques*. Paris : Honoré Champion, 2002, p. 81-101.
- DORT, Bernard. *Corneille dramaturge*. Paris : L'Arche, 1972.
- DOTOLI, Giovanni. *Bibliographie critique de Jean Mairet*. Paris : Nizet, 1973.
- _____. *La Datazione del teatro di Jean Mairet*. Paris : Nizet, 1973.
- _____. *Matière et dramaturgie dans le théâtre de Jean Mairet*. Paris : Nizet, 1976.
- _____. *Il Cerchio aperto : la drammaturgia di Jean Mairet*. Bari : Adriatica Editrice, 1977.

- _____. *Le Langage dramatique de Jean Mairet : structures stylistiques et idéologie*. Paris : Nizet, 1978.
- _____. *Littérature et société en France au XVII^{ème} siècle, vol. 1*.
- _____. *Littérature et société en France au XVII^{ème} siècle, vol. 2*. Fasano : Schena ; Paris : Didier Érudition, 2000.
- _____. *Littérature et société en France au XVII^{ème} siècle, vol. 4*. Fasano : Schena ; Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge. *Corneille et la dialectique du héros*. Paris : Gallimard, 2006.
- DOUGUET, Marc, "L'ironie de Corneille". In : *Acta Fabula*, Novembre-décembre 2007 (volume 8, numéro 6).
- DUFOUR-MAÎTRE, Myriam et NAUGRETTE, Florence. *Corneille des Romantiques*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.
- DUPAS, Matthieu. « La sodomie dans l'affaire Théophile de Viau : questions de genre et de sexualité dans la France du premier XVII^{ème} siècle ». In : <http://dossiersgrihl.revues.org/3934>.
- FEDERICI, Carla. *Réalisme et dramaturgie. Étude de quatre écrivains : Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*. Paris : Nizet, 1974.
- FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques*. Paris : PUF, 2003.
- _____. *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*. Paris : S.E.D.E.S, 1998.
- _____. *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'oeuvre*. Paris: Klincksieck, 1996.
- _____. *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*. Genève: Droz, 1988.
- _____. Préface à VIAU, Théophile de. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. S.I. Cicero éditeurs et Théâtre National de Strasbourg, 1992.
- _____. « Mythe, histoire et tragédie : de Crispus à *La Mort de Chrispe*. In : *Mythe et histoire dans le théâtre classique, hommage à Christian Delmas*. (Éd. NEPOTE-DESMARRES, Fanny). Numéro hors série de la revue *Littératures classiques*. Paris : Honoré Champion, 2002, 351-370.
- FORESTIER, Georges; CALDICOTT, Edric et BOURQUI, Claude (dir). *Le Parnasse du théâtre, les recueils d'oeuvres complètes de théâtre au XVII^{ème} siècle*. Paris: PUPS, 2007.

- FORSYTH, Elliott. *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640), le thème de la vengeance*. Paris : Honoré Champion, 1994.
- FUMAROLI, Marc. "Melpomène au miroir: la tragédie comme héroïne dans *Médée* et *Phèdre*. In: *Saggi e Ricerche di letteratura francese*, n^o 19, 1980, p. 175-205.
- _____. *Héros et orateurs*. Genève : Droz, 1996.
- _____. "Sous le signe de Protée – 1594-1630 ». in : MESNARD, Jean (org.). *Précis de littérature française du XVII^{ème} siècle*. Paris : PUF, 1990.
- GAROFALO, Elena *La Sentence dans le théâtre du XVII^e siècle : les tragédies de Pierre Corneille (1635-1660)*. Lille: ANRT, 2003.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsbourg. São Paulo: Perspectiva, "Estudos", 1991.
- GINESTIER, P. *Valeurs actuelles du théâtre classique*. Paris: Bordas, 1975.
- GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché*. Paris: Galimard, 1955.
- GOUHIER, Henri. *L'Essence du théâtre*. Paris: Plon, 1943.
- GRUFFAT, Sabine. *Le Théâtre français du XVII^{ème} siècle*. Paris : Ellipses, 2003.
- GUILLUMETTE, Doris. *La Libre pensée dans l'oeuvre de Tristan L'Hermite*. Paris : A. G. Nizet, 1972.
- HELBO, André et alii. *Théâtre modes d'approche*. Bruxelles: Labor, 1987.
- HERLAND, Louis. *Corneille par lui-même*. Paris : Seuil, 1965.
- _____. « L'Imprévisible et l'inexplicable dans la conduite du héros comme ressort tragique chez Corneille ». In. : JACQUOT, Jean (Org.). *Le Théâtre tragique*. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962.
- HORVILLE, Robert. *Le Théâtre de Mairet : une dramaturgie de l'existence*. Thèse de doctorat d'État préparée sous la direction de Jacques Scherer. Sorbonne, Paris III, 1978.
- HOWE, Alan. *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*. Paris : Centre historique des Archives nationales, 2000.
- HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris: Armand Colin, "Cursus", 1988.
- IMPIWAARA, Heikki. *Études sur Théophile de Viau auteur dramatique et poète*. Turku : Turun Yliopisto, 1963.
- JOMARON, Jacqueline de (org.). *Le Théâtre en France*. Paris: Armand Colin, "La Pochothèque", 1992.

- KERN, Madeleine. *Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*. Genève : Slatkine, 2009.
- LABÈGUE, Raymond. « De la Renaissance au classicisme: le théâtre baroque en France ». In : Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, tome II. Paris : Droz, 1942.
- LANCASTER, Henry Carrington. *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII^{ème} siècle*. Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1920.
- LANSON, Gustave. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris : Honoré Champion, 1927.
- LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique*. Paris: Presses universitaires de France, 1980.
- LOCHERT, Véronique. *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*. Genève : Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2009.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et SALAÛN, Franck (org.). *Le spectateur de théâtre à l'âge classique - XVII - XVIII^e siècles*. Paris: L'entretemps, 2008.
- MARSAN, Jules. *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^{ème} et au commencement du XVII^{ème} siècle*. Genève : Slatkine Reprints, 1969.
- MAURENS, Jacques. *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'oeuvre de Pierre Corneille*. Paris : Armand Colin, 1966.
- MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique, le premier XVII^{ème} siècle*. Paris : Honoré Champion, 2006.
- _____. *Le Théâtre français de la Renaissance*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- MIQUEL, Jean-Pierre. *Propos sur la tragédie*. Paris : Actes Sud, 1988.
- MOREL, Jacques. *La Tragédie*. Paris : Armand Colin, 1964.
- _____. « La Structure de *Clitandre* ». In : Revue de la Société d'Histoire du Théâtre, douzième année, II. Paris : Michel Brient Éditeur, 1960, p. 118-126.
- _____. « Les Criminels de Rotrou en face de leurs actes ». In : JACQUOT, Jean (org.). *Le Théâtre tragique*. Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962.

- NADAL, Octave. *Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille*. Paris : Gallimard « Tel », 1991.
- NIDERST, Alain. *Pierre Corneille*. Paris : Fayard, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo : Companhia das Letras, « Companhia de Bolso », 2007.
- PAVIS, Patrick. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
- PEUREUX, Guillaume (dir.). *Lectures de Théophile de Viau*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- PIGNARRE, Robert. *Histoire du théâtre*. Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1991.
- PRIGENT, Michel. *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*. Paris: PUF, 1986.
- RIGAL, Eugène. *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^{ème} et au commencement du XVII^{ème} siècle*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- RIVAILLE, Louis. *Les Débuts de Pierre Corneille*. Genève: Slatkine Reprints, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories de Théâtre*. Paris : Bordas 1990.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SABA, Guido. *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau, Histoire de la critique suivie d'une bibliographie*. Paris : Klincksieck, 1997.
- _____. *Théophile de Viau : un poète rebelle*. Paris : PUF, 1999.
- SCHERER, Jacques. *La Dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet, 2001.
- SCHLUMBERGER, Jean. *Plaisir à Corneille (promenade anthologique)*. Paris : Gallimard, 1936.
- SCHNEIDER, Monique. *La Cause amoureuse. Freud, Spinoza, Racine*. Paris: Le Seuil, 2008.
- SIAUD, Florent. *Pyrame et Thisbé - Cahier dramaturgique*. Mise en scène de la pièce de Théophile de Viau par Benjamin Lazar. Co-réalisation Théâtre de l'Aténée – Louis Jovet, Paris, 2009.
- STEINER, Georges. *A morte da tragédia*. São Paulo : Perspectiva, 2006.
- _____. *Passions Impunies*. Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis-Evrard. Paris: Gallimard, 1997.

- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- THIROUIN, Laurent. *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris: Honoré Champion, "Champion Classiques", 1999.
- TOMLINSON, Philip. *Jean Mairet et ses protecteurs : une œuvre dans son milieu*. Paris, Seattle : Tuebingen, 1983.
- TRUCHET, Jacques. *La Tragédie classique en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VERHOEFF, Han. *Les Grandes tragédies de Corneille, une psycholecture*. Paris: Lettres Modernes, 1982.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VIALA, Alain. *Le Théâtre en France des origines à nos jours*. Paris : PUF, 1997.
- VUILLEMIN, Jean-Claude. *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*. Biblio 17 – 81, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1994.
- WOOD, Allen G (éd. critique). *Le Mythe de Phèdre – les Hippolyte français dus dix-septième siècle*. Paris : Honoré Champion, 1996.

D'autres ouvrages d'appui:

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Le Livre interdit. De Théophile de Viau à Sade*. Paris : Payot, 1996.
- ALEXANDRIAN. *Histoire de la littérature érotique*. Paris : Seghers, 1898.
- AUERBACH, Éric. *Le Culte des passions. Essais sur le XVII^{ème} siècle français*. Trad. Diane Meur. Paris: Macula, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo-Brasília : Edunb e Hucitec, 1999.
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BECHTEL, Guy. *La Chair, le diable et le confesseur*. Paris : Plon, 1994.
- BÉNAC, Henri. *Le Classicisme*. Paris: Hachette, "Espaces Littéraires", 1974.

- BÉNICHOU, Paul. *L'Écrivain et ses travaux*. Paris : Corti, 1967.
- BERTAUD, Madeleine. *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*. Genève : Droz, 1981.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*. Paris : Olivier Orban, 1986.
- BOUGARD, Roger. *Érotisme et amour physique dans la littérature française du XVII^{ème} siècle*. Paris : Gaston Lachurié, 1986.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- CAILLÉ, Alain, LAZZERI, Christian e SENELLART, Michel (org.). *Da Filosofia moral e política*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.
- DANDREY, Patrick. *Les Tréteaux de Saturne : scènes de la mélancolie à l'époque baroque*. Paris : Klincksieck, 2003.
- DARMON, Jean-Charles. *Philosophies du divertissement. Le jardin imparfait des modernes*. Paris : Desjonquères, 2009.
- DELUMEAU, Jean. *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII^{ème} – XVIII^{ème} siècles*. Paris: Fayard, 1983.
- DUBOST, Jean-Pierre. «Entre hédonisme et décision : apories de la volonté libertine ». In : *Le Roman libertin et le roman érotique*. Actes du Colloque de Chaudfontaine, 2002. Chaudfontaine/Liège : Centre International S.-A Steeman/Céfal asbl, 2005. Les Cahiers de paralittératures 9. P. 99-112.
- DULONG, Claude. *L'Amour au XVII^{ème} siècle*. Paris : Hachette, 1969.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FLANDRIN, Jean-Louis. *Familles: parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*. Paris: Seuil, 1984.
- FOURNEL, Victor. *La Littérature indépendante et les écrivains oubliés*. Paris: Didier, 1862
- GIAVARINI, Laurence. *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^{ème} - XVII^{ème} siècles)*. Paris: Éditions de l'École de hautes études en sciences sociales/ Librairie philosophique J. Vrin, 2010.
- HOBBS, Thomas. *Léviathan*. Paris: Sirey, 1971.
- HORVILLE, Robert. *Histoire de la littérature en France au XVII^{ème} siècle*. Paris: Hatier, "Profil", 1985.

- JEANNERET, Michel. *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*. Paris: Seuil, 2003.
- JIMÉNEZ, D. et ABRAMOVICI, J.-C. *Éros volubile, les métamorphoses de l'amour du Moyen âge aux Lumières*. Paris : Desjonquères, 2000.
- KERN, Madeleine. *Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*. Genève : Éditions Slatkine, 2009.
- LANGENHAGEN, Marie-Aude de. *Le Moraliste et le pouvoir*. Paris: Bréal, 2004.
- LEOPIZZI, Marcella. *Les Sources documentaires du courant libertin français: Giulio Cesare Vanini*. Fasano/Paris : Schena Editore/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.
- LEVER, Maurice. *Les Bûchers de Sodome*. Paris: Fayard, 1985.
- MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- MARIN, Fanny. *Les Mouvements littéraires du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle*. Paris: Hatier, "Profil", 2001.
- MERLIN, Hélène. *Public et littérature en France au XVII^{ème} siècle*. Paris: Broche, 1994.
- MOREAU, Isabelle. *Guérir du sot – Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*. Paris : Honoré Champion, 2007.
- NORMAN, Larry F. ; DESAN, Philippe ; STRIER, Richard. *Du Spectateur au lecteur, imprimer la scène aux XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècles*. Fasano : Schena Editore/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Os Sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ONFRAY, Michel. *L'Art de jouir*. Paris : Grasset, « Le livre de poche », 1991.
- _____. *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire*. Paris : Grasset, « Le Livre de Poche », 2000.
- _____. *La Puissance d'exister. Manifeste hédoniste*. Paris : Grasset, « Le livre de poche », 2006.

- _____. ONFRAY, Michel. *Les libertins baroques. Contre-histoire de la philosophie, t. 3*. Paris : Grasset, « Le Livre de Poche », 2008.
- ORS, Eugène d'. *Du baroque*. Paris: Gallimard, "Folio-essais", 2000.
- PILLORGET, Suzanne et PILLORGET, René. *France baroque France classique*. Paris: Robert Laffont, "Bouquins", 1999.
- PINTARD, René. *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^{ème} siècle*. Genève-Paris : Slatkine, 1983.
- REICHLER, Claude. *L'Âge libertin*. Paris : Les Édition de Minuit, 1987.
- RIZZA, Cecilia. *Libertinage et littérature*. Fasano di Brindisi/Paris: Schena-Nizet, 1996.
- ROUSSET, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France – Circé et le paon*. Paris : Librairie José Corti, 1954.
- SPINOZA, Baruch. *Éthique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- STAROBINSKI, Jean. *L'Oeil vivant*. Paris : Gallimard, 1961.
- STIKER-METRAL, Charles-Oliver "L'enfer du Grand Siècle", *Acta Fabula*, Printemps 2004 (volume 5, numéro 2).
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *Baroque et classicisme*. Paris : Plon, 1957.
- _____. *Le Baroque. Que sais-je*. Paris : PUF, 1961.
- VAN DAMME, Stéphane. *L'Épreuve libertine. Morale, soupçons et pouvoirs dans la France baroque*. Paris : CNRS, 2008.
- VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *L'Imaginaire pastoral du XVII^{ème} siècle, 1600-1650*. Paris : PUF, 1999.

Histoire de la France:

- BALMAND, Pacal. *Histoire de la France*. Paris: Hatier, 1992.
- GOUBERT, Pierre. *Initiation à l'histoire de la France*. Paris: Fayard-Tallandier, 1984.
- MALET, Albert et ISAAC, Jules. *L'Histoire (Rome et le Moyen âge – 753 av. J.C. - 1492)*. Paris: Hachette, 1959.
- _____. *L'Histoire (L'Age Classique – 1492-1789)*. Paris: Hachette, 1959.
- MIQUEL, Pierre. *Histoire de la France*. Paris: Fayard, 1976.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *La France de Louis XIII et de Richelieu*. Paris : Flammarion, 1967.

WILHELM, Jacques. *Paris no tempo do rei sol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.