

Théophile de Viau

# PYRAME ET THISBE

Mise en scène | Benjamin Lazar



CAHIER DRAMATURGIQUE

Rédaction | Florent Siaud



Théophile de Viau

# Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé

Précédé de

La Farce des bossus,

tirée du recueil tabarinique

**Mise en scène :** Benjamin Lazar

**Avec :**

Lorenzo Charoy

Julien Cigana

Benjamin Lazar

Anne-Guersande Ledoux

Louise Moaty

Alexandra Rübner

Nicolas Vial

**Collaboration artistique :**

Louise Moaty

**Scénographie :**

Adeline Caron

**Costumes :**

Alain Blanchot

**Lumières :**

Christophe Naillet

**Maquillages :**

Mathilde Benmoussa

**Recherches, rédaction du cahier dramaturgique :**

Florent Siaud

**Crédit photographique :**

Nathaniel Baruch

**Coproduction :** Théâtre de l'incrédule, Théâtre de Caen, Maison de la culture d'Amiens, avec le soutien du Théâtre du Château d'Eu, de la Région Haute-Normandie, de la Région Basse-Normandie, du Ministère de la Culture et de la Communication/DRAC Haute-Normandie et de l'ODIA Normandie/Office de Diffusion et d'Information Artistique de Normandie.

**Coréalisation :** Athénée Théâtre Louis-Jouvet, Paris.

**Remerciements chaleureux à :** Benjamin Lazar, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Lisandro Nesis, Nathaniel Baruch, Benoit Archambault, Séverine Cazorla, Pauline Bouchet, Jennyfer Philippe, Louise Krauth.



# SOMMAIRE

---

<b>Sommaire.....</b>	<b>3</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>5</b>
<b>Séquence 1 &gt; S'initier.....</b>	<b>9</b>
<b>Résumé .....</b>	<b>9</b>
<b>Les personnages.....</b>	<b>11</b>
<b>Vie du sieur Théophile.....</b>	<b>13</b>
Le poète sans nom.....	13
Sur la route.....	13
Exil.....	13
Le retour en grâce.....	14
Le procès.....	14
Derniers jours d'un condamné.....	14
<b>Étude transversale : <i>Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé</i>, ou l'éloge de l'intempérance. 15</b>	<b>15</b>
L'esquisse d'une anthropologie des passions.....	15
L'homme, animal amoureux ?.....	15
La raison importune.....	15
Se comporter à rebours de « la façon commune ».....	16
Une pièce libertine ?.....	16
Qu'est-ce que le libertinage ?.....	16
L'horreur des « gouverneurs ».....	17
« La loi de la nature ».....	18
Le poète n'est pas forcément philosophe.....	18
Une poétique de l'amour noir.....	19
Une tragédie grossière ?.....	19
L'ombre de l'« histoire tragique ».....	19
La tentation de l' <i>ekphrasis</i> .....	20
Conclusion : un éloge de l'intempérance.....	20
<b>Séquence 2 &gt; Mettre en perspective.....</b>	<b>23</b>
<b>Chronologie.....</b>	<b>23</b>
<b>Les mondes de la poésie et du théâtre à l'aube du Grand Siècle.....</b>	<b>27</b>
Le milieu des poètes contemporains de Théophile.....	27
Paris, ou le bruissement des langues.....	27
Poètes migrants.....	27
Être et avoirs : la condition de poète.....	27
Condition de l'auteur de théâtre.....	28
Quand le droit d'auteur n'existait pas... ..	28
Quand l'Eglise promettait les flammes de l'enfer aux gens de théâtre.....	28
Comédiens et troupes.....	28
Vie de bohème.....	29
Célébrités.....	29
Les lieux du théâtre.....	29
A la ville.....	29
A la cour.....	29
Au collège.....	30
Au théâtre ce soir.....	30
Eclairage.....	30
Les décors : en attendant les Italiens.....	30
Les costumes : à la mode de chez nous.....	30
Jeu : l'acteur <i>performer</i> .....	30

<b>Théophile et les écritures de son temps</b> .....	<b>31</b>
Les écritures poétiques .....	31
« Ma maîtresse m'attend » (II, 2).....	31
« Ô Mort ! » (V, 2).....	31
« Hélas ! » (II, 2).....	32
Les écritures théâtrales.....	32
(Re)naissances de la tragédie .....	32
Printemps de la pastorale.....	33
Saveurs de la farce .....	33
Conclusion .....	33
<b>Les métamorphoses de Pyrame et Thisbé</b> .....	<b>35</b>
Ovide : « Ils brûlaient » .....	35
Moyen-Âge : « Je sais que vous êtes blessé à mort par moi, et moi par vous » .....	37
Renaissance : « ainsi Amour rendit-il inséparables dans la mort ceux qu'il n'avait pu rejoindre dans la vie ».....	38
le XVIIe siècle ou l'entrée en scène du mythe .....	39
<i>Un songe d'une nuit d'été</i> : « Bien rugi, Lion ! » .....	39
<i>Roméo et Juliette</i> : « Sur ce baiser, je meurs » .....	41
Pradon : « Il sçaura ce que peut une Reine outragée » .....	42
La Fontaine : « nos cœurs de cette passion devraient être vainqueurs ».....	43
XVIII <sup>e</sup> siècle : la tragédie en chantant.....	44
Les cantates.....	44
A la conquête de l'Académie Royale de Musique .....	44
Parodies : « Es-tu mort ? » / « Non, pas encore » .....	45
XIX <sup>e</sup> : les romans des amants .....	46
Rostand : « Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître / A détruit l'harmonie ! Il en rougit le traître ! ».....	46
Zola : « Es-tu là, Silvère ? ».....	47
Maupassant : « cette tendresse antique et légendaire ».....	48
Pour le portrait de Pyrame et Thisbé : le mythe dans les Beaux-Arts .....	48
<b>Séquence 3 &gt; Dialoguer</b> .....	<b>53</b>
<b>Entretien avec Benjamin Lazar</b> .....	<b>53</b>
<b>Première rencontre</b> .....	<b>53</b>
<b>Paysage avec Pyrame et Thisbé</b> .....	<b>53</b>
<b>L'autre monde de Théophile</b> .....	<b>55</b>
<b>Pyrame à la question</b> .....	<b>56</b>
<b>« Je crois que ta raison vaut moins que ma folie »</b> .....	<b>57</b>
<b>Chaud / Froid</b> .....	<b>58</b>
<b>Métamorphoses</b> .....	<b>58</b>
<b>Bombe atomiste</b> .....	<b>59</b>
<b>« Pareil aux dieux je marche »</b> .....	<b>59</b>
<b>Voyage au bout de la nuit</b> .....	<b>60</b>
<b>Ut pictura poesis</b> .....	<b>60</b>
<b>Au-delà du précieux ridicule</b> .....	<b>61</b>
<b>Familière étrangeté</b> .....	<b>61</b>
<b>Paroles gelées</b> .....	<b>62</b>
<b>Le français, langue étrangère</b> .....	<b>62</b>
<b>Atlantide</b> .....	<b>63</b>
<b>Je d'acteur</b> .....	<b>63</b>
<b>Retours au pays</b> .....	<b>65</b>
<b>L'émerveillement premier face au théâtre</b> .....	<b>65</b>

## INTRODUCTION

---

En 1623, un polémiste anonyme fait publier *Théophile réformé*, un pamphlet dans lequel il s'attaque à Théophile de Viau en exhortant la France à se débarrasser de lui en des termes peu amènes : « Dépouillez la France de ce monstre infernal et de cette hydre à cent testes, qui plus est coupée plus pullule ». Voilà qui dit à quel point la réputation sulfureuse du poète lui avait attiré l'hostilité des autorités religieuses du royaume de Louis XIII durant la décennie 1620.

Rebelle ayant goûté à la vie de bohème comme au train de cour, Théophile vient alors tout juste de faire éditer la seconde partie d'une œuvre abondante dont se détache une seule tragédie : *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. Peu connu du grand public, si ce n'est par l'intermédiaire d'extraits répertoriés dans les anthologies consacrées à la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, ce texte a pourtant tout pour séduire : peinture flamboyante du délire amoureux, éloge vigoureux de l'inconscience adolescente, réquisitoire intraitable contre les entraves imposées au plein exercice de la liberté, cette tragédie ose l'aspérité, l'éclat et le sang tout en dégageant une poésie qui frappe par le raffinement parfois prodigieux de ses images.

Astre incontournable de la production dramaturgique de ce siècle naissant, la tragédie de Théophile fait figure de *Roméo et Juliette* à la française mais demeure pour nous, contemporains, une rareté dont nous sommes peu familiers... C'est précisément pour aider à dissiper cette étrangeté que ce cahier dramaturgique a été conçu. À l'image de son prédécesseur<sup>1</sup>, il a été organisé selon une progression allant des informations les plus élémentaires à un dialogue approfondi avec le maître d'œuvre de cette production.

- Intitulée « s'initier », la première séquence propose au lecteur de se familiariser avec la tragédie de Théophile de Viau en lui offrant un résumé de l'intrigue, une présentation synthétique des personnages, une notice biographique sur l'auteur, ainsi qu'une analyse transversale de la pièce.

- Se distinguant de l'approche littérale de la première, la seconde séquence a été appelée « mettre en perspective ». Elle invite le lecteur à se détacher du texte ou plutôt à le mettre en perspective à partir d'une série d'entrées, telles que les conditions de création et les esthétiques scripturaires de l'époque de Théophile, ainsi que les métamorphoses du mythe depuis le récit fondateur d'Ovide jusqu'à ses réapparitions fugitives dans le roman moderne.

- Rangée sous le titre « dialoguer », la troisième séquence rompt délibérément avec la forme des deux autres et fait état d'un entretien avec le metteur en scène Benjamin Lazar. Y sont évoqués son rapport au texte de Théophile et plus largement, sa relation au XVII<sup>e</sup> siècle, au théâtre ainsi qu'au spectateur.

Ce cahier ne prétend donc pas figer l'interprétation de l'œuvre dans une lecture univoque, mais faire naître chez le spectateur l'impatience de la voir mise en scène.

Essentiellement consacré à la tragédie de Théophile de Viau, ce cahier n'en fait pas moins allusion à *La farce des bossus* de Tabarin, qui ouvrira le spectacle. On retrouvera un synopsis dans la partie « résumé » et un exposé succinct au sujet de la farce au XVII<sup>e</sup> siècle dans la partie consacrée à « Théophile et les écritures de son temps ».

Florent Siaud<sup>2</sup>

florent\_siaud@yahoo.fr - <http://florentsiaud.hautetfort.com>

---

<sup>1</sup> Un cahier dramaturgique sur *Othello* de Shakespeare, écrit pour accompagner la mise en scène du canadien Denis Marleau, au Centre National des Arts d'Ottawa et à l'Usine C de Montréal à l'automne 2007. Référence : [http://www.ubucc.ca/spip.php?page=creations&id\\_rubrique=95](http://www.ubucc.ca/spip.php?page=creations&id_rubrique=95).

<sup>2</sup> Normalien et agrégé de Lettres Modernes, Florent Siaud a été chargé de cours en histoire du théâtre occidental à l'Université de Montréal. Il est actuellement doctorant et chargé de cours à l'École Normale Supérieure de Lettres et Sciences humaines de Lyon. Depuis 2007, il a été stagiaire, assistant à la mise en scène ou conseiller dramaturgique à l'Opéra de Nice, au Théâtre du Capitole de Toulouse, pour l'édition officielle du Festival d'Avignon (France), au Theater an der Wien (Autriche), au Centre National des Arts d'Ottawa, à l'Usine C et à l'Espace GO de Montréal (Canada), auprès des metteurs en scène Laurent Pelly (*Debussy, Pelléas et Mélisande*), Denis Marleau (Shakespeare, *Othello* ; Chaurette, *Ce qui meurt en dernier* ; Bernhard, *Une fête pour Boris*), Ivan A. Alexandre (Rameau, *Hippolyte et Aricie*), Gilbert Blin (Hændel, *Teseo*) et Lubor Cukr (Mozart, *Les noces de Figaro*). En 2005, il a cosigné une mise en scène de *La Mort de Tintagiles*, de Maeterlinck, au Théâtre Kantor de Lyon.





Alexandra Rübner (Deuxis), Benjamin Lazar (Pyrame)

© Nathaniel Baruch



# Séquence 1 > S'initier

## RÉSUMÉ

---

### LA FARCE DES BOSSUS (PREMIÈRE PARTIE DU SPECTACLE)

*Le jeune premier Horace essaie tant bien que mal de faire de Grattelard son « mercure d'amour » : il voudrait envoyer par l'entremise de ce grossier personnage une lettre à la femme de Trostole, dont il est épris.*

*Devant quitter son logis pour répondre à une assignation du Palais de Justice, Trostole conjure sa femme de ne pas laisser entrer dans la maison ses trois frères, qui sont tous aussi bossus que lui. Affamés, ceux-ci ne tardent pas à venir frapper à la porte. La femme prend pitié d'eux et, en dépit de l'interdiction de son mari, les fait entrer.*

*Mais voilà que Trostole revient. Sa femme presse alors les bossus de se cacher pour ne pas s'attirer les foudres de son mari ; une fois son époux retiré, elle invite Grattelard, qui vient lui rendre visite pour s'acquitter de son devoir de messenger galant, à se débarrasser des trois bossus. Comment ? En les jetant dans la rivière moyennant quelques écus ! Par mégarde, Grattelard en jette quatre : aux trois frères, il a en effet ajouté le mari ! Croyant le champ libre, Horace en profite pour venir se déclarer à la femme de Trostole. Mais les quatre bossus font irruption. Tout le monde se bat.*

---

### ACTE I

#### Scène 1

Sortie de la maison familiale sans avoir prévenu ses parents, la jeune Thisbé profite d'un moment de solitude pour chanter l'amour qu'elle voue à Pyrame, le fils d'une famille ennemie à la sienne. Arrive la vieille Bersiane, qui reproche à Thisbé d'avoir suscité la colère de sa mère en ne l'ayant pas prévenue de sa sortie. Faisant l'éloge de la rêverie solitaire, Thisbé ne veut rien entendre de Bersiane, dont elle raille avec insolence l'apparence fantomatique. La jeune fille laisse toutefois deviner à l'importune que ses pensées sont occupées par un jeune homme. Sur un ton menaçant, Bersiane lui rappelle que sa mère la fait épier nuit et jour...

#### Scène 2

Paraît alors Narbal : celui-ci confie à Lidias tout le dépit qu'il conçoit à voir son fils Pyrame entretenir une flamme pour la fille de son pire ennemi. Lidias invite Narbal à plus de clémence : n'a-t-il pas lui aussi été sensible dans sa jeunesse ? Cette plaidoirie laisse Narbal de marbre. Arguant de l'expérience dont l'a doté son âge, il persiste : un fils se doit de ranger ses passions sous la coupe de l'empire paternel.

#### Scène 3

Irrité que ses avances soient dédaignées par Thisbé, le Roi décide de se venger. Les soupirs et les larmes ne suffisent pas à plier la jeune fille à son désir ? Qu'on assassine Pyrame ! Il s'imagine que la mort de l'amant enraiera jusqu'à son souvenir chez Thisbé : privée de l'être aimé, celle-ci ne regardera-t-elle pas son royal prétendant d'un œil plus indulgent ? Effrayé par tant de violence, son ministre Syllar essaie de raisonner le monarque en faisant l'éloge d'un exercice équitable du pouvoir. Mais le tyran n'entend rien à ces discours : seule l'exécution de ses désirs importe à ses yeux. Constatant que son interlocuteur reste inflexible, Syllar se résout à servir la fureur de son roi : il ira lui-même poignarder Pyrame.

### ACTE II

#### Scène 1

Le portrait que dresse Disarque de la passion amoureuse exaspère Pyrame. Pour rien au monde, celui-ci ne délaissera Thisbé : si l'amour est une maladie, c'est une maladie dont guérir reviendrait à mourir. Ennemi de la raison et contempteur de la prudence, Pyrame entend seul gouverner son âme. Après avoir congédié son trop raisonnable ami, Pyrame se réjouit de voir tomber la nuit : il va enfin pouvoir s'entretenir avec celle qu'il aime, grâce à une petite fissure située dans le mur qui sépare sa maison de celle de Thisbé.

## Scène 2

Arrivés de part et d'autre de l'embrasure, les amants peuvent enfin se parler. Thisbé se plaint d'avoir été retardée par les mises en garde de Bersiane. Pyrame s'en prend avec virulence à cette « vieille » dont le « corps usé » n'est que « pourriture ». Le jeune homme s'inquiète à l'idée que Bersiane ait refroidi par ses discours l'ardeur de son amante. Thisbé le rassure : les réprimandes n'ont fait qu'attiser son désir. Les amants promettent de se retrouver une heure plus tard.

## ACTE III

### Scène 1

Pour accomplir l'assassinat dont l'a chargé le roi, Syllar s'est adjoint les services de son domestique Deuxis. En attendant que la victime arrive, ce dernier ne peut s'empêcher de faire part de ses scrupules à son maître. Remettant en cause la légitimité d'un tel crime, il va jusqu'à affirmer qu'on peut désobéir au roi si celui-ci a donné un ordre injuste. Syllar écarte les réticences de cet objecteur de conscience par des arguments très pragmatiques : ne pas suivre les ordres du roi, c'est le trahir et encourir le risque d'en être puni. Tenant à la vie, Deuxis finit par céder avec d'autant plus de facilité qu'il se prend à penser au salaire qu'il pourrait tirer de ce forfait. C'est alors que Pyrame survient. Les deux assassins ne suffisent pas à mettre sa vaillance en défaut. Tandis que Syllar prend la fuite, Pyrame tue Deuxis, qui a toutefois le temps de soulager sa conscience en révélant à Pyrame que c'est le roi qui a ordonné son assassinat. Glacé par cet aveu, Pyrame se résout à fuir en compagnie de Thisbé.

### Scène 2

Le roi doit essayer deux nouveaux affronts. Un messager lui apprend tout d'abord que Thisbé s'obstine à refuser ses avances. Furieux de voir l'amour d'un monarque ainsi méprisé, il envisage de faire mourir la téméraire. Syllar vient ensuite l'informer que sa tentative de meurtre a échoué. Craignant la colère du tyran, il affabule en affirmant qu'il a pris la fuite pour échapper à la foule. Le roi redouble de rage et ordonne à Syllar d'aller poignarder Pyrame dans son lit.

## ACTE IV

### Scène 1

Voici les amants de retour de chaque côté du mur, une heure après leur précédente rencontre. Ils s'entendent sur le danger qui les menace et décident de fuir d'un commun accord : au plus profond de la nuit, ils se retrouveront près d'un mûrier situé à proximité du tombeau de Ninus.

### Scène 2

La mère de Thisbé raconte à sa confidente le songe affreux qu'elle a fait la nuit passée. Celle-ci essaie en vain de calmer sa maîtresse : les songes ne sont-ils pas des chimères ? La mère ne peut pourtant s'empêcher de redouter que le sien ne se réalise. Dans un décor apocalyptique peuplé de figures inquiétantes, elle a vu sa fille morte lui reprocher avec virulence de s'être opposée à ses amours. Tirant les leçons de ce songe terrifiant, la mère se décide à plus d'indulgence avec sa fille.

### Scène 3

Mais il est trop tard : Thisbé a déjà fui la maison maternelle. Arrivée près du tombeau de Ninus, elle parle de sa flamme aux éléments de la nature. À la vue d'un lion, elle s'enfuit en laissant échapper son voile.

## ACTE V

### Scène 1

Pyrame arrive à son tour sur le lieu du rendez-vous. Au comble de la joie, il fait pourtant part de son inquiétude : n'est-ce pas ici que se retrouvent d'ordinaire les lions et les ours ? Ses craintes sont attisées lorsqu'il trouve les traces du lion auxquelles se sont mêlées celles de Thisbé, ainsi que l'étole de sa moitié. Il en conclut hâtivement que Thisbé a été dévorée. Saisi de désespoir, il se poignarde.

### Scène 2

Constatant que le lion s'en est allé, Thisbé revient sur ses pas. Quoique l'heure soit très avancée, elle espère trouver son amant près du tombeau où il était convenu qu'ils se rencontreraient. Elle ne trouve hélas qu'un corps inanimé. Bouleversée, elle s'adresse à un mûrier dont les baies ont adopté la couleur du sang de l'aimé, avant de se poignarder elle-même.

## LES PERSONNAGES

---

On a parfois accusé les personnages de *Pyrame et Thisbé* de n'être « pas suffisamment approfondis<sup>3</sup>. » Il est vrai que ceux-ci ne s'embarrassent guère de nuances et ignorent à vrai dire cette demi-teinte qui sera l'apanage des personnages raciniens. Phèdre ne sera « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente<sup>4</sup> ». Rien de tel ici : le théâtre de Théophile abhorre l'indécision. On y vit sans mesure, éperdument amoureux ou furieusement tyrannique. Pyrame, Thisbé et la constellation de personnages qui gravitent autour révèlent des caractères entiers et inflexibles. Si c'est là leur limite, c'est aussi leur vertu : leur détermination de fer est ce qui permet à la tragédie d'avoir lieu. Méprisant le compromis, chacun tente d'imposer sa volonté à l'autre, suscitant cette tension permanente qui fait la force de l'intrigue.

### LE COUPLE PYRAME ET THISBÉ

Parmi la galerie convoquée par Théophile, Pyrame et Thisbé occupent tout naturellement la première place. Amants passionnés du premier acte au dernier, ils consacrent leur temps à se jurer fidélité. Adolescents gorgés de vie, ils s'opposent au sang « toujours froid comme glace » de la vieillesse. Hors-la-loi en tous points, ils négligent leur parenté, bravent leur roi et ne trouvent de salut que dans les courts moments poétiques où, ne se voyant qu'à peine, leurs âmes dissertent de part et d'autre de la fissure qui parcourt un mur mitoyen. Pyrame est aussi beau que Thisbé est belle : ils ont la perfection en partage. Figures « gémeaux<sup>5</sup> », ils sont les reflets l'un de l'autre mais ne s'unissent pleinement que dans la mort.

#### Thisbé

Assez belle pour « tenter un barbare », Thisbé est une jeune adolescente sur qui sa mère et Bersiane veillent jalousement. Rétive aux discours comme aux réprimandes, elle est d'un tempérament solitaire. Aimant à « rêver » retranchée du monde, elle sait aussi se montrer insolente et rebelle. « D'un naturel à qui la résistance renforce le désir », elle brave sa mère en songe et néglige le Roi en faits. Pour fuir la colère d'un monarque qui voit en elle une « ingratitude farouche », elle se résout à retrouver Pyrame au cœur de la nuit, au mépris des convenances.

#### Pyrame

À l'image de Thisbé, Pyrame n'est guère conciliant avec l'autorité : déterminé à s'affranchir du conseil des aînés, ce « mutin » brave père, monarque et dieux, et ne reconnaît pour « reine » que sa Thisbé. Son ami Disarque voit en lui un « mélancolique », soit un aliéné égaré hors des sentiers de la raison. Peu lui importe : passionné jusqu'à jalousier l'air qui frôle la peau de Thisbé, il met un point d'honneur à ne pas aimer « à la façon commune ». Ce qui résiste à son désir est tyrannie ; ce qui s'y plie fait sa félicité.

### LES REPRÉSENTANTS DE L'AUTORITÉ

#### Narbal

Figure conventionnelle de « *pater familias* », Narbal est « passé par tous les degrés de l'âge » et prétend à ce titre connaître le devoir qui lie un fils à son père. Furieux que Pyrame le brave en aimant la fille d'un rival, il entend se faire respecter par un acte d'autorité. Il voit dans l'amour un sentiment propre aux cœurs oisifs.

#### Le Roi

Soupirant éconduit de Thisbé, le roi de Théophile est un tyran qui règle son gouvernement sur ce que lui dictent ses passions. Chez ce monarque qui rappelle aussi bien le Nabuchodonosor de Robert Garnier que le prince de Machiavel, la fin justifie les moyens. Dans sa morale arbitraire, il n'y a de justice que dans ce qui sert ses intérêts. Fondant l'assise de son autorité sur la crainte, il se voit l'égal des Dieux en terre.

#### La Mère

Figure aussi castratrice que le père de Pyrame, la mère de Thisbé se caractérise tout d'abord par une fermeté sans défaut à l'égard de sa fille. Elle n'apparaît certes pas dans la toute première scène de la pièce. Son autorité ne s'y fait pas moins ressentir par les imprécations de Bersiane, qui essaie d'effrayer Thisbé en lui

---

<sup>3</sup> Guido Saba, *Théophile de Viau : un poète rebelle*, Paris, P.U.F., coll. « Écrivains », 1999, p. 113.

<sup>4</sup> Racine, « Préface » de *Phèdre*, 1677.

<sup>5</sup> Marie-Madeleine Mervant, *Étude sémiotique des Amours tragiques de Pyrame et Thisbé de Théophile de Viau*, Thèse de doctorat (dir. Anne Ubersfeld), Université Paris III, 1982, p. 102.

apprenant que sa « mère est en grand courroux ». C'est pourtant sous un visage tout autre qu'elle entre en scène à l'acte IV. Nous l'attendions furieuse, la voilà glacée par l'effroi. Déchirée à l'idée que son rêve ne constitue un présage, elle se décide à faire preuve de plus de mansuétude à l'égard de sa fille.

## **CONTRADICTEURS ET CONFIDENTS**

### **Bersiane**

Figure aussi castratrice que la mère, le roi et le père, Bersiane vient compléter le tableau de l'autorité persécutrice en lui ajoutant une touche allégorique : elle n'a pas seulement, à l'instar du père de Pyrame, « parcouru tous les degrés de l'âge » ; « Vieux spectre d'ossements », « ombre », elle peut également être perçue comme une allégorie de la mort. Anti-nourrice dont le corps desséché a aigri le jugement, elle offre un contraste frappant avec la jeunesse de Thisbé.

### **Lidias**

Confident de Narbal, Lidias est un défenseur pragmatique de la passion. Conscient que celle-ci ne saurait souffrir aucun contrôle, il invite Narbal à se montrer indulgent à l'égard de son fils. Il entend susciter la compassion du père en faisant surgir en lui le souvenir de ses jeunes années. Quoique argumenté, son plaidoyer en faveur de la compassion ne convainc guère Narbal, qui n'y voit que fantaisie.

### **Disarque**

Disarque se révèle être un conseiller bien frileux ami en matière d'amour. Ayant à cœur de faire revenir son ami Pyrame à la raison, il lui livre un discours qu'il présente comme le fruit de l'expérience. Mais ses appels à la sagesse résonnent comme une trahison aux oreilles de Pyrame, qui n'accepte pas de voir l'ami se transformer en censeur. Comme Lidias ou Syllar, Disarque est un orateur qui ne parvient pas à convaincre.

### **Syllar**

Ministre du roi, Syllar est son unique contradicteur dans la pièce. Il compromet sa conception équitable du pouvoir pour complaire au Roi, dont il espère en retour être bien payé. Cet idéaliste converti au pragmatisme échoue dans la mission dont il s'est chargé auprès du tyran : tuer Pyrame. Pour justifier son échec, ce pleutre prétend devant le roi qu'il a dû se sauver car il était poursuivi par le « peuple en fureur ».

### **Deuxis**

Rétif à l'idée de commettre un forfait injuste, Deuxis fait valoir auprès de son maître Syllar, qu'on peut aller à l'encontre des ordres du roi si ceux-ci n'ont pas été dictés par la raison. Objecteur de conscience qui redoute les remords, il n'en finit pas moins par balayer ses scrupules lorsque Syllar lui fait miroiter des flots d'or. Il troque alors son éthique contre une pensée mercenaire. Le revirement ne lui réussit point : Pyrame le blesse à mort. Il a tout juste le temps de lui avouer que c'est du roi qu'est venu l'ordre de l'assassiner.

### **La confidente**

Incarnation du bon sens, la confidente de la mère de Thisbé se situe à mi-chemin du *pathos* et de la raison. Cartésienne irréductible, elle ne croit pas à la véracité des songes et soutient qu'il faut se méfier de la faillibilité qui guette par nature l'esprit humain. Ne voyant qu'« illusion » dans le cauchemar rapporté par la mère de Thisbé, elle n'en accomplit pas moins son devoir de confidente avec zèle : elle s'accorde à soupirer avec sa maîtresse pendant que celle-ci lui révèle le contenu effroyable du rêve qu'elle a fait.

### **Le messenger**

À l'image des messagers qui peuplent les tragédies grecques, le messenger n'existe ici qu'à travers sa fonction. Relai du roi, il ne laisse percer que le sentiment de désœuvrement qu'a suscité en lui la conduite de Thisbé : le sachant émissaire du roi, celle-ci s'est attachée à ne pas lui parler, pour mieux résister à des avances qui, de si haut lignage soient-elles, ne constituent que des entraves à son amour pour Pyrame.

## VIE DU SIEUR THÉOPHILE

---

« Il était ambitieux, mais comme le sont les poètes, c'est-à-dire qu'en se croyant habile il multipliait les maladresses et que ses boutades ruinaient à chaque instant le résultat de ses calculs. » (Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 81).

### LE POÈTE SANS NOM

En 1621, un recueil, regroupant tous les poèmes que Théophile de Viau a écrits jusqu'alors, paraît sous le titre *Œuvres du sieur Théophile* : au moment de s'adresser à la postérité, le poète se désigne ainsi par son seul prénom. Quelques années plus tard, le même écrivain compose une *Plainte de Théophile à son ami Tircis*, une *Requête de Théophile au Roi* et une *Prière de Théophile aux Poètes de ce temps* : à nouveau le patronyme est occulté, laissant au prénom le soin de décliner à lui seul l'identité du poète. Au premier abord, ce choix a la vertu de la clarté : à la manière de Pyrame, le poète se définit d'emblée hors de son appartenance familiale, suggérant qu'au-delà de toute filiation, il n'existe que par lui-même.

Symboliquement, il n'est pourtant pas seulement déni de tout rapport à l'autre : en même temps qu'il se délie des rais de l'autorité, le recours au prénom est invitation du lecteur à entrer dans l'intimité d'un *Je*. Cela vaut naturellement pour la poésie mais aussi pour *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* : cette pièce ne constitue-t-elle pas le reflet scénique d'une subjectivité hantée par la désobéissance, la foi en la nature et la puissance de l'Éros ?

Écho des mouvements contradictoires de l'œuvre de Théophile, le choix de ce seul patronyme comme nom d'auteur n'est pas du goût de ses ennemis. Le père Garasse, qui instruit son procès, y voit une preuve manifeste d'hypocrisie. Qu'un libertin soit « l'ami de Dieu » (car telle est l'étymologie de « Théophile ») : voilà pour ce jésuite fanatique une mystification blasphématoire qu'il faut révéler au grand jour.

### SUR LA ROUTE

Si son nom d'auteur ne mentionne aucun patronyme, Théophile est pourtant bien né quelque part. Il voit probablement le jour en 1590 à Agen, deuxième d'une famille protestante de cinq enfants, en un temps où les guerres de religion continuent de ravager la France.

Les registres des écoles de la région portent la trace de son passage dans les établissements de Nérac, Montauban, Bordeaux et Saumur. A partir de 1611, il délaisse les études de médecine auxquelles il envisageait sans doute de se consacrer : il rejoint une troupe de théâtre ambulante en qualité de poète à gage. On ne sait en détail où les péripéties de cette vie de bohème le mènent. On ne le retrouve qu'en 1615, inscrit dans une université hollandaise en compagnie de l'ami qui allait devenir l'un des esprits les plus fameux du siècle : Guez de Balzac. Dans cette période passée aux Pays-Bas, les deux amis étudient mais surtout s'amuse, boivent et s'aiment, pour finir brouillés.

### EXIL

Théophile rebrousse alors chemin vers son pays natal. Il y entre en fonction auprès du comte de Candale, un jeune seigneur dont le caractère rebelle fait écho au sien, mais avec qui ses relations se dégradent au fil des ans. En 1619, Théophile s'est déjà fait de nombreux amis parmi les puissants (notamment dans le camp des Liancourt) et les plumes de son époque (le poète Saint-Amant). Mais la fortune tourne à son désavantage ; en ces temps déléteres, où la famille royale elle-même se laisse miner par des rivalités (la Reine-Mère et le jeune Louis XIII), et où chacun est forcé de prendre parti pour exister, Théophile n'est pas en bonne posture : coupable d'avoir été le poète du clan qui s'opposait au jeune souverain, il reçoit l'ordre de s'exiler hors du royaume de France le 14 juin 1619. Dans un extrait du *Mercure de France*, le bannissement est officiellement justifié par des raisons non pas politiques mais morales : « Au mois de Mai de cette année, sur ce qu'on fit entendre au Roi que le Poète Théophile avait fait des vers indignes d'un Chrétien tant en croyance qu'en saletés, il envoya à Paris, au seigneur qui le tenait à sa suite qu'il eût à lui donner congé, ce qu'il fit. » Théophile ne croit pourtant guère à cette version des faits : l'exil ne s'explique de son point de vue que parce qu'il a eu le malheur de déplaire au roi.

Craignant les foudres du pouvoir, Théophile n'est pas assez insolent pour rester. Il obtempère et se met en marche vers la lisière de l'Espagne. Séjournant dans des Pyrénées qu'il décrit comme les rives désertées de l'enfer, il traduit librement le *Phédon* de Platon sous le titre de *Traité de l'immortalité de l'âme, ou la Mort de Socrate*.

## LE RETOUR EN GRÂCE

Au printemps 1620, un ordre du roi vient annuler le précédent : Théophile est de nouveau en grâce à la cour. Il met sa plume au service de celui qu'il combattait la veille : le duc de Luynes, favori du roi. Métamorphosé en poète de cour, il intègre la suite de Louis XIII pour combattre le parti de la Reine-Mère, avec qui le roi s'entend décidément bien mal... Certains contemporains verront dans ce retournement soudain un opportunisme teinté d'insincérité. Mais peu importe à Théophile, puisqu'il est de retour à Paris, protégé par le camp dominant. Le voilà au sommet de sa gloire : il accompagne un Grand (le maréchal de Cadenet, frère de Luynes) en Angleterre, le premier volume de ses œuvres voit le jour en 1621 et la représentation probable de sa première pièce de théâtre, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, dévoile au public l'autre visage de ses dons d'écrivain...

## LE PROCÈS

Le répit est pourtant de courte durée. Sa conversion au catholicisme en 1622 ne convainc pas le père Garasse, un prédicateur jésuite décidé à partir en croisade contre ce qu'il appelle les « libertins ». Ce dernier fait paraître en août 1623 la *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, pamphlet dans lequel Théophile est dénoncé avec virulence. Le vent tourne contre le poète : le roi le soutient avec moins de bienveillance et surtout, on lui impute la paternité de certains poèmes du *Parnasse satyrique*, un recueil subversif. On ordonne que les auteurs supposés de cet opus composite soient emprisonnés. Théophile parvient à se réfugier au château de Chantilly, chez l'une de ses protectrices.

Pendant ce temps, la Cour du Parlement déclare Théophile coupable de « lèse-majesté divine ». On brûle le poète « en effigie » : un mannequin habillé à sa manière est mis sur le bûcher. Peu rassuré par le sort qu'on réserve à son image, Théophile décide de poursuivre sa fuite ; mais il est intercepté et finit emprisonné dans le cachot qui avait accueilli l'assassin même de Henri IV...

Théophile a beau faire la grève de la faim, un procès se profile. Les amis des temps passés (Balzac) le trahissent tandis que ceux des temps présents (Saint-Amant) le délaissent. Il en est réduit à préparer sa défense avec le peu de forces qui lui restent : il rédige activement depuis son cachot les pièces qui serviront de fondement à sa défense.

L'instruction est longue. Les premiers interrogatoires viennent en mars 1624 pour se clore en juin, prélude à de nombreuses séances de confrontation avec des témoins parfois douteux. Malgré l'acharnement des juges d'instruction, les accusations portées à l'encontre de Théophile manquent de substance. Participation au *Parnasse satyrique*, teneur subversive de ses poèmes : rien de tout cela n'est prouvé.

## DERNIERS JOURS D'UN CONDAMNÉ

Le verdict est rendu le 1<sup>er</sup> septembre 1625 : Théophile est banni du royaume à perpétuité. Il échappe ainsi à la mort. Du moins pour un an : la santé usée par deux ans de détention à la Conciergerie, le poète persécuté fait étape à Bourges, Selles-sur-Cher, Chantilly, puis de nouveau Paris, pour y mourir probablement de la tuberculose le 25 septembre 1626.

Le procès a tourné à la défaveur du parti des ennemis du libertinage. Le courant libertin n'en prend pas moins conscience des menaces qui pèsent sur lui. Le sort réservé à Théophile l'a convaincu qu'il fallait désormais parler à mots couverts et ruser avec le langage. La décennie 1620 marque à cet égard un tournant dans l'histoire du libertinage<sup>6</sup>. Comme l'écrit Claude Reichler :

« En se dissimulant, en acceptant de jouer le jeu des représentations officielles, le libertinage est devenu moins libertaire, mais plus libertin. Il est passé d'une phase de critique ouverte à une phase de critique masquée, approfondissant ainsi dialectiquement son anthropologie : l'homme est bien un sujet de représentations ; mais on ne peut l'affranchir du leurre et de l'illusion qu'en lui apprenant à les mimer<sup>7</sup>. »

<sup>6</sup> Voir également l'étude transversale de ce cahier : « *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé, ou l'éloge de l'intempérance* »

<sup>7</sup> Claude Reichler, *L'Âge libertin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 17.

## ÉTUDE TRANSVERSALE : *LES AMOURS TRAGIQUES DE PYRAME ET THISBÉ*, OU L'ÉLOGE DE L'INTEMPÉRANCE

En 1649, Descartes (1596 – 1650) fait paraître *Les Passions de l'âme*. Loin d'y condamner les passions, il soutient qu'il suffit de faire preuve de sagesse pour « s'en rendre tellement maître et (...) les ménager avec tant d'adresse, que les maux qu'elles causent sont fort supportables<sup>8</sup> ». Ceux qui les domptent le mieux sont ce qu'il appelle les « généreux » : ceux-ci se distinguent en ce qu'« ils sont entièrement maîtres de leurs passions, particulièrement des désirs, de la jalousie et de l'envie, à cause qu'il n'y a aucune chose dont l'acquisition ne dépendent pas d'eux qu'ils pensent valoir assez pour mériter d'être beaucoup souhaitée<sup>9</sup> ».

*Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* ne voient le jour qu'une trentaine d'années avant la publication de cette œuvre et se situent pourtant à des lieues de cette conception des passions. Chez Théophile, l'être libre et généreux n'est pas celui qui les bride par l'entremise de la raison, mais celui qui s'y soumet sans borne. Son théâtre comme au demeurant ses poèmes peuvent ainsi se lire comme autant d'apologies du désir en liberté. La tempête de l'excès : voici ce qui, à ses yeux, fait l'humain. Mais voilà aussi ce qui fonde sa poétique.

### L'ESQUISSE D'UNE ANTHROPOLOGIE DES PASSIONS

#### L'homme, animal amoureux ?

Chez Théophile, la véritable naissance de l'être humain ne coïncide pas avec sa venue au monde : elle a lieu au moment où l'amour s'éveille pour ne plus s'interrompre. Les paroles de Thisbé vont d'ailleurs en ce sens : « Moi, je crois (...) que mon cœur ne vint à respirer le jour que dès l'heure qu'il vint à soupirer d'amour » (v. 25 – 29)

L'amour a donc ici un fondement anthropologique. Quoi qu'en pense Lidias (v. 129), il n'est pas un « accident » qui affecte l'humain à la surface : il en fonde l'essence car, comme le dit Thisbé, « sans cette passion (...) notre destin serait celui des arbres » (v. 15 - 17) ; en guérir, ce serait consentir à ne plus vivre puisque : « Guérir, affirme Pyrame, on ne le peut sans me faire mourir » (v. 348).

Aristote définissait l'homme comme un « animal politique », Théophile le conçoit pour sa part comme un animal amoureux. Pyrame, Thisbé mais aussi le Roi ne sont-ils pas travaillés par la nécessité de l'amour ? Bersiane, la mère et le père échappent certes à ce portrait de l'homme en créature traversée par le désir. Mais c'est précisément ce qui, sous la plume de Théophile, les retranche de l'ordre des humains. Aux yeux de Pyrame, Bersiane n'est par exemple qu'un « tronc de nerfs et d'os d'artifice mouvant » (v. 427).

Tel que la dépeint Théophile, la passion a toutefois son envers destructeur : la jalousie. L'amour que Pyrame voue à Thisbé n'en est pas dépourvu. Il envie ainsi les mortels mais aussi l'air qui entre et s'échappe de la bouche de Thisbé (v. 754). Ce n'est toutefois pas en lui que se cristallise ce sentiment mais dans le Roi, dont la jalousie oblige les amants à fuir<sup>10</sup>. À la seule idée d'être rejeté de celle qu'il aime, le Roi éprouve un dépit qui ne tarde pas à se convertir en rage. Décidé à recourir aux « meilleures armes » (v. 168), il entend servir sa passion en faisant périr le rival d'une mort sadique : il l'imagine ainsi défiguré et déversant son sang dans la poussière. Ajout de Théophile à la donnée antique, la jalousie prêtée au roi lui permet « de montrer à quels paroxysmes atteint l'amour lorsqu'il se rencontre avec la violence et la mort<sup>11</sup>. »

#### La raison importune

Si cette peinture de l'excès est si puissante, c'est qu'elle repose aussi sur une déconsidération de la raison. Bersiane échoue à contenir Thisbé (I, 1) ; Lidias ne parvient pas à apaiser l'irritation de Narbal (I, 2) ; Syllar ne réussit pas à mettre un terme à la violence du tyran (I, 3) ; Disarque renonce à raisonner Pyrame (II, 1). À travers ce quadruple échec, ce n'est pas seulement un principe structurel qui s'affirme. C'est aussi un principe philosophique qui se dessine et qui pourrait se résumer à ces paroles de Lidias : « On ne saurait dompter la

<sup>8</sup> René Descartes, *Les Passions de l'âme*, article 212.

<sup>9</sup> René Descartes, *op. cit.*, article 156.

<sup>10</sup> Dans un livre consacré à la jalousie à l'époque de Louis XIII, Madeleine Bertaud remarque d'ailleurs que « la jalousie est à la base de cette histoire : sans elle les amants n'auraient pas été obligés de fuir et ils auraient échappé au malentendu fatal ». (*La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981, p. 390).

<sup>11</sup> Madeleine Bertaud, *Ibid.*

passion humaine : Contre Amour la raison est importune et vaine » (v. 107 – 109). Voilà qui tranche avec l'injonction que Boileau prononcera plus tard en ouverture de son *Art poétique* : « Aimez donc la raison<sup>12</sup>. »

Dans *Pyrame et Thisbé*, la passion n'accepte de se placer sous le joug d'aucun « gouvernement ». Elle « abhorre [la] raison » (v. 251), méprise la « censure », dédaigne les « discours » (v. 441), s'exonère de toute « permission » (v. 126). Elle puise ainsi sa sève dans la contradiction.

Cette série de refus ne procède pourtant pas d'un simple anarchisme. La passion est ici l'amie de la « fantaisie » et de la « liberté », deux concepts qui apparaissent dès les quatre premiers vers prononcés par Thisbé et qui sont intimement liés à celui de l'imagination, sous le signe de laquelle se placent incontestablement *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*.

### Se comporter à rebours de « la façon commune »

Monde hors du monde engendré par la liberté d'esprit et utopie gouvernée par la vigueur du désir, l'espace amoureux constitue un microcosme d'où même les dieux sont absents : cherchant à s'entretenir de sa flamme avec elle-même, Thisbé avoue qu'« [elle] cherche souvent à [s']ôter hors du bruit » (v. 51) et que « la visite d'un Dieu [la] désobligerait » (v. 55). Ce goût pour la retraite rêveuse se double chez Pyrame d'une réticence à régler son comportement sur celui des autres mortels. Il s'insurge ainsi contre son ami Disarque : « tu voudrais que j'aimasse à la façon commune » (v. 305).

Avec une telle prédilection pour la solitude et l'originalité, Pyrame et Thisbé semblent partager deux traits que le XVII<sup>e</sup> siècle prêtait aux libertins : un sentiment de « supériorité orgueilleuse » et un refus de se mêler au « simple peuple<sup>13</sup> ». À cet égard, ils pourraient bien appartenir à ce que le Père Garasse appelait, « les esprits escartez, (...) qui ne vont pas le grand chemin battu par la populace<sup>14</sup> ». Mais cet anti-conformisme notoire permet-il pour autant de les envisager comme deux libertins ?

## UNE PIÈCE LIBERTINE ?

### Qu'est-ce que le libertinage ?

Au premier abord, la définition du libertin que propose le *Dictionnaire universel* de Furetière semble convenir tant au portrait de Pyrame qu'à celui de Thisbé : le libertin est en effet celui « qui prend, qui se donne trop de liberté, qui ne veut pas s'assujettir aux lois, aux règles de bien vivre, telles qu'elles sont prescrites à chacun suivant l'état où il se trouve ». Rétifs aux règles que leur imposent les tenants de l'autorité, adeptes de l'indépendance, les amants offrent bien des similitudes avec cette description du libertin. Au yeux de Claude Reichler, il ne fait d'ailleurs pas de toute que « *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* constituent une pièce essentielle pour comprendre le libertinage<sup>15</sup>. »

Encore faut-il être clair sur ce que l'on désigne par « libertin ». C'est que le mot possède une riche histoire qui l'a doté de nombreuses nuances sémantiques :

- le mot renvoie étymologiquement au « libertus », l'esclave affranchi de son servage dans le Rome antique. Le mot garde trace de ce sens au cours du Moyen-Âge mais aussi de la Renaissance (Montaigne).
- Chez le théologien réformateur Calvin (1509 – 1564), le mot s'émancipe de son acception juridique pour adopter une signification religieuse. Sous la plume de cet auteur d'un *Contre les libertins* paru en 1545, le mot désigne des hérétiques qui appartiennent à une secte ayant pris son essor dans les Pays-Bas au milieu des années 1520.
- Le mot prend ultérieurement des connotations morales. Le mot n'est pas forcément subversif : au XVII<sup>e</sup> siècle, on l'emploie fréquemment comme un synonyme de « libre ». Cela ne l'empêche pas de désigner aussi « l'homme libre » en esprit et en mœurs.

Dans ses écrits, Théophile employait lui-même ce mot en des acceptions diverses. Se conformant à l'usage anodin qu'en font ses contemporains, il l'utilise comme un synonyme de « libre » (comme dans *l'Élégie au Comte de Candale*). Mais il y recourt également de façon polémique pour désigner dans son *Estrenne au Roy* de 1620 les « âmes sauvages » qui « refusent toute contrainte ». Au moment où son procès s'engage, « le terme a désormais acquis son sens d'attitude irrespectueuse envers toute règle ou toute limitation, qu'elle soit d'ordre moral, religieux ou simplement esthétique ou ayant trait aux mœurs (...)»<sup>16</sup>.

La tragédie de Théophile est assurément parcourue par la multiplicité de ces strates sémantiques :

<sup>12</sup> Boileau, *Art poétique*, I, v. 37.

<sup>13</sup> Cécilia Rizza. « *Théophile de Viau : Libertinage et liberté* » in *Libertinage et littérature* / Cécilia Rizza, - Brindisi : Schen ; Paris : A. G. Nizet, 1996, p. 32.

<sup>14</sup> F. Garasse, *Doctrine curieuse*, p. 29.

<sup>15</sup> Claude Reichler, *op. cit.*, p. 19.

<sup>16</sup> Cécilia Rizza. *op. cit.*, p. 28.

- À la manière des esclaves romains, les amants entendent s'affranchir de leur joug respectif. Comme le dit Thisbé à Pyrame au jour de la fuite : « il est temps de pourvoir à notre liberté » et de « s'affranchir » de la main du Roi (v. 724).

- À la façon des sectaires, les amants rêvent de s'extraire du monde pour vivre en vase clos dans un espace érotique où chacun serait le souverain de l'autre. Thisbé promet ainsi : « Lors je n'aurai personne à respecter que toi » (v. 735), tandis que Pyrame lui jure en retour : « Lors tu n'auras personne à commander que moi » (v. 736). Voici l'ébauche d'un idéal d'amour autarcique qu'Albert Cohen décrira plus tard avec génie dans *Belle du seigneur*.

- Comme les libertins du Grand Siècle naissant, Pyrame et Thisbé célèbrent la jeunesse des corps et ne se contentent pas de rejeter la contrainte que les forces du dehors font peser sur leurs gestes : ils jouissent de s'en affranchir. La même Thisbé ne tient-elle pas à son amant ces propos irrévérencieux : « Je suis d'un naturel à qui la résistance / Renforce le désir, l'espoir et la constance (v. 445 – 446) ?

### L'horreur des « gouverneurs »

L'affirmation des amants passe ainsi par le refus des « gouvernements ». Le mot revient d'ailleurs à la façon d'un *leitmotiv*, repris à l'identique sous la forme de variations substantives (v. 339 « Pour moi, je ne saurais souffrir un gouverneur », dit Pyrame) ou verbales (v. 310 le même Pyrame s'insurge contre Disarque : « Est-ce à toi, je te prie, à gouverner mon âme ? »).

a. L'hostilité à l'égard des gouvernements prend d'abord le visage d'une révolte à l'égard des aînés : « (...) toujours les vieux veulent qu'on les respecte » (v. 46) ? Thisbé, qui s'est « éloignée » du giron familial au sens propre comme au figuré, n'en a cure. Pyrame ne s'en soucie guère plus. Il est aussi rebelle à l'égard de « l'empire paternel » (v. 158) que notre poète, qui publie ses œuvres sous le seul nom de Théophile, comme si son pseudonyme lui permettait d'affirmer une pure individualité au-delà de toute filiation<sup>17</sup>.

b. L'indocilité des amants a aussi une coloration politique : non contents d'avoir à se défendre contre les « tyrannies » (v. 373) de leur géniteur, ils doivent encore combattre la loi du tyran qui gouverne leur cité : « J'aime bien, déclare Pyrame, à forcer une loi tyrannique » (v. 282). Il s'insurge ici autant contre le principe de l'autorité royale que contre sa nature abusive. Il faut dire que, régnant par l'effroi sur ses sujets (comme le rappelle Syllar au v. 558 : « Les Rois ont cent moyens pour nous ôter la vie »), le roi exerce son pouvoir avec un cynisme non dissimulé ; ne se dit-il pas lui-même adepte de la « tyrannie » (v. 664) ?

Assurément, ce portrait du souverain en potentat mégalomane est corrosif. Lorsque le tyran déclare que « les grands Rois doivent vivre à l'exemple des Dieux », c'est le principe même de la monarchie de droit divin qui est rendu problématique. Le dogme établissait certes que les rois étaient à l'image de Dieu sur terre, mais, comme le rappelle Madeleine Bertaud, « il excluait l'éventualité qu'un prince fût mauvais – on ne peut ressembler au Créateur et être injuste, cruel, impie<sup>18</sup>. » Dès lors, offrir d'un monarque une image aussi piètre, n'était-ce pas insinuer qu'il pût exister une fracture entre Dieu et son représentant temporel ?

Il faut toutefois se garder de prêter à Théophile un discours radical : la révolution française ne fera tomber les têtes royales que cent soixante-dix années plus tard et, Théophile ayant vécu des rétributions consenties par le pouvoir royal, il est difficile de soutenir qu'il aurait pu en contester les fondements. De surcroît, la violence avec laquelle il définit son roi caractérisait déjà le Nabuchodonosor de Garnier ou certains personnages d'Alexandre Hardy : elle n'est donc pas tout à fait nouvelle. Reconnaissons-lui à tout le moins une certaine audace : suggérer qu'on puisse imposer une limite morale à l'exercice du pouvoir, c'est déjà laisser penser qu'un Roi puisse gouverner sans tenir compte de « la justice plus haute » (v. 553).

c. Le troisième ordre auquel s'en prennent les amants a trait à la religion, à laquelle ils semblent vouer peu d'égard. Pensant Thisbé morte dévorée par un fauve, Pyrame lance par exemple ces imprécations aux dieux : « Justes Dieux ! se peut-il que vous l'ayez souffert ? / Mais vous n'en savez rien, vous êtes de faux Dieux. » (v. 1004 – 1005). Cette remise en cause de la véracité des Dieux peut être interprétée comme une attaque à un fondement de la religion chrétienne : le vrai est une qualité définitoire du Divin. Pyrame rejoint ici le chemin de ces écrivains libertins qui, dans le premier quart du Grand Siècle, « éclatent volontiers en

<sup>17</sup> Voir, dans ce cahier, la section consacrée à la vie de Théophile. Voir, également, Hélène Merlin-Kajman, qui écrit : « Premier écrivain dans l'histoire de la littérature à employer ainsi son prénom comme quasi-pseudonyme, le poète se donne par là pour un pur individu, déconnecté de toute famille » (« Les hommes de lettres dans la tourmente : Théophile », in *L'excentricité académique*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, chap. III, p. 76).

<sup>18</sup> Madeleine Bertaud, *op. cit.*, p. 393.

imprécations et en blasphèmes contre (...) les dogmes religieux », « conçoivent l'homme perdu (...) dans un univers dont les dieux se sont absentés » et pensent que « nulle vérité ne l'habite plus<sup>19</sup>. »

Loin d'être isolés, les propos subversifs de Pyrame trouvent leur pendant dans la bouche de Thisbé, qui se plaint quant à elle : « (...) mon Pyrame est mort sans espoir qu'il retourne » (1203). Elle suggère ici que l'âme n'est pas immortelle et que, élément de la nature parmi d'autres, l'homme meurt lui aussi. Incontestablement audacieux, ce vers fut d'ailleurs cité par le père Garasse au moment d'instruire le procès de Théophile. Il y voyait la preuve que le poète ne croyait pas à la résurrection des morts, alors même que « l'immortalité de l'âme est, selon ce jésuite, la chose la plus universellement, religieusement et plausiblement recueue par tout le monde<sup>20</sup> (...) »

### « La loi de la nature »

Reposant sur la défiance de l'autorité, le théâtre de Théophile ne se complaît pas pour autant dans la seule négation. Si Pyrame et Thisbé manifestent autant d'hostilité à l'endroit des « gouvernements », c'est parce qu'ils réservent leur allégeance à ce que Lidias appelle « la Loi de la nature » (v. 99). Dans l'univers de Théophile, ce n'est plus la raison qui est maîtresse de tout ; c'est « la nature qui conduit notre vie » (v. 132). Guide bienveillant dont nous devons suivre le bon vouloir, elle seule peut prétendre gouverner nos cœurs, comme le suggèrent ces vers de Pyrame à Disarque : « Est-ce toi, je te prie, à gouverner mon âme ? (...) / Laisse faire à Nature, elle me l'a formé » (v. 130 et suiv.).

En proclamant ainsi la nécessité de suivre ce que la nature édicte, Théophile dessine les contours de ce qu'on pourrait appeler une métaphysique naturaliste, reposant sur une vision du monde imprégnée d'Épicure, « d'où est absente toute idée religieuse de l'intervention divine dans les événements du monde<sup>21</sup> ». À cet égard, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* illustrent à merveille ce principe que notre poète énonçait en ouverture de sa *Satire première* : « J'approuve qu'un chacun suive en tout la Nature. »

### Le poète n'est pas forcément philosophe

Croisade contre l'illégitimité des règles humaines et plaidoyer en faveur de la loi naturelle : l'œuvre de Théophile peut-elle pour autant se lire comme la formalisation dramatique d'une idéologie matérialiste ? Ce serait aller un peu vite en besogne et céder à un schématisme critiquable pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, la définition même du libertinage en ce début de XVII<sup>e</sup> siècle manque trop de fermeté pour qu'on puisse en faire une catégorie susceptible d'accueillir *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. Bien plus qu'une doctrine, le libertinage est alors une attitude. Il se distingue par là même d'une orientation idéologique à proprement parler, rigoureusement appuyée sur une philosophie ou une pensée.

Si la remarque vaut pour l'ensemble des auteurs de ce siècle naissant, elle est particulièrement pertinente pour Théophile, puisque lui-même se défendait d'avoir écrit des œuvres organisées : « Je fais icy une conversation diverse et interrompuë, écrit-il à propos de l'une de ses œuvres, et non pas des leçon exactes, ny des oraisons avec ordre ; je ne suis ny assez docte ny assez ambitieux pour l'entreprendre<sup>22</sup> ». On lui reprochera d'avoir remis en cause le dogme de l'immortalité de l'âme ? Il répond sans ambiguïté dans son *Apologie au Roy* : « C'est un discours de philosophie dont je ne suis pas capable<sup>23</sup>. »

Se présentant sous les traits d'un brillant dilettante, le poète se distingue délibérément du philosophe et refuse par là même qu'on voie dans ses écrits les manifestations d'un discours structuré sur le monde. Comme le dira d'ailleurs très justement Bayle pour défendre Théophile contre la méthode adoptée par le père Garasse, les vers d'un poète ne sauraient se lire comme les articles d'une dissertation :

« Un homme qui soutiendrait dogmatiquement des Propositions Hérétiques seroit cent fois plus criminel que s'il les mêloit dans une Pièce de Poësie ; il y a tel Poëme où l'Auteur avance mille choses qu'il ne croit pas, et qu'il ne voudroit jamais réduire en Thèses à soutenir contre tout venant et que même il ne diroit pas en vers, s'il croioit que ses Lecteurs le considérassent non pas comme un jeu d'esprit, mais comme des dogmes, ou des articles de foi<sup>24</sup>. »

<sup>19</sup> « Ainsi pensent, avec le poète Théophile et ses amis, des philosophes discrets et critiques, lecteurs d'Épicure et de Lucrèce, groupés autour de Guy Patin, des frères Dupuy, de Naudé, de Gassendi » (Claude Reichler, *op. cit.*, p. 15 – 16).

<sup>20</sup> F. Garasse, *Apologie... pour son livre contre les Athéistes*, Paris, Chappelet, 1624, p. 269.

<sup>21</sup> Guido Saba, *op. cit.*, p. 114-115.

<sup>22</sup> Th. De Viau, *Fragments d'une histoire comique*, in *Prose*, éd. critique par G. Saba, Torino, Bottega d'Erasmus, 1965, pp. 56 – 57..

<sup>23</sup> Th. De Viau, *Apologie au Roy*, in *Œuvres complètes*, éd. Alleaume, Paris, Jeannet, 1855 – 56, t. II, p. 252

<sup>24</sup> O. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 4<sup>e</sup> éd. revue et augmentée avec la vie de l'auteur par M. Des Maizeaux, Amsterdam, P. Brunel, 1730, t. II, p. 531.

Traquer les indices de libertinage dans l'œuvre de Théophile, ne serait-ce pas se conformer à la méthode du Père Garasse, qui voyait dans les vers du poète autant de signes d'une pensée subversive, comme si l'œuvre littéraire pouvait s'investir à la façon d'un corpus idéologique ?

La mise à jour d'une « philosophie » de Théophile est une entreprise d'autant plus paradoxale que les détracteurs même du poète ont souvent relevé dans son œuvre des incohérences théoriques. Dès lors, comment pouvaient-ils y voir l'unité d'un système intellectuel libertin ? Dans un siècle où l'on enquête obsessionnellement sur les façons de donner parole et forme à l'harmonie, Théophile fait figure d'hétérodoxe : ses idées s'accumulent sans forcément procéder d'une doctrine.

## UNE POÉTIQUE DE L'AMOUR NOIR

### Une tragédie grossière ?

Mais si la supposée « pensée » de Théophile s'est attirée les foudres de certains, c'est aussi la facture de son œuvre qui a prêté le flanc à la critique. Le Père Rapin écrira par exemple que « Théophile a l'imagination grande et le sens petit<sup>25</sup> », façon de reconnaître l'inventivité du poète tout en prêtant à ce dernier une faiblesse rédhibitoire dans le domaine du style et de la composition. Destiné aux poèmes, ce genre de critique a également été formulé pour son unique pièce de théâtre. Selon Guido Saba, spécialiste de Théophile, « un simple résumé et l'indication sommaire des caractères des personnages illustrent l'aspect dramaturgique quelque peu primitif de cette tragédie<sup>26</sup>. » Marie-Madeleine Mervant-Roux a quant à elle souligné combien, à première vue, « les différents éléments » de l'intrigue pouvaient paraître « tout d'abord grossièrement juxtaposés<sup>27</sup>. » Il est vrai que, loin de ménager des progressions comme on en trouvera chez Corneille ou Racine, les scènes se succèdent ici de façon abrupte, débutant presque systématiquement sur un sommet de tension dont la montée n'est jamais évoquée par le dramaturge. Le caractère primitif de la pièce a également été imputé à sa structure, qui n'hésite pas à reconduire les mêmes procédés : les quatre premières scènes s'ouvrent par exemple sur des échanges acérés entre un personnage et son contradicteur, tandis que la tragédie se clôt sur trois vastes monologues proférés alternativement par chacun des amants. Plus qu'un manque de métier, il faut assurément lire dans cette stylistique amoureuse des massifs une résurgence du théâtre humaniste : proche dans son dessein comme dans ses formes d'une esthétique oratoire, celui-ci privilégiait les blocs.

Faut-il tenir rigueur à Théophile d'avoir effectué des choix radicaux ? Son ennemi Malherbe eut certes dit oui, lui qui régla son compte à Théophile en l'espace de quelques phrases assassines : « (...) je ne le tiens coupable de rien que de n'avoir rien fait qui vaille au métier dont il se mêloit<sup>28</sup>. »

### L'ombre de l'« histoire tragique »

Reste qu'il est aussi envisageable de voir dans la vigueur de cette charpente les fondements d'une esthétique pleinement assumée, où la passion ne peut s'énoncer que dans le paroxysme, où l'intensité des tensions commande une construction prodigue en apogées plutôt qu'en *crescendi* délicatement ménagés, et où, surtout, la fermeté du dessin général est à appréhender comme un miroir à la force des images convoquées par la langue. Théophile est certes poète : les échanges intimistes qu'il tisse entre les amants est un écho incontestable à la poétique amoureuse qu'il déploie par ailleurs dans l'écrin de ses poèmes<sup>29</sup>. Mais cela ne l'empêche pas d'avoir le sens de l'opposition et de la péripétie. Sans tomber dans l'outrance qui a relégué son contemporain Alexandre Hardy dans l'oubli, il n'hésite pas à brusquer la délicatesse qu'on prête trop volontiers à l'esprit français. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* entretiennent à cet égard une troublante proximité avec les « histoires tragiques » qui ont fait irruption dans le monde des nouvelles italiennes et françaises de la Renaissance. Un jeune innocent se défend dans la nuit de deux mercenaires en tuant l'un et en couvrant l'autre de plaies : voilà qui n'aurait pas dépareillé une nouvelle de Bandello, de Belleforest ou même de Marguerite de Navarre, prosateurs coutumiers de lugubres récits mettant en scène des tueurs à gage. Après l'échec du guet-apens, Syllar ne vient-il pas auprès du roi « faire rapport de ces nouvelles vraies » ? On croirait entendre là un auteur de nouvelles du XVI<sup>e</sup> siècle justifier un de ses récits par ce qui est alors un critère placé au-dessus de tout : la véracité, tout aussi fictive fut-elle...

<sup>25</sup> P. Rapin, *Réflexion sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, Muguet, 1674, p. 239.

<sup>26</sup> Guido Saba, *op. cit.*, p. 110.

<sup>27</sup> Marie-Madeleine Mervant, *op. cit.*, p. 115 - 116.

<sup>28</sup> F. Malherbe, Lettre à Racan du 4 novembre 1623, in *Œuvres complètes*, éd. Lalanne, Paris, Hachette, 1865, t. IV, p. 8.

<sup>29</sup> Voir la section de ce cahier, intitulée « Théophile et les écritures de son temps ».

### La tentation de l'*ekphrasis*<sup>30</sup>

La tragédie de Théophile procède ainsi bizarrement d'une poétique de la nouvelle ; mais c'est aussi des arts plastiques que son écriture se rapproche parfois, comme le montre par exemple la scène finale. Pétrifiée devant le cadavre Pyrame, Thisbé ne se contente pas de céder à la plainte, elle est littéralement saisie par le spectacle de la mort : « Hélas ! je vois la mort peinte dessus sa face, / D'une éternelle nuit son bel œil est couvert ». La catastrophe fait ici tableau ; pour un peu, le monologue de Thisbé tournerait à l'*ekphrasis*, comme si le corps inerte de l'aimé s'était métamorphosé en sculpture et que la jeune femme n'avait plus d'autre choix que d'en faire la description poétique ! Mais la violence mêlée de beauté qui se dégage de cette conclusion imprègne également le reste de l'intrigue. Elle pointe d'ailleurs dès la scène d'exposition, qui a toutes les apparences d'une représentation allégorique de « la jeune fille et la mort<sup>31</sup> », thème privilégié des tableaux et gravures de la Renaissance et de l'ère baroque. Elle préside également à la prenante scène du songe de la mère. Du récit de celle-ci surgit en effet un bestiaire infernal, grouillant dans un univers cauchemardesque évoquant ce qu'Albert Marie Schmidt a appelé « l'amour noir », ces rêveries baroques où des amants cohabitent avec des figures ésotériques au sein de paysages apocalyptiques<sup>32</sup>.

### CONCLUSION : UN ÉLOGE DE L'INTEMPÉRANCE

Indocilité à l'égard des autorités, hymne à la force des passions, manifeste en faveur d'une écriture paroxystique et sombre, *Les Amours de Pyrame et Thisbé* cultivent délibérément l'excès et s'inscrivent en faux contre cette exigence que les théoriciens classiques érigeront bientôt au-dessus de tout : le tempérament. Au sens où ces derniers l'entendent, Théophile l'exubérant en est certes dépourvu, lui qui se situe à cent bornes de cette prescription raisonnable du père Rapin : « Il faut du jugement pour penser sagement les choses. [...] comme le jugement sans génie est froid et languissant, le génie sans jugement est extravagant et aveugle » (*Réflexions sur la poétique*, 1, 2). Mais, précisément, le génie de Théophile ne réside-t-il pas dans cette folie extravagante et aveugle qui lui fait préférer les flamboiements de l'intempérance aux mornes contours de la modération ?

<sup>30</sup> L'*Ekphrasis* consiste en une description d'un objet d'art ou d'un artefact.

<sup>31</sup> Rapprochement suggéré par Marie-Madeleine Mervant, *op. cit.*, p. 75.

<sup>32</sup> Comme en témoigne ce poème de Simeon de La Roque : « Obscur vallon montagne sourcilleuse / Qui vers Phébus tiens opposé le dos / Nuit solitaire hôtesse du repos / Démoins voisins de l'onde Stygieuse / Rocher pierreux et vous caverne hideuse / Où les Lions et les Ours sont enclous / Hiboux Corbeaux augures d'Atropos / Le seul objet d'une âme malheureuse / Triste désert du monde abandonné / Je suis esprit à grand tort condamné / Aux feux aux cris d'un enfer ordinaire ». Voir *L'Amour noir*, poèmes baroques recueillis par Albert Marie Schmidt, Paris – Genève : Slatkine, 1982.



Anne-Guersande Ledoux (la mère de Thisbé)

© Nathaniel Baruch



# Séquence 2 > Mettre en perspective

## CHRONOLOGIE

Année	Histoire de France.	Littérature	Vie de Théophile
1567		Naissance d'Honoré d'Urfé	
1572		Naissance d'Alexandre Hardy Jean de la Taille, <i>De l'art de la tragédie</i>	
1575		Naissance d'Antoine de Montchrestien	
1588	Naissance de Henri II de Bourbon, prince de Condé		
1589	Avènement de Henri IV	Naissance de Racan	
1590		Mort de Robert Garnier	Naissance de Théophile de Viau
1594	Entrée de Henri IV à Paris		
1595		Éditions des <i>Essais</i> de Montaigne	
1596	Naissance de Descartes	Montchrestien, <i>Sophonisbe</i> , tragédie	
1598	Édit de Nantes		
1600	Mariage de Henri IV et de Marie de Médicis	Naissance de Charles Sorel	
1601	Naissance de Louis XIII	Naissance de Tristan L'Hermite Montchrestien, <i>L'Écossaise</i> , <i>Les Lacènes</i> , <i>David</i> , <i>Aman</i> , tragédies, et <i>La Bergerie</i>	
1602	Édit de Blois contre les duels		
1603		Racan devient page de Henri IV	
1604		Naissance de Jean de Mairet Montchrestien, <i>Hector</i> , tragédie.	
1605		Arrivée de Malherbe à la Cour de Henri IV	
1606		Naissance de Pierre Corneille	
1607		Honoré d'Urfé, <i>L'Astrée</i> , première partie.	
1608	Saint François de Sales, <i>Introduction à la vie dévote</i> .	Jean de Schelandre, <i>Tyr et Sidon</i> , tragédie (1 <sup>ère</sup> version)	
1609		Naissance de Jean de Rotrou	
1610	Assassinat de Henri IV	Naissance de Scarron Honoré d'Urfé, <i>L'Astrée</i> , deuxième partie.	
1611	Fondation de l'Oratoire par Bérulle		Théophile devient poète à gage pour une compagnie d'acteurs
1613		Mort de Mathurin Régnier Honoré d'Urfé, <i>L'Astrée</i> , troisième partie.	
1614	Réunion des états généraux à Paris		
1615	Mariage de Louis III avec Anne d'Autriche	Montchrestien, <i>Traité de l'Economie politique</i>	Théophile au service du Comte de Candale
1616	Arrestation de Henri II de Bourbon, prince de Condé. Saint François de Sales, <i>Traité de l'amour de Dieu</i> .	Mort de Shakespeare Mort de Cervantès Agrippa d'Aubigné, <i>Les Tragiques</i>	
1617	Assassinat de Concini		
1618		Racan écrit <i>Les Bergeries</i>	
1619	Libération de Henri II de Bourbon, prince de Condé Vanini est brûlé à Toulouse	Naissance de Cyrano de Bergerac	
1620			Théophile suit Louis XIII pendant sa campagne contre les troupes de la Reine-Mère et des princes rebelles
1621	Naissance du Grand Condé Siège de Montauban	Naissance de Jean de La Fontaine Mort de Montchrestien	Publication des <i>Œuvres du sieur Théophile</i>

		Représentation probable des <i>Bergeries</i> de Racan	Représentation probable de <i>Pyrame et Thisbé</i> de Théophile de Viau Séjour de Théophile à Londres
1622	Richelieu est nommé cardinal	Naissance de Jean-Baptiste Poquelin (Molière) Première édition du <i>Recueil général des rencontres et questions tabariniques</i> Charles Sorel, <i>Histoire comique de Francion</i> Publication du <i>Parnasse satyrique</i>	Seconde édition de ses <i>Œuvres</i>
1623	P. Garasse, <i>Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps</i>	Naissance de Blaise Pascal Entrée de Voiture à l'Hôtel de Rambouillet	Arrestation de Théophile de Viau sur ordre de la Cour du Parlement Le Parlement ordonne que Théophile soit brûlé en effigie Théophile se réfugie à l'étranger Théophile est emprisonné à la Conciergerie de Paris.
1624	Le cardinal de Richelieu devient ministre	Guez de Balzac, <i>Lettres Hardy, Théâtre</i> , tome I, comprenant : <i>Didon se sacrifiant, Scédase, Panthée, Méléagre</i> , tragédies ; <i>Procris, Alceste, Ariane ravie</i> , tragi-comédies ; <i>Alphée</i> , pastorale.	Théophile subit plusieurs interrogatoires en prison
1625		Mort d'Honoré d'Urfé Mairet devient secrétaire du duc de Montmorency Naissance de Thomas Corneille Racan, <i>Les Bergeries</i> Hardy, <i>Théâtre</i> , tome II, comprenant : <i>La Mort d'Achille, Coriolan, Mariane</i> , tragédies ; <i>Cornélie, Arsacome</i> , tragicomédies ; <i>Alcée</i> , pastorale. Hardy, <i>Théâtre</i> , tome III, comprenant : <i>Le Ravissement de Proserpine par Pluton, La Force du sang, La Gigantomachie, Félistène, Dorise</i> , tragi-comédies ; <i>Corinne</i> , pastorale.	Théophile de Viau condamné au bannissement perpétuel
1626	Philippe de Champaigne fait le portrait de Jansénius.	Mort d'Antoine Girard, auteur probable des farces de Tabarin. Hardy, <i>Théâtre</i> , tome IV, comprenant : <i>La Mort de Daire, La Mort d'Alexandre</i> , tragédies ; <i>Aristoclée, Frégonde, Gésippe, Phraarte</i> , tragi-comédies ; <i>Le Triomphe d'Amour</i> , pastorale.	Mort de Théophile de Viau à Paris.
1627	Siège de La Rochelle Fondation de la compagnie du Saint Sacrement	Honoré d'Urfé, <i>Sylvanire</i> , pastorale	
1628	Capitulation de La Rochelle	Mort de Malherbe Représentation de <i>L'Hypocondriaque</i> , tragi-comédie de Rotrou. Hardy, <i>Théâtre</i> , tome V, comprenant : <i>Timoclée, Lucrèce, Alcméon</i> , tragédies ; <i>Elmire, La Belle Egyptienne</i> , tragi-comédie ; <i>L'Amour victorieux ou vengé</i> , pastorale. Mairet, <i>La Sylvie</i> , tragi-comédie pastorale Jean de Schelandre, <i>Tyr et Sidon</i> (2 <sup>e</sup> version), tragi-comédie	
1629	Paix d'Alès	Pierre Corneille devient « avocat du roi » à Rouen Représentation de <i>La Bague de l'oubli</i> , comédie de Rotrou	
1630	Conquête de la Savoie	Malherbe, <i>Œuvres complètes</i> Mairet, <i>Chryséide et Arimand</i> , tragi-comédie Chapelain, <i>Lettre à Godeau sur la règle</i>	

		<i>des vingt-quatre heures</i>	
1631		Théophraste Renaudot fonde la <i>Gazette</i> Mairet, <i>La Silvanire</i> , tragi-comédie pastorale. Scudéry, <i>Ligdamon et Lidias</i> , tragi-comédie	
1632	Exécution du duc de Montmorancy.	Mort de la mère de Molière. Mort probable de Hardy. Georges de Scudéry donne une Corneille, <i>Clitandre</i> , tragi-comédie	
1633	Fondation de la Compagnie du Saint-Sacrement Alliance entre Louis XIII et Christine de Suède Procès de Galilée Saint-Cyran devient directeur de Port-Royal	Scudéry, <i>Le trompeur puni</i> , tragi-comédie Corneille, <i>Mélite</i> , comédie	
1634		Fondation de l'Académie Française Mondory prend la direction du théâtre du Marais Corneille, <i>La Veuve</i> , comédie Rotrou, <i>Cléagénor et Doristée</i> , tragi-comédie Mareschal, <i>La Sœur valeureuse</i> , tragi-comédie	
1635		Rotrou, <i>Diane</i> , comédie Mairet, <i>Virginie</i> , tragi-comédie Mairet, <i>La Sophonisbe</i> , tragédie Rotrou, <i>Les Occasions perdues</i> , tragi-comédie Scudéry, <i>Le Vassal généreux</i> , tragi-comédie Scudéry, <i>Le Prince déguisé</i> , tragi-comédie Du Ryer, <i>Les Vendanges de Suresnes</i> , comédie Beys, <i>L'Hôpital des fous</i> , tragi-comédie Scudéry, <i>La Comédie des comédiens</i> La Pinelière, <i>Hippolyte</i> , tragédie	



# LES MONDES DE LA POÉSIE ET DU THÉÂTRE À L'AUBE DU GRAND SIÈCLE

---

Au XVII<sup>e</sup> siècle, qui est poète n'est pas forcément dramaturge : le temps de Musset, Hugo ou Claudel n'est pas encore venu... Quelques figures font toutefois exception à cette règle, parmi lesquelles celle de Théophile : au même titre que Tristan l'Hermitte, il porte les habits de l'un comme de l'autre avec brio, connaissant ainsi une existence située à la croisée de deux univers mais aussi de deux conditions...

## LE MILIEU DES POÈTES CONTEMPORAINS DE THÉOPHILE

### Paris, ou le bruissement des langues

Alors que la Pléiade servait d'épicentre à la création poétique de la Renaissance, les années pendant lesquelles Théophile écrit ses vers témoignent d'un morcellement de la création. Comme l'écrit Alain Niderst : « La poésie ne s'est pas éteinte pendant les guerres civiles de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle s'est (...) dispersée<sup>33</sup>. » Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le champ de l'écriture poétique n'a plus rien d'un système solaire organisé autour d'un astre prééminent. C'est désormais une constellation poétique abritant mille étoiles.

« Enfin Malherbe vint » : la célèbre formule de Boileau a de ce point de vue là sensiblement faussé l'image qu'on s'est constitué *a posteriori* de ce siècle naissant. En donnant à penser que Malherbe (1655 – 1628) avait homogénéisé les pratiques scripturaires par l'entremise d'une « doctrine » et de règles rigoureuses, certains théoriciens (et particulièrement celui qui est à l'origine de cette vision : Ferdinand Brunot, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) ont masqué le fait que l'époque de Théophile se caractérise avant toute chose par un éclatement des esthétiques, des langues mais aussi des cercles.

- Des esthétiques, parce qu'on écrit alors différemment selon qu'on a juré allégeance aux « Anciens » ou qu'on s'est prononcé en faveur des « Modernes ».

- Des langues, parce que les plus illustres poètes contemporains de Théophile ont beau écrire le plus souvent à Paris, la langue de certains d'entre eux est influencée par les particularités linguistiques des provinces dont ils sont originaires (ainsi Racan, Bertaut ou Rénier).

- Des cercles, parce que précisément, l'adhésion à telle esthétique ou la mise en branle de telle langue, décide de l'appartenance de chacun à tel groupe ou à tel salon (et entre ceux de Madame de Rambouillet, de la duchesse de Rohan, de Mme de Guise, ils sont nombreux).

### Poètes migrants

Les classifications se révèlent donc un peu vaines, d'autant que la condition de poète n'est pas étrangère à un nomadisme assez répandu. On peut certes rimaiter à Paris mais on peut tout aussi bien n'y venir que pour des séjours réguliers (ainsi Honoré d'Urfé) au gré de nombreux déplacements qui nourrissent un échange constant entre la capitale et les cercles de province.

Les idées essaient au gré de cette circulation qui s'effectue à des échelles différentes : tandis que Malherbe se déplace fréquemment entre l'Île de France, la Normandie et la Provence, Saint-Amant n'hésite pas à fouler le sol de l'Amérique, en plus de pratiquer de nombreux pays européens (Espagne, Angleterre, Italie, Suède, Pays-Bas etc.). Théophile n'échappe pas à ce portrait du poète en voyageur : vagabond à sa manière, il erre comme un aventurier à travers l'espace.

Qu'ils voyagent par goût de la découverte, pour parfaire leur éducation ou accompagner des aristocrates dont ils reçoivent leur rétribution, « les poètes ne sont pas des hommes de cabinet : ils participent au fracas du monde<sup>34</sup>. »

### Être et avoirs : la condition de poète

La migration des esprits comme des corps est également tributaire de la condition du poète au début du Grand Siècle. Coucher des vers sur le papier, cela ne signifie pas forcément pouvoir en vivre : le mécénat royal ne sera mis sur pied que par le Roi Soleil. Dans les France d'Henri IV, de la régente Marie de Médicis ou de Louis XIII, la condition de poète est d'autant plus précaire que le droit d'auteur n'existe pas : ni l'écriture ni la publication ne sont donc rémunératrices, à moins que l'on ne se consacre à la poésie dite encomiastique,

---

<sup>33</sup> Alain Niderst, « introduction » à son édition de *La Poésie à l'âge baroque, 1598 – 1660*, Paris, Ed. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. VI.

<sup>34</sup> Michèle Rosellini, *Théophile de Viau. Œuvres poétiques*, Paris, Atlande, « Clefs concours », 2009, p. 43.

qui consiste à faire l'éloge du Grand dont on est l'employé – ce qui fut le cas de Théophile à plusieurs reprises. Si elle n'engendre pas de profit à proprement parler, la poésie permet toutefois à celui qui s'y consacre d'acquérir une image prestigieuse qui peut lui valoir des récompenses, voire une pension régulière (ainsi Malherbe). Mais la poésie est avant tout une activité noble, un passe-temps de prestige : c'est pour cette raison même que les considérations d'ordre matérielle lui sont alors assez étrangères.

## CONDITION DE L'AUTEUR DE THÉÂTRE

### Quand le droit d'auteur n'existait pas...

Le XVII<sup>e</sup> siècle a beau désigner le dramaturge par le nom de « poète », la réalité de la condition du premier est sensiblement différente de celle du second. Dramaturge et poète ont toutefois en commun de souffrir de l'absence de droit d'auteur : à l'instar du poète, le labeur du dramaturge n'est pas récompensé à la hauteur de ce que nous jugerions aujourd'hui équitable. Lorsque le dramaturge écrit une pièce, il ne perçoit aucune somme sur les représentations qui en sont faites. La publier ne lui rapporte guère davantage ; selon la renommée qui est la sienne, l'auteur peut certes bénéficier d'une prime initiale. Mais celle-ci demeure bien relative, si l'on songe qu'elle exclut tout pourcentage sur les réimpressions futures de la pièce. C'est de toute façon à la troupe qui l'a créée que revient le choix ou pas de l'éditer. Le directeur d'une troupe donne l'autorisation de publication pour une œuvre qu'il a programmée avec d'autant plus de prudence qu'il doit faire face à cette loi : une œuvre publiée tombe dans le domaine public et n'est donc plus l'apanage de sa seule troupe... Ce phénomène explique probablement que les œuvres d'Alexandre Hardy n'aient été publiées que très tardivement : auteur à gages pour le prestigieux Hôtel de Bourgogne à partir de 1615, Hardy n'édite en fin de compte qu'une trentaine de pièces sur la centaine dont on est certain qu'il est l'auteur, probablement en raison du désaccord grandissant qui l'oppose à Bellerose, le directeur de la troupe... Il claquera d'ailleurs la porte de l'Hôtel de Bourgogne en 1627 pour offrir ses services à la troupe des Vrais Comédiens du roi.

Voilà donc la réalité de la vie du dramaturge : en ce premier quart de siècle, il perçoit peu ou pas de droit pour les représentations et la publication de ce qu'il a pourtant enfanté... Attaché à une troupe par le biais d'un contrat sans avoir de part sur l'argent engendré par les représentations, le dramaturge ne bénéficie pas non plus de l'édition de ses œuvres, si l'on exclut la prime initiale qui lui est versée. Il en est réduit à chercher activement des protecteurs qui lui tiennent lieu de mécène : Mairet trouve ainsi les moyens de sa subsistance dans l'appui financier que lui apporte par exemple le duc de Montmorency, tandis que Rotrou ou Corneille sont redevables à Richelieu. Pourquoi un auteur tient-il malgré tout à être publié ? Parce qu'au-delà d'un apport financier assez mince, la publication a une fonction symbolique : elle instaure ou consolide une réputation.

Le sort de l'auteur de théâtre ne s'améliore que quelques décennies plus tard sous l'impulsion de Corneille (qui finit par commercialiser ses propres œuvres). Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on constate que la prime initiale versée à l'auteur avant publication est plus importante. Surtout, le dramaturge commence à percevoir une part sur l'argent rapporté par les représentations (ainsi Quinault, à partir de 1653) : ce faisant, il peut se permettre de vivre de son écriture, ce qui était loin de lui être acquis au début du siècle. Ce n'est toutefois qu'avec l'action de Beaumarchais dans la seconde moitié du Siècle des Lumières que le concept même de droit d'auteur et ses conséquences juridiques seront réellement effectifs...

### Quand l'Église promettait les flammes de l'enfer aux gens de théâtre...

Luttant pour sa propre survie, les auteurs de théâtre sont également confrontés à un ennemi redoutable : l'Église. C'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, on n'en veut pas seulement aux bourses des dramaturges : on en veut à leur âme ! A la précarité de leur situation matérielle fait écho la piètre image que leur confèrent les Pères de l'Église. L'autorité morale voit d'un mauvais œil l'illusion sur laquelle repose le principe même du théâtre : elle n'y voit que mensonge. Accusés au même titre que tous les praticiens du théâtre de corrompre l'homme en exaltant ses passions les plus viles, les dramaturges sont menacés d'être consumés par les flammes de l'enfer.

Un édit royal de 1641 a beau exempter les comédiens de cette image infamante, des moralistes chrétiens comme Nicole et Bossuet (*Maximes et réflexions sur la Comédie*, 1694) continuent de jeter un anathème sur le théâtre avec une virulence extraordinaire. La puissance ecclésiastique est telle que la lutte contre le monde du théâtre se pérennise jusqu'à la fin du siècle. Un comédien doit ainsi abjurer sa propre profession pour échapper à l'excommunication ou bénéficier d'un enterrement conforme aux rites de l'Église catholique.

## COMÉDIENS ET TROUPES

Malgré les contorsions de l'Église, dramaturges et comédiens continuent d'exercer leur métier respectif : en dépit des pressions du clergé, l'autorité politique ne les désavoue pas. Certains fils de bonne famille – comme le célèbre Montdory – deviennent même acteurs. Surtout, le public se révèle grand amateur de théâtre.

### **Vie de bohème**

A l'orée du Grand Siècle, ce succès auprès du peuple n'empêche pas les troupes d'être profondément instables. A la précarité de la condition du dramaturge répond ainsi celle du comédien. La durée d'un contrat d'acteur est tout au plus d'un an : elle est régulièrement renouvelée pendant la période de Pâques, sans que ce renouvellement soit d'ailleurs automatique. Souvent composée de six à une dizaine de comédiens, une troupe se caractérise avant toute chose par son nomadisme : itinérante, elle se produit de ville en ville. Présidée par l'un de ses comédiens, la troupe fonctionne généralement selon une modalité collégiale : les recettes des spectacles sont réparties entre les acteurs.

Il faut attendre les années 1630 pour que certaines troupes deviennent permanentes (l'Hôtel de Bourgogne reçoit la protection du Roi à compter de 1629). Cette sédentarisation a un prix : la concurrence entre troupes voisines s'exacerbe, parfois autour de pièces traitant un thème similaire. Les histoires de Coriolan, de Rodogune ou du Cid sont ainsi mises au théâtre de façon concomitante par le Marais et l'Hôtel de Bourgogne, tandis que la troupe des Italiens explore depuis le XVI<sup>e</sup> siècle un répertoire totalement différent : celui de la *commedia dell'arte*.

### **Célébrités**

Dans cette surenchère entre troupes, les acteurs n'en acquièrent que plus de prix, comme en témoignent les destins de Montdory ou de Floridor. Le vedettariat fait déjà la loi et conditionne le succès des spectacles. Comédiens et comédiennes fascinent par leur capacité à tirer de vraies larmes par des histoires imaginaires ; mais en dehors de leurs dons mystificateurs, c'est leur mode de vie qui intrigue. Vivant en vase clos, ils forment des sociétés endogamiques qui suscitent tous les fantasmes : l'imaginaire collectif leur prête une vie débauchée qui explique en partie la mauvaise opinion dans laquelle les tiennent les moralistes chrétiens. C'est peut-être aussi la place qu'occupent les femmes dans cet univers supposément licencieux qui irrite les consciences, car c'est un fait : l'indépendance que confère le métier de comédienne à une femme la met sur un pied d'égalité avec l'homme. Or, dans une société où le sexe faible est mis sous tutelle, toute femme libre est, pense-t-on, forcément dépourvue de bonnes mœurs.

## **LES LIEUX DU THÉÂTRE**

### **A la ville**

Dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, l'unique salle permanente est l'Hôtel de Bourgogne. D'une longueur de trente-deux mètres et d'une largeur de dix-huit mètres, cette salle se caractérise par une profondeur de scène de douze mètres. La visibilité est médiocre pour la plupart des spectateurs. Il faut dire que l'aménagement de la salle n'offre pas encore le confort caractéristique de ces salles à l'italienne qui se multiplieront ultérieurement. Des loges destinées à la noblesse sont disposées de part et d'autre d'un parterre de 360 m<sup>2</sup>, dans lequel vient se masser le peuple, tandis que le fond est occupé par des gradins.

La qualité tout comme l'aménagement de la salle sont insuffisants pour accueillir toutes les troupes qui éclosent à Paris. Aussi des spectacles sont-ils parallèlement présentés dans des salles de jeu de paume, pour l'occasion reconverties en théâtres. Situé rue Vieille-du-Temple et d'une superficie de trente mètres sur douze, le jeu de paume du Marais devient ainsi un possible lieu de spectacle à partir de 1634 : on dispose une scène surélevée à l'une des extrémités de la salle, tandis que l'espace restant se voit doté de galeries latérales et d'un amphithéâtre pour accueillir le public. La visibilité n'y est guère meilleure qu'à l'Hôtel de Bourgogne.

A l'Hôtel de Bourgogne comme au Marais, l'ambiance des représentations n'a que peu avoir avec la discipline qui caractérise le public d'aujourd'hui. Mal éclairé et grouillant de voleurs comme de prostituées, le parterre est le théâtre d'incessantes bagarres qui engendrent une cohue telle que contrôler les billets à l'entrée relève de la gageure !

### **A la cour**

Le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle se joue aussi ailleurs que dans le milieu urbain à proprement parler. On en joue à la Cour par exemple. Celle-ci dispose de plusieurs espaces à cet effet : les grandes salles du Louvre, la salle du Petit-Bourbon ou encore les châteaux de Chantilly, Fontainebleau ou Saint-Germain. Dans la première moitié du siècle, on y exécute toutefois essentiellement des ballets.

## Au collège

L'alternative au théâtre urbain et au théâtre de cour réside dans l'espace clos des collèges, qui accueillent les élèves âgés de 10 à 18 ans. Ayant connu son essor à la Renaissance sous l'influence des jésuites, le théâtre de collège a une vocation pédagogique et spirituelle. A travers des tragédies déclamées en latin et dont le sujet est souvent pris dans l'histoire des saints ou dans la Bible, les élèves sont invités à célébrer leur lien à Dieu en compagnie d'autres fidèles. Joués dans la cour ou ce qu'on appelle « la salle des actes », les spectacles attirent avant tout les parents d'étudiants ainsi que les membres de l'Église. Ennemie féroce du monde du spectacle, l'Église n'a d'yeux bienveillants que pour cette façon édifiante de faire du théâtre.

## AU THÉÂTRE CE SOIR...

### Eclairage

En dehors des bougies et des chandelles, ce sont surtout les lampes à huile qui sont utilisées pour éclairer la salle : elles demeurent la solution la moins onéreuse pour maintenir la salle dans la lumière pendant toute la représentation. La structure en cinq actes des tragédies est la conséquence étonnante de ce recours à la lampe à huile : si elle est plus abordable, celle-ci doit être fréquemment mouchée, nécessitant ainsi une structure dramatique conçue de façon à pouvoir être suspendue à intervalle régulier.

### Les décors : en attendant les Italiens...

L'espace de la scène à proprement parler ne sera bouleversé que dans la seconde moitié du siècle : le rideau de scène n'apparaît par exemple qu'en 1641, tandis que les décors du premier tiers du siècle s'inscrivent dans la filiation de ce qui se faisait au Moyen-Âge. À l'époque de Théophile, l'action se déroule toujours dans les différents lieux (palais, ville, bois) d'un décor à « mansion » - ou à « compartiment » -, semblable à ceux dans lesquels se déployaient les mystères médiévaux. Le décor de *Pyrame et Thisbé* n'échappe pas à la règle : le décor qui nous est parvenu à travers un dessein de Mahelot, décorateur de l'Hôtel de Bourgogne<sup>35</sup>, consiste précisément en une série de compartiments. Le temps des machines italiennes n'est pas encore arrivé : ce modèle ne s'introduira en France qu'en 1645, à la faveur de l'invitation que Mazarin lancera au scénographe de génie Torelli.

### Les costumes : à la mode de chez nous

Souvent luxueux, les costumes portent la marque du Grand Siècle. Chargés d'or, d'argent et d'étoffes somptueuses, ils ne sont pas réalisés d'après des modèles historiques ; ils reproduisent au contraire les modes de l'époque.

### Jeu : l'acteur performer

Les *happenings* américains des années 1960 n'ont rien inventé : au XVII<sup>e</sup> siècle, l'acteur est déjà un « performer », au sens où son jeu relève déjà d'une performance orale et physique. Le comédien possède alors un modèle : l'orateur. A son image, il entend convaincre et faire impression sur l'imagination d'un public qu'il ne conçoit pas autrement que comme un auditoire. Ayant à dessein de l'émouvoir comme le ferait un avocat ou un prédicateur, le comédien ne se contente pas de suivre ses intuitions ou de puiser dans sa subjectivité les appuis nécessaires à son incarnation : il s'attache à appliquer des règles et des techniques rigoureuses, dont la maîtrise est censée mettre en valeur la beauté du texte et faire valoir la puissance de son architecture. Tout, chez l'acteur du XVII<sup>e</sup> siècle, participe d'une sémiologie de l'éloquence : diction (avec *r* roulés, nasalisation, *oi* prononcés *oué* etc.) et gestuelle servent à exprimer ce qu'on appelle alors les passions de l'âme. Le jeu de l'acteur baroque n'est en cela que l'indice de cette grande loi du Grand Siècle : l'art est, par définition, éloquence.

<sup>35</sup> Décor dont on est au moins sûr qu'il fut celui d'une reprise de la pièce de Théophile à l'Hôtel de Bourgogne.

## THÉOPHILE ET LES ÉCRITURES DE SON TEMPS

---

Publiée dans la *Seconde partie* des *Œuvres* de Théophile en 1623, la tragédie *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* résiste aux tentatives de datation : les Frères Parfacits, historiens du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont prétendu que Théophile l'avait composée en 1617, mais on préfère aujourd'hui substituer à cette date celle de 1621, sans que en être assuré. Quant à déterminer l'année de sa création sur les planches... l'énigme semble tout aussi insoluble, nous réduisant à des conjectures. Comme le résume Guido Saba, « la date plus probable de la première représentation doit se situer entre 1621 et 1623 sans qu'on puisse, en l'absence de preuves, prétendre à une précision plus grande<sup>36</sup>. »

La seule certitude est que Théophile écrit sa pièce au tournant des années 1620, avant que ne commence le règne de ce que les théoriciens de la littérature aimeront à appeler le « classicisme ». Sur les ruines de la littérature renaissante, pousse alors l'herbe folle de l'inventivité baroque ; n'en déplaise à Boileau, Malherbe n'est pas encore venu, et Aristote n'est pas la référence ultime à l'aune de laquelle se mesurera bientôt toute pièce de théâtre. Le champ est libre pour explorer les potentialités de la langue française. Cette liberté est ce qui fonde la richesse même de la pièce de Théophile, qui puise autant à la source de la poésie qu'à celles de la tragédie et de la pastorale... Irriguée de toute part, la tragédie de *Pyrame et Thisbé* reflète en cela aussi bien les préoccupations de Théophile que les écritures de son temps...

### LES ÉCRITURES POÉTIQUES

Au même titre qu'Abraham de Vermeil, Pierre de Marbeuf, Gabriel Du Bois-Hus et Tristan L'Hermite, Théophile appartient à ceux qu'on appelle les poètes Louis XIII<sup>37</sup>, génération hétéroclite de versificateurs qui se retrouvent au moins sur deux points : l'indocilité à l'égard des modèles et le caractère aventureux dans l'exploration de la langue. Comme eux, Théophile s'est illustré dans les genres poétiques les plus variés.

#### « Ma maîtresse m'attend » (II, 2)

On trouve trace de son talent pour la poésie amoureuse dans la façon dont il manie des paradoxes typiques de la rhétorique pétrarquiste. Certains des vers de *Thisbé* comme « (...) je serais bien marrie / Que d'un si cher tourment mon âme fût guérie. / Une telle santé me donnerait la mort » font écho à la peinture de la passion en prison délicieuse, que l'on retrouve dans ses stances : « Les rois ont de divers honneurs, / Leurs esclaves sont des seigneurs, / Les éléments sont leur partage, / Toute la terre est leur maison ; / Moi je n'ai rien qu'une prison, / Mais je l'estime davantage<sup>38</sup>. » L'évocation de cette complaisance dans l'asservissement et la douleur se double du recours à un autre invariant de la poésie d'amour : la sublimation de l'autre dans une image idéalisée qui devient le centre de l'univers. Tandis que *Pyrame* dit avoir découvert la lumière à travers son amour pour *Pyrame*, *Pyrame* voit ainsi dans *Thisbé* le seul véritable soleil... Chez les deux amants, l'autre devient principe premier.

#### « Ô Mort ! » (V, 2)

La tragédie de Théophile est également marquée par sa fréquentation de la poésie funèbre. Les deux monologues de l'acte V par exemple, sont traversés par des termes qui rappellent son ode de déploration intitulée « *A Monsieur de L., sur la mort de son père*<sup>39</sup> », où la pièce qu'il a dédiée « *A Mademoiselle de Roha, sur la mort de Madame La duchesse de Nevers*<sup>40</sup>. » On remarque toutefois que le motif de la mort excède chez Théophile le cadre de la poésie de circonstance. Il circule d'une pièce à l'autre, parce que la mort est aussi l'envers de l'amour, comme le suggèrent ces vers qu'on croirait proférés par *Thisbé* elle-même : « Je mourrai si tu meurs pour moi, / Autrement je serais bien traître, / Puisque le sort ne m'a fait naître / Que pour mourir avecque toi<sup>41</sup>. »

---

<sup>36</sup> Guido Saba, *op. cit.*, p. 108.

<sup>37</sup> Voir Véronique Adam, *Images fanées et matières vives. Cinq études sur la poésie Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, collection « Ateliers De L'imaginaire », 2003.

<sup>38</sup> Théophile de Viau, « Stances », XXVIII, v. 13 – 18, in *Œuvres poétiques* (éd. Guido Saba), Classique Garnier/Poche, 2008, p. 102.

<sup>39</sup> Théophile de Viau, *Ibid.*, p. 406 - 409.

<sup>40</sup> Théophile de Viau, *Ibid.*, p. 87 – 88.

<sup>41</sup> Théophile de Viau, *Ode XIII*, v. 29 – 32, *Ibid.*, p. 67.

## « Hélas ! » (II, 2)

C'est enfin en poète lyrique que Théophile écrit *Pyrame et Thisbé*. Loin de cultiver l'obsession du sang et de la violence qui caractérise son contemporain Alexandre Hardy<sup>42</sup>, Théophile imagine une poésie dont la dimension pathétique est délicatement nuancée par le registre élégiaque auquel elle vient aussi s'abreuver. La cour que se livrent les amants autour du mur ne constitue-t-elle pas ce qu'Anne Videau a appelé un « double *paraklausithyron*, un double "chant devant la porte close"<sup>43</sup> » ? La vaine élégiaque est également exploitée dans les deux monologues de la fin, où s'exprime une tristesse matinée de désespoir. Dans un cadre bucolique mais parcouru par l'inquiétante obscurité de la nuit, les deux amants disent le regret de se perdre, blâment la nature, avant de s'en remettre à elle, par l'entremise de la métamorphose.

## LES ÉCRITURES THÉÂTRALES

S'il est poète, Théophile est aussi dramaturge. Son unique pièce vient s'inscrire dans un paysage théâtral où l'on expérimente beaucoup, sans avoir encore trouvé les quelques grands chemins qui feront la gloire de la dramaturgie française à partir des années 1630. Voltaire résume le théâtre de ce premier quart de siècle de la façon suivante : « Les Anglais avaient déjà un théâtre, aussi bien que les Espagnols, quand les Français n'avaient que des tréteaux<sup>44</sup> ». Voilà qui est bien abrupt et par là même injuste. Voilà qui dit tout de même la situation inchoative dans laquelle se trouve le théâtre français de l'époque : au carrefour de l'histoire littéraire et politique, il se cherche encore une forme et un discours sur le monde<sup>45</sup>, tout en accouchant déjà de chefs d'œuvres particulièrement remarquables. *Pyrame et Thisbé* est à cet égard le reflet de la situation de l'art dramatique de son temps : réussite incontestable, elle réfléchit tous les possibles qui y germent. C'est pour cette raison que la tragédie de Théophile a toutes les vertus de l'adolescence. Comme l'écrit joliment Marie-Madeleine Mervant : « *Pyrame et Thisbé* c'est la tragédie adolescente, ou l'adolescence de la tragédie<sup>46</sup>. »

### (Re)naissances de la tragédie

Dès le titre même, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* dit son affiliation au genre tragique. Le genre n'en est alors plus à ses balbutiements en France.

Il éclot sous les plumes de Théodore de Bèze (1519 – 1605) et Jodelle (1532 – 1573) au milieu du siècle précédent avant de s'affirmer avec Garnier (1545 – 1590) et Montchrestien (1575 – 1621). De ce « théâtre phénix<sup>47</sup> », qui renaît alors depuis quelques décennies à peine, Théophile possède probablement une connaissance approfondie. On retrouve en effet dans *Pyrame et Thisbé* les grandes tirades qui faisaient l'austère grandeur du théâtre humaniste. On y reconnaît en outre cette prédilection pour les figures tyranniques (Robert Garnier, *Les Juives*, 1583) ou la déploration, dont était déjà imprégnée la *Cléopâtre captive* de Jodelle, et la structure formelle en cinq actes, typique de la Renaissance. Cette filiation avec les dramaturges du siècle précédent ne doit pourtant pas cacher les ruptures que Théophile marque avec eux : il supprime par exemple le chœur.

La différenciation à l'égard des modèles anciens se double également d'une distanciation à l'égard du théâtre pratiqué par Alexandre Hardy (1670 – 1632), poète à gage de l'Hôtel de Bourgogne et acteur qui prétend avoir écrit plusieurs centaines de pièces. Celui-ci a tenté de remettre en cause le statisme de la tragédie oratoire en imposant un modèle dramatique où le spectaculaire impose à l'intrigue des péripéties quasi-romanesques et des actions (viol, meurtre) dont la violence se situe à mille lieues de la bienséance bientôt préconisée par les théoriciens du théâtre classique. Si Théophile met en scène deux suicides successifs dans l'acte V, il se garde bien de se complaire dans « la force du sang<sup>48</sup> », à la manière de Hardy. La façon dont Thisbé évoque le rougissement du poignard relève au contraire d'un raffinement métaphorique auquel Hardy est étranger. Ce contraste charme les contemporains de Théophile, qui réservent à sa tragédie un accueil

<sup>42</sup> Voir ci-dessous.

<sup>43</sup> Anne Videau, « Pyrame et thisbé dans les Métamorphoses d'Ovide, l'élégiaque tragique de l'Eros, et le romanesque, épique de l'Eros, [http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/article.php3?id\\_article=9&var\\_affichage=vf](http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=9&var_affichage=vf) [en ligne]. Le *paraklausithyron* est une forme qu'Ovide a par exemple illustrée dans *Les Amours*. Ce genre de poème repose sur une mise en scène fictive où l'amant se lamente sur le seuil de la maison de l'aimée, qui lui reste désespérément fermée.

<sup>44</sup> Voltaire, *Lettres philosophiques*, XVIII.

<sup>45</sup> La vision du monde exprimée par les pièces de l'époque pâtit des séismes qui agitent alors la France. Entre la période noire des guerres de religion (1562 – 1598) et le retour de la confusion après l'assassinat d'Henri IV en 1610, la production d'œuvre tragique est parallèle aux troubles qui font alors trembler la France.

<sup>46</sup> Marie-Madeleine Mervant, *op. cit.*, p. 163.

<sup>47</sup> L'expression est de Jacques Scherer (voir « Le théâtre phénix », in *Le Théâtre en France* (dir. Jacqueline de Jomaron), Paris, Le livre de poche, 1992, p. 116).

<sup>48</sup> C'est le nom d'une pièce de Hardy, datant de 1612, dans laquelle une jeune fille est enlevée avant d'être violée par un inconnu.

chaleureux : probablement représenté à la cour en 1621, repris à l'Hôtel de Bourgogne, *Pyrame et Thisbé* est un grand succès.

### Printemps de la pastorale

Au-delà de la teneur tragique du sujet, la pièce séduit sans doute aussi en raison de ses plaisantes résonances pastorales. Son écriture s'inscrit d'ailleurs entre la publication de deux succès majeurs de ce premier quart de siècle : *Les Bergeries* de Racan et la *Sylvie* de Mairet. Toutes deux sont des pastorales dramatiques, signe que le genre est trop au goût du jour pour que Théophile dramaturge n'y ait pas été sensible. Entre l'*Aminta* ou *Il pastor Fido*, et le roman *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé, les modèles abondent. D'après Daniela Dalla Valle, certaines des tirades de *Pyrame et Thisbé* furent d'ailleurs reçues comme de véritables illustrations du genre<sup>49</sup>.

Il faut dire que sa tragédie comporte deux traits éléments définitoires du genre pastoral : d'une part, « l'importance de la nature en tant que milieu où se déroule l'action », de l'autre « la qualité éminemment, presque uniquement sentimentale de l'action elle-même<sup>50</sup>. »

### Saveurs de la farce

Pastorale, tragédie, poésie : *Pyrame et Thisbé* emprunte à de nombreuses écritures, en donnant tout de même des bornes à sa versatilité générique. On ne trouve ici point trace de comédie, si ce n'est, à la limite, à travers le personnage de Bersiane, chez qui certains ont vu une incarnation « comique de la vieille qui s'oppose aux droits de la jeunesse<sup>51</sup>. » Quoiqu'il en soit, le comique reste globalement étranger à la pièce de Théophile.

Il se peut en revanche que la représentation de *Pyrame et Thisbé* ait été suivie d'une pièce franchement comique, clairement distincte du texte de Théophile : à l'Hôtel de Bourgogne, un célèbre trio de farceurs dénommés Turlupin, Gros-Guillaume et Gaultier-Garguille viennent souvent clore la représentation. S'inspirant sans doute du jeu italien, ces farceurs font des grimaces et donnent à leur corps des postures parfois grotesques afin de servir une intrigue de base qui demeure sensiblement la même d'un spectacle à l'autre : un serviteur fait preuve d'une grande malice pour favoriser les amours de son maître et de sa maîtresse, en déjouant les pièges que leur tendent un mari ou un père trop possessifs.

Pratiquée avec succès par ce trio, la farce l'était également en dehors des murs de l'Hôtel de Bourgogne. Dans les années 1610 – 1630, les plus grands farceurs français se nomment Grattelard mais aussi Tabarin (c'est à lui que l'on attribue la *Farce des bossus*) et Mondor ; ils œuvrent sur le Pont-Neuf ou les tréteaux de la place Dauphine. Ces amoureux du théâtre de rue connaissent assez de succès pour qu'un *Recueil général des rencontres et questions tabariniques. Inventaire universel des œuvres de Tabarin* paraisse à partir de 1622. Ces « farces tabariniques » convoquent des motifs qui finissent par constituer des invariants à force de migrer d'une œuvre à une autre : on y retrouvera forcément quelques amoureux (jeunes ou vieillards), des jeux de travestissement et des machinations dont le but est de se moquer ou de venir à bout d'une épouse ou d'un voisin à qui l'on en veut... Le tout se clôt la plupart du temps sur une bagarre généralisée...

D'un lieu à l'autre, ce sont donc des recettes sensiblement semblables qui sont reprises. Grimaces, mimes, contorsions : le jeu s'amuse à pousser l'expressivité du corps jusqu'à la caricature. L'amusement du public n'en est que plus grand. Pour le dire en un mot, la farce représente ainsi « un théâtre d'acteurs, un théâtre du schématisme et un théâtre du rire<sup>52</sup>. »

## CONCLUSION

Le tournant des années 1630 marque à bien des égards le crépuscule d'une époque. Théophile de Viau meurt en 1626, Hardy en 1632 ; avec *Mélite* (1629 – 1630), Corneille impose un type de comédie sentimentale qui substitue le sourire au rire franc de la farce, où selon Chapelain tout n'est que « lie et rebut ». Mais ce tournant constitue aussi l'aurore d'une théâtralité renouvelée. On goûtait à la licence ; on s'éprendra de la règle. C'est du plaisir de la contrainte que surgiront désormais quelques uns des plus incontestables chefs d'œuvres du théâtre français.

<sup>49</sup> Daniela Dalla Valle, « *Pyrame et Thisbé* de Théophile et la pastorale dramatique. Quelques remarques », in *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII<sup>e</sup> siècle. Offerts à G. Mongrédien*, Paris, Société d'Etudes du XVII<sup>e</sup> siècle, 1974, p. 297.

<sup>50</sup> Daniela Dalla Valle, *ibid.*, p. 290.

<sup>51</sup> Guido Saba, *op. cit.*, p. 113 – 114.

<sup>52</sup> Charles Mazouer, « Introduction » à *Farces du Grand Siècle. De Tabarin à Molière. Farces et petites comédies du XVII<sup>e</sup> siècle* (Charles Mazouer, éd.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 18.



## LES MÉTAMORPHOSES DE PYRAME ET THISBÉ

---

« 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.  
Bel arbre, puisque au monde après moi tu demeures,  
Pour mieux faire paraître au Ciel tes rouges meures  
Et lui montrer le tort qu'il a fait à mes vœux,  
Fais comme moi, de grâce, arrache tes cheveux,  
Ouvre-toi l'estomac et fais couler à force  
Cette sanglante humeur par toute ton écorce. »  
(Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*,  
v. 1187 – 1196).

A l'origine, il y a le sang de Pyrame, qui s'écoule jusqu'aux racines d'un mûrier voisin, dont il imbibe l'écorce, la tige puis les fruits. Sous l'effet de cette imprégnation, les baies blanches se teintent d'une couleur pourpre, censée rappeler aux yeux de l'éternité l'histoire tragique qui unit à Babylone deux amants dans la mort, à défaut de les avoir assemblés dans la vie. Si elle est chromatique, cette métamorphose est aussi générique : métaphoriquement doté d'un « estomac » et de « cheveux », le mûrier semble avoir adopté ici les propriétés de l'homme. À la sève s'est substitué le sang. Mais le sang de Pyrame n'a pas seulement alimenté le petit arbuste. Il n'a cessé d'irriguer l'histoire des lettres et des arts, suscitant d'Ovide à Zola d'innombrables métamorphoses scripturaires...

### OVIDE : « ILS BRÛLAIENT »

Ovide n'a pas puisé dans sa seule imagination l'histoire pathétique de Pyrame et Thisbé : on en trouve déjà trace dans certains mythes babyloniens<sup>53</sup>. C'est toutefois à lui que revient le mérite d'en avoir proposé le premier récit de référence, à partir duquel vont s'élaborer toutes les variations ultérieures du mythe.

Située dans le quatrième livre des *Métamorphoses* (IV, 55 – 166), la légende qu'il rapporte est enchâssée dans un récit cadre, consacré aux filles de Minée. Ayant décidé qu'elles bouderaient les festivités consacrées au dieu du vin, celles-ci décident de tromper l'ennui en se récitant des histoires pendant qu'elles tissent ; parmi les récits qu'elles évoquent se trouve celui de Pyrame et Thisbé. Objet d'une histoire dans l'histoire, les aventures des deux jeunes babyloniens prennent une tournure assez semblable à celle que l'on retrouvera chez Théophile. La rivalité qui oppose ici deux familles est le motif qui sépare des amants communiquant malgré tout à la faveur d'une fissure parcourant un mur mitoyen ; les amants décident d'échapper à une autorité qu'ils jugent injuste en se donnant un rendez-vous nocturne à la lisière de la ville, près du tombeau de Ninus ; Thisbé fuit un fauve à la gueule ensanglantée ; Pyrame déduit des traces de l'animal et du voile de Thisbé que celle-ci a été dévorée ; il se suicide, entraînant dans la foulée la mort de Thisbé.

Pyramus et Thisbe, juvenum pulcherrimus alter, Altera, quas Oriens habuit, prælata puellis, Contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam Coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem. Notitiam primosque gradus vicinia fecit ; Tempore crevit amor ; tædæ quoque jure coissent, Sed vetuere patres ; quod non potuere vetare, Ex aequo captis ardebant mentibus ambo. Conscius omnis abest ; nutu signisque locuntur ; Quoque magis tegitur, tectus magis æstuat ignis. Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim, Cum fieret, paries domui communis utrique. Id uitium, nulli per sæcula longa notatum (Quid non sentit amor ?), primi vidistis, amantes, Et vos vocis fecistis iter. Tutæque per illud Murmure blanditiæ minimo transire solebant. Sæpe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,	Pyrame et Thisbé, le plus beau des jeunes gens Et la plus remarquable des jeunes filles que l'Orient ait connue, Habitaient deux maisons contiguës dans la ville Que Sémiramis entoura, nous dit-on, de hautes murailles de brique. Ils se connurent grâce à ce voisinage et firent les premiers pas d'un amour Qui crût avec le temps ; ils auraient même convolé en justes noces Sans l'opposition de leurs pères ; mais ceux-ci ne purent les empêcher De brûler à l'unisson d'une passion égale. Ils n'avaient aucun confident, se parlaient par gestes et par signes ; Plus ils dissimulaient leur flamme, plus elle était attisée. Le mur mitoyen de leurs deux maisons comportait une mince fissure Qui s'était produite jadis, lorsqu'on avait construit. Ce vice de forme, que personne, au long des siècles, n'avait remarqué, Vous, les amants (que ne devine point l'amour ?), l'avez vu les premiers, Et vos voix ont pris ce chemin. Par là, en toute sûreté, Ils échangeaient des mots d'amour en murmurant tout bas. Souvent, Thisbé se tenant d'un côté, Pyrame de l'autre,
---	--

<sup>53</sup> Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article « Pyrame et Thisbé » in *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. Pierre Brunel), Monaco, Editions du Rocher, 1988.

Inque vices fuerat captatus anhelitus oris :  
 « Invide, dicebant, paries, quid amantibus obstas ?  
 Quantum erat ut sineres toto nos corpore jungi,  
 Aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres ?

Nec sumus ingrati ; tibi nos debere fatemur  
 Quod datus est verbis ad amicas transitus aures. »  
 Talia diversa nequiquam sede locuti  
 Sub noctem dixere vale, partique dedere  
 Oscula quisque suæ non pervenientia contra.  
 Postera nocturnos aurora removerat ignes  
 Solque pruinosas radiis siccaverat herbas ;  
 Ad solitum coiere locum. Tum murmure parvo  
 Multa prius questi, statuunt ut nocte silenti  
 Fallere custodes foribusque excedere temptent  
 Cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquant ;  
 Neve sit errandum lato spatiantibus arvo,  
 Conveniant ad busta Nini lateantque sub umbra  
 Arboris ; arbor ibi niveis uberrima pomis,  
 Ardua morus, erat, gelido contermina fonti.  
 Pacta placent ; et lux, tarde discedere visa,  
 Præcipitatur aquis et aquis nox exit ab isdem.  
 Callida per tenebras, versato cardine, Thisbe  
 Egreditur fallitque suos adopertaque vultum  
 Pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit ;  
 Audacem faciebat amor. Venit ecce recenti  
 Cæde læna boum spumantis oblita rictus,  
 Depositura sitim vicini fontis  
 Quam procul ad lunæ radios Babylonia Thisbe  
 Vidit et obscurum timido pede fugit in antrum ;  
 Dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.  
 Ut lea sæva sitim multa conpescuit unda,  
 Dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa  
 Ore cruentato tenues laniavit amictus.  
 Serius egressus vestigia vidit in alto  
 Pulvere certa feræ totoque expalluit ore  
 Pyramus ; ut uero vestem quoque sanguine tinctam  
 Repperit : « Una duos » inquit « nox perdet amantes !  
 E quibus illa fuit longa dignissima vita,  
 Nostra nocens anima est ! ego te, miseranda, peremi,  
 In loca plena metus qui jussi nocte venires  
 Ec prior huc veni. Nostrum divellite corpus  
 Et scelerata fero consumite viscera morsu,  
 O quicumque sub hac habitatis rupe, leones !  
 Sed timidi est optare necem. » Velamina Thisbes  
 Tollit et ad pactæ secum fert arboris umbram  
 Utque dedit notæ lacrimas, dedit oscula vesti :  
 « Accipe nunc » inquit « nostri quoque sanguinis  
 haustus. »  
 Quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,  
 Nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit  
 Et jacuit resupinus humo ; cruor emicat alte,  
 Non aliter quam cum vitiato fistula plumbo  
 Scinditur et tenui stridente foramine longas  
 Ejaculatur aquas atque ictibus aera rumpit.  
 Arborei fetus aspergine cædis in atram  
 Vertuntur faciem madefactaque sanguine radix  
 Purpureo tingit pendentia mora colore.  
 Ecce metu nondum posito, ne fallat amantem,  
 Illa redit juvenemque oculis animoque requirit  
 Quantaque vitari narrare pericula gestit ;  
 Utque locum et uisa cognoscit in arbore formam,  
 Sic facit incertam pomi color ; hæret, an hæc sit.  
 Dum dubitat, tremebunda videt pulsare cruentum

Et leurs bouches cherchant à percevoir leur souffle mutuel, ils disaient :  
 « Mur hostile, pourquoi faire obstacle aux amants ?  
 Que faudrait-il pour que tu permettes à nos corps de s'unir tout à fait  
 Ou, si cela est trop, que tu t'ouvres pour que nous nous donnions des  
 baisers ?

Nous ne sommes pas des ingrats : nous reconnaissons te devoir  
 Ce passage par lequel nos paroles vont jusqu'aux oreilles chéries. »  
 Après avoir ainsi parlé vainement, de leur place respective,  
 A la nuit ils se dirent adieu et chacun donna à sa cloison  
 Des baisers qui ne parvenaient pas à l'autre.  
 L'aurore suivante avait chassé les astres de la nuit  
 Et le soleil séché de ses rayons la rosée sur les herbes  
 Quand ils revinrent au lieu habituel. Alors, après de longues plaintes  
 A peine murmurées, ils décident de tromper leurs gardiens  
 Dans la nuit silencieuse et de tenter de s'échapper ;  
 Une fois hors de la demeure, ils quitteront aussi la ville  
 Et, pour ne point se perdre dans une course à travers champs,  
 Près du tombeau de Ninus ils se retrouveront, se cacheront à l'ombre  
 De son arbre : c'était un mûrier élevé, couvert de fruits blancs  
 Comme neige, tout près d'une source d'eau fraîche.  
 Ce plan leur plaît ; et le jour, qu'ils ont trouvé lent à s'enfuir,  
 Disparaît dans les eaux et de ces eaux surgit la nuit.  
 Dans les ténèbres, ayant adroitement fait pivoter la porte.  
 Thisbé sort, trompant les siens, et parvient, le visage voilé,  
 Au tombeau ; elle s'assied sous l'arbre convenu :  
 L'amour lui donnait de l'audace. Voici qu'une lionne à la gueule écumante,  
 Souillée par le sang des bœufs qu'elle vient de tuer,  
 Vient étancher sa soif dans l'eau de la source voisine.  
 Thisbé la Babylonnienne l'a vue de loin, au clair de lune,  
 Et, d'un pas tremblant, elle fuit vers une grotte obscure :  
 Dans sa fuite, elle laisse glisser le voile de son dos.  
 Lorsque la lionne en fureur s'est bien désaltérée dans l'onde,  
 Elle retourne dans les bois et, trouvant par hasard le vêtement léger  
 Sans sa propriétaire, le dilacère de ses mâchoires sanguinolentes.  
 Sorti plus tard, Pyrame voit, gravées dans la poussière, les traces  
 Sures d'une bête sauvage et tout son visage blêmit ;  
 Quand il découvre aussi le tissu maculé de sang, il s'écrie :  
 « Une seule nuit va perdre deux amants !  
 De nous deux elle était la plus digne d'une longue existence :  
 Que mon âme est coupable ! C'est moi, mon pauvre amour, qui t'ai tuée  
 Pour t'avoir fait venir de nuit dans ces lieux effrayants  
 Sans y arriver le premier. Mettez ce corps en pièces,  
 Déchirez cette chair malfaisante de morsures féroces,  
 Ô vous tous, lions qui peuplez ces rochers !  
 Mais il est lâche de souhaiter la mort. » Il prend le voile de Thisbé  
 Et l'emporte avec lui à l'ombre de l'arbre convenu ;  
 Après avoir couvert de larmes, de baisers, cette étoffe chérie,  
 Il dit : « Maintenant, gorge-toi aussi de mon sang. »

Et il plonge dans ses entrailles l'épée dont il était ceint  
 Puis aussitôt la tire, moribond, de la blessure brûlante  
 Et tombe à la renverse sur le sol ; le sang jaillit très haut  
 Tout comme d'un tuyau de plomb endommagé qui se casse  
 Et dont la mince fente lance de longs jets d'eau  
 En sifflant, déchirant l'air de ses traits.  
 Les fruits de l'arbre, sous cette pluie mortelle, prennent  
 Une teinte noire et ses racines, arrosées de sang,  
 Donnent une couleur pourpre aux mûres pendantes.  
 Voici que Thisbé, toute à sa peur encore mais ne voulant pas décevoir  
 Son amant, revient et cherche des yeux et du cœur le jeune homme,  
 Impatiente de lui conter les dangers auxquels elle a échappé.  
 Si elle reconnaît le lieu et la forme de l'arbre qu'elle voit,  
 Elle n'est pas certaine de la couleur des fruits et se demande si c'est lui.  
 Tandis qu'elle hésite, tremblante, elle aperçoit le corps palpitant

Membra solum retroque pedem tulit, oraque buxo  
 Pallidiora gerens, exhorruit æquoris instar,  
 Quod tremitt, exigua cum summum stringitur aura.  
 Sed postquam remorata suos cognovit amores,  
 Percutit indignos claro plangore lacertos  
 Et laniata comas amplexaque corpus amatum  
 Vulnera, supplevit lacrimis fletumque cruori  
 Miscuit et gelidis in vultibus oscula figens :  
 « Pyrame, clamait, quis te mihi casus ademit ?  
 Pyrame, responde ; tua te carissima Thisbe  
 Nominat ; exaudi vltusque attolle jacentis ! »  
 Ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos  
 Pyramus erexit visaque recondidit illa.  
 Quæ postquam vestemque suam cognovit et ense  
 Vidit ebur vacuum : « Tua te manus, inquit, amorque  
 Perdidit infelix ! Est et mihi fortis in unum  
 Hoc manus, est et amor ; dabit hic in vulnera vires.  
 Persequar extinctum letique miserrima dicar  
 Causa comesque tui ; quique a me morte revelli  
 Heu ! sola poteris, poteris nec morte revelli.  
 Hoc tamen amborum verbis estote rogati,  
 O multum miseri, meus illiusque parentes,  
 Ut quos certus amor, quos hora novissima junxit,  
 Componi tumulo non inuideatis eodem.  
 At tu, quæ ramis arbor miserabile corpus  
 Nunc tegis unius, mox es tectura duorum,  
 Signa tene cædis pullosque et luctibus aptos  
 Semper habe fetus, gemini monumenta cruoris. »  
 Dixit et aptato pectus mucrone sub imum  
 Incubuit ferro, quod adhuc a cæde tepebat.  
 Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes ;  
 Nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,  
 Quodque rogis superest, una requiescit in urna.

Sur la terre ensanglantée, fait un pas en arrière, le visage  
 Plus pâle que le buis, et frémit comme la mer frissonne  
 Lorsqu'une brise légère effleure sa surface.  
 Mais quand, après un temps d'arrêt, elle a reconnu son amour,  
 Elle frappe ses bras indignes tout en hurlant sa peine,  
 S'arrache les cheveux, enlace le corps de l'aimé,  
 Inonde de larmes ses blessures, mêlant ses pleurs au sang  
 Et, couvrant de ses baisers le visage glacé, elle s'écrie :  
 « Pyrame, quel malheur t'a arraché à moi ?  
 Pyrame, réponds-moi ! C'est Thisbé ta bien-aimée  
 Qui t'appelle, écoute-moi, soulève ton visage sans vie ! »  
 Au nom de Thisbé, Pyrame a levé des yeux rendus lourds  
 Par la mort et, l'ayant vue, il les a refermés.  
 Elle, reconnaissant son voile et voyant le fourreau d'ivoire sans épée,  
 Reprend : « Ta main et ton amour t'ont tué, malheureux ;  
 Voici ma main et mon amour, aussi vaillants  
 Pour le même dessein : j'y trouverai la force de me frapper.  
 Je te suis dans la mort ; je serai la douloureuse cause  
 Et la compagne de ta disparition ; seule la mort, hélas ! pouvait  
 Te prendre à moi ; la mort ne pourra plus te prendre.  
 Cependant, nous vous adressons tous deux ces paroles :  
 Dans votre immense douleur, ô mes parents et vous, les siens,  
 N'empêchez pas deux êtres, unis par un amour authentique  
 Et leur heure dernière, d'être placés dans le même tombeau.  
 Quant à soi, arbre dont les branches abritent maintenant  
 Un corps pathétique et en abritas bientôt deux,  
 Garde la marque de ce carnage en portant à jamais des fruits  
 Sombres en signe de deuil, en souvenir de notre double mort. »  
 Sur ces mots, elle appuya sous sa poitrine la pointe de l'épée  
 Encore tiède de Pyrame et s'affaissa dessus.  
 Or ses prières touchèrent les dieux, touchèrent les parents,  
 Car la couleur des fruits parvenus à maturité est noire  
 Et les restes des deux amants reposent dans une même urne<sup>54</sup>.

Avec l'histoire de Pyrame et Thisbé, le poète latin dépeint ainsi la force irrépessible de la passion : les amants n'existent ici qu'à travers la flamme qui les consume. Pour braver les interdits, ils communiquent « par gestes et par signes », inventant ainsi une sémiologie amoureuse située en-deçà des mots et au plus près des corps. Mais, alliés des amants, les signes sont aussi à l'origine de leur perte. Pyrame et Thisbé ne doivent en effet leur mort qu'à leur propre défaillance à les déchiffrer : Pyrame interprète mal les traces de pas et le voile ensanglanté. Le mauvais usage de son jugement entraîne son suicide et, dans son sillage, celui de Thisbé. La tragédie de Pyrame et Thisbé constitue en cela une tragédie de l'immanence : ce n'est pas tant l'hostilité de quelque dieu qui les conduit à la chute que leur propre erreur ; dès Ovide, nous voici donc dans une tragédie à hauteur d'hommes. Voilà qui rapproche profondément Ovide de Théophile, où « l'espace reste toujours horizontal » parce qu'il n'y a ici « pas de dieu céleste, pas d'enfer chrétien<sup>55</sup>. »

## MOYEN-ÂGE : « JE SAIS QUE VOUS ÊTES BLESSÉ À MORT PAR MOI, ET MOI PAR VOUS<sup>56</sup> »

476 après Jésus-Christ : l'Empire romain s'effondre. Mais le prestige de la littérature latine lui survit. Au XII<sup>e</sup> siècle, la France voit en effet fleurir une série de « romans antiques », dont la forme située à mi-chemin de la fiction romanesque et du récit mythique en fait des ancêtres de ce qui deviendra plus tard le roman historique. S'en référant d'abord à Virgile (dont ils tirent l'*Eneas*, le *Roman de Troie* ou le *Roman de Thèbes*), les clercs qui les écrivent se laissent peu à peu séduire par Ovide : ils trouvent dans ses *Métamorphoses*, ses *Héroïdes* ou son *Art d'aimer* autant de sources où puiser pour alimenter une littérature médiévale qui invente alors l'idéal courtois. L'histoire des deux amants de Babylone ne pouvait que les émouvoir. Un auteur anonyme en fait un récit fidèle au modèle antique tout en lui conférant une tournure propre à séduire les amateurs de « fin'amor » : miroirs l'une de l'autre, les deux âmes pures de Pyrame et Thisbé s'épanchent ici en d'infinies

<sup>54</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, livre IV, v. 55 – 166 (trad. Danièle Robert), Arles, Actes Sud, 2001, p. 154 – 161.

<sup>55</sup> Marie-Madeleine Mervant, *op. cit.*, p. 68.

<sup>56</sup> *Pyrame et Thisbé ; Narcisse ; Philomena : trois contes du XI<sup>e</sup> siècle français imités d'Ovide*, édition d'Emanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 52. Ceci est la version moderne de ces vers : « *Bien sai qu'a mort estes navrez / Pour moi, / Et je pour vous, en moie foi* ».

complaintes mélancoliques et n'acceptent de quitter le séjour terrestre qu'à travers une mort d'amour typiquement médiévale.

Piramus est plains de tristour, Plains de soupir et plains de plour, Plains de penser et plains de cure. Demente soi en tel mesure Sovent :	Pyrame n'est plus que tristesse. Il n'est plus que soupirs et pleurs, plus que pensée, plus que souci. Et voilà comment il se lamente Souvent :
<i>Hé, las ! fet il, chetis, dolent, Souffrerai longues cest torment ? Tous tens ai duel, joie noient, Et come plus me dueil, plus m'esprent Amour.</i>	<i>Ah, malheureux, triste et dolent Vais-je longtemps souffrir ce tourment ? Sans cesse je souffre, privé de toute joie, Et plus je souffre, plus m'embrase Amour.</i>
<i>Je mens certes, ains est ardeur qui ensi vient de jour en jour ; Si taint ma force et ma coulour Com fait la fueille la froidour. Hé, las !</i>	<i>Mais je mens : mieux vaut l'appeler ardeur Ce qui me tient jour après jour, Qui ruine va vigueur et flétrit mon teint Comme le froid flétrit la fleur. Hélas !</i>
<i>Hé, Piramus, quel la feras ? En quel guise te contendras ? Hay, pere qui m'engendas, Pour quoi N'as tu ore pitié de moi ? Se tu ne prens autre conroi, Ou par enging ou par desroi Feraï</i>	<i>Ah, malheureux Pyrame, que vas-tu faire ? Comment vas-tu te comporter ? Ah, père qui m'as engendré, Pourquoi N'as-tu pas en ce jour pitié de moi ? Si tu ne changes pas d'attitude, Soit par ruse, soit par folie, Je ferai en sorte,</i>
<i>Tysbé, bele, que te verrai, Ou se ce non pour toi morrai. Saches, se par amours ne t'ai, Que par force te ravirai. La mort</i>	<i>Belle Thisbé, de te revoir, Ou sinon je pourrai à cause de toi. Oui, sache-le, si l'amour ne te donne à moi, Je te ravirai de force. La mort</i>
<i>Iert mon refuge et mon confort,</i>	<i>Sera mon refuge, mon réconfort<sup>57</sup>.</i>

Chez Ovide, le désir frappe par sa violence, tandis que la Beauté empêche par le pouvoir de fascination qu'elle exerce sur l'autre. Un tel érotisme était forcément problématique pour un Moyen-Âge épris d'idéal et de vertu... C'est ce qui explique que les œuvres du poète latin aient été réécrites et publiées au XIV<sup>e</sup> siècle sous la forme d'un *Ovide moralisé*, où les données du mythe sont interprétées à la lueur de la religion catholique. *Pyrame et Thisbé* se métamorphose ainsi en allégorie chrétienne, où Thisbé figure l'âme, Pyrame le Christ, le lion le diable.

## RENAISSANCE : « AINSI AMOUR RENDIT-IL INSÉPARABLES DANS LA MORT CEUX QU'IL N'AVAIT PU REJOINDRE DANS LA VIE ».

Puis, tandis que le Moyen-Âge se meurt, la Renaissance connaît ses premières lueurs en Italie, où la *rinascinta* des lettres et des arts fait souffler un vent nouveau sur la littérature européenne de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Pyrame et Thisbé y renaissent une autre fois, à travers la prose de l'italien Boccace (1313 – 1375), qui emprunte à Ovide la matière de l'une des nouvelles de son fameux *Décameron* (quatrième journée, huitième nouvelle). Aussi persécutés par leurs parents que l'étaient leurs ancêtres mésopotamiens, les deux amants se nomment Girolamo et Salvestra. Séparés de force par leurs tuteurs, ils finissent par se retrouver, mais c'est pour leur plus grand malheur : apprenant que Salvestra a été mariée à un autre, Girolamo meurt de désespoir. Saisie de douleur à la vue du corps de Girolamo, Salvestra trépassa à son tour. S'ils n'ont pas eu le bonheur de partager leur amour dans la vie, les amants sont toutefois rassemblés dans la mort : leurs dépouilles sont réunies dans le même tombeau. « Ainsi Amour rendit-il inséparables dans la mort ceux qu'il n'avait pu rejoindre dans la vie ».

Deux siècles plus tard, c'est le poète français Baïf (1532 – 1589) qui ressuscite les amants dans un long poème intitulé « le Meurier ». Sous sa plume, l'embrasement dans le mur n'est plus le fruit d'un défaut de construction : le mur s'est ici laissé fendre de pitié, pour laisser aux amants le loisir de s'entretenir. Reprise par Giambattista Marino<sup>58</sup> (*Piramo e Thisbe*, 1620) puis Théophile de Viau, cette invention n'est pas la seule à porter au crédit de Baïf. Moins enclin qu'Ovide à vanter la force érotique du désir, celui-ci insiste au

<sup>57</sup> *Pyrame et Thisbé ; Narcisse ; Philomena : trois contes du XI<sup>e</sup> siècle français imités d'Ovide, édition d'Emanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 30 – 31.*

<sup>58</sup> Voir Guido Saba, *op. cit.*, p. 109.

contraire sur la pudeur de la jeune malheureuse, qui prend le temps de couvrir sa poitrine après s'être poignardée :

« Ces cris finis, sa poitrine elle enferme,  
Et l'enferrant, quand elle chet à terre  
Chaste rabat son plissé vestement,  
Se donnant soin de choir honnestement<sup>59</sup> »

Au-delà de ce détail qui prête aujourd'hui à sourire, Baïf est le poète qui a évoqué la métamorphose du mûrier avec le plus de précision et de grâce. Le sang sort ici de la plaie, pour s'écouler jusqu'aux racines du mûrier, en imbiber la tige, gagner les branches puis convertir les baies couleur vermeil en autant de fruits pourpres. Aucun autre poète ne décrira avec plus de délicatesse et de sensualité la symbiose de l'humain avec la nature ainsi réalisée après la mort de Pyrame.

« Or ne fut pas de Thisbe la priere  
Par les bons Dieux repoussee en arriere,  
Qui pour marquer cet insigne malheur  
Firent muer à ce fruit de couleur.  
Le sang pourprin, qui de leurs playes roule  
Sous le Meurier, dans la terre s'escoule,  
Et tiedement aux racines s'emboit  
Comme dessus goute à goute il tomboit.  
Puis remontant par tout le tige encore  
De sa rougeur la feue recolore,  
Qui jusqu'aux fruits de branche en branche atteint,  
Et leur blancheur en son vermeil reteint<sup>60</sup>. »

## LE XVII<sup>E</sup> SIÈCLE OU L'ENTRÉE EN SCÈNE DU MYTHE

De la page à la scène : l'arrivée du XVII<sup>e</sup> siècle marque un nouveau tournant dans l'histoire des réécritures du mythe. Même s'ils continuent d'avoir les faveurs des poètes (La Fontaine rapporte leur sort dans son douzième livre de fables), c'est désormais sur les planches que Pyrame et Thisbé feront l'épreuve de l'amour opprimé. La passion frappée du sceau de l'interdit, la rigueur des parents, la fureur sanguinaire du tyran, le double suicide des amants : voilà de quoi séduire des dramaturges en quête de sujets pathétiques susceptibles d'émouvoir les spectateurs de leur temps. Après avoir été célébrés par le poème et la nouvelle, les amants de Babylone font leur entrée en scène dans la tragédie théâtrale (Théophile de Viau, Nicolas Pradon) et lyrique (Francœur et Rebel). Mais ils ne s'y cantonnent guère : à partir du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, leur destinée croise aussi les chemins de la parodie, signe que le mythe est assez riche pour faire pleurer comme pour faire rire...

### **Un songe d'une nuit d'été : « Bien rugi, Lion ! »**

En Angleterre, les compatriotes de Shakespeare pouvaient accéder à l'histoire de Pyrame et Thisbé par au moins deux chemins : le texte original d'Ovide ou, s'ils n'étaient pas latinistes, la traduction d'Arthur Golding<sup>61</sup>. Il est toutefois plus probable qu'ils en prirent connaissance à travers le *Songe d'une nuit d'été*, comédie féérique publiée pour la première fois à Londres en 1600 et qui compte encore parmi les pièces plus jouées au monde.

L'histoire des deux amants y apparaît sous la forme d'une mise en abyme : représentée par des artisans à l'acte V devant la cour du roi Thésée, elle est censée célébrer un mariage doublé d'une victoire militaire. Si l'histoire est originellement tragique, elle est ici rendue burlesque par la gaucherie des acteurs, qui donnent sans le vouloir une tournure bouffonne à chacune de leur intervention. Ce jeu de théâtre dans le théâtre est d'autant plus comique qu'il est souligné par les commentaires peu appropriés du roi Thésée, spectateur sceptique d'un spectacle maladroit où le tombeau de Ninus devient le tombeau de Minus, tandis que la Lune, le Mur et le Lion se répandent en inepties au lieu de jouer les figurants.

*Enter Snug as Lion, and Starveling as Moonshine with a lantern, thorn bush, and dog*

SNUG (*as Lion*). – You, ladies, you whose gentle hearts

do fear

The smallest monstrous mouse that creeps on floor,

*Entrent Lajusté jouant le lion, et Meurt-de-Faim jouant le Clair-de-Lune, avec une lanterne, un fagot d'épines et un chien*

LAJUSTE (*jouant le Lion*) - Dames dont le doux cœur tremble déjà de crainte

<sup>59</sup> Antoine de Baïf, *Le Mûrier, ou la Fable de Pyrame & Thisbé*, in *Euvres en rimes*, Paris, 1573.

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> Arthur Golding, *The XV Bookes of P. Ovidius Naso, entytuled Metamorphosis* [1567], éd. de W. H. D. Rouse (London : Centaur P, 1961), IV, 147 – 49.

May now perchance both quake and tremble here  
 When lion rough in wildest rage doth roar.  
 Then know that I as Snug the joiner am  
 A lion fell, nor else no lion's dam.  
 For if I should as Lion come in strife  
 Into this place, 'twere pity on my life.  
 THESEUS. - A very gentle beast, and of a good  
 conscience.  
 DEMETRIUS. - The very best at a beast, my lord, that e'er I  
 saw.  
 LYSANDER. - This lion is a very fox for his valour.  
 THESEUS. - True, and a goose for his discretion.  
 DEMETRIUS. - Not so, my lord, for his valour cannot  
 carry his discretion, and the fox carries the goose.  
 THESEUS. - His discretion, I am sure, cannot carry his  
 valour, for the goose carries not the fox. It is well. Leave it  
 to his discretion, and let us listen to the moon.  
 STARVELING (*as Moonshine*). - This lantern doth the  
 horned moon present.  
 DEMETRIUS. - He should have worn the horns on his  
 head.  
 THESEUS. - He is no crescent, and his horns are invisible  
 within the circumference.  
 STARVELING (*as Moonshine*). - This lantern doth the  
 horned moon présent. Myself the man i'th' moon do seem  
 to be.  
 THESEUS. - This is the greatest error of ail the rest — the  
 man should be put into the lantern. How is it else the man  
 i'th' moon ?  
 DEMETRIUS. - He dares not come there for the candle ;  
 for you see it is already in snuff.  
 HIPPOLYTA. - I am aweary of this moon. Would he  
 would change.  
 THESEUS. - It appears by his small light of discrétion  
 that he is in the wane ; but yet in courtesy, in ail reason,  
 we must stay the time.  
 LYSANDER. - Proceed, Moon.  
 STARVELING. - All that I have to say is to tell you that  
 the lantern is the moon, I the man i'th' moon, this thorn  
 bush my thorn bush, and this dog my dog.  
 DEMETRIUS. - Why, ail these should be in the lantern,  
 for ail thèse are in the moon. But silence ; here comes  
 Thisbe.  
*Enter Flûte as Thisbe*  
 FLUTE (*as Thisbe*). - This is old Ninny's tomb. Where is  
 my love ?  
 SNUG (*as Lion*). - O.  
*Lion roars. Thisbe drops her mantle and runs off*  
 DEMETRIUS. - Well roared, Lion.  
 THESEUS. - Well run, Thisbe.  
 HIPPOLYTA. - Well shone, Moon. — Truly, the moon  
 shines with a good grace.  
*Lion worries Thisbe's mantle*  
 THESEUS. - Well moused, Lion.  
 DEMETRIUS. - And then came Pyramus.  
*[Enter Bottom as Pyramus]*  
 LYSANDER. - And so the lion vanished.  
*[Exit Lion]*

Voyant ramper au sol ce monstre, la souris,  
 De quel frisson d'effroi vous pourriez être étreintes  
 Quand un lion cruel s'en va rugir ici !  
 Sachez que, menuisier, Lajusté de mon nom,  
 Je suis un lion cruel, non lionne ou peau de lion.  
 Envahir en vrai Lion cette noble demeure  
 Serait assurément vouloir ma dernière heure.  
 THESÉE. - Fort aimable bête et des plus consciencieuses.  
 DEMETRIUS. - La bête la moins bête, monseigneur que  
 j'aie jamais vue.  
 LYSANDRE. - Ce lion est un vrai renard pour la  
 vaillance.  
 THESÉE. - C'est juste ; et une oie pour la prudence.  
 DEMETRIUS. - Non pas, monseigneur, car vaillance  
 n'emporte pas prudence et le renard emporte l'oie.  
 THESÉE. - Sa prudence, j'en suis sûr, ne saurait emporter  
 sa vaillance, car l'oie n'emporte pas le renard. C'est bon !  
 Laissons-le à sa prudence et écoutons la lune.  
 MEURT-DE-FAIM (*jouant le Clair-de-Lune*). -  
 Cette lanterne, c'est la lune avec ses cornes.  
 DEMETRIUS. - Il aurait dû placer les cornes sur sa tête.  
 THESÉE. - C'est qu'il n'a pas sa forme de croissant et les  
 cornes sont invisibles dans sa rotundité.  
 MEURT-DE-FAIM (*jouant le Clair-de-Lune*). -  
 Cette lanterne, c'est la lune avec ses cornes  
 Et l'homme dans la lune, il paraît que c'est moi.  
 THESÉE. - Voilà une erreur qui dépasse tout le reste — il  
 faudrait mettre l'homme dans la lanterne. Sinon, comment  
 serait-il l'homme dans la lune ?  
 DEMETRIUS. - Il n'ose pas y entrer, car la chandelle  
 charbonne et il aurait peur de se faire moucher, lui aussi.  
 HIPPOLYTE. - Cette lune m'ennuie. Je voudrais bien  
 qu'elle change !  
 THESÉE. - D'après la prudence avec laquelle elle éclaire,  
 je suis enclin à la croire sur le déclin. Mais par courtoisie,  
 pour être raisonnables, il nous faut patienter.  
 LYSANDRE. - Continue, Lune.  
 MEURT-DE-FAIM. - Tout ce que j'ai à dire, c'est de vous  
 informer que cette lanterne est la lune, que je suis l'homme  
 dans la lune, que ce fagot d'épines est mon fagot d'épines  
 et ce chien mon chien.  
 DEMETRIUS. - Eh bien ! tout ceci devrait être dans la  
 lanterne, puisque c'est dans la lune. Mais chut ! Voilà  
 Thisbe.  
*Entre Flûte jouant Thisbe*  
 FLÛTE (*jouant Thisbe*). - C'est la tombe au Minus. Où  
 donc est mon amour ?  
 LAJUSTÉ (*jouant le Lion*). - Ooh !  
*Le Lion rugit. Thisbe laisse tomber son manteau et se sauve*  
 DEMETRIUS. - Bien rugi, Lion !  
 THESÉE. - Bien couru, Thisbe !  
 HIPPOLYTE. - Bien brillé, Lune ! — En vérité la Lune  
 brille avec beaucoup de grâce.  
*Le Lion déchire le manteau de Thisbé*  
 THESÉE. - Bien mordu, Lion !  
 DÉMÉTRIUS. - Alors Pyrame revint.  
*[Entre Bobine jouant Pyrame]*  
 LYSANDRE. - Et le Lion s'en fut. *[Le Lion sort<sup>62</sup>]*

Mise en abyme, l'histoire de Pyrame et Thisbé ne constitue pas un divertissement isolé dans la pièce-cadre : la représentation des artisans ne cesse au contraire de renvoyer à l'intrigue générale par de multiples jeux de miroir. Titiana et Helena sont par exemple évoquées par Thisbé. Par ailleurs, le fait que la lune devienne un personnage à part entière est un hommage à la place prépondérante que celle-ci tient pendant toute la pièce.

<sup>62</sup> Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, V, 1, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2000, p. 754 – 757.

### Roméo et Juliette : « Sur ce baiser, je meurs »

*Le Songe d'une nuit d'été* donne un visage comique à une histoire que *Roméo et Juliette* (publiée en 1597) sublime au contraire dans le tragique. Shakespeare a ainsi doté les amants d'Ovide de deux destins contradictoires : l'un, destiné à amuser le public, l'autre à le bouleverser par le biais d'un drame qui se solde par la mort. De la métamorphose antique à *Roméo et Juliette*, c'est ainsi une autre trajectoire qui se dessine, faisant l'économie de la parodie, pour remettre à l'honneur tout ce que le modèle latin recèle de trouvailles propres à émouvoir.

Dans la Babylone ovidienne comme dans la Vérone shakespearienne, on retrouve deux amants qui s'entretiennent dans la nuit pour partager un amour entravé par la détestation que se portent leurs familles respectives. Le schéma sera d'ailleurs fidèlement repris par Théophile, chez qui « les discords mutins d'une haine ancienne » feront écho à l'animosité des Capulet et des Montaigu.

Mais c'est surtout l'issue de l'intrigue qui frappe par sa similitude. Comme chez Ovide, les amants de Shakespeare se donnent rendez-vous dans un univers funéraire (le tombeau de Ninus dans un cas, une crypte dans l'autre) et se suicident à la faveur d'une erreur de jugement qui leur fait croire à la mort de l'être aimé : alors que Pyrame s'imagine que Thisbé a été dévorée par un lion, Roméo voit dans le corps endormi de Juliette tous les symptômes de la mort. Ne supportant pas l'idée d'être séparés à jamais de leur moitié, les deux héros se suicident, ne laissant d'autres alternatives à leurs amantes désespérées que de se poignarder pour les suivre dans l'au-delà.

<p style="text-align: center;">ROMEO</p> <p>For here lies Juliet, and her beauty makes This vault a feasting presence full of light. [<i>He bears the body of Paris to the tomb</i>] Death, lie thou there, by a dead man interred. How oft, when men are at the point of death, Have they been merry, which their keepers call A lighting before death ! O, how may I Call this a lighting ? O my love, my wife ! Death, that sucked the honey of my breath, Hath had no power yet upon this beauty. Thou art not conquered. Beauty's ensign yet Is crimson in thy lips and in thy cheeks, And death's pale flag is not advanced there. Tybalt, liest thou there in thy bloody sheet ? O, what more favour can I do to thee Than with that hand that cyt thy youth in twain To sunder his that was thine enemy ? Forgive me, cousin. Ah, dear Juliet, Why art thou yet so fair ? Shall I believe That unsubstantial death is amorous, And that the lean abhorred monster keeps Thee here in dark to be his paramour ? For fear of that I still will stay with thee, And never from this pallet of dim night Depart again. Here, here will I remain With worms that are thy chambermaids. O, here Will I set up my everlasting rest, And shake the yoke of inauspicious stars From this world-worned flesh. Eyes, look your last. Arms, take your last embrace, and lips, O you The doors of breath, seal with a righteous kiss A dateless bargain to engrossing death. [<i>He kisses Juliet, then pours poison into the cup</i>]  Come, bitter conduct, come, unsavoury guide, Thou desperate pilot, now at once run on The dashing rocks thy seasick weary barque ! Here's to my love. <i>He drinks the poison</i> O true apothecary, Thy drugs are quick ! Thus with a kiss I die. <i>He kisses Juliet, falls, and dies.</i></p>	<p style="text-align: center;">ROMÉO</p> <p>Juliette repose dans ce caveau et sa beauté L'illumine, le transmue en salle d'apparat. [<i>Il transporte le corps de Paris dans le tombeau</i>] Mort, repose donc là, par un mort mis en terre. Les hommes bien souvent ont, à l'heure de mourir, Un élan de gaieté, que leurs gardiens appellent L'éclair avant la mort. Mais comment puis-je ici Parler d'une éclaircie ? Ô mon amour, ma femme, La mort, qui a sucé le miel de ton haleine, N'étend pas son empire encore sur ta beauté. Non, tu n'es pas conquise. Ta beauté flotte encore, Rouge oriflamme, à tes lèvres et sur tes joues. La mort n'y brandit pas son livide étendard. Tibert, tu gis donc là dans ton sanglant linceul ? Oh ! pourrais-je te faire une faveur plus grande Que trancher, de la main qui brisa ta jeunesse, La jeunesse de qui hier causa ta mort ? Pardonne-moi, cousin ! Ah ! ma chère Juliette, Pourquoi es-tu si belle encore ? Dois-je pleurer Que l'immatérielle mort est amoureuse, Que le monstre abhorré, décharné, te réserve Pour être sa maîtresse ici, dans les ténèbres ? Non, pas cela ! Je vais demeurer près de toi ; Ce grabat de la nuit obscure, plus jamais Je ne le quitterai. Je vais rester ici, Avec les vers qui sont tes caméristes. Oui, Ici doit se jouer mon repos éternel, Se libérer du joug des étoiles hostiles Ce corps las de la vie. Rien qu'un regard, mes yeux ; Mes bras, une dernière étreinte ; et vous, mes lèvres, Seuil du souffle vital, scellez d'un pieux baiser Cet éternel contrat avec la mort rapace. [<i>Il donne un baiser à Juliette puis verse le poison dans la coupe</i>]  Viens, toi, amer passeur ; viens, guide nauséeux ; Pilote suicidaire, précipite à présent Sur les récifs ta barque lasse et naupathique ! A mon aimée ! <i>Il boit le poison</i> Tu disais vrai, apothicaire, Ta drogue est foudroyante ! Sur ce baiser, je meurs. <i>Il donne un baiser à Juliette, s'écroule et meurt.</i></p>
---	---

(...) (...)
   
*Juliet awakes [and rises]* *Juliette se réveille [et se redresse]*
  
(...) (...)
   
JULIET JULIETTE
   
O comfortable friar, where is my lord ? Ô secourable frère, où mon seigneur est-il ?
   
I do remember well where I should be, J'ai gardé souvenir du lieu où je dois être,
   
And there I am. Where is my Romeo ? Et j'y suis en effet. Où est mon Roméo ?
   
F. LAURENCE FRÈRE LAURENT
   
I hear some noise. Lady, come from that nest J'entends du bruit. Madame, il faut quitter ce nid
   
Of death, contagion, and unnatural sleep. De mort et d'infection, de sommeil anormal.
   
A greater power than we can contradict Un pouvoir trop puissant pour qu'on le contrarie
   
Hath thwarted our intents. Come, come away. A déjoué tous nos desseins. Viens, viens, partons.
   
Thy husband in thy bosom there lies dead, Ton époux, le voilà qui gît mort sur ton cœur,
   
And Paris, too. Come, I'll dispose of thee Et puis Paris aussi. Viens, je te placerai
   
Among a sisterhood of holy nuns. Parmi les sœurs d'une sainte communauté.
   
Stay not to question, for the watch is coming. Ne perds pas de temps en questions : la garde accourt.
   
Come, go, good Juliet. I dare no longer stay. Viens donc, chère Juliette. Je n'ose m'attarder.
   
*Exeunt Friar Laurence [and Balthasar]* *Frère Laurent sort (...)*
  
JULIET JULIETTE
   
Go, get thee hence, for I will not away. Pars, toi. Va-t'en. Mais moi, je reste là. Que vois-je ?
   
What's here ? A cup closed in my true love's hand ? Une coupe, dans le poing crispé de mon amour ?
   
Poison, I see, hath been his timeless end. C'est le poison, je vois, qui a hâté sa fin.
   
O churl ! – drunk all, and left no friendly drop Gourmand, tu as tout bu ! Nul reste fraternel
   
To help me after ? I will kiss this lips. Pour m'aider à mon tour ? Je vais baiser tes lèvres.
   
Haply some poison yet doth hang on them, Peut-être y reste-t-il suspendue une goutte,
   
To make me die with a restorative. Cordial qui suffirait à me donner la mort.
   
*She kisses Romeo's lips* *Elle donne à Roméo un baiser sur la bouche.*
  
Thy lips are warm Ta lèvre est chaude encore !
   
CHIEF WATCHMAN [*within*] LE CHEF DU GUET [*de l'intérieur*]
   
Lead, boy. Which way ? Marche, petit. Par où ?
   
JULIET JULIETTE
   
Yea, noise ? Then I'll be brief. Quoi ! du bruit ? Alors vite !
   
*She takes Romeo's dagger* *Elle saisit le poignard de Roméo.*
  
O happy dagger, Oh ! poignard bienvenu
   
This is thy health ! There rust, and let me die. Au fourreau ! Et dans mon sein, rouille ! Vienne la mort !
   
*She stabs herself, and dies.* *Elle se poignarde, s'écroule et meurt*<sup>63</sup>.

### Pradon : « Il sçaura ce que peut une Reine outragée »

Après les deux coups de maîtres venus d'Angleterre, c'est au tour de la scène française d'accueillir Pyrame et Thisbé. Théophile de Viau puise dans leur histoire la matière d'une tragédie qu'il fait représenter à la Cour du Roi puis à l'Hôtel de Bourgogne au tournant des années 1620<sup>64</sup>.

Fervent admirateur des œuvres de Corneille, le dramaturge Nicolas Pradon (1632 – 1698) devait l'être aussi de l'unique pièce de Théophile. Il puise en effet chez notre poète le sujet de sa toute première tragédie : *Pirame et Thisbé*, tragédie créée à l'Hôtel de Bourgogne en 1673 et fréquemment reprise par la suite. Des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* à *Pirame et Thisbé*, les similitudes sont d'ailleurs parfois si troublantes que certains critiques l'ont soupçonné de plagiat. Pradon appartient ainsi à ces auteurs qu'on ne tient guère en estime et sur le génie duquel on fait toujours peser la suspicion : aux yeux de ses contemporains comme des nôtres, ne restera-t-il le médiocre poète qui osa défier Racine en donnant sa propre version du mythe de Phèdre en 1677 (*Phèdre et Hippolyte*) ?

Il est vrai que, fidèle à Théophile, bien plus qu'à Ovide d'ailleurs, il reprend à son propre compte l'idée d'insérer dans l'intrigue une figure royale, dont la jalousie menace la vie des amants. Mais tout en faisant allégeance à l'idée Théophile, Pradon y fait une entorse d'importance : la figure royale, précisément, prend ici les traits d'Amestris, une reine qui voue un amour passionné à Pyrame et une haine farouche à sa rivale Thisbé, qu'elle est bien décidée à perdre. Changement notoire, l'inversion sexuelle à laquelle procède Pradon lui permet d'explorer la rage et le désespoir au féminin, et d'offrir en cela un contrepoint moderne à la fureur très Renaissance du tyran de Théophile.

AMESTRIS.

Mon désordre, mon air, mon trouble, mon ennuy,

<sup>63</sup> Shakespeare, *Roméo et Juliette*, V, 3, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1995, p. 667 - 672.

<sup>64</sup> Pour les questions de datation, voir le chapitre « Théophile et les écritures de son temps ».

Mes soupirs, tout enfin en disoit trop pour luy.  
 Que m'a-t-il répondu ? Son amour qu'il étalle,  
 Pour me braver, me vient prier pour ma Rivalle.  
 Quels discours, quels transports, dans son égarement !  
 Que de soupirs ! Helas ! qu'il aime tendrement !  
 Mais c'est contre Thisbé que doit tourner ma rage,  
 Pirame est innocent, c'est Thisbé qui m'outrage.  
 Que je vais leur causer de mortels déplaisirs,  
 Et qu'il en va coûter à Thisbé de soupirs !  
 Pour luy que de transports ! pour elle que de larmes !  
 Peut-estre que ses yeux en perdront quelques charmes.  
 Que j'auray de plaisir à les voir malheureux !  
 Va, fais venir Arsace, il est ambitieux,  
 Il a sçeu découvrir le secret de mon ame :  
 Je veux luy proposer le Sceptre pour Pirame ;  
 Et si par son éclat je ne puis le toucher,  
 Si son cœur de Thisbé ne pouvoit s'arracher,  
 Il sçaura ce que peut une Reine outragée,  
 Et dans peu de Thisbé je me verray vangée<sup>65</sup>.

Mais il est deux points bien plus remarquables sur lesquels Pradon s'affranchit sans ambiguïté de son modèle baroque. Il rationalise tout d'abord l'intrigue et supprime le mûrier, dont la métamorphose est trop merveilleuse et donc invraisemblable pour entrer dans les canons de la tragédie classique. Conformément aux règles de bienséance qui dominent le théâtre du second XVII<sup>e</sup> siècle, Pradon réserve ensuite un sort différent à l'épisode de la mort des amants. Soucieux de ne pas choquer, il déplace l'action dans le hors-scène. C'est au père de Pyrame, Arsace, que revient ici le privilège de clore la représentation en nous faisant le récit de la fin tragique des amants. Rapportant comment il a vu les deux amants se poignarder par amour, il regrette d'avoir été un père si rigoureux en exprimant la pitié et la tendresse qui l'ont envahi à la vue de ce funeste spectacle. Pyrame et Thisbé, revu par Pradon, c'est ainsi la liberté baroque placée sous la surveillance d'un classicisme poétique, préférant la vraisemblance et la convenance au merveilleux et à la violence.

### **La Fontaine : « nos cœurs de cette passion devraient être vainqueurs »**

Ce goût pour la convenance se cristallise chez La Fontaine, qui, lui, suit Ovide presque en tout, excepté sur un point central : l'éloge de la toute puissance d'Eros. Pour se conformer à la logique pédagogique et didactique qui préside à la rédaction de ses fables, il fait de Thisbé un portrait assez sage pour être exemplaire : l'héroïne abandonne ici ses atours d'amoureuse rebelle pour endosser le costume d'une jeune fille pudique et soucieuse de préserver sa vertu. L'apologue de La Fontaine se conclut surtout sur une morale qui aurait déplu au poète latin comme au poète baroque : nous ne devons pas céder au sentiment amoureux. Sous sa plume, le mythe se transporte enfin de Babylone à Thèbes, tandis que le rendez-vous nocturne est donné « aux degrés du Terme de Cérès » et non plus aux abords du tombeau de Ninus.

Pour le reste, La Fontaine s'inscrit dans les pas d'Ovide. Comme chez le poète latin, l'histoire de Pyrame et Thisbé fait ici l'objet d'un récit enchâssé : ayant refusé de participer aux célébrations consacrées au dieu du vin, les filles de Minée trompent une nouvelle fois l'ennui en se racontant l'histoire de Pyrame et Thisbé pendant qu'elles tissent...

Pyrame arrive, et voit ces vestiges tout frais.  
 Ô dieux ! que devient-il ? Un froid court dans ses veines  
 Il aperçoit le voile étendu dans ces plaines :  
 Il se lève ; et le sang, joint aux traces des pas,  
 L'empêche de douter d'un funeste trépas.  
 Thisbé, s'écria-t-il, Thisbé, je t'ai perdue,  
 Te voilà par ma faute aux Enfers descendue !  
 Je l'ai voulu ; c'est moi qui suis le monstre affreux  
 Par qui tu t'en vas voir le séjour ténébreux :  
 Attends-moi, je te vais rejoindre aux rives sombres ;  
 Mais m'oserai-je à toi présenter chez les ombres ?  
 Jouis au moins du sang que je te vais offrir,  
 Malheureux de n'avoir qu'une mort à souffrir.  
 Il dit, et d'un poignard coupe aussitôt sa trame.

<sup>65</sup> Pradon, *Pirame et Thisbé*, I, 7, Edition critique établie par Sophie Jochum, Université Paris IV, Mémoire de maîtrise rédigé sous la direction de Georges Forestier, 2002, v. 342 et suiv.

Thisbé vient ; Thisbé voit tomber son cher Pyrame.  
 Que devint-elle aussi ? Tout lui manque à la fois,  
 Les sens et les esprits, aussi bien que la voix.  
 Elle revient enfin ; Clothon, pour l'amour d'elle,  
 Laisse à Pyrame ouvrir sa mourante prunelle.  
 Il ne regarde point la lumière des cieus ;  
 Sur Thisbé seulement il tourne encor les yeux.  
 Il voudrait lui parler, sa langue est retenue ;  
 Il témoigne mourir content de l'avoir vue.  
 Thisbé prend le poignard ; et, découvrant son sein :  
 Je n'accuserai point, dit-elle, ton dessein ;  
 Bien moins encor l'erreur de ton âme alarmée ;  
 Ce serait t'accuser de m'avoir trop aimée.  
 Je ne t'aime pas moins : tu vas voir que mon cœur  
 N'a non plus que le tien, mérité son malheur.  
 Cher Amant ! reçois donc ce triste sacrifice.  
 Sa main et le poignard font alors leur office :  
 Elle tombe, et tombant range ses vêtements,  
 Dernier trait de pudeur même aux derniers moments.  
 Les Nymphes d'alentour lui donnèrent des larmes,  
 Et du sang des Amants teignirent par des charmes  
 Le fruit d'un mûrier proche, et blanc jusqu'à ce jour,  
 Eternel monument d'un si parfait amour.  
 Cette histoire attendrit les Filles de Minée :  
 L'une accusait l'amant, l'autre la destinée,  
 Et toutes d'une voix conclurent que nos cœurs  
 De cette passion devraient être vainqueurs.  
 Elle meurt quelquefois avant qu'être contente ;  
 L'est-elle ? elle devient aussitôt languissante ;  
 Sans l'hymen on n'en doit recueillir aucun fruit,  
 Et cependant l'hymen est ce qui la détruit.

## XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE : LA TRAGÉDIE EN CHANTANT...

### Les cantates

Alors que la fin du règne de Louis XIV approche à grand pas, les amants de Babylone ne se contentent plus de déclamer ou de voir leur histoire racontée : après avoir fait la gloire des théâtres de Londres, de l'Hôtel de Bourgogne et de celui de Guénégaud à Paris, Pyrame et Thisbé chantent désormais leur malheur, accompagnés d'un effectif instrumental réduit. Signe des temps, le compositeur parisien Louis-Nicolas Clérambault (1676 – 1759) publie en 1713 son *Second Livre de Cantates Françaises mêlées de symphonies* : la *IVe Cantate à voix seule et simphonie* qui y figure reprend le mythe raconté par Ovide tout en lui donnant un éclairage nouveau. C'est ici l'ardeur de Pyrame qui perd les amants. Amoureux trop insistant, il invite Thisbé à s'éloigner de son devoir par des paroles qui mettent l'Amour au-dessus des convenances : « Ah ! Si vous partagez mes transports et ma flamme / Fuions, dérobons-nous à de si dures loix. / Si votre tendresse est extrême, / Rassurez un fidelle amant ; / Doit-on reconnoistre en aimant / D'autre loix que l'amour même ? »

Trois années plus tard, Michel Pignolet de Montéclair (1667 – 1737) publie à son tour une cantate dédiée à Pyrame et Thisbé. Sixième pièce de son *Second Livre*, celle-ci témoigne d'une longueur inhabituelle pour une composition de ce genre. Un « historien » y distribue la parole aux personnages tout en commentant ce qu'ils viennent de dire. Placée sous la coupe d'Amour, l'adaptation de Montéclair comporte l'autre particularité de donner aux amants le temps de chanter un duo élégiaque avant que Pyrame ne trépasse.

Voilà l'histoire tragique de Pyrame et Thisbé relue au prisme de cette esthétique galante dont le XVIII<sup>e</sup> siècle est si friand.

### A la conquête de l'Académie Royale de Musique

Non content de prendre le chemin des salons, le mythe reprend les chemins de la scène mais pour y apparaître cette fois à l'opéra. Une décennie après Montéclair et Clérambault, deux jeunes musiciens de l'Académie Royale de musique qui se prénomment Rebel et Francœur composent un opéra d'après un livret de Jean-Louis Ignace de La Serre. La création est un triomphe :

L'Académie royale de musique continue les représentations de *Pyrame et Thisbé*, avec grand succès. C'est un spectacle magnifique. Le public goûte de plus en plus la musique des sieurs Rebel et Francœur, qui en sont les

auteurs, et il attend de ces jeunes gens qu'ils soutiendront la réputation qu'ils se sont faite dans ce premier ouvrage<sup>66</sup>.

Réussite incontestable de ce début de XVIII<sup>e</sup> siècle qui cherche toujours des successeurs dignes de Lully et Quinault, cette tragédie doit son succès à la grande place qu'elle accorde à la danse et aux décors somptueux dont elle bénéficie pour sa création en 1726 : le décorateur Servandoni imagine pour l'occasion des machines et des toiles peintes pivotantes qui impressionnent le public. La place essentielle qu'occupe la machine est justifiée par l'insertion d'un personnage qui n'appartient pas à la légende : le magicien Zoroastre.

Celui-ci entend venger sa fille Zoroïde de l'affront qu'elle doit endurer : alors qu'elle était promise au roi Ninus, ce dernier la délaisse car il est amoureux de Thisbé. Zoroastre met alors tout son art pour faire trembler le parjure... A partir du troisième acte, les opérations magiques se succèdent, contribuant à insérer l'histoire de Pyrame et Thisbé dans le cadre merveilleux et spectaculaire qui caractérise la tragédie lyrique depuis Lully.

*Acte IV, Scène quatrième, Zoroastre, Thisbé, Zoroïde.*

*Ritournelle*

*Zoroastre:* Zoroastre connaît la source de vos pleurs,  
 Consolez-vous, Thisbé, je vous rendrai Pirame ;  
 Puisse un destin heureux, finissant vos malheurs  
 Couronner enfin votre flamme ;

*Air:* Esprits qui dans les airs faites votre séjour,  
 Qui commandez aux vents, qui formez le tonnerre,  
 Vous, Esprits, qui réglez au centre de la terre,  
 Obéissez moi dans ce jour !  
 En paraissant ici sous des formes humaines,  
 Conservez un pouvoir qui n'est point limité,  
 Faites tomber ces murs, rompez, brisez les chaînes  
 Qui tiennent un héros dans la captivité :  
 "Qu'il vous doive la liberté".

*Les Esprits aériens et ceux de la Terre paraissent.*

*Prélude*

*Chœur:* Mortel, qui le premier, nous a donné des lois,  
 Tout l'univers retentit de ta gloire ;  
 Pour une nouvelle victoire,  
 Nous accourons tous à ta voix.

*Air pour les Esprits de la Terre*

*Air pour les Esprits aériens*

*Zoroastre et le Chœur (ensemble)*

Détruisons, renversons ces murs,  
 Que la brillante lumière de l'astre qui nous éclaire  
 Pénètre dans ces lieux obscurs  
 Détruisons, renversons ces murs...  
*Zoroastre:* D'une trop barbare puissance,  
 Faisons triompher l'innocence ! (*bis*)

### **Parodies : « Es-tu mort ? » / « Non, pas encore »**

La tragédie lyrique de Rebel et Francœur reste, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'une des rares œuvres à traiter le mythe sur le mode sérieux. On voit en effet apparaître celui-ci davantage sur le mode parodique, à Londres comme à Paris.

Dans les premières décennies du siècle<sup>67</sup>, les compositeurs **anglais** abordent le mythe à travers le filtre parodique du *Songe d'une nuit d'été*, comme le montre notamment *The Comick Masque of Pyramus and Thisbe*. Lors de sa création en 1716, ce « musical afterpiece » du compositeur et chanteur Richard Leveridge sert alors à clore les spectacles du Lincoln's Inn Fileds sur une note légère : lecture burlesque du mythe, cette pièce s'amuse à parodier les travers des opéras italiens, alors tout juste introduits à Londres. En 1745, le compositeur d'origine saxonne John Frederick Lampe (1703 – 1751) en remanie le texte pour accoucher d'un « *Pyramus and Thisbe*<sup>68</sup> » dont le sous-titre, « a Mock Opera », indique que le mythe est une nouvelle fois traité sur le mode burlesque : l'histoire des deux amants est représentée sous les yeux d'un certain Monsieur

<sup>66</sup> Mercure de France, novembre 1726, p. 2546, cité in Françoise Rubellin (dir.), *Pyrame et thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies. 1726 – 1779*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2007, p. 8.

<sup>67</sup> Pour davantage de détails voir Pierre Degott, « De la parodie de la tragédie à l'apologie de l'opéra anglais : Les avatars de « Pyrame et Thisbé » », in *Autour du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, études réunies et éditées par Claire Gheeraert-Graffeuille et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Université de Rouen, 2003, p. 149.

<sup>68</sup> Avec la collaboration d'Opera Restor'd, Peter Holman en a enregistré une version pour la maison de disque Hypérion.

Semibrief, d'un compositeur et de deux aristocrates qui n'hésitent pas à commenter le déroulement de la représentation avec des remarques dont le caractère inapproprié ou stupide est ce qui les rend comique. Chez Leveridge comme chez Lampe, la référence au *Songe d'une nuit d'été* reste aisément discernable : les deux compositeurs demeurent relativement fidèles à l'œuvre de Shakespeare. Ce n'est toutefois ni chez l'un ni chez l'autre, qui sont tous deux des compositeurs mineurs, qu'on trouve les adaptations musicales les plus marquantes du *Songe d'une nuit d'été*. Il faut attendre la célèbre musique de scène de Mendelssohn (1843) ou le remarquable opéra de Benjamin Britten (1960) pour entendre des partitions qui soient à la hauteur de la source shakespearienne...

**En France**, le genre de la parodie est tout aussi à la mode qu'à Londres, comme le montre le succès qu'il rencontre à la foire Saint-Germain, à la foire Saint-Laurent et à l'Opéra comique. Les parodies de l'époque se plaisent à réinventer de façon ludique l'histoire des œuvres tragiques alors à l'affiche dans la capitale. La tragédie lyrique de Rebel et Francoeur n'échappe pas à ce régime : à chaque fois que leur opéra est repris, il suscite de nouvelles parodies. Parmi les cinq qu'on en ait recensées, on en trouve une anonyme, peut-être représentée à la Foire Saint-Germain au moyen de marionnettes.

THISBE, PYRAME *mourant*

THISBE

*Air de Phaëton*

Dans ces beaux lieux tout est paisible,  
Hélas, que ne l'est-il possible  
D'y trouver mon amant que j'ai tant attendu !  
Mais que vois-je ?

AIR : Voici mon compagnon par terre  
Qu'avez-vous donc, mon cher Pyrame ?  
Répondez, que vous a-t-on fait ?  
Ciel, mon amant va rendre l'âme,  
Et son visage est tout défait !

Es-tu mort ?

PYRAME

Non, pas encor.

THISBE.

Eh, relevez-vous donc, mon cher Pyrame !  
Relevez-vous et fuyons bien fort.

PYRAME,

Je ne saurais, ma mignonne, je me suis tué parce que je ne vous trouvais pas.

THISBE

Vous ne seriez pas bon à jouer à la clemisette<sup>69</sup>, si vous vous tuez comme cela  
quand vous ne trouvez pas les gens<sup>70</sup> !

## **XIXE : LES ROMANS DES AMANTS**

**Rostand : « Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître / A détruit l'harmonie ! Il en rougit le traître ! »**

Le XIX<sup>e</sup> siècle sonne le glas de l'esthétique classique. Tandis que Victor Hugo fait naître le drame romantique en mettant « le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes<sup>71</sup> » des deux siècles précédents, Zola voit dans la tragédie classique un « monument de marbre et d'airain<sup>72</sup> » dont on s'est salutairement débarrassé. Aux yeux du XIX<sup>e</sup> siècle, tout ce qui a trait à la tragédie et aux règles fait figure de repoussoir. Les dramaturges négligent désormais la mythologie gréco-romaine pour puiser leur sujet dans l'histoire (Hugo) ou la société de leur temps (Zola).

Au même titre que Phèdre ou Horace, la légende de Pyrame et Thisbé est reléguée au rang des vieilles lunes et n'apparaît au théâtre qu'à travers une boutade de Cyrano de Bergerac, ce héros au grand nez qui permit à l'auteur Edmond Rostand (1868 – 1918) de conquérir le public du Théâtre de la porte Saint-Martin un soir de 1897. L'allusion à la légende des amants a lieu à la scène 4 de l'acte I. Au cours d'une soirée de représentation à l'Hôtel de Bourgogne, le personnage de Cyrano ridiculise publiquement l'un des prétendants de sa cousine Roxanne, qu'il aime secrètement, en faisant valoir comment un esprit lettré et brillant aurait pu

<sup>69</sup> « Clémisette » : cache-cache.

<sup>70</sup> Extrait issu de Françoise Rubellin (dir.), *Pyrame et thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies. 1726 – 1779*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2007, p. 168 – 169.

<sup>71</sup> Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, Paris, Eugène Renduel, 1836, p. 55.

<sup>72</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), Bruxelles, Editions Complexes, « Le Théâtre en question », 2003.

railler son nez. Dans cette célèbre tirade, le beau parleur compare ironiquement son nez au poignard dont se servent successivement Pyrame puis Thisbé pour se donner la mort :

Admiratif : « Pour un parfumeur, quelle enseigne ! »  
 Lyrique : « Est-ce une conque, êtes-vous un triton ? »  
 Naïf : « Ce monument, quand le visite-t-on ? »  
 Respectueux : « Souffrez, monsieur qu'on vous salue,  
 C'est là ce qui s'appelle avoir pignon sur rue ! »  
 Campagnard : « Hé, arde ! C'est-y un nez ? Nanain !  
 C'est quequ'navet géant ou ben quequ'melon nain ! »  
 Militaire : « Pointez contre cavalerie »  
 Pratique : « Voulez-vous le mettre en loterie ?  
 Assurément, monsieur, ce sera le gros lot ! »  
 Enfin parodiant Pyrame en un sanglot :  
 « Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître  
 A détruit l'harmonie ! Il en rougit le traître ! »  
 - Voilà ce qu'à peu près, mon cher, vous m'auriez dit  
 Si vous aviez un peu de lettres et d'esprit :  
 Mais d'esprit, ô le plus lamentable des êtres,  
 Vous n'en eûtes jamais un atome, et de mettres  
 Vous n'avez que les trois qui forment le mot : sot<sup>73</sup> !

### Zola : « Es-tu là, Silvère ? »

Délogés de la scène, les deux amants se réfugient dans le roman à au moins deux reprises, sous les plumes de Zola (1840 – 1902) et Maupassant (1850 – 1893).

En phase avec son époque, qui voit naître la philosophie positiviste et la médecine expérimentale, le premier se lance dans une « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » qu'il envisage comme un moyen de connaître la société de son temps et le phénomène de l'hérédité. Emblématique de l'esthétique naturaliste, cette somme n'est pas pourtant restée insensible aux vieux mythes fondateurs de l'Occident. On remarque ainsi avec surprise dans *La Fortune des Rougon* (1871), le premier tome de cet ensemble de vingt romans, une référence modernisée au mythe de Pyrame et Thisbé. Avatars naturalistes des deux amants malheureux d'Ovide, Silvère et Miette se donnent un rendez-vous nocturne à proximité d'une pierre tombale et d'un mûrier. Ils connaîtrons eux aussi la mort.

« Huit heures ne devaient pas tarder à sonner. Il gardait son arme en joue depuis une grande minute, lorsqu'une voix, légère comme un souffle, basse et haletante, vint du Jas-Meiffren.

« Es-tu là, Silvère ? » demanda la voix.

Silvère laissa tomber son fusil, et, d'un bond, se trouva sur la pierre tombale.

« Oui, oui, répondit-il, en étouffant également sa voix... Attends, je vais t'aider. »

Il n'avait pas encore tendu les bras, qu'une tête de jeune fille apparut au-dessus de la muraille. L'enfant, avec une agilité singulière, s'était aidée du tronc d'un mûrier et avait grimpé comme une jeune chatte. A la certitude et à l'aisance de ses mouvements, on voyait que cet étrange chemin devait lui être familier. En un clin d'œil, elle se trouva assise sur le chaperon du mur. Alors Silvère la prit dans ses bras et la posa sur le banc. Mais elle se débattit.

« Laisse donc, disait-elle avec un rire de gamine qui joue, laisse-donc... Je sais bien descendre toute seule. »

Puis, quand elle fut sur la pierre :

« Tu m'attends depuis longtemps ?... J'ai couru, je suis tout essouffée. »

Silvère ne répondit pas. Il ne paraissait guère en train de rire, il regardait l'enfant d'un air chagrin. Il s'assit à côté d'elle, en disant :

« Je voulais te voir, Miette. Je t'aurais attendue toute la nuit... Je pars demain matin, au jour. »

Miette venait d'apercevoir le fusil couché sur l'herbe. Elle devint grave, elle murmura :

« Ah !... c'est décidé... voilà ton fusil... »

Il y eut un silence.

« Oui, répondit Silvère d'une voix plus mal assurée encore, c'est mon fusil... J'ai préféré le sortir ce soir de la maison ; demain matin, tante Dide aurait pu me le voir prendre, et cela l'aurait inquiétée... Je vais le cacher, je viendrai le chercher au moment de partir. »

Et, comme Miette semblait ne pouvoir détacher les yeux de cette arme qu'il avait si sottement laissée sur l'herbe, il se leva et la glissa de nouveau dans le tas de planches.

« Nous avons appris ce matin, dit-il en se rasseyant, que les insurgés de la Palud et de Saint-Martin-de-Vaulx étaient en marche, et qu'ils avaient passé la nuit dernière à Alboise. Il a été décidé que nous nous joindrions

<sup>73</sup> Édmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, acte I, scène 4, Paris, Folio, 1999, p. 99 – 100.

à eux. Cet après-midi, une partie des ouvriers de Plassans ont quitté la ville ; demain, ceux qui restent encore iront retrouver leurs frères. »

Il prononça ce mot de frères avec une emphase juvénile. Puis, s'animant, d'une voix plus vibrante :

« La lutte devient inévitable, ajouta-t-il ; mais le droit est de notre côté, nous triompherons. »

Miette écoutait Silvère, regardant devant elle, fixement, sans voir. Quand il se tut :

« C'est bien », dit-elle simplement.

Et, au bout d'un silence :

« Tu m'avais avertie... cependant j'espérais encore... Enfin, c'est décidé. »

Ils ne purent trouver d'autres paroles. Le coin désert du chantier, la ruelle verte reprit son calme mélancolique ; il n'y eut plus que la lune vivante faisant tourner sur l'herbe l'ombre des tas de planches. Le groupe formé par les deux jeunes gens sur la pierre tombale était devenu immobile et muet, dans la clarté pâle. Silvère avait passé le bras autour de la taille de Miette, et celle-ci s'était laissée aller contre son épaule. Ils n'échangèrent pas de baisers, rien qu'une étreinte où l'amour avait l'innocence attendrie d'une tendresse fraternelle<sup>74</sup>.

### Maupassant : « cette tendresse antique et légendaire »

*La Fortune des Rougon* constituait le roman inaugural d'une série appelée à occuper Zola pendant deux décennies. Commencé en 1877, *Une Vie* est le premier roman de Maupassant. Ces deux romans sont donc des « premières fois » pour leurs auteurs respectifs. Ce n'est pourtant pas ce seul hasard qui les rapproche ! Ils ont également en commun de faire tous deux une référence discrète au mythe de Pyrame et Thisbé dans un contexte romanesque.

Sortant à peine du couvent, Jeanne est dans ce récit une jeune femme de dix-sept ans qui retourne dans un château appartenant à sa famille. Elle y déambule et tombe par surprise sur une tapisserie flamande qui représente l'histoire racontée par Ovide.

Un corridor coupait en long tout le premier étage. Les dix portes des dix chambres s'alignaient sur cette allée. Tout au fond, à droite, était l'appartement de Jeanne. Ils y entrèrent. Le baron venait de le faire remettre à neuf, ayant employé simplement des tentures et des meubles restés sans usage dans les greniers.

Des tapisseries d'origine flamande, et très vieilles, peuplaient ce lieu de personnages singuliers.

(...) la dernière tenture représentait un drame. Près du lapin qui broutait toujours, le jeune homme étendu semblait mort. La jeune dame, le regardant, se percevait le sein d'une épée, et les fruits de l'arbre étaient devenus noirs.

Jeanne renonçait à comprendre quand elle découvrit dans un coin une bestiole microscopique, que le lapin, s'il eût vécu, aurait pu manger comme un brin d'herbe. Et cependant c'était un lion.

Alors elle reconnut les malheurs de Pyrame et Thisbé ; et, quoiqu'elle sourît de la simplicité des dessins, elle se sentit heureuse d'être enfermée dans cette aventure d'amour qui parlerait sans cesse à sa pensée des espoirs chéris, et ferait planer, chaque nuit, sur son sommeil, cette tendresse antique et légendaire<sup>75</sup>.

### POUR LE PORTRAIT DE PYRAME ET THISBÉ : LE MYTHE DANS LES BEAUX-ARTS

Théophile de Viau ne s'est pas contenté de mettre le mythe au théâtre ; il en a fait le prétexte de « Thisbé pour le portrait de Pyrame au peintre », un des poèmes publiés en 1623 dans la seconde partie de ses *Œuvres poétiques*. On y voit Thisbé s'adresser à un peintre auquel elle demande de faire le portrait de son amant. Sa requête se place sous le signe de l'idéalisation. Elle invite en effet le peintre à se passer de modèle (« ne demande point à le voir ») pour mieux le peindre « comme les dieux » et surtout selon l'image que sa propre intériorité s'en est constituée : elle rêverait ainsi que le peintre pût « le voir comme Amour l'a mis au plus profond de [ses] pensées ». Eloge de l'aimé autant que de l'univers imaginaire dont celui-ci est devenu partie prenante, cet étrange poème témoigne du rapport idéalisé que le XVII<sup>e</sup> siècle entretient à la nature : à l'époque, imiter un objet, ce n'est pas le reproduire selon les canons d'un réalisme mimétique, c'est le sublimer. Cette illustration poétique de ce qu'est la « Belle nature » au Grand siècle tient également un second discours, très moderne, sur les ressorts de la passion amoureuse : en amour, l'image de l'aimé est toujours le fruit d'une projection de sa propre psyché.

Fais-moi, de grâce, une peinture,  
Si tu fis jamais rien de beau,  
Toi qui des traits de ton pinceau  
Surpasses l'art et la nature,  
Mais, sans prendre plus de loisir  
Que mon impatient désir  
N'en peut accorder à mon âme,  
Au moins apporte-moi demain  
Le portrait de l'œil de Pyrame

Leur plus superbe monument  
Doit quitter toutes ses louanges  
A l'image de mon amant.

Si tu voulais peindre Hyacinthe  
Pour le faire voir au Soleil,  
Ou d'un plus superbe appareil  
Vaincre le Tasse en son Aminthe,  
Tu peindrais Pyrame ou l'Amour

<sup>74</sup> Émile Zola, *La fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », 1960 – 1967, p. 13 – 14.

<sup>75</sup> Maupassant, *Une Vie*, chapitre I, Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », 1987, p. 9 – 10.

Ou celui de sa belle main.

N'eusses-tu tracé que l'ombrage  
De son front ou de ses cheveux,  
Ne fais point tant languir mes vœux  
En l'attente de ton ouvrage ;  
Apporte-moi dès aujourd'hui  
Quelque petit semblant de lui.  
Peintre, n'as-tu rien fait encore ?  
Tu recherches trop de façon :  
Il ne faut que peindre l'Aurore  
Sous l'habit d'un jeune garçon.

Connais-tu les lis et les roses ?  
En sais-tu faire les portraits ?  
En un mot, sais-tu tous les traits  
De toutes les plus belles choses ?  
As-tu vu ces tableaux hardis  
Qui sur les autels de jadis  
Ont porté le pinceau d'Apelle ?  
Sache que tu m'offenseras  
De ne prendre au plus beau modèle  
Un portrait que tu lui feras.

Suis tous les plus fameux exemples  
Des peintres morts ou des vivants ;  
Vois tout ce que les plus savants  
Ont fait pour embellir nos temples ;  
Vois le teint, les yeux et les mains  
Dont l'artifice des humains  
A voulu figurer les anges :

Ou ce premier éclat du jour  
Lorsque sans ride et sans nuage  
Dans le ciel comme en un tableau  
Il fait luire son beau visage  
Tout fraîchement tiré de l'eau.

Sois, je te prie, un peu barbare ;  
Pour bien faire, ouvre moi le sein ;  
Tu dois là prendre le dessein  
D'une occupation si rare.  
Plût au Ciel qu'il te fût permis  
De le voir comme Amour l'a mis  
Au plus profond de mes pensées,  
Car c'est où ses perfections  
Paraissent vivement tracées  
Aussi bien que mes passions.

Mais pardonne à ma jalousie ;  
S'il se peut, sans t'injurier,  
Laisse-toi derechef prier  
De le peindre à ma jalousie ;  
S'il se peut, sans t'injurier,  
Laisse-toi derechef prier  
De le peindre à ma fantaisie ;

Ne demande point à le voir,  
Car pour bien faire ton devoir,  
Et ne me faire point d'injure,  
Tu le peindras comme les dieux  
De qui tu fais bien la figure  
Sans qu'ils soient présents à tes yeux<sup>76</sup>.

Dans cet exercice d'*ekphrasis*<sup>77</sup> impossible, il faut voir un exemple du lien qui unit depuis ses origines le mythe à la question de la figuration artistique. L'histoire de Pyrame et Thisbé a en effet servi de sujet privilégié à de nombreux artefacts. On le trouve par exemple sur des coffrets en céramique ou en ivoire du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup> mais aussi sur des images d'Epinal intitulées « Les malheurs de Pyrame et Thisbé dans leurs amours<sup>79</sup> ». La légende des amants de Babylone fait par la suite les grandes heures de la peinture européenne : des artistes comme Van Dyck, Bramer, Leclerc ou Hondius lui prêtent leur pinceau avec talent. Mais parmi ceux-ci c'est assurément le français Poussin (1594 – 1665) qui se dégage. Il signe en effet avec « Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé » l'illustration la plus célèbre du récit d'Ovide. Conservé au musée de Francfort-sur-le-Main, cette toile de 192 cm sur 273 cm a suscité plusieurs analyses brillantes, dont celles d'Alain Riffaud<sup>80</sup> et surtout de Louis Marin :

« [Ce tableau] représente bien *l'instant soudain* d'un orage par ce que le regard y voit : deux éclairs rayent un ciel d'encre, la foudre frappe un arbre au second plan, un vent furieux soufflant de gauche à droite agite arbres et buissons. « J'ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant le mieux que j'ai pu l'effet d'un vent impétueux », écrit Poussin à Jacques Stella et, poursuivant la description de son tableau, il inscrit au titre de cet « essai », au deuxième plan, une attaque de bergers par un lion et la fuite de leurs troupeaux. Il achève sa lettre en nommant les deux figures d'« histoire » du premier plan : « Et sur le devant du tableau, l'on voit Pyrame mort étendu par terre et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur. » Les trois tempêtes, météoriques, animale et humaine, s'entre-expriment les unes les autres ; elles se représentent si complètement dans les correspondances directes ou inverses des instants soudains de leurs occurrences simultanées que, par ce jeu immédiat, advient à l'œuvre de peinture une présentation de l'irreprésentable : ainsi l'arbre foudroyé à l'aplomb du corps de Pyrame mort ; ainsi l'éclair de foudre qui frappe « idéalement » Thisbé de sa flèche et qui l'illumine de son éclat instantané ; ainsi les noirs de la grotte et de la source, les obscurités du ciel d'orage, les blancs aveuglants des

<sup>76</sup> Théophile de Viau, « Thisbé pour le portrait de Pyrame au peintre », in *Œuvres poétiques* (éd. Guido Saba), Classique Garnier/Poche, 2008, p. 259 – 161.

<sup>77</sup> Description détaillée d'un artefact (tableau, bas-relief, sculpture, ou tout autre œuvre d'art).

<sup>78</sup> Pour plus de détails, voir Janice Valls-Russell, « Pourquoi Pyrame et Thisbé ? », in *Autour du Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, études réunies et éditées par Claire Gheeraert-Graffeuille et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Université de Rouen, 2003, p. 146.

<sup>79</sup> Se reporter au site de l'agence photographique de la Réunion des musées nationaux (<http://www.photo.rmn.fr>).

<sup>80</sup> Voir Alain Riffaud, « Lecture d'un lieu tragique : paysage avec Pyrame et Thisbé », *Papers on Seventeenth Century Literature*, XXIV, 47, 1997.

éclairs sur la ville ou sur les protagonistes du drame et les rouges des manteaux des bergers, du cavalier qui fuit au galop de son cheval ou les reflets sanglants, posés ici et là, des effets des éclairs ; ainsi la tragédie au dernier acte de son dénouement au premier plan, la pastorale dramatique au second et le poème cosmique lucrécien sur le fond du ciel.

Harmonie globale, *una tota simul*, de trois instants portés à leur haute intensité, chacun à leur ordre, tout ce grand « système » symbolique tourne autour de cet autre symbole, le lac central, inaltéré, dont la surface calme reflète imperturbablement dans une immobile durée les apparences des choses et des êtres en proie à l'instant de la tempête. Symbole de la vision divine, figure de la théorie, image de la représentation, le lac renvoie à l'œil du peintre et du spectateur le regard « apathique » du tableau et en constitue le sujet en son lieu de contemplation. J'en ai *presque* trop vu : « les prodigieux efforts de la nature », la puissance animale des instincts, l'erreur émotionnelle des hommes, chacun dans l'explosion instantanée de leur violence. Au centre du paysage, l'œil symbolique du sujet qui révèle, par sa sérénité contemplative, la durée souveraine de son admiration et se trouve ainsi devenir à mon propre regard – ce dimanche matin d'octobre au städtisches Kunstinstitut de Francfort – le mystérieux foyer producteur du *pathos* qui bouleverse le reste du tableau dans le crépitement de trois instants simultanés<sup>81</sup>. »

---

<sup>81</sup> Louis Marin, « Déposition du temps de la représentation peinte », in *L'épreuve du temps*, numéro spécial de la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, XLI, 1990, p. 55 – 58. [Repris dans *De la représentation*, Paris, Gallimard, collection « Hautes Études », 1994, p. 292 – 293].



Benjamin Lazar (Pyrame)

© Nathaniel Baruch



### **Première rencontre**

**Votre ancien professeur Eugène Green parle de *Pyrame et Thisbé* dans son livre *La Parole baroque*<sup>83</sup>... Est-ce de votre travail avec lui que vous est venue l'idée de montrer cette tragédie ?**

Je connais cette pièce depuis le collège mais je ne l'ai jamais travaillée avec lui. Il l'avait faite étudier à des élèves plus âgés : je me souviens de l'avoir vue jouer par des jeunes lycéens (qui devaient être en première ou en terminale) alors que j'avais douze ou treize ans. J'en garde un souvenir très ému, qui a beaucoup compté dans le goût que j'ai pour cette pièce. C'est aussi le cas de Louise Moaty, qui interprète *Thisbé*.

### **Paysage avec *Pyrame et Thisbé***

**Cette pièce n'est pourtant pas très connue...**

Dans le travail avec Eugène Green, nous portions justement un intérêt aux auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle en ayant le souci d'aller hors des sentiers battus, et donc de se confronter à des auteurs n'appartenant pas au « triumvirat » du Grand Siècle : Corneille, Molière, Racine. Quand on s'intéresse un peu plus profondément au Grand Siècle, on s'aperçoit que Théophile de Viau y occupe une place importante. Lui qui arrive au début du XVII<sup>e</sup> siècle a été une source d'inspiration pour de nombreux poètes et dramaturges de son temps.

**Quelques-uns de vos derniers spectacles ont été consacrés à Molière (*Le Bourgeois gentilhomme*, 2004<sup>84</sup>) et *Cyrano de Bergerac* (*L'Autre Monde ou les états et empires de la Lune*, 2008<sup>85</sup>). Avec *Pyrame et Thisbé*, qui date du début des années 1620, vous quittez le second XVII<sup>e</sup> siècle pour explorer un chef d'œuvre écrit avant ce qu'on appelle le « Premier classicisme<sup>86</sup> ». A vos yeux, y a-t-il plusieurs XVII<sup>e</sup> siècle ou, au contraire, un même souffle parcourt-il ce siècle ?**

Un même souffle parcourt tout le XVII<sup>e</sup> siècle, cela me paraît évident, et l'impulsion la plus forte vient de la première moitié de ce siècle. D'ailleurs, quand j'ai monté le *Bourgeois gentilhomme* de Molière, je ne l'ai pas mis en scène comme un monument du classicisme mais comme l'héritage et la synthèse de plusieurs genres qui s'étaient pratiqués au XVII<sup>e</sup> siècle, comme le ballet de cour par exemple. La comédie-ballet est l'héritière d'œuvres plus libres dans leur forme que celles où les unités de temps et de lieu sont scrupuleusement respectées, et où, surtout, les genres tragiques et comiques se mélangent...

---

<sup>82</sup> Benjamin Lazar est le metteur en scène de cette production des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. Né en 1977, il a étudié dès l'âge de onze ans la déclamation et la gestuelle baroques auprès d'Eugène Green. Il a également pratiqué le violon à la Schola Cantorum et le chant auprès de Dominique Moaty. Après deux années de classes préparatoires littéraires au lycée Fénelon, il a complété sa formation de comédien à l'école Claude Mathieu, dont il est sorti diplômé en 2000, ainsi qu'à l'Académie des Arts de Minsk. Il a abordé de nombreux ouvrages de l'époque baroque en recourant aux codes de l'époque (déclamation, gestuelle, décors à l'ancienne, éclairage à la bougie). Il a ainsi mis en scène *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière avec la complicité du Poème Harmonique de Vincent Dumestre en 2004. Il a également travaillé sur *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune* de *Cyrano de Bergerac*, *Cadmus et Hermione* de Lully et *Il San'Alessio* de Landi.

<sup>83</sup> Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 193.

<sup>84</sup> Le spectacle a fait l'objet d'un DVD paru chez Alpha en 2005.

<sup>85</sup> Une lecture de *L'Autre Monde, ou Les États et Empires de la Lune* de *Cyrano de Bergerac* a été réalisée et enregistrée par Benjamin Lazar, également pour les éditions Alpha. Le CD est sorti en 2007.

<sup>86</sup> Sur cette expression, nous renvoyons à la mise au point de Didier Soulier : « Ce qu'on appelle le *classicisme* recoupe en fait deux générations d'écrivains : la première, qui voit s'élaborer la réflexion en faveur d'un théâtre régulier, correspond au « règne » de Richelieu (1630-1642) ; la seconde s'étend du mécénat de Fouquet à la première période du règne de Louis XIV, phase triomphante et constructive d'un grand règne. » (Didier Soulier, Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin, Georges Zargoza, *Etudes théâtrales*, Paris, PUF, 2005, p. 78 – 79).

**Est-ce ce penchant pour les œuvres hybrides qui vous a fait choisir *Cadmus et Hermione*<sup>87</sup> de Lully pour aborder l'opéra français<sup>88</sup> ? Les genres et les tonalités y alternent de façon plus marquée que dans des tragédies unifiées comme *Alceste*, *Atys* ou *Armide*<sup>89</sup> ...**

Effectivement, il y a dans *Cadmus* une dimension essentielle de synthèse : le ballet y occupe par exemple une place beaucoup plus importante que dans l'opéra italien. Cet opéra comporte même un côté disparate... Mais autant *Le Bourgeois gentilhomme* constituait pour nous une synthèse des dix comédies-ballets que Lully et Molière avaient réalisées ensemble, autant ce qui nous intéressait avec Vincent Dumestre dans *Cadmus*, c'était l'idée de première fois, l'idée qu'un genre s'inventait ici, qui allait être reproduit des dizaines de fois par Lully et ses successeurs...

**Loin de tout mélange des genres, *Pyrame et Thisbé* repose sur un tragique qui ne s'appuie sur aucun autre élément que le langage... Faut-il voir dans le choix de ce titre une volonté de vous recentrer sur un travail plus spécifiquement théâtral ?**

Il est vrai que j'avais envie de retourner à un travail spécifique sur le théâtre, après avoir mis la musique, de différentes façons, au cœur de mes derniers spectacles. *Le Bourgeois gentilhomme* a été la synthèse de trois courants de travail qui se sont développés parallèlement avant de se retrouver : celui de Vincent Dumestre pour la musique, de Cécile Roussat et Julien Lubek pour la danse et la pantomime, et pour le théâtre, celui de l'équipe de comédiens avec qui je travaille depuis de nombreuses années, dont Louise Moaty, que je connais depuis le lycée.

En amont, nous avons monté des lectures de *Georges Dandin*<sup>90</sup>, de *L'illusion comique*<sup>91</sup> ou des *Juives*<sup>92</sup>, et d'autres petites formes de spectacles qui ont servi de matériau pour le travail sur le texte de Molière. De la même façon, le travail avec les acteurs a servi de base au travail avec les chanteurs. Notre travail d'acteur nous a apporté une expérience pratique de la gestuelle décrite dans les traités de l'époque et décelable dans son iconographie ; c'est à partir de ce que nous avons éprouvé dans notre travail d'acteur, en répétition et en représentations, que nous avons fait des propositions aux chanteurs. Le chant a certes apporté des modifications à ce travail, imposées par les nécessités techniques de la vocalité, les répétitions du texte dans les reprises, le rapport à l'accompagnement musical. Mais la base de ce travail avait été créée sur une scène de théâtre et avec des acteurs. Nous avons déjà pu nous poser un certain nombre de questions pratiques : comment choisir et inventer les gestes ? Où les placer et avec quelle intensité par rapport au mot, par rapport à l'idée ou à l'émotion qu'il exprime ? Bref tout ce qui en fait un ressort efficace et vivant de l'expression... Ce qui est vrai pour la gestuelle l'a été aussi, dans une certaine mesure, pour la déclamation : le travail d'interprétation du texte fait avec les chanteurs s'est appuyé sur notre pratique de la déclamation baroque au théâtre.

Avec *Pyrame*, donc, il s'agit de revenir à ce travail fondamental sur la gestuelle et la déclamation, qui ne sont pas des formes établies une fois pour toutes : le travail se nourrit de nos parcours dans ce domaine, de notre regard croisé sur ces parcours, de nos lectures, et même d'autres expériences théâtrales. Parmi ces expériences, l'observation du travail vocal des chanteurs aura sûrement son influence. Après cinq années (celles qui nous séparent de la création du *Bourgeois*), il sera en tout cas intéressant de confronter de nouveau cette pratique entre acteurs autour d'une création. Le spectateur qui ne connaît le théâtre baroque que dans son dialogue avec la musique, comme c'est le cas pour *Le Bourgeois Gentilhomme* ou *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune*, y découvrira une proposition, dans un certain sens, plus radicale et épurée. Nous allons essayer de faire exister en soi le lyrisme propre à la déclamation, non plus seulement dans son jeu de correspondances et de dialogue avec la musique, mais dans sa capacité à créer et maintenir à elle seule une émotion très forte.

<sup>87</sup> Composée par Quinault et Lully en 1673, *Cadmus et Hermione* passe pour être la première grande tragédie lyrique française.

<sup>88</sup> Créée en janvier 2008 à l'Opéra comique de Paris, la production a ensuite été proposée à l'Opéra de Rouen, au Théâtre de Caen, au Grand Théâtre de Provence et au Grand Théâtre du Luxembourg. Alpha en a publié une captation en DVD en 2008.

<sup>89</sup> Datant respectivement de 1674, 1676 et 1686, *Alceste*, *Atys* et *Armide* sont également des tragédies lyriques en musique de Quinault et Lully.

<sup>90</sup> Pièce de Molière créée en 1668 à Versailles.

<sup>91</sup> Pièce de Corneille créée en 1636 à Paris.

<sup>92</sup> Pièce de Garnier publiée à Paris en 1583.

## L'autre monde de Théophile

**Et à créer des lieux, aussi... Le décor de *Cadmus* reposait sur des changements à vue. Votre décor, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, était également très présent. Le texte de *Pyrame et Thisbé* me semble au contraire appeler par nature une scénographie plus discrète. Ne vous semble-t-il pas que les lieux y naissent avant tout du langage ?**

Oui, exactement. C'est d'ailleurs cela qui nous a conduit, Louise Moaty et moi, à revenir à *Pyrame et Thisbé*, pour recentrer le travail non pas seulement sur le corps et la voix de l'acteur mais aussi sur la dimension démiurgique de la langue de Théophile de Viau : les éléments nommés (mur, arbre, ruisseau...), les différentes qualités de lumière (la nuit, omniprésente, y est décrite dans tous ses différents états, du crépuscule au petit jour, en passant par l'obscurité profonde) surgissent dans l'imagination par la seule force de la langue et souffriraient peut-être d'une représentation trop précise. Théophile dit s'être senti contraint dans ses premiers écrits théâtraux, alors qu'il suivait une troupe dans les années 1610. Ce n'est visiblement pas le cas ici : il écrit dans une grande liberté, en poète. Et, en tant que poète, il a l'habitude faire surgir à lui seul le lieu qu'il décrit, qu'il soit terrifiant comme dans son ode *Un corbeau devant moi croasse*, ou idyllique comme dans son ode *Dans ce parc un vallon secret*. Cela nous a conduit à faire des choix radicaux en matière de scénographie, et à imaginer un décor qui ne corresponde pas forcément aux décors de l'époque, pour ne pas opposer à la liberté du poète, et donc du spectateur, une réalisation matérielle trop présente...

**Votre scénographie ne s'inspirera donc pas des décors à compartiments, tels qu'ils sont dessinés dans le *Mémoire* de Mahelot<sup>93</sup> (ici mettre une courte description de ce qu'est un décor à compartiments) ?**

Non, pas tout à fait : nous avons supprimé les compartiments, ainsi que les toiles peintes. Le décor retranscrit dans le *Mémoire* de Mahelot n'est d'ailleurs pas celui de la création : le mémoire rend compte de représentations plus tardives. On peut donc légitimement se poser la question : est-ce que la pièce a été représentée de cette façon à la création ? Qu'aurait pensé Théophile de ce décor ? Encore une fois, je pense qu'il a écrit cette pièce dans une grande liberté : il se crée un lieu imaginaire, loin « du bruit et des fâcheux », comme dit Thisbé en ouvrant la pièce. Dans ce lieu, il peut, par ses personnages, parler librement de ses idées. À l'exil politique qu'il connaissait, il oppose un exil volontaire dans un lieu poétique. C'est ce lieu que nous chercherons à représenter.

Toutefois, il restera des compartiments l'idée que, selon les lieux d'entrées des personnages, on est dans un autre espace ; l'espace de Thisbé et sa maison seront localisés côté jardin<sup>94</sup>, l'espace de Pyrame et de son père côté cour<sup>95</sup>. C'est une répartition géographique qu'on pourrait retrouver dans un décor à compartiment. Il y aura aussi des croisements possibles entre une scène finissante et une scène commençante : alors qu'une scène se termine, les personnages de la scène suivante sont déjà en train de se mettre en place. J'aime à imaginer que ce pouvait être le cas dans un décor à compartiments ; la présence simultanée de différents lieux sur scène semble justifier ces croisements.

**Et donner une impression de montage cinématographique...**

Oui, un peu : une sorte de fondu enchaîné ! Nous reprenons aussi le principe du théâtre du Globe où l'on jouait Shakespeare : un personnage meurt et tombe au sol ; une autre scène commence au balcon et permet à l'acteur mort de se relever et de s'en aller

**Cette scénographie épurée donnera-t-elle au texte, pour l'acteur, une place plus importante au langage qu'à l'accoutumée ?**

Quelle que soit la pièce et le décor, l'acteur baroque donne une place très importante et une réalité très concrète au langage. Il travaille comme si les choses nommées apparaissaient – je pourrais dire l'acteur en général, mais c'est particulièrement fort dans ce théâtre qui donne tant d'importance à l'*actio*, c'est-à-dire à cette étape de la rhétorique où le discours écrit s'incarne dans un corps, et y puise sa force et son existence réelle. Il est vrai cependant que l'absence de décor illustratif demandera aux acteurs une grande précision dans la création des espaces imaginaires : pour que le spectateur imagine les différents lieux (la maison de Pyrame, celle de Thisbé, le mur, le palais, le tombeau, etc.), il faudra que les acteurs leur donne une existence forte par leur seule voix et leurs seuls gestes.

<sup>93</sup> Un manuscrit en est conservé à la Bibliothèque nationale de France.

<sup>94</sup> Si l'on adopte le point de vue du public, le « côté jardin » correspond à la partie gauche de la scène.

<sup>95</sup> Si l'on adopte le point de vue du public, le « côté cour » correspond à la partie droite de la scène.

### **Et cela changera-t-il quelque chose du côté de la réception du spectacle ?**

Je pense que le spectateur prendra conscience que c'est une pièce de poète qu'on lui fait entendre. Avec *Pyrame et Thisbé*, ce sont des lieux mentaux qu'on visite, des lieux de liberté. Dans ce texte, Théophile de Viau crée un espace poétique qui lui permet de dire ce qu'il pense et qui ne pourrait pas être exprimé ailleurs. Il agit comme l'Espagnol que le narrateur des *États et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac croise sur la lune : celui-ci est allé dans la lune parce qu'il n'a pu trouver aucun pays sur terre « où l'imagination fût en liberté ». Cyrano a choisi la lune comme espace de liberté et d'invention poétique. De même, cette Babylone lointaine renvoie chez Théophile à un voyage philosophique qui permet de dire des choses qu'on ne peut dire ailleurs, sous couvert que ce sont des païens qui parlent.

### **Pyrame à la question**

**Vous parlez d' « espace poétique »... Or la pièce s'ouvre sur ces vers de Thisbé : « Du bruit et des fâcheux aujourd'hui séparée, / Ma seule fantaisie avec moi retirée, / Je puis ouvrir mon âme à la clarté des cieux / Avec la liberté de la voix et des yeux ». Feriez-vous une analogie entre la situation du poète et la situation des amants dans cette tragédie ?**

Oui, tout à fait. C'est d'ailleurs une chose qu'on a évoquée avec les comédiens. Les quatre premiers vers consistent en une déclaration de liberté poétique. Cela veut dire : je peux parler et exprimer mes passions comme je l'entends.

**Vous parliez également d'une « pièce de poète ». Même si le mot de « poète » englobe au XVII<sup>e</sup> siècle aussi bien ce que nous appelons aujourd'hui poète et ceux que nous appelons dramaturge, est-ce que vous voulez dire que *Pyrame et Thisbé* n'est pas une pièce de dramaturge ? On a souvent reproché à l'unique pièce de Théophile des rudesses dans la construction, une maladresse dans cette façon de faire se succéder les monologues à la fin... Comment défendriez-vous *Pyrame et Thisbé* dans le procès qu'on lui fait souvent ?**

Moi, j'aime ce côté radical dans cette construction qui ne s'embarrasse pas de phrases de transition... Il y a quelque chose qui tire là vers un théâtre plus ancien.

### **Un théâtre humaniste ?**

Oui, voilà : cela tire vers le théâtre humaniste avec ces personnages qui viennent exposer pleinement ce qu'ils sont et cela, très franchement. C'est théâtralement très fort et en même temps très contemporain comme procédé ! Dans le théâtre contemporain, il y a beaucoup de personnages qui viennent sur scène pour dire : je suis cela, je fais cela. Je pense au théâtre de Bernard-Marie Koltès par exemple. Ce que révèle en tout cas le début du travail, c'est que les situations sont toujours très fortes...

**Pendant le travail de lecture à la table, on a en effet constaté avec les acteurs que la plupart des scènes commençaient *in medias res*...**

Oui, elles commencent toujours à un haut degré d'émotion ou de débat. Les confidents ont ici du répondant. Ils s'inscrivent dans une dialectique, font avancer le débat en jeu dans la scène. Bien que les scènes s'enchaînent sans les transitions habituelles (« je l'aperçois venir, retirons-nous... » etc.), il y a cependant un savant agencement des scènes qui créent la progression du sentiment tragique. Par exemple, cette façon d'intercaler le songe de la mère entre le dernier entretien des amants de part et d'autre du mur et le premier monologue de Thisbé est très puissante du point de vue émotionnel.

**Ce songe, précisément, à quoi vous fait-il le plus penser ? Aux songes des tragédies humanistes ou au songe de l'*Athalie* de Racine ?**

A mon avis, il se situe entre les deux ! On peut même remonter jusqu'aux songes du théâtre antique. Le songe d'*Athalie* est un palimpseste de tous ces songes.

**En se situant ainsi entre l'école humaniste et la cérémonie racinienne, cette pièce semble occuper une place intermédiaire. Certains critiques ont parlé à son propos de « tragédie adolescente<sup>96</sup> », pour désigner son écriture, mais aussi son sujet. Que pensez-vous de cette expression ?**

<sup>96</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux écrit à ce propos : « *Pyrame et Thisbé* c'est la tragédie adolescente, ou l'adolescence de la tragédie. On a vu que la pièce racontait l'impossible accession à la maturité. Il n'y a donc pas tragédie lorsque l'homme rencontre la fatalité sous une forme ou sous une autre. Il y a tragédie dans le fait de ne pas pouvoir se constituer en héros tragique. On peut regarder *Pyrame*, qui n'est ni roi, ni père, ni guerrier, ni martyr, qui ressemble trop à une femme pour être un héros. On peut regarder *Thisbé* qui n'est que l'âme de *Pyrame*, ou un soleil, ou une aurore, *Pyrame* qui se compare à

Par rapport à l'adolescence, c'est vrai qu'on trouve là une peinture très exacte des sentiments qui animent un premier amour, les propos échangées entre Pyrame et Thisbé n'ont rien de conventionnel. Mais, pour Théophile, nous ne sommes pas face à un écrivain adolescent : c'est un homme de trente ans en pleine possession de son génie créatif, et sa tragédie n'a rien d'un balbutiement.

### « Je crois que ta raison vaut moins que ma folie »

**La plume de Théophile dépeint un amour très ancré dans les sens...**

Oui : bien qu'il y ait chasteté des deux amants, il y a une très grande sensualité. Par exemple dans le moment où Pyrame se dit jaloux de l'air qui entre et sort par la bouche de Thisbé. Quand elle se tue, Thisbé semble quant à elle regretter la trop grande douceur de la lame qui la transperce. Dans les deux dernières scènes, il y a aussi une vraie peinture du délire amoureux, de la raison défaillante.

**Pyrame dit d'ailleurs à son ami : « je crois que ta raison vaut moins que ma folie ». Est-ce qu'on ne pourrait pas voir dans ce vers un résumé de toute la pièce ?**

Si, absolument. Théophile de Viau n'est pas forcément un ennemi de la raison en général mais il récuse toute tentative d'assujettissement d'un être au système de pensée d'un autre. C'est ce qu'il dit lui-même à son protecteur de Liancourt : « Les liens trop forts, les brise / et la rigueur qui me maîtrise / Me conseille de m'affranchir. »

**Vous parlez de « délire amoureux », de « raison défaillante ». De ce point de vue, la tragédie de *Pyrame et Thisbé* ne vous paraît-elle pas se rattacher à la poétique de la fureur telle qu'elle se développe à la Renaissance (avec, par exemple, le *Roland furieux* de l'Arioste) ?**

Dans la mesure où les passions ne sont pas tempérées ici, oui. Disarque parle de furie à propos de Pyrame. Ce discours sur les passions n'est pas habituel dans ce qu'on croit connaître du XVII<sup>e</sup> siècle. Notre connaissance de ce siècle a passé par *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire, qui a prétendu séparer, à la suite de Boileau, le bon grain de l'ivraie, en désignant les auteurs parfaits (Racine) et les mauvais auteurs ou les fous (Théophile, Cyrano de Bergerac, etc.).

**A vos yeux, on connaît donc mal le XVII<sup>e</sup> siècle ?**

Quand dans *Clitandre*<sup>97</sup> de Corneille, une femme crève les yeux de l'homme qui veut la violer, on n'est pas du tout dans la retenue des sentiments que l'on prête au XVII<sup>e</sup> siècle. On dit aussi que la « musique racinienne » serait quelque chose d'insaisissable. Or il y a une très grande violence chez Racine. On y trouve des vers bruts comme « s'élève à gros bouillons une montagne humide »...

**Vous parlez du récit de Thémène dans *Phèdre* de Racine<sup>98</sup> ?**

Oui. Avouez, on ne peut pas dire que ce vers sonne comme de la musique éthérée !

**Dans les premières répliques que s'échangent les amants, on constate une série de paradoxes autour de l'idée que mourir c'est vivre<sup>99</sup>... Pourrait-on y voir quelque chose d'italien, de pétrarquiste ? Un poète contemporain de Théophile (Desportes<sup>100</sup>) a par exemple découvert le pétrarquisme en effectuant un séjour à Rome auprès de son protecteur (l'évêque du Puy)...**

Oui, bien sûr. J'imagine Théophile comme un grand lecteur des poètes italiens mais aussi des poètes de la Pléiade<sup>101</sup>. *La Défense et illustration de la langue française*<sup>102</sup> n'est pas très loin. En même temps, Théophile a des revendications stylistiques très personnelles, sur la simplicité du style notamment.

l'ombre de Thisbé, et finalement constater qu'ils ne sont rien l'un sans l'autre, des moitiés mutilées, des bribes de personnage (*Étude sémiotique des Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, Thèse de doctorat (dir. Anne Ubersfeld), Université Paris III, 1982, p. 163).

<sup>97</sup> Pièce de Corneille écrite en 1630.

<sup>98</sup> Voir Jean Racine, *Phèdre*, acte V, scène 6.

<sup>99</sup> Voir par exemple les vers 35 – 40, où Thisbé s'exclame : « (...) Qu'hommes, Ciel, temps et lieux, nuisent à mon dessein, / 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 fût guérie. / Une telle santé me donnerait la mort ; / Le penser seulement m'en fâche et me fait tort. » (Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, in *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle édition de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 428).

<sup>100</sup> Poète français né en 1546 et mort en 1606.

<sup>101</sup> Constellation de poètes de la Renaissance, comprenant Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jacques Pelletier du Mans, Rémy Belleau, Antoine de Baïf, Pontus de Tyard, Étienne Jodelle.

<sup>102</sup> Écrit en 1549, ce manifeste littéraire de Joachim résume les idées esthétiques défendues la Pléiade.

**Le style est d'ailleurs un peu ce qu'on a reproché à Théophile. Malherbe<sup>103</sup> écrivait à propos de notre poète : « (...) je ne le tiens coupable de rien que de n'avoir rien fait qui vaille au métier dont il se mêloit<sup>104</sup>. »**

Cela a commencé avec Malherbe, auquel Théophile a toujours refusé de faire allégeance. Mais c'est Boileau qui lui a porté les coups les plus rudes...

## **Chaud / Froid**

**Boileau<sup>105</sup>, précisément, a critiqué les vers que Thisbé prononce en contemplant le poignard avec lequel Pyrame s'est donné la mort à l'acte V : « Ha ! voici le poignard qui du sang de son maître / S'est souillé lâchement ; il en rougit, le traître<sup>106</sup> ! » A sa suite, on l'a souvent considéré comme une pointe trop maniérée et donc inappropriée dans un contexte tragique. Comment prendriez-vous la défense de ce vers ?**

Ce vers n'est pas ridicule. Il est d'une grande cohérence à l'endroit où il se trouve. C'est l'expression d'un paroxysme de la douleur : le style se tord, l'idée se retourne sur elle-même ; le fait que Thisbé dise une chose invraisemblable correspond tout à fait à la douleur amoureuse à laquelle Thisbé est alors en proie. Il n'y a qu'un lecteur froid et ignorant de ce que c'est que le moment de la représentation pour extraire deux vers et les critiquer de cette manière ! Je lui retourne sa critique car il a dit à propos de ce vers que « toutes les glaces du Nord ne sont pas à [son] avis, plus froide que cette pensée ».

**Vous mettez les reproches de Boileau sur le compte de la froideur. Or, ce qui est frappant, c'est précisément que ce sont des hommes de lettres au tempérament bouillonnant qui ont réhabilités Théophile : je pense à des poètes romantiques, comme Théophile Gautier<sup>107</sup>... Le XIX<sup>e</sup> siècle s'est fait de Théophile l'image d'un poète subversif, poète maudit avant la lettre. Êtes-vous d'accord avec cette image ?**

Oui. Tout le XIX<sup>e</sup> a d'ailleurs réhabilité la littérature de cette époque. Je pense à Théophile Gautier, Paul Lacroix, ou à la bibliothèque elzévirienne qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> a réédité les libertins du XVII<sup>e</sup>. Cette réhabilitation passe parfois par certaines distorsions, comme Cyrano de Bergerac devenu, sous la plume de Rostand, un croyant qui pense rencontrer Dieu après sa mort : une idée qu'on ne pourrait jamais trouver chez Cyrano de Bergerac, le vrai !

**Le XIX<sup>e</sup> siècle a réhabilité Théophile. La tragédie de *Pyrame et Thisbé* n'a pourtant pas été souvent jouée. Comment expliquer cette désaffection ?**

On peut penser qu'il y aurait dans cette langue un risque de préciosité ou, comme vous disiez, de maniérisme. Cette pièce peut dérouter aussi par les archaïsmes apparents de sa construction. Mais, à mon avis, la raison principale est que peu de gens l'ont lue ! Mais les acteurs qui la connaissent l'aiment en général beaucoup. Ils sentent bien que c'est une pièce extrêmement émouvante et audacieuse.

## **Métamorphoses**

**Ne pensez-vous pas que le mythe de Pyrame et Thisbé est souvent vu à travers la lunette déformante du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ?**

Absolument. Pour un homme de théâtre, Pyrame et Thisbé, c'est d'abord *Le songe d'une nuit d'été*. L'histoire est obligatoirement drôle...

**Dès lors, comment faire pour rattacher Pyrame à la veine tragique ?**

Il faut jouer la pièce ! Avec ma collaboratrice Louise Moaty, nous avons déjà fait des lectures de *Pyrame et Thisbé* lors d'un festival : il s'agissait uniquement des scènes entre Pyrame et Thisbé, entrecoupées par des compositions de Louis Couperin interprétées par Bertrand Cuiller. Nous nous sommes rendus compte que ce texte avait un impact très fort sur les gens. On entendait des sanglots dans la salle ! Le suicide des amoureux est certes un poncif théâtral, mais on ne le voit pas si souvent sur scène, et c'est une situation d'une très grande force.

<sup>103</sup> Poète français né en 1555 et mort en 1628.

<sup>104</sup> François de Malherbe, Lettre à Racan du 4 novembre 1623, in *Œuvres complètes*, éd. Lalanne, Paris, Hachette, 1865, t. IV, p. 8.

<sup>105</sup> Poète français né en 1636 et mort en 1711.

<sup>106</sup> Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, v. 1227 – 1228, *op. cit.*, p. 479.

<sup>107</sup> Poète français né en 1811 et mort en 1872.

**Tout en ayant d'une certaine façon fait du mal à Pyrame et Thisbé, Shakespeare n'a-t-il pas en même temps réhabilité leur histoire en écrivant *Roméo et Juliette* ? Après tout, on peut lire la pièce de Théophile comme un *Roméo et Juliette* à la française...**

Oui, on peut voir les choses comme ça. Les *Métamorphoses* d'Ovide ont donné lieu chez Shakespeare à deux traitements différents. Il s'est servi de l'histoire comme d'une chose drôle. Il s'est aussi servi de l'histoire de deux adolescents qui s'aiment malgré la haine des familles comme d'un ressort tragique et sans distance. Il a supprimé le mur et lui a substitué le balcon ! Il a éclairé la pièce sous un jour comique et sous un angle tragique...

### **Bombe atomiste**

***Pyrame et Thisbé* est une tragédie qui repose sur l'opposition à toutes les formes d'autorité (vieillards, rois, parents, ciel). A cet égard, peut-on aller jusqu'à le qualifier de texte subversif ?**

C'est un texte qui affirme une indépendance de l'esprit, de la pensée et une volonté de liberté de l'âme et du corps. C'est la pièce d'un homme qui se veut libre par rapport aux dogmes en tous genres.

**Pendant le procès, le père Garasse a mis à la charge de Théophile le vers « Mais mon Pyrame est mort sans espoir qu'il retourne<sup>108</sup> ». Il voyait dans ce vers de Thisbé la preuve que Théophile ne croyait pas au dogme de la résurrection des morts. A votre avis, cette pièce porte-t-elle trace des rapports houleux que Théophile entretenait avec la religion ?**

Avant de se convertir au catholicisme, Théophile était protestant. Il tient du protestantisme l'initiative personnelle laissée à chaque fidèle de revenir aux sources et de ne pas passer obligatoirement par la Vulgate. Il est difficile de savoir s'il était intimement croyant ou pas. Dans un de ses textes, il dit qu'il s'en remet à l'autorité de l'Eglise et croit à tout ce qu'elle dit : il faut sans doute y voir un côté un peu insolent, ironique. Je ne crois pas tellement à l'idée que l'athéisme est une invention tardive. Je ne vois forcément non plus pourquoi un « athée », au XVII<sup>e</sup>, aurait forcément une activité spirituelle, comme certains le disent... Les avancées scientifiques n'étaient naturellement les mêmes à l'époque. Il y avait dans la pensée de la Nature quelque chose de spirituel. Mais je trouve que, quand Cyrano dans *L'Autre monde* fait dire au démon qu'il n'y a rien dans la nature qui ne fût matériel, c'est bien de matérialisme dont il est question ! Pour lui comme pour Théophile, la référence, c'est le matérialisme d'Épicure.

**Ne peut-on d'ailleurs pas voir dans le vers de Bersiane « la chute d'une feuille, un zéphyr, un atome<sup>109</sup> », une trace de cet atomisme<sup>110</sup>, cette doctrine très controversée pour un XVII<sup>e</sup> siècle profondément marqué par le jansénisme de Port-Royal ?**

Il y a peut-être une allusion à cela. Mais ce vers de la vieille Bersiane a, avant tout, une vertu comique dans son contexte, par l'effet de rétrécissement des éléments désignés que vient sans doute renforcer un rétrécissement du geste qui les accompagne.

### **« Pareil aux dieux je marche »**

**L'insolence ne se porte pas seulement sur la religion mais aussi sur le politique. Le portrait du roi me semble ici assez audacieux. Dans cette figure tyrannique, n'est-ce pas un peu Nabuchodonosor qui se profile ?**

Le roi me fait vraiment penser au Nabuchodonosor de Garnier dans *Les Juives*, qui commence ainsi : « Pareil aux dieux je marche ». Dans *Pyrame et Thisbé*, la figure du roi-tyran est très proche, mais avec la dimension amoureuse en plus. Il y a aussi du Pyrrhus dans le roi imaginé par Théophile : le roi amoureux passe de la supplique à la menace. Dans ce portrait d'un roi ne contrôlant plus sa haine, on voit comment la perversion du pouvoir de droit divin est à l'œuvre : Théophile nous montre un exemple concret de la dérive du pouvoir. Le pouvoir absolu fait « éclater » l'âme : l'humanité disparaît au profit d'une force destructrice, qui n'est plus contrôlable. Ce thème est d'ailleurs au centre de la discussion très shakespearienne entre les assassins Syllar et Deuxis<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, v. 1203, *op. cit.*, p. 478.

<sup>109</sup> Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, v. 57, *op. cit.*, p. 429.

<sup>110</sup> Né dans l'Antiquité et reprise par certains penseurs européens des XVI<sup>e</sup> (notamment Giordano Bruno) et XVII<sup>e</sup> siècle, cette philosophie conçoit l'univers comme un tout composé de matière et de vide.

<sup>111</sup> Benjamin Lazar fait ici référence à la scène 1 de l'acte III de *Pyrame et Thisbé*.

## Voyage au bout de la nuit

**L'étymologie du personnage principal, Pyrame<sup>112</sup>, renvoie au feu... La pièce se prêtait en somme à un éclairage à la bougie ! Quels sont les avantages d'un éclairage à la bougie ?**

On a recentré très fortement la scénographie autour du corps, de la voix et de la flamme, en variant les sources et en construisant un décor dévolu à la lumière. Les intérêts de l'éclairage à la bougie sont multiples. Celui-ci produit tout d'abord une qualité de lumière que l'on ne peut pas retrouver par une lumière électrique. Il y a une vibration et une couleur inimitable. Même si l'on croît parfois s'en rapprocher par d'autres moyens, la différence est aussi nette que lorsqu'on voit un objet doré à la feuille d'or à côté d'un objet doré à la bombe ! Si la lumière créée est intéressante, elle l'est aussi par les ombres : la bougie crée des contrastes très forts, fait surgir les figures de l'obscurité, comme dans les tableaux de Caravage. Il me semble important que, dans un spectacle, on puisse voir certaines choses, mais que d'autres demeurent cachées ou troubles, car l'ombre est un espace de liberté, qui stimule l'imagination du spectateur. Enfin, les sources fixes de bougies donne à l'acteur une indépendance par rapport à l'éclairage : plus encore qu'avec l'éclairage électrique, il peut choisir ce qu'il veut montrer ou cacher de son corps, il peut s'approcher ou s'éloigner des sources pour changer de visage par les ombres, pour mettre en valeur tel moment de son discours en se rapprochant de la rampe etc.

**Dans son ode intitulée « le matin », Théophile associe la chandelle au monde de la nuit<sup>113</sup>. Est-ce que le monde baroque que vous essayez de faire surgir sur scène est un monde nocturne ?**

Celui de cette pièce l'est en tout cas profondément. Ce que nous essayons de faire naître, c'est ce que Corneille décrit à propos du théâtre au début de *L'illusion comique* : « Ce mage, qui d'un mot renverse la nature, / N'a choisi pour palais que cette grotte obscure. / La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour, / N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour, / De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres / Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres<sup>114</sup>. » Ce sont les mots de Dorante à Pridamant, où il décrit, sans le nommer, le lieu théâtral. Il y a ici l'idée que si l'on éclaire trop, on ne peut pas faire apparaître les fantômes, créer ces conditions adéquates pour l'émergence des « fantômes vains » qui vont apparaître. S'il y a trop de lumière, on voit trop ; alors il n'y a pas de fantômes.

**Cherchez-vous donc le clair-obscur ?**

Oui, je cherche le clair-obscur. Je cherche aussi le trouble, le trouble perceptif.

## Ut pictura poesis

**Jacqueline Lichtenstein écrit dans *La Couleur éloquente* : « les liens entre la peinture et le théâtre, qu'Aristote avait tissé dans sa *Poétique*, deviennent au XVII<sup>e</sup> siècle si étroits que chacun de ces deux modes de représentation sert indifféremment à métaphoriser l'autre (...) <sup>115</sup> ». Pensez-vous qu'on puisse voir dans la gestuelle de l'acteur un reflet de celle qu'adoptent les personnages dans les tableaux de l'époque ?**

La rhétorique à l'œuvre dans les tableaux est presque la même que celle dont on se sert au théâtre. Je dis presque car il y a dans les peintures des gestes que l'on devait trouver sur des scènes de théâtre, mais aussi des gestes qui avaient aussi pour but de remplacer la parole, là où, au théâtre, le geste vient la renforcer, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Mais tout de même, le tableau est pensé comme une comédie muette et on voit bien qu'il est souvent construit comme une scène de théâtre.

**A l'époque baroque, il n'y avait d'ailleurs pas forcément de ligne de démarcation entre les peintres de théâtre d'un côté et les peintres de tableaux de l'autre<sup>116</sup>...**

<sup>112</sup> En grec, πῦρ = feu.

<sup>113</sup> Dans ce poème, l'extinction de la chandelle coïncide avec le retour du jour : « Cette chandelle semble morte, / Le jour la fait évanouir, / Le soleil vient nous éblouir : / Vois qu'il passe au travers la porte. » (Théophile de Viau, « Le Matin », v. 57 – 60, in *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle édition de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 98).

<sup>114</sup> Corneille, *L'illusion comique*, acte I, scène 1, v. 1 – 6.

<sup>115</sup> Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 141.

<sup>116</sup> A ce sujet, on se reportera aux propos de Jean-Marc Olivesi : « (...) il apparaît désormais impossible de séparer la peinture des arts de la scène : beaucoup de peintres baroques ont travaillé à des décors de théâtre tant profanes que sacrés, et l'évolution des techniques de fabrication des décors de toiles peintes peuvent se lire derrière les Œuvres les plus marquantes du XVII<sup>e</sup> siècle. Certains sont même allés fort loin, qui expliquent l'introduction de la couleur claire, de la lumière diffuse et des compositions moins rigides dans les Œuvres des maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle (Tiepolo, Guardi ...) par l'introduction de la *scena*

Ce sont effectivement les mêmes peintres, qui travaillaient avec les mêmes règles, pour réaliser des tableaux ou des décors. Ce qui me fait penser qu'il y a une source commune, ce sont les iconologies, les traités qui décrivent les gestes signifiants. Il y a toujours eu un jeu de regard entre les artistes et ce, de manière générale. Bien plus tard, la chanteuse Yvette Guilbert<sup>117</sup> dira à quel point les tableaux ont été ses maîtres, comment elle a regardé la façon dont les peintres saisissaient les expressions du visage ou du corps pour les rendre imiter elle-même.

### **Au-delà du précieux ridicule**

**Tout à l'heure, vous attribuez le peu de succès rencontré par le *Pyrame* de Théophile après le XVII<sup>e</sup> siècle au fait que le texte pouvait potentiellement être perçu comme précieux, maniéré... Je me fais l'avocat du diable : est-ce que le fait de le jouer avec gestuelle ne risque pas de souligner la préciosité qu'on prête au texte ? On reproche souvent à la gestuelle sa préciosité...**

Mais l'élégance n'est pas obligatoirement la préciosité ! L'élégance n'empêche pas la force. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les gens faisaient de l'escrime mais de façon élégante ; ils avaient un sens de la tenue du corps, ce qui ne les empêchait de tuer !

**Certes, mais au même titre que l'éloquence, l'élégance est peut-être une notion qui nous est devenue étrangère... Comment peut-on renouer aujourd'hui avec une éloquence de la parole ?**

C'est en acceptant la distance qui peut nous séparer de ces techniques là, de ce qu'on a l'habitude d'entendre au théâtre et d'une esthétique qui généralement tend à rapprocher de la façon la plus directe possible ce qui se passe sur scène de ce qui se passe dans la vie, le tout étant souvent pris sous le signe du « naturel ». Il faut à la fois accepter la distance qui nous sépare de ces techniques de jeu et les prendre à bras-le-corps. Le sentiment d'étrangeté peut être un sentiment de modernité, si la modernité est un choc qui vient percuter le réel établi. De toute façon, quand on assiste à une pièce en alexandrins, il y a toujours un temps d'adaptation : je ne suis pas sûr que ce soit tellement plus long avec les codes de jeu que nous employons. Il y a même parfois, avec le jeu naturaliste, une lutte entre l'éloquence du vers et le souci de le parler naturellement qui ne se dénoue qu'à de rares moments.

Sur la notion d'élégance, il y a, au XVII<sup>e</sup> siècle, une notion très importante : la *sprezzatura*, la nonchalance, le fait de ne pas montrer l'effort, de ne pas montrer le brouillon et donc de faire comme si c'était facile. Ce sont des choses qu'on trouve dans les traités de musique : chez Couperin par exemple, le claveciniste doit se tenir de façon un peu décalée pour pouvoir regarder son auditoire, comme un acteur s'adresse à ses spectateurs ; il ne s'isole pas, ne montre pas l'effort que lui demande son interprétation ; il est davantage dans une posture de communication. Au théâtre, c'est la même chose, tout cet art de la déclamation et de la gestuelle ne doit pas apparaître comme quelque chose de difficile pour l'acteur, même si cela peut être très puissant.

### **Familière étrangeté**

**Cette *sprezzatura* ne renvoie tout de même pas à une distanciation de nature brechtienne ?**

On doit nuancer la notion de « distanciation ». Avec la déclamation et la gestuelle baroques, il y a tout de même quelque chose de très direct ; il y a un retour à la force vibratoire de la parole. Mais même par un biais apparemment très artificiel, on parvient à un résultat émotionnel très fort : le travail sur le souffle, le travail vibratoire crée chez l'acteur une grande énergie, qui se communique au public. La *sprezzatura* n'est donc pas du tout synonyme d'un non-engagement de l'acteur, ou d'une froideur. Sur une pièce comme *Pyrame et Thisbé*, c'est d'ailleurs tout à fait impossible, ou alors on passe à côté de son pouvoir émotionnel pour l'acteur et le spectateur.

**Est-ce que vous pensez parfois au sentiment d'étrangeté que vous suscitez chez le spectateur ? En êtes-vous conscient ?**

Ça doit être assez différent selon les spectateurs. Il y a des gens pour qui la déclamation devient assez vite quelque chose de très concret, d'abord parce que la gestuelle n'est pas un langage

---

*per angolo* vers 1711. Celle-ci propose plusieurs points de fuite à la perspective, au lieu du point de fuite central unique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et aurait également un effet dans la répartition de la lumière, devenue plus diffuse et aux antipodes des clairs-obscur caravagesques. » (« préface » à Nicole Rouillé, *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. L'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, Editions Alain Piazzola, 2006, p. 9)

<sup>117</sup> Yvette Guilbert est une chanteuse de café-concert né en 1865 et morte en 1944.

ésotérique qui viendrait complexifier le discours ; au contraire, sa première fonction, c'est de l'expliquer. Par rapport à ces langues d'une haute tenue, avec ces mots que parfois on n'emploie plus, la gestuelle vient appuyer et faire entendre un texte qu'il est plus difficile de comprendre quand on essaie de faire passer les difficultés stylistiques dans le seul flot passionnel. Alors que là on dispose d'appuis très concrets pour faire comprendre le texte. Il s'ensuit que certains spectateurs ont un rapport très concret à la parole, comme si les mots s'affichaient, comme s'ils avaient une consistance.

## **Paroles gelées**

**Comme s'ils s'incarnaient alors...**

Voilà...

**Cela rappelle les « paroles gelées » de Rabelais, ces paroles anciennes qui se sont gelées sous l'effet du froid<sup>118</sup> ! Cette image renvoie à quelque chose de très concret...**

D'une démarche qui est d'abord intellectuelle, qui s'appuie sur des notions historiques et sur des traités, on arrive finalement à un jeu d'abord ludique pour les acteurs qui le pratiquent et de très concret, oui, pour les spectateurs. Toute pièce de théâtre jouée sur un théâtre illustre l'histoire de Rabelais : les mots y retrouvent leur vigueur, parfois enfermée depuis des siècles dans le froid de la page.

**La déclamation baroque ne créerait donc pas un écran à notre compréhension à nous, contemporains ; nous aiderait-elle au contraire à mieux écouter le texte ?**

En tout cas, la plupart des gens qui sont rentrés dans ce travail là disent que, passé le sentiment d'étrangeté, il y a comme une seconde nature qui se crée, différente de celle de tous les jours, et dans laquelle, pourtant, se retrouve des éléments du monde. C'est le propre du théâtre de pouvoir créer ces possibles là, de les proposer, de faire en sorte qu'il y ait une sorte de contrat (implicite ou explicite, je ne sais pas) entre le spectateur et l'acteur. L'acteur dit : voilà ce que je te propose et c'est ce monde là qui existe le temps de la représentation.

**Cela nous ramène à l'idée d'« autre monde », chère à Cyrano...**

Oui, effectivement. Ce qui surgit pendant la représentation, c'est vraiment un autre monde : il se passe des choses sur scène qu'on ne voit jamais dans la vie. Et en même temps il y a une dimension ironique, du moins dans Cyrano : car son « autre monde » est en fait très proche du nôtre. Il y a bien un miroir mais ce miroir offre des jeux de reflets complexes qui nous éloignent d'une simple relation d'égalité entre la scène et le monde.

## **Le français, langue étrangère**

**On a déjà rapproché la langue baroque du québécois. Or vous avez été assistant de Michel Didym sur *Le Langue à langue des chiens de roche*, de Daniel Danis. Est-ce que ce rapprochement vous semble aussi pertinent ?**

En tout cas, je sais que Michel Tremblay<sup>119</sup> s'était émerveillé de notre *Bourgeois* dans une émission de radio : il avait trouvé que les acteurs parlaient presque comme les québécois ! De fait, des traces subsistent sans doute de l'ancien accent dans le parler québécois.

**Vitez disait : « Les gens qui disent avec un accent étranger de beaux textes français (...) me font réagir à ma propre langue : je l'entends comme parlée d'ailleurs, je l'entends mieux<sup>120</sup>. » Peut-on concevoir la langue baroque comme une sorte de langue étrangère qui nous permet de mieux écouter notre propre langue ?**

Il y a de ça, oui. Déjà chez l'acteur, cela crée une liberté. La prononciation lui permet de prendre la petite distance nécessaire, une liberté pour faire de la langue un matériau musical, malléable. Liberté

<sup>118</sup> Voir Rabelais, *Quart livre*, LVI : « Lors nous jeta sur le tillac pleines mains de paroles gelées, et semblaient dragées, perlées de diverses couleurs ». Dans *La Parole baroque*, Eugène Green fait également référence à ces « paroles gelées », qu'il analyse ainsi : « Chez Rabelais la parole est un microcosme au même titre que l'homme, et le mot, comme on le voit bien dans l'histoire des paroles gelées, est conçu comme un objet créé, faisant partie de l'univers physique, avec une forme sonore et même visuelle qui porte en son existence indépendante la réalité du monde (...) » (*op. cit.*, p. 21).

<sup>119</sup> Né à Montréal en 1942, Michel Tremblay est l'un des auteurs les plus importants de la littérature québécoise de ces cinquante dernières années.

<sup>120</sup> Antoine Vitez, « Le cuisinier hollandais », *Journal de Chaillot*, n°12, juin 1983 (Cité par Georges Banu, « L'étranger ou le théâtre enrichi », dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme* (Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, dir.), Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 108).

que j'entends chez certains acteurs étrangers ayant un accent, qui osent se permettre des choses que les français ne se permettraient jamais : le fait de conquérir une langue permet d'oser plus de choses avec elle ! Marilú Marini<sup>121</sup>, par exemple, est une actrice qui donne l'impression d'être partie à la conquête du français mais qui se permet des choses incroyables, des longueurs, des voyelles, des façons de faire sonner les consonnes qu'un acteur français n'oserait pas... Le baroque permet cela. L'intérêt historique du travail de prononciation cède vite la place à l'intérêt théâtral à proprement parler...

**Dans *Le Discours musical*, le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt juge qu'il faut aborder la musique ancienne « comme pour une langue étrangère, [qu'il faut en] apprendre le vocabulaire, la grammaire et la prononciation<sup>122</sup> ». Votre combat théâtral n'est-il pas du même ordre que celui d'Harnoncourt ?**

Quand on visite les œuvres d'une époque, il faut effectivement se garder du réflexe qui voudrait que quand on visite un pays étranger, on va directement dans un restaurant français ! Il faut goûter à la différence ! Tant mieux s'il y a un goût qui rappelle fortement quelque chose que l'on connaît. Mais tant mieux aussi si on est amené complètement ailleurs. A vouloir gommer les distances... C'est comme faire rentrer une pièce dans un moule qui n'est pas tout à fait le sien...

## Atlantide

**Dans *La Parole baroque*, Eugène Green parle de ses expériences du Kabuki<sup>123</sup> et du Katakhal<sup>124</sup>. L'universitaire Marc Fumaroli dit quant à lui que l'âge baroque « nous attire comme peut le faire l'Égypte de Karnak ou cette "pensée sauvage" que les ethnologues nous ont révélée à l'œuvre en Amazonie et dans le Pacifique<sup>125</sup>. » A votre avis, qu'est-ce qui justifie de tels rapprochements entre le jeu baroque et ces univers extra-occidentaux ?**

Ce qui est important dans ces rapprochements avec le Katakhal ou le nô, par exemple, c'est qu'un répertoire est toujours lié à des techniques de jeu, parfois même à des accessoires. Le nô se transmet comme un répertoire de texte mais également comme un répertoire de technique de jeu, un répertoire qui doit se jouer dans des lieux précis, avec des techniques précises, et des masques précis. C'est en observant ce principe là qu'on peut se dire : les pièces ne sont que les signes du spectacle. Dans l'histoire littéraire, les pièces sont des objets qui existent en soi. Mais fondamentalement, elles sont liées à la représentation dont elles sont issues. Elles en constituent le souvenir. Très souvent Molière écrit « Vous ne pouvez pas voir la pièce telle qu'elle fut représentée chez le roi »... L'œuvre écrite est une trace, pas davantage. Il faut faire une enquête pour s'en approcher, non pas dans un but de reconstitution mais dans un but de compréhension.

## Je d'acteur

**Le fait que vous contestiez le mot de « reconstitution » contredit les reproches qu'on adresse parfois à votre démarche. Pour *Cadmus et Hermione* ou *le Bourgeois gentilhomme*, certains critiques virulents sont allés jusqu'à parler de fondamentalisme, de sectarisme<sup>126</sup>, d'archéologie... Or, trouver la trace d'un monde ancien, ça n'est pas vouloir le reproduire tel qu'il était, c'est imaginer librement à partir de ce qu'il aurait pu être...**

Bien sûr, les interprètes gardent une très grande liberté dans cette démarche.

**Mais précisément, comment arrive-t-on à garder sa liberté en respectant une grammaire aussi rigoureuse ?**

Comparons la gestuelle baroque et le Katakhal. Il y a une différence d'importance sur un point. Là où les *mudras* du katakhal vont consister en un enchaînement très précis de gestes systématiques pour chaque mot, quel que soit le contexte, on ne trouve pas, dans la description de la gestuelle baroque, un répertoire figé de gestes, mais plutôt un principe qui veut que le geste fasse partie de l'*actio*, la dernière étape de la rhétorique : agir le texte, c'est le prononcer et également trouver les gestes

<sup>121</sup> Marilú Marini est une actrice née en Argentine en 1945.

<sup>122</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical*, « l'articulation », p. 51.

<sup>123</sup> Forme ancestrale de théâtre japonais.

<sup>124</sup> Forme ancestrale de théâtre indien.

<sup>125</sup> Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris, Flammarion, 1994, p. 9.

<sup>126</sup> Voir les mots très durs de Jacques Doucelin : « (...) les sectaires de la bougie recrutés par Eugène Green me rappellent fâcheusement ces partisans du retour à la nature, qui par opposition au mode de vie américain, s'opposent à tout recours aux antibiotiques, condamnant par là même leurs enfants à une mort certaine. » (*Concertclassic.com*, « Non aux Ayatollahs en tout genre ! », [http://www.concertclassic.com/journal/articles/alaune\\_20080210\\_2030.asp](http://www.concertclassic.com/journal/articles/alaune_20080210_2030.asp), 10 février 2008,)

adéquats qui vont avec ce texte. Bary en donne plusieurs exemples dans son *Art de bien prononcer un discours et de le bien animer*, comme le geste de la franchise, du pouvoir, de la menace – gestes qui font d'ailleurs encore partie de notre imaginaire occidental. Ce qui ressort de cela, c'est que la gestuelle est un moyen pour l'acteur de donner son avis sur ce qui est important dans le texte. Par les choix qu'il va faire, l'acteur devient le premier lecteur du texte. Cela diffracte l'acte de « lecture » que l'on attribue généralement au metteur en scène en autant d'acteurs qu'il y a sur le plateau. La « lecture » existe dans tous les choix gestuels de chaque acteur.

**Contrairement à ce que croient certains, le jeu baroque accorde donc une place essentielle à la subjectivité...**

Oui, à la subjectivité, à l'invention... C'est une invention qui se fait dans l'imprégnation d'une esthétique : peintures, frontispices, gravures et traités constituent un paysage mental inspirant. Tout cela est intégré, presque oublié, et revient comme une réminiscence lors du travail du texte. Il ne s'agit jamais de calquer des images vues ailleurs sur une œuvre : le travail de déclamation et de gestuelle est avant tout la rencontre charnelle d'un acteur avec un texte.

Ce qui est intéressant pour l'acteur, c'est que cette rencontre a lieu sur un fil : il se retrouve en équilibre entre son invention personnelle et un certain nombre de règles issues de ses recherches historiques sur l'art de l'acteur. S'il y a un fil, c'est qu'il y a un risque de chute ! Je crois que le spectateur ressent que l'acteur risque quelque chose : il y a réussite quand on atteint cet équilibre, c'est-à-dire quand on est ni dans une copie servile d'un système de codes extérieur et froid, ni dans une sorte de délire romantique où le « moi » de l'acteur prend le dessus sur la compréhension réelle de l'œuvre dans son contexte.

**Votre allusion au « délire romantique » me fait songer au chef d'orchestre Otto Klemperer, qui disait « j'ai essayé d'imposer mon propre moi à la musique<sup>127</sup> ». Est-ce ce genre d'approche qui vous semble contestable, en art ?**

Rien ne me semble impossible en théâtre : le théâtre, c'est le lieu du possible. Mais c'est vrai que ça n'est pas mon chemin ! J'aime être sur ce fil dont j'ai parlé, pour ce répertoire-là en tout cas... Sinon peut se créer une aporie quand on ne veut traiter un texte du XVII<sup>e</sup> siècle que de façon émotionnelle et psychologique : ça a ses limites, cela empêche de vraiment entrer dans le détail profond du texte. Cela se ressent particulièrement à l'opéra, dans le traitement du récitatif : si on n'entre pas dans le détail par le travail gestuel, ça devient vite artificiel. On voit alors les metteurs en scène qui ne savent plus très bien quoi faire des corps ! Alors pendant les récitatifs, on s'habille, on se déshabille, les personnages se découvrent soudainement un rapport très fort avec telle ou telle partie du décor !

Cependant, cette phrase de Klemperer a le mérite de la franchise : il y a toujours une quête personnelle dans tout acte de création, même si elle emprunte des voies détournées.

**Vous disiez tout à l'heure que le recours à la gestuelle et à la déclamation baroques « diffracte l'acte de lecture qu'on attribue au metteur en scène en autant d'acteurs qu'il y a sur le plateau ». Quelle est la place d'un metteur en scène pour un texte datant d'une époque où ce rôle n'existait pas encore à proprement parler ?**

La notion de « lecture » n'existait sans doute pas : on n'allait pas au théâtre pour voir quelle vision de *Pyrame et Thisbé* avait tel ou tel metteur en scène ! Cependant, il y avait des chefs de troupe, qui coordonnaient le choix des décors et parfois des costumes, et qui devaient veiller au montage du spectacle. Molière, quand il se met en scène dans *l'Impromptu de Versailles*, donne des indications de jeu à ses comédiens. Il choisissait les costumes avec soin, et pas seulement les siens. J'imagine que, selon les modes de fonctionnement des troupes, la place de ce chef devait varier. Pour les acteurs, la notion d'emploi devait aussi changer le mode de travail : de pièce en pièce, chaque acteur amenait le savoir-faire de son emploi, qui se construisait sur toute une vie.

Aujourd'hui, je ne prétends pas faire une mise en scène « objective » où mon regard serait absent. Il est présent par les choix des décors et des costumes, mais également dans la direction d'acteur. Il s'établit un dialogue entre moi et les acteurs qui souvent ont déjà une pratique de ce théâtre-là, et qui donc font des propositions fortes. Quand ce n'est pas le cas, je les forme à la déclamation et à la gestuelle dans l'idée qu'ils trouvent à l'intérieur de cette forme la même liberté que dans d'autres codes de jeu. Ainsi, il y a une forme préétablie à notre travail en commun, mais que nous remettons en cause et cherchons à réinventer à chaque nouveau spectacle.

<sup>127</sup> Otto Klemperer, *Ecrits et entretiens*, II<sup>e</sup> partie, « souvenirs, propos et esquisses », Paris, Hachette, 1985 (1942).

### **Quelle place accordez-vous aux autres en général et à Louise en particulier, dans l'acte de mise en scène ?**

La mise en scène d'une pièce n'existe pas en soi, flottant dans le monde des idées. Je ne vois pas quel metteur en scène pourrait penser tout son spectacle en dehors des acteurs qui le composent. Pour me préparer, je passe beaucoup de temps avec le texte, c'est-à-dire que je le lis souvent, explore toutes sortes de pistes à son sujet. Il en ressort une pièce imaginaire, précise à certains endroits, nébuleuse à d'autres, qui vient se cogner à la réalité des acteurs qui l'incarnent. C'est en général toujours plus surprenant que ce que l'on imaginait. D'ailleurs, les œuvres qui m'intéressent sont bien sûr celles que je ne comprends pas complètement, dont le mystère résiste à la lecture. Si le propos est trop clair, ce n'est presque pas la peine de monter la pièce. La découverte des sens cachés de la pièce est une aventure collective.

Quant à Louise, nous travaillons ensemble depuis l'âge de quinze ans, nous nous sommes rencontrés au lycée dans l'atelier de théâtre animé par Eugène Green et Isabelle Grellet. Louise a été la collaboratrice artistique de la plupart des spectacles que j'ai mis en scène (*Le Bourgeois Gentilhomme*, *Sant Alessio*, *Cadmus*,...). Parfois, nous co-signons même la mise en scène, comme dans le spectacle *Comment Wang-Fô fut sauvé* d'après le conte de Marguerite Yourcenar. Nous choisissons les projets et en parlons beaucoup ensemble, et nous discutons avec les autres concepteurs : Adeline Caron pour la scénographie, Alain blanchot aux costumes, Christophe Naillet aux éclairages et Mathilde Benmoussa aux maquillages.

### **Comment fait-on la mise en scène d'un spectacle, dans lequel on joue le rôle principal ?**

C'est plutôt un avantage qu'un inconvénient, et qui nous rapproche du fonctionnement de troupe à l'ancienne, où le chef de troupe jouait également un rôle. Pour ma part, j'aime pouvoir m'engager dans le travail avec les comédiens de ces deux façons : dans la salle en donnant des indications, et sur le plateau en me confrontant à ces mêmes indications. C'est stimulant et cela casse l'image du metteur en scène omniscient caché dans la pénombre de la salle. Le regard de Louise est bien sûr très important sur mon travail sur scène, mais comme nous avons des scènes en commun puisqu'elle joue le rôle de Thisbé, nous avons demandé à Nicolas Vial de venir apporter son regard lors d'une résidence d'une semaine que nous avons faite au théâtre d'Eu avant de retrouver l'équipe entière. Les regards des autres acteurs, Lorenzo Charoy, Anne-Guersande Ledoux, Julien Cigana et Alexandra Rübner sont également très importants, et nous échangeons souvent de façon collective.

## **Retours au pays**

### **Êtes-vous devenu assez familier de ce monde baroque pour qu'il n'y ait plus d'étrangeté ?**

Disons que c'est un pays où j'ai pris mes habitudes... J'ai des gens chez qui je peux aller loger !

### **Mais du côté des acteurs, j'ai senti pendant les premières lectures à la table que même s'ils étaient habitués, il a fallu un petit moment pour se réadapter...**

Oui, bien sûr. Il y a toujours un petit moment au début. Et puis revient la familiarité. Peu à peu, on commence à avoir l'impression de connaître Théophile et sa langue, à sentir qu'on aimerait bien aller boire un verre avec lui ! On commence à être dans une communication très simple.

## **L'émerveillement premier face au théâtre**

### **Comment expliquez-vous que les enfants se posent beaucoup moins de question que les adultes par rapport à ce genre de spectacle ?**

L'enfant n'a pas un sens de la norme aussi développé qu'un adulte, et c'est vrai qu'il est agréable de les entendre accéder au spectacle sans se poser la question de la forme : ils reçoivent l'énergie et les propos des comédiens sans appareil critique. Mais un adulte peut aussi se prêter à ce jeu là. Pour moi, le fait qu'un enfant accroche à ces spectacles n'est pas un argument pour dire : « regardez, faites comme cet enfant, redevenez enfant etc. » Par contre, je suis touché quand certains adultes viennent me voir en me disant qu'ils ont retrouvé, à travers le spectacle, une émotion première d'émerveillement face au théâtre. C'est un grand plaisir quand on arrive, au travers d'une forme qui pouvait pourtant être vécue au départ comme artificielle, à créer la spontanéité de cette émotion du moment théâtral.