





DRAMATURGIES VAGABONDES,  
MIGRATIONS ROMANESQUES



DRAMATURGIES VAGABONDES,  
MIGRATIONS ROMANESQUES

Croisements entre théâtre et roman  
(XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)

Études réunies par Magda CAMPANINI

ÉDITIONS HONORÉ CHAMPION  
PARIS

Ouvrage publié avec le soutien du Ministero dell'Istruzione,  
dell'Università e della Ricerca – Projet de recherche PRIN 2010/2011  
(*Costituzione del corpus del teatro francese del Rinascimento*) –  
et du Dipartimento di Studi linguistici e culturali comparati  
de l'Université Ca' Foscari de Venise

## INTRODUCTION

Ce volume, issu d'un colloque qui s'est tenu à l'Université Ca' Foscari de Venise en novembre 2014<sup>1</sup>, propose une réflexion neuve sur les convergences et les échanges mutuels entre le médium théâtral et le médium romanesque à l'échelle d'un siècle, du milieu du XVI<sup>e</sup> au milieu du XVII<sup>e</sup><sup>2</sup>.

Au point où se rencontrent expériences scripturales, poétique des genres et praxis scénique, les interactions entre *mimesis* théâtrale et romanesque soulèvent de nombreuses questions outre celle du choix des codes<sup>3</sup>, celle de l'intertextualité et celle, pour finir, de l'identité du théâtre dans sa relation au roman et à la nouvelle. Si cette identité ne va pas de soi, c'est que le théâtre, non moins que le roman, est par essence hybride<sup>4</sup>. Tout d'abord en raison du fait qu'il véhicule des récits ou des mythes également transmis sous d'autres formes<sup>5</sup> et que, sur le plan de la locution, il met en place, non sans ambiguïté, la rencontre de deux langages – celui de l'écriture et celui de la parole<sup>6</sup>. Dans la définition de cette mixité foncière convergent aussi la progression dramatique, qui est stylisée, et l'interprétation, virtuellement

---

<sup>1</sup> Le colloque a été promu par l'équipe de recherche de l'Université de Venise dans le cadre du projet interuniversitaire PRIN 2010/11 consacré à la « Constitution du *corpus* du théâtre français de la Renaissance ». Financé par le Ministère italien de l'Université et de la Recherche, dirigé et coordonné sur le plan national par Rosanna Gorris Camos, ce projet regroupe les Universités de Vérone, de Padoue, de Venise, du Piémont Oriental, de Pérouse et de Bari.

<sup>2</sup> Je remercie vivement Gilles Polizzi pour sa lecture critique de ce texte ; mes remerciements vont aussi à Marie-Christine Jamet et Lydia Sattler pour leur aide dans la révision.

<sup>3</sup> On renvoie à l'étude de Cesare Segre consacrée à *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria* (Turin, Einaudi, 1984, en particulier chap. I et II), qui offre une contribution importante à la sémiotique du théâtre tout en dégagant les convergences entre deux filières interprétatives, l'une centrée sur la narrativité de l'œuvre théâtrale, l'autre sur sa performativité.

<sup>4</sup> Sur l'interaction des différents codes mis en place lors de la représentation, rappelons les cinq catégories d'expression définies par Tadeusz Kowzan : « texte prononcé », « expression corporelle », « apparences extérieures de l'acteur », « aspect du lieu scénique », « effets sonores inarticulés » (*Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton, 1975, p. 205).

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 323-324.

<sup>6</sup> Voir Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés* [1980], Paris, PUF, 2005, chap. I.

dédoublée en deux instances lors qu'on distingue l'activité de l'auteur et celle du metteur en scène. Autant de facteurs qui conditionnent l'herméneutique de l'œuvre et sa réception, collective plutôt qu'individuelle. Autant d'éléments constitutifs de « l'impropriété générique du théâtre », selon Gilles Declercq<sup>7</sup>.

Au commencement étaient Platon et Aristote, c'est-à-dire la *République* et la *Poétique*, référents omniprésents dans les œuvres qui nous occupent. L'un et l'autre avancent des idées distinctes. Dès le chapitre III, le Stagirite ramène l'opposition des genres au couple mode narratif / mode dramatique, en excluant le mode mixte de l'épopée qu'il inclut par contre dans le narratif. Ces notions définissent un système qui demeure assez stable de la Renaissance jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, avant l'affirmation de la triade romantique épopée-lyrisme-drame<sup>8</sup>. Certes, la nécessité s'impose d'historiciser ces notions, car les modalités des passages intergénériques se produisant au cours des siècles changent conformément aux modifications de l'horizon normatif, des catégories esthétiques dominantes et de la perception du champ littéraire de la part des auteurs et du public.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la théorisation nous ramène au texte d'Aristote et la tendance générale, en présence d'un écart entre théorie et pratique, consiste à distinguer des sous-genres au sein d'un cadre plus normatif que descriptif, en privilégiant la réflexion sur les « genres de style » plutôt que celle qui concerne les « genres d'écrire<sup>9</sup> ». Ces derniers font l'objet d'énumérations, sans que l'instance théorique – pourtant présente, notamment dans l'*Art poétique* de Peletier du Mans – l'emporte nettement sur l'exigence de classement. On assiste ainsi à une floraison de formes intermédiaires, telles que la tragi-comédie ou les formes de la littérature pastorale. Leur plasticité, typique de la vision baroque, conduit à une dislocation des structures et autorise le mélange et la contamination. Le succès du théâtre en fait le paradigme de « lecture » de la réalité, selon la métaphore du *theatrum mundi*, ce qui favorise la convergence d'une modalité de représentation vers l'autre. Par exemple, chez Giraldi Cinzio, à la fois théoricien du théâtre et du roman, nouvelliste et dramaturge lui-même, dont le recueil de nouvelles, les *Hecathommiti*, offre matière à la transposition théâtrale. On se souviendra

---

<sup>7</sup> Gilles Declercq, « La mémoire de l'image : l'allégorie racinienne entre littérature et théâtralité », dans *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales*, éd. Véronique Lochert et Jean de Guardia, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 65-87 (67 et 68).

<sup>8</sup> Voir en particulier Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.

<sup>9</sup> Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *La notion de genre*, dans *La notion de genre à la Renaissance*, éd. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 17-34 (21-23).

particulièrement d'*Arrenopia*, sa dernière tragédie ferraraise, dont Rosanna Gorris Camos a bien montré l'hybridité<sup>10</sup>.

À l'âge classique, les poétiques sont essentiellement des commentaires d'Aristote. La hiérarchisation des genres – celle du Père Rapin ou de Boileau – et l'élaboration des règles imposent des contraintes. Celles-ci déterminent le fond conceptuel de toute pratique littéraire et conditionnent aussi la dynamique des passages intergénériques, notamment dans le théâtre musical et dans l'expérimentation de formes mixtes qui impliquent l'interaction des différents langages scéniques (musical, lyrique, chorégraphique). Rappelons les réécritures de l'*Amadis*, transformé en « tragédie en musique » par Quinault et Lully en 1684 et la transposition de la fable de Psyché dans la tragédie-ballet de Molière, Corneille, Quinault et Lully, en 1671<sup>11</sup>.

Peut-on alors, à côté de l'étude de quelques cas de contamination ou de quelques modalités de passage, isoler des tendances et des lignes de force au sein d'une phénoménologie aussi vaste que celle de la mixité des modes et des genres aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ? C'était là l'enjeu du colloque. On s'est proposé, d'une part, de se pencher sur quelques occurrences de ce phénomène dans l'optique de l'évolution des faits littéraires et de cerner, de l'autre, quelques facteurs intervenant dans la relation entre croisements intergénériques, catégories littéraires et mutation des canons de la représentation. En portant leur attention sur les « migrations » génériques évoquées dans le titre, les contributions ici réunies s'interrogent sur les interférences et sur les échanges mutuels entre deux modes de représentation différents, mais perméables entre eux, et interactifs : le narratif et le dramatique. Abordant de manière différente ces questions, ces mêmes contributions suggèrent des pistes qui, loin d'avoir évidemment l'ambition d'épuiser un sujet si vaste, offrent des éclairages contribuant à mieux en cerner les dynamiques et les enjeux.

Dans l'arc chronologique considéré, les formes et les cas d'hybridisme vont de l'interpolation, dans un même ouvrage, selon le principe de la *varietas*, de fragments ou de séquences appartenant à des formes distinctes de discours – c'est le cas des dialogues, des prosimètres ou des recueils composites – à l'intégration d'un genre ou d'un sous-genre dans un autre – des lettres ou des poèmes insérés dans des pièces de théâtre ou dans des romans, ces derniers incluant fréquemment des nouvelles aussi – à l'interac-

---

<sup>10</sup> « “Ho la barca alla riva” » : l'*Arrenopia* o l'entre-deux, con una lettera inedita del Giraldis Cinthio », dans *Ai confini della letteratura*. Atti della giornata in onore di Mario Pozzi, éd. Jean-Louis Fournel, Rosanna Gorris Camos, Enrico Mattioda, Turin, Nino Aragno Editore, 2014, p. 45-68.

<sup>11</sup> Voir la contribution de Charles Mazouer dans ce volume.

tion entre différents langages, notamment la diction, la musique et la danse, comme c'est le cas dans les tragédies lyriques ou les comédies-ballets.

Si la scène humaniste dramatise la matière épique, en intégrant la narration au discours théâtral, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle l'avènement de la tragédie irrégulière et la naissance d'un nouveau genre non-aristotélien, la tragi-comédie, témoignent de pratiques d'écriture qui éloignent la dramaturgie de l'obédience aristotélienne. Le mélange du tragique et du comique brise le canon des genres et ouvre la voie à une esthétique de la bigarrure et de l'excès. Le romanesque entre en scène massivement ; la fiction narrative s'inscrit dans le théâtre et fournit une vaste matière où puisent les dramaturges. Le roman médiéval survit dans l'intrigue de quelques tragédies irrégulières, comme *La Thébaïde* de Jean Robelin (1584) tiré du *Roman de Thèbes* ou *La tragédie de Radegonde duchesse de Bourgogne* de Du Souhait (1599) dérivant de la *Châteleine de Vergy*. C'est pourtant surtout aux grands poèmes chevaleresques italiens, à l'*Astrée*, aux nouvelles italiennes, espagnoles et françaises, et au roman gréco-latin – notamment aux *Histoires Éthiopiennes* d'Héliodore et aux *Métamorphoses* d'Apulée – que les auteurs de théâtre empruntent, dans leurs réécritures dramatiques imbues d'éléments romanesques : de la *Charite* de Pierard Poulet, tragédie de vengeance datée de 1595 et tirée du roman d'Apulée, comme le sera, en 1626, *La tragi-comédie pastorale de Carite*, aux *Chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée*, tragi-comédie tirée des *Éthiopiennes*. La tragédie et la tragi-comédie se nourrissent non seulement des romans, mais aussi des récits romanesques de l'Antiquité : la *Cyropédie* de Xénophon alimente le théâtre baroque, qui compte plusieurs transpositions dramatiques de l'histoire de la belle Panthée, reprise par ailleurs aussi en version romanesque dans les *Femmes illustres* de Georges Scudéry ; de même, la *Cammate*, tragédie datant de 1598, est composée à partir des *Œuvres morales* de Plutarque, comme le sera, soixante ans après, *Camma, reine de Galatie* de Thomas Corneille (1661)<sup>12</sup>.

Si, à partir des dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle et sous l'impulsion de la vision baroque, la tragi-comédie – genre mixte par définition, qui mélange

---

<sup>12</sup> Voir en particulier Charles Mazouer, « Le *Roman de Panthée*, de Xénophon à la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Le Roman mis en scène*, éd. Catherine Douzou et Frank Greiner, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 17-28. Sur l'incidence du romanesque sur le théâtre entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, voir aussi Raymond Lebègue, « L'influence des romanciers sur les dramaturges français de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 17 (1955), p. 74-79, Françoise Charpentier, « Le romanesque et la contamination des formes au théâtre », dans *L'Automne de la Renaissance (1580-1630)*, Paris, Vrin, 1981, p. 231-241 et Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, nouvelle édition, Paris, H. Champion, 2013, p. 242-246.

les tons, se nourrit de matière romanesque et intègre aussi la pastorale<sup>13</sup> – s'affirme avec décision et devient le genre le plus en vogue parmi les « irréguliers », son chemin finira par se mêler à celui de la tragédie à dénouement heureux, comme en témoigne, en 1639, la préface de Sarasin à la tragi-comédie de sujet historique *L'Amour tyrannique* de Georges de Scudéry, significativement intitulée *Discours de la tragédie*<sup>14</sup>. Les oscillations et les liens obliques qui traversent le champ théâtral et s'étendent parallèlement à l'élaboration de la doctrine classique ne font qu'amplifier la perception d'un dialogue fécond entre les genres et les modalités de la représentation. Le premier XVII<sup>e</sup> siècle en offre de nombreux exemples, souvent inspirés de *l'Astrée*. C'est le cas de *La Sylvanire, ou la Morte-vive*, « fable bocagère » en cinq actes d'Honoré d'Urfé, parue en 1627, et de sa réécriture – avec le même titre – par Jean Mairet (1631), à qui nous devons une autre tragi-comédie tirée de *l'Astrée*, *Chriséide et Arimand*, datée de la même année. La longue postérité de ce roman témoigne d'une véritable vogue des adaptations théâtrales, à partir des tragi-comédies de Scudéry sur *Ligdamon et Lidias ou la Ressemblance* (1631) ou de Mareschal sur *L'inconstance d'Hylas* (1635), pour arriver à la tragédie lyrique *Astrée*, mise en musique en 1691 par Pascal Collasse d'après le livret de Jean de La Fontaine<sup>15</sup>. La fiction pastorale est d'ailleurs un terrain fécond pour les passages d'un genre et d'un mode à l'autre : les conventions du romanesque

---

<sup>13</sup> Pour un aperçu général sur les adaptations théâtrales d'œuvres narratives au XVII<sup>e</sup> siècle en France, voir l'excellente synthèse de Daniela Dalla Valle « Il romanzo nel teatro secentesco francese : panorama e problemi », dans *Il romanzo a teatro*, éd. Franco Piva, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 23-36.

<sup>14</sup> Jean-François Sarasin définit la pièce de Scudéry comme une tragédie « parfaite » et « achevée », malgré sa fin heureuse qui semble la rapprocher de la comédie. « La conclusion paisible de la plus part des Poemes Tragiques de nostre Theatre [...] qui semble tenir quelque chose de la fin de la Comedie » rentre plutôt dans le schéma tragique d'Aristote qui « met l'issue heureuse parmi les dénombrements des fins de la tragédie » (*Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudery, dédiées à l'Académie française par Monsieur de Sillac d'Arbois*, dans *L'Amour tyrannique, tragédie-comédie, par M. de Scudery*, Paris, Augustin Courbé, 1639, p. 20-21). La tragi-comédie serait donc identifiable à une tragédie à dénouement heureux. De même, la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac souligne qu'en France les tragédies autorisent aussi bien le dénouement malheureux que la « prospérité » des personnages « telle qu'ils l'avaient pu souhaiter » (livre II, chap. 9, 136 ; éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion Classiques, 2011, p. 203). Voir à ce propos Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Colin, 2014, p. 195-201.

<sup>15</sup> *Astrée, tragédie, par monsieur de La Fontaine. Représentée par l'Académie royale de musique* Il s'agit d'une tragédie lyrique en un prologue et trois actes, dont la première représentation eut lieu à Paris le 28 novembre 1691.

et les motifs pastoraux se mêlent à la modalité théâtrale<sup>16</sup>, si bien qu'on pourrait parler d'une mixité constitutive du genre pastoral. Au théâtre, la pastorale dramatique, proche de la tragi-comédie, manipule une matière souple et se décline en plusieurs variations, allant de la « pastorale chrétienne » à la pastorale comique, en passant par la « pastorale tragique et morale », la « tragipastorale<sup>17</sup> », la pastorale héroïque, et la tragi-comédie pastorale.

Encore, dans le domaine des pièces irrégulières, Scudéry transpose en 1642 la vaste matière romanesque d'*Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, composé avec sa sœur et publié l'année précédente, dans deux tragi-comédies dont l'une – qui s'inspire de l'intrigue principale – porte le même titre que le roman et l'autre – qui reprend un épisode secondaire – s'intitule *Axiane*. Enfin, l'« étrange monstre » que Corneille nous livre avec son *Illusion comique*, où « le premier Acte n'est qu'un Prologue, les trois suivants font une Comédie imparfaite, le dernier est une Tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une Comédie<sup>18</sup> », n'en est qu'une confirmation. La considérant « tour à tour et tout à la fois féerie pastorale, comédie à l'italienne, tragi-comédie romanesque et pure tragédie », Jean Serroy définit cette pièce comme une œuvre qui « franchit en permanence la frontière qui délimite les genres<sup>19</sup> » et qui mène à une véritable exploration des territoires dramatiques. À une échelle plus vaste, touchant l'ensemble de la production de la période visée, on constate que le phénomène de la contamination concerne non seulement les formes, mais aussi les modes de la représentation. Des adaptations théâtrales de la matière romanesque (soit-elle antique, chevaleresque, pastorale ou féérique) à la théâtralité comme composante essentielle de certaines formes de récit – telles que les histoires tragiques – des « romans dialogués » à l'inclusion du romanesque sur scène, la partition entre dramatique et narratif est loin de paraître bien délimitée. Un espace intermédiaire et mouvant se dessine, où le narratif alimente souvent le dramatique, mais pour se tourner aussi parfois vers le modèle de la *mimesis*

---

<sup>16</sup> On se souviendra, entre autres, du « balet des Plaisirs de la campagne » (dont la dernière entrée est animée par des bergers) par lequel se clôt le récit-cadre des *Nouvelles françaises* de Segrais (*Les nouvelles françaises, ou Les divertissemens de la princesse Aurélie*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, t. II, 5<sup>e</sup> partie, p. 139-149).

<sup>17</sup> Voir Boissin de Gallardon, *Les Urnes vivantes, ou les amours de Phelidon et Polibelle*, Paris, Simon Rigaud, 1618.

<sup>18</sup> Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, *Dédicace à Mademoiselle M.F.D.R.*, p. 45.

<sup>19</sup> Jean Serroy, « Notice », *ibid.*, p. 187. Voir aussi Georges Forestier, « La naissance de la comédie cornélienne et le débat théâtral des années 1628-1630 », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 166 (1990), p. 106-109.

théâtrale. Bien que cette dernière tendance soit plus difficile à repérer, surtout avant le XVII<sup>e</sup> siècle, la structure dialogique dans la narration des *Aventures du Baron de Fœneste* d'Agrippa d'Aubigné ou dans la *Hierusalem assiégée* (1599) d'Antoine de Nervèze<sup>20</sup>, ou encore – bien avant – la réécriture française datant de 1527 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas<sup>21</sup>, transposition hybride assimilée à un « roman en dialogues »<sup>22</sup>, témoignent de la mobilité des frontières entre le mode dramatique et le mode narratif.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la réciprocité des échanges et l'apport du modèle théâtral à la composition narrative émergent notamment dans les histoires comiques. À une époque où le roman ne possède pas de définition générique stricte ni de statut codifié et alors qu'il se glisse dans des formes narratives multiples, les histoires comiques s'offrent comme un champ privilégié où la tendance de la narration à se refléter sur elle-même et à déconstruire les conventions narratives au moyen du burlesque et de la parodie conduit à l'inclusion intermittente d'éléments qui relèvent de la sphère théâtrale. Chez Sorel, la conscience d'une proximité entre comédie et roman, dont le ressort commun est identifié – en accord avec les principes d'Aristote – à la *mimesis*, se manifeste avec évidence dans le préambule à l'édition de 1633 du *Francion*. Dans ces premières pages, le narrateur – non sans avoir fait appel au précepte horatien du *miscere utile dulci* – inscrit son histoire comique dans le sillage de la comédie ancienne et la fait rivaliser avec le théâtre. Tout en reconnaissant à son livre le statut de texte narratif obéissant à des contraintes spécifiques, il pose à son origine un processus de transposition modale : l'histoire comique est composée comme une comédie mise en roman et, tout comme la comédie, elle est conçue pour être « vue » :

Or c'était ainsi que faisaient les anciens auteurs dedans leurs comédies, qui instruisaient le peuple en lui donnant de la récréation. Cet ouvrage-ci les imite en toutes choses, mais il y a cela de plus que l'on y voit les actions mises par écrit, au lieu que dans les comédies il n'y a que les paroles, à cause que les

---

<sup>20</sup> Nous renvoyons à la contribution de Frank Greiner dans ce volume.

<sup>21</sup> *Célestine en laquelle est traité des déceptions des serviteurs, envers leurs maîtres et des maquerelles envers les amoureux [...]*, Paris, Galliot du Pré, 1527.

<sup>22</sup> Il s'agit de la définition proposée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Claude-Pierre Goujet dans sa *Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française* (Genève, Slatkine, 1966, II, p. 156 ; réimpression de l'édition de Paris, 1745, p. 162). Comme l'a bien montré Sergio Cappello, la division en actes coexiste avec des amplifications qui rapprochent cette version française de la *Celestina* du roman sentimental de matrice italienne et espagnole. Voir son étude « La *Célestine* (1527), “roman en dialogues” », dans *Il romanzo a teatro*, op. cit., p. 199-209.

acteurs représentaient tout cela sur le théâtre. Puisque l'on a fait ceci principalement pour la lecture, il a fallu décrire tous les accidents, et, au lieu d'une simple comédie il s'en est fait une histoire comique que vous allez maintenant voir<sup>23</sup>.

La théâtralité et le *topos* du *theatrum mundi* s'inscrivent en profondeur dans l'œuvre de Sorel et nourrissent largement son univers narratif. *Le Berger extravagant* (1627) peut même être lu comme une représentation, comme l'a remarqué la critique et comme l'avait suggéré Sorel lui-même qui, dans ses *Remarques*, identifie le début du roman à une « ouverture de Theatre, où la toile estant leuee, un homme paroist soudain & recite les vers de son personnage<sup>24</sup> ». Au livre IX, la modalité théâtrale croise la fiction romanesque au moment où le berger Lysis, après avoir évoqué les représentations à l'Hôtel de Bourgogne et dans les collèges, dénonce la mystification des décors de théâtre, en particulier de la scène pastorale conventionnelle, d'ascendance vitruvienne, où « il n'y a qu'un Ciel de toile, un rocher de carte et la peinture [essaie] de tromper nos yeux<sup>25</sup> ». Lysis, après avoir souhaité que « les plus gentils » des bergers « jouent presque tous les jours quelque comédie », envisage une mise en scène « en plein champ », où l'on jouerait des pastorales ayant « pour theatre le grand eschaffaut de la nature<sup>26</sup> ». Dans cette vision, la *mimesis* théâtrale, purgée de ses éléments les plus trompeurs, s'intègre et s'adapte à la *mimesis* romanesque, qui prétend imiter la nature sans qu'aucune démarcation apparente entre celle-ci et le décor du roman ne soit perceptible :

Nous n'aurons point d'autre ciel que le vray ciel ; si un berger doit sortir d'un boccage, il sortira d'un vray boccage, s'il doit boire en une fontaine il bevrera en une vraye fontaine, et ainsi toutes choses estans représentées naïvement, l'on croira voir encore la véritable histoire [...]<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, édition de 1633, présentée par Fausta Garavini, établie par Anne Schoysman et annotée par Anna Lia Franchetti, Paris, Gallimard, 1996, p. 44.

<sup>24</sup> Charles Sorel, *Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant [...]*, Paris, Toussaint du Bray, 1628, p. 15 (dans *Le Berger extravagant. Ou parmi des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans & de Poësie*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, réimpression de l'édition de Paris, Toussaint du Bray, 1627 et 1628 pour les *Remarques*), cité par Gilles Polizzi en exergue de sa contribution au présent volume.

<sup>25</sup> Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, éd. cit., l. IX, p. 350.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

Jouant ambiguement sur le créneau entre le réel et son imitation par la fiction, non sans démasquer par intervalles la complicité entre auteur et public, les « théories » théâtrales de Lysis finissent par mettre en scène l'illusion romanesque. La tension ambiguë entre scène jouée et scène racontée, de même que l'interaction entre sujet théâtral et modalités romanesques, dédoublent l'épaisseur mimétique de la composition et mettent à nu la fabrication de la fiction<sup>28</sup>. Le théâtre entre dans le roman et celui-ci le reflète dans une vision critique, par le biais de laquelle il dénonce et ridiculise les clichés de la mode pastorale. C'est ce que l'on voit dans le célèbre épisode du livre III qui raconte la représentation d'une pastorale à l'Hôtel de Bourgogne, où Lysis, qui était là comme spectateur, fait irruption sur scène et entre dans le jeu des acteurs, qu'il prend pour vrai, se faisant lui-même comédien. Nous sommes là en présence d'une mise à nu des conventions théâtrales, réalisée à travers le geste déconcertant d'un personnage de roman. Non seulement alors la représentation théâtrale – avec ses clichés – est incluse dans la narration, mais une sorte de *mimesis* en abîme s'instaure, la *mimesis* romanesque englobant la *mimesis* théâtrale, qui, à son tour, est définie par un des personnages comme « la fable d'une fable<sup>29</sup> ».

Présente au sein même du *Berger extravagant*, la rencontre des modes s'enracine dans la postérité de cet *Anti-roman*. Il s'agit d'une postérité essentiellement théâtrale, marquée par la transposition réalisée en 1653 par Thomas Corneille, qui tire du *Berger* de Sorel une pastorale burlesque<sup>30</sup>. Scarron va plus loin : il met le théâtre au centre de son *Roman comique* (1651-1657), qui devient « un roman des comédiens, mais aussi un roman de la comédie<sup>31</sup> », donc un roman mettant en scène le théâtre. Conçu comme

---

<sup>28</sup> À ce propos, voir en particulier Maurice Lever, « Le statut de la critique dans le *Berger extravagant* de Charles Sorel », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXVII (1977), p. 417-431 (428) ; Jean-Marc Civardi, « Charles Sorel critique théâtral », dans Emmanuel Bury et Eric Van der Schueren, *Charles Sorel, polygraphe*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 345-380 ; Anne-Elisabeth Spica, « L'Extravagance du *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627-1634) : un concept heuristique de la création fictionnelle au XVII<sup>e</sup> siècle », *Carnets, revista electrónica de estudios franceses*, 4 (2012), p. 31-46 ; Laura Rescia, « L'antiroman au XVII<sup>e</sup> siècle : Le *Berger extravagant* de Charles Sorel », dans *I cadaveri nell'armadio. Sette lezioni di teoria del romanzo*, éd. Gabriella Bosco et Roberta Sapino, Turin, Rosenberg & Sellier, « Biblioteca di Studi Francesi », 2015, p. 91-108.

<sup>29</sup> Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, éd. cit., I, III, p. 319.

<sup>30</sup> Thomas Corneille, *Le Berger extravagant. Pastorale Burlesque*, Rouen-Paris, Laurens Maury et Guillaume de Luynes, 1653.

<sup>31</sup> Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981, p. 507. L'épithète « comique » est employé par Scarron dans la plupart des cas au sens de « ce qui appartient à la comédie » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, a.v.) et qui se réfère au monde des comédiens.

une parodie de la tradition héroïque, ce roman transpose la vision de Scarron dramaturge – auteur de comédies romanesques hispanisantes – et emprunte à la poétique naissante de la comédie ses composants fondamentaux. L'allusion transparente à la tragi-comédie dans le titre de son recueil de *Nouvelles tragi-comiques* (1655-1657) ne fait que confirmer la présence d'une matrice théâtrale dans la production narrative de Scarron.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre dans le roman semble connoter un genre narratif « bas », « comique », « réaliste », où l'on touche en quelque sorte à la matérialité du théâtre – il est souvent questions d'acteurs qui entrent dans la scène romanesque. La présence de comédiens comme personnages, les intrusions d'un narrateur-metteur en scène se plaisant à exhiber les dispositifs fictionnels qu'il met en acte et les clins d'œil fréquents aux lecteurs-spectateurs en sont des signes distinctifs. La proximité du théâtre et du roman est d'ailleurs visible aussi dans les roman héroïques<sup>32</sup> : la théâtralité de certaines scènes, la nature théâtrale des dialogues au discours direct qui « font voir » l'action et permettent au lecteur de juger par « [le] discours [des personnages] quelles sont leurs inclinations<sup>33</sup> » sont autant de marques de l'empreinte du théâtre dans le roman et de l'importance de la médiation théâtrale dans l'élaboration de la construction romanesque, comme le montrent bien les deux études en conclusion du volume.

Certes, les phénomènes de migration entre roman et théâtre ne relèvent pas d'un domaine d'étude inexploré. Il s'agit bien au contraire d'une perspective de recherche qui, depuis les études fondatrices de Genette, qui ont mis au point la notion de transmodalisation<sup>34</sup>, et suite à l'intensification des études sur la théorie des genres et sur la notion de mode<sup>35</sup>, a nourri d'importantes

---

<sup>32</sup> Voir en particulier Marie-Gabrielle Lallemand, *Les Longs Romans du XVII<sup>e</sup> siècle. Urfé, Desmarets, Gomberville, La Calprenède, Scudéry*, Paris, Classiques Garnier, 2013, le chapitre intitulé « Roman théâtral ».

<sup>33</sup> Georges et Madeleine de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim, ou l'Illustre Bassa* [1641-1644], dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 143.

<sup>34</sup> Voir Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, op. cit., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 et, notamment, *Palimpsestes*, op. cit.

<sup>35</sup> On se limitera ici à rappeler quelques études fondamentales, comme : Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978 ; *La Notion de genre à la Renaissance*, op. cit. ; Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Sholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986 ; Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1957], trad. française Paris, Seuil, 1986 ; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre ?*, Paris, Seuil, 1989 ; Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998 ; Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992 ; *Le Savoir des genres*, éd. Marielle Macé et Raphaël Baroni, Rennes, PUR, 2006.

réflexions et a donné matière à des travaux sur le phénomène de l'hybridisme littéraire. Dans le domaine de la littérature française, des contributions importantes ont été apportées qui ont donné une impulsion significative à la recherche sur les rapports entre écriture narrative et écriture dramatique. Parmi les monographies et les recueils collectifs, nous rappelons en particulier l'étude de Cesare Segre déjà citée, *Teatro e romanzo*, parue en 1984, et, dans les années 2000, les ouvrages de Muriel Plana sur *Roman, théâtre, cinéma*<sup>36</sup>, de Marie-Claude Hubert sur *Les formes de la réécriture au théâtre*<sup>37</sup>, de Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, qui ont édité un volume intitulé *D'un genre littéraire l'autre*<sup>38</sup> ou de Philippe Chardin qui a codirigé un volume sur *La tentation théâtrale des romanciers*, issu d'un colloque qui s'est tenu en 2001<sup>39</sup>. Parmi les colloques portant sur une période de temps étendue, il faudra mentionner encore celui de la Société universitaire italienne pour les études de langue et de littérature françaises, en 2004, sur *Il romanzo a teatro*<sup>40</sup> ainsi que celui qui a été consacré aux *Genres de travers* (Poitiers, 2006) et dont les actes ont été recueillis par Dominique Moncond'hui et Herni Scepi<sup>41</sup>. En 2007, un colloque a été organisé à Thessalonique sur *Roman et théâtre : une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*<sup>42</sup>, sous l'impulsion de Graziella Castellanou et Maria Litsardaki, suivi, en 2010, par le colloque de Turin *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, dirigé par Daniela Dalla Valle, Laura Rescia et Monica Pavesio<sup>43</sup>. À ceux-ci s'ajoute, tout récemment, dans une optique plus étendue, le colloque de juillet 2016 du Circolo filologico linguistico padovano intitulé *Commixtio. Forme e*

---

<sup>36</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny, Bréal, 2004.

<sup>37</sup> *Les formes de la réécriture au théâtre*, éd. Marie-Claude Hubert, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

<sup>38</sup> *D'un genre littéraire l'autre*, éd. Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

<sup>39</sup> *La tentation théâtrale des romanciers*, Actes du colloque de Tours (mai 2001), éd. Philippe Chardin et al., Paris, SEDES, 2002.

<sup>40</sup> *Il romanzo a teatro*, Actes du colloque international de la SUSLLF (Vérone, 11-13 novembre 2004), éd. Franco Piva, Fasano, Schena Editore, 2005.

<sup>41</sup> *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*, éd. Dominique Moncond'hui-Henri Scepi, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

<sup>42</sup> *Roman et théâtre : une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*. Actes du colloque du Thessalonique (22-24 mai 2008), éd. Graziella Castellanou-Maria Litsardaki, Paris, Classiques Garnier, 2010.

<sup>43</sup> *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, éd. Daniela Dalla Valle, Laura Rescia, Monica Pavesio, Rome, Aracne, 2012.

*generi misti in letteratura*<sup>44</sup>. Parmi les réflexions sur la période qui nous intéresse ici, on se souviendra particulièrement des travaux qu'ont dirigés Frank Greiner et Catherine Douzou lors du colloque de Lille en 2010 sur *Le Roman mis en scène*<sup>45</sup> et qui ont permis d'approfondir, dans une perspective littéraire comparatiste, le phénomène de l'adaptation théâtrale du roman d'Ancien Régime, ou encore les journées d'études organisées la même année sous l'impulsion de Véronique Lochert et Chlotilde Thouret, dédiées aux *Jeux d'influences. Roman et théâtre de la Renaissance aux Lumières*<sup>46</sup>.

Il s'agit de toute évidence d'un terrain de recherche en plein développement, restant toutefois encore largement ouvert à l'exploration. Ce volume se propose de toucher à quelques-unes des interrogations que les études qui l'ont précédé ont eu le mérite de susciter et, en même temps, d'esquisser de nouvelles pistes de recherche, dans un double but : d'une part, éclairer des pratiques de transition et, de l'autre, creuser quelques notions qui en sont à l'origine.

La première partie du volume est consacrée à une réflexion qui aborde certaines notions et certains mécanismes contribuant à définir les passages intergénériques et les transpositions modales tels qu'ils se produisent entre la fin du Moyen-Âge et le XVII<sup>e</sup> siècle. Dans une optique comparatiste franco-italienne, la vaste synthèse que propose Giorgetto Giorgi a le mérite de brosser un tableau d'ensemble où l'étude – structurelle et thématique – de l'épopée gréco-latine et de ses survivances au cours des siècles ainsi que des interrelations entre les différents genres de narration qui nourrissent le roman héroïque de l'âge baroque se construit suivant le fil des théorisations italiennes et françaises des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. L'étude suivante se penche sur la tragédie humaniste, qui est souvent le fruit d'une transposition modale à partir d'une source narrative, sans pour autant que le modèle théâtral n'agisse en profondeur dans la mise en forme de la matière dramatique. En s'arrêtant en particulier sur *Cléopâtre captive* de Jodelle et sur *Hyppolite* de Garnier, Emmanuel Buron creuse en profondeur une notion transgénérique par excellence, et non suffisamment étudiée jusqu'à présent, celle du personnage, telle qu'elle est conçue à la fin du Moyen-Âge – où le terme « personnage » est un marqueur du genre théâtral – et au XVI<sup>e</sup> siècle. D'importantes observations découlent de cette étude qui montre comment la tragédie humaniste « a été fondamentalement conçue comme *représentation*

---

<sup>44</sup> *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Padoue, Esedra, « Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano », 2017.

<sup>45</sup> *Le roman mis en scène*, op. cit.

<sup>46</sup> *Jeux d'influences. Roman et théâtre de la Renaissance aux Lumières*, éd. Véronique Lochert et Chlotilde Thouret, Paris, PUPS, 2010.

*de personnage(s)*<sup>47</sup> » et qui met en lumière la dimension métathéâtrale du dispositif dramaturgique de l'ombre protatique, dont la fonction est celle d'instaurer la fiction et de constituer une sorte de conversion dramaturgique d'une histoire non théâtrale, antérieure au spectacle. Elle est donc lisible comme signe de la transposition modale qui est à la source de l'élaboration de la tragédie humaniste.

Les convergences et les échanges croisés entre les pratiques narratives et les formes théâtrales vont de pair et, souvent, se superposent avec la circulation de matériaux textuels entre les différentes littératures européennes : les cas sont fréquents non seulement pour les romans, mais aussi pour les formes brèves de la narration. De nombreuses nouvelles espagnoles, italiennes ou françaises sont adaptées à la scène française, et non seulement ; c'est le cas, entre autres, des nouvelles de Cervantès, de Giraldis, de Bandello, mais aussi de Boaistuau, Belleforest et Jacques Yver. Ces fictions narratives en prose – des nouvelles facétieuses aux histoires tragiques – suivent différents chemins de migration vers le mode dramatique et sont à l'origine de réécritures tant comiques que tragiques ou tragicomiques. Le présent volume examine un cas de comédie facétieuse, *Les Napolitaines* de François d'Amboise (1584). Jean Balsamo en propose l'analyse et nous conduit avec finesse au cœur d'une pratique de transposition dont il fait ressortir à la fois la complexité et l'originalité. Au carrefour de deux modalités de compositions complémentaires, la comédie – dont le modèle de référence demeure Térence – et la nouvelle facétieuse d'ascendance italienne, la pièce d'Amboise montre tous les enjeux d'une comédie qui se veut « française » et qui se fait non seulement le lieu d'une sorte de fusion générique, mais aussi – sur le plan du style – d'une « conversation littéraire et civile<sup>48</sup> ».

La matière chevaleresque imprègne également en profondeur le théâtre. Le foisonnement narratif des poèmes chevaleresques italiens (le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* par dessus tout), mais aussi des traductions et des réécritures françaises du cycle espagnol des *Amadis* offrent une matière très riche, appréciée et exploitée tant au XVI<sup>e</sup> qu'au XVII<sup>e</sup> siècle par les dramaturges français. C'est ce que nous apprend Patrizia De Capitani, qui suit les transformations de la figure de Bradamante de la tradition chevaleresque italienne à la scène française. Héroïne des poèmes de Boiardo et de l'Arioste, puis de trois pièces françaises éponymes dues à Robert Garnier (1582), La Calprenède (1637) et Thomas Corneille (1692), Bradamante est le pôle autour duquel cette riche contribution, qui s'étend sur un siècle de théâtre français pour s'ouvrir sur une perspective de comparaison entre Italie

---

<sup>47</sup> Voir la contribution d'Emmanuel Buron au présent volume, p. \*\*\*).

<sup>48</sup> Voir la contribution de Jean Balsamo dans ce volume, p. \*\*\*.

et France, met en relief les transformations successives de la matière romanesque lors de sa dramatisation, de même que l'évolution des formes théâtrales et la variation des enjeux thématiques qui les sous-tendent.

Les réécritures théâtrales des romans chevaleresques de l'Arioste et du Tasse, et particulièrement des épisodes d'Alcine et d'Armide, occupent les deux contributions suivantes, qui élargissent le champ d'étude respectivement au théâtre musical italien de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et à la danse. Dans la première, Eugenio Refini s'attache aux figures de la sirène et de l'enchanteresse pour nous faire découvrir la spécificité d'un type d'adaptation où l'écriture musicale devient l'instrument privilégié pour faire place à une réflexion méta-poétique – largement présente dans les similitudes et dans les métaphores musicales des sources italiennes – visant à célébrer le pouvoir enchanteur de la poésie. Dans le domaine de la danse, le ballet puise souvent son inspiration dans les grands poèmes chevaleresques italiens et devient un lieu privilégié de rencontre entre le genre narratif et l'écriture chorégraphique, notamment sous Henri IV et Louis XIII. Faisant porter sa contribution sur ce phénomène riche d'implications, Paola Martinuzzi élargit les frontières de la réflexion et étudie les stratégies de représentation mises en œuvre lors des transpositions chorégraphiques de quelques épisodes du *Roland Furieux* et de la *Jérusalem délivrée* au cours de la deuxième décennie du XVII<sup>e</sup> siècle, dans quatre ballets français où le traitement du romanesque et le rapport au texte-source se lient aux rituels de la cour et à la célébration de la figure royale. À côté du poème chevaleresque, le roman gréco-latin contribue à nourrir les réécritures dramatiques de l'âge baroque à l'âge classique. Deux contributions se concentrent sur cette axe de réflexion, en étudiant deux cas exemplaires d'adaptation d'un roman antique. Le premier est constitué par la transposition dramaturgique des *Éthiopiennes* d'Héliodore réalisée en 1623 par Alexandre Hardy, qui en fait une tragicomédie en huit journées et quarante actes. Dans sa lecture comparée des deux œuvres, Laura Rescia fait bien ressortir la démarche d'Hardy, qui conjugue l'héritage de la tradition – constituée à la fois par la source classique de référence et par le modèle de la dramaturgie humaniste – avec une poussée d'innovation lui permettant de poser « un jalon important dans l'évolution de l'art du spectacle vers la modernité<sup>49</sup> ». Avec le second cas, nous rentrons à nouveau dans le domaine des adaptations où le changement de mode s'enrichit de la multiplication des langages scéniques. Du conte d'Apulée à la tragédie-ballet *Psychée* créée par Molière, Corneille, Quinault et Lully en 1671, les métamorphoses de la fable mythologique et sa réinvention, conçue sous le signe du mélange et de la bigarrure, sont mises en valeur dans l'étude de Charles Mazouer. Parole, musique, chant, danse et

---

<sup>49</sup> Voir la contribution de Laura Rescia au présent volume, p. \*\*\*.

machinerie se rencontrent dans *Psyché*, « tragi-comédie et ballet » dont cette contribution met bien en lumière l'originalité et la multiplicité des langages, en montrant comment elle prend la forme du spectacle total, où convergent les arts, les artistes, les genres et les décors.

De l'Antiquité au Nouveau Monde, l'étude suivante, due à Michael Meere, nous conduit à la rencontre de l'Autre, incarné dans la figure de l'Amérindien telle qu'elle émerge dans le passage d'un roman de Du Périer, *Les Amours de Pistion et de Fortunie tirées du voyage au Canada dite France nouvelle* (1601), jusqu'à la tragédie « canadienne » de Du Hamel, *Acoubar, ou la loyauté trahie* (1603). Lorsque les migrations romanesques croisent les déplacements géographiques, le mélange des formes et des genres se double, presque métaphoriquement, d'un croisement de perspectives, qui, dans ce cas, naît de la rencontre de l'Europe avec l'ailleurs américain.

Les deux dernières études explorent les « dramaturgies vagabondes », c'est-à-dire l'influence du théâtre sur les fictions narratives en prose, et nous montrent qu'au XVII<sup>e</sup> siècle le poids du théâtre est également décisif sur la construction du roman. Il s'agit d'un phénomène plus caché et moins répandu que la réécriture dramatique des compositions romanesques, mais non moins intéressant – ou peut-être d'autant plus intéressant. Au XVII<sup>e</sup> siècle – nous l'avons vu – il arrive que la composition romanesque, dans le genre du roman « réaliste », intègre des pratiques théâtrales, à différents niveaux et d'une manière souvent fragmentée qui inscrit parfois dans la scène romanesque des allusions métanarratives transposant ou adaptant les « règles » de l'esthétique théâtrale. C'est le cas du *Parasite Mormon*, roman satirique de l'âge baroque étudié par Gilles Polizzi. Après une réattribution de cette œuvre, rendue à Sorel dans la continuité de sa critique de la mimétique théâtrale entamée dans son *Berger extravagant*, la perspective inédite de cette étude fait ressortir la « théâtralité » d'un roman peu connu dont la construction, la cohérence et l'originalité se fondent sur la projection du paradigme théâtral sur la matière narrative, et permet de nourrir la réflexion sur les rapports croisés entre *mimesis* théâtrale et *mimesis* romanesque au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.

En jalonnant le même champ de recherche encore largement inexploité, Frank Greiner conduit l'enquête sur de nouvelles pistes, dans une perspective qui offre une synthèse générale de notre problématique et fournit des points de repère pour de nouvelles directions de recherche. Sa contribution explore les relations entre modèle théâtral et invention romanesque au XVII<sup>e</sup> siècle, à partir de l'influence sur la composition narrative des préceptes d'Aristote concernant l'épopée, ces derniers étant à leur tour modelés sur ceux de la tragédie. De Nervèze à Scudéry, de Madame de Lafayette à Saint-Réal, l'histoire de la fiction romanesque est lue à la lumière des textes *de* théâtre

et *sur* le théâtre. De l'emploi du dialogue comme forme mimétique du discours à la composition du récit, du souci du vraisemblable aux enjeux moraux de la représentation, l'esthétique théâtrale croise et nourrit l'esthétique romanesque. Le théâtre contribue ainsi à façonner le roman et à le faire mûrir jusqu'à en permettre l'affirmation – à l'âge classique – en tant que forme autonome et nouvelle.

Magda CAMPANINI  
(Université Ca' Foscari Venise)

**ÉPOPÉE ET ROMAN GRÉCO-LATIN,  
ROMAN ET POÈME CHEVALERESQUES,  
ROMAN HÉROÏCO-GALANT : AFFINITÉS ET DIFFÉRENCES**

Les principales règles qui concernent la structure et les thèmes de l'épopée antique sont énoncées, comme chacun sait, dans la *Poétique* d'Aristote et le *De Arte poetica* d'Horace, qui s'inspirent tous deux des poèmes homériques. En ce qui concerne la structure, Aristote déclare, dans le chapitre VIII de son traité, que l'épopée doit respecter l'unité d'action et qu'il est par conséquent indispensable qu'elle ne représente qu'une seule action d'un seul homme, comme par exemple la colère d'Achille (ce qui a lieu dans l'*Iliade*) ou le retour d'Ulysse à Ithaque (ce qui a lieu dans l'*Odyssée*) ; dans le chapitre XXIV du même traité, le Stagirite assouplit toutefois considérablement cette règle, dans la mesure où il déclare, en se réclamant toujours d'Homère, que le poème héroïque peut être enrichi par des épisodes, pourvu qu'ils soient étroitement rattachés et subordonnés à l'action principale. À ces préceptes structurels, Horace en ajoute un autre lorsqu'il affirme, dans les vers 147-149 du *De Arte poetica*, que le poète épique doit, comme Homère, commencer son ouvrage *in medias res*, c'est-à-dire non loin de la conclusion, afin d'éviter de réunir un trop grand nombre d'événements dans la même œuvre, ce qui finirait par faire décroître l'attention des auditeurs ou des lecteurs. Ce dernier précepte implique que l'auteur, après l'ouverture *in medias res*, récupère, grâce à une ou plusieurs analepses, une série d'événements antérieurs au moment où débute le récit et qui sont nécessaires à une correcte compréhension de l'histoire dans son ensemble. C'est ce qui a lieu, par exemple, dans l'*Odyssée*, lorsqu'Ulysse raconte aux Phéaciens, dans un long épisode qui se déroule du chant IX au chant XII, les différentes aventures qu'il a vécues à partir du moment où il a quitté Troie jusqu'à celui où il a abordé dans leur île ; et c'est ce qui a lieu dans l'*Énéide* lorsqu'Énée fait à Didon, dans les livres II et III de ce poème, le récit des derniers jours de la guerre troyenne et de ses pérégrinations terrestres et maritimes jusqu'à son arrivée à Carthage.

En ce qui concerne, en deuxième lieu, les thèmes, Aristote souligne, dans le chapitre V de la *Poétique*, que le sujet de l'épopée est semblable à celui de la tragédie car le poème héroïque « [...] est l'imitation d'hommes nobles

dans un récit versifié [...]»<sup>1</sup> ; il déclare en outre, dans le chapitre XXIV, que le merveilleux doit jouer un rôle dans la tragédie, mais que « [...] l'épopée admet encore mieux l'irrationnel – qui est le meilleur moyen de susciter la surprise [...]»<sup>2</sup> ; il affirme enfin à plusieurs reprises dans son traité que la poésie (et donc également le poème épique) doit susciter le plaisir, tandis qu'Horace, dans le *De Arte poetica*, a une conception moins hédoniste de l'art, puisqu'il soutient que le poète doit toujours joindre dans ses œuvres l'utile à l'agréable<sup>3</sup>. Nous ajouterons que l'épopée gréco-latine réserve généralement une place non négligeable à la description du sentiment de l'amour, mais qu'elle subordonne toujours la dimension sentimentale à la dimension héroïque, guerrière.

Cette structure et ces thèmes ont connu une crise profonde au Moyen Âge, surtout lorsque s'est imposé le récit chevaleresque. Ce type de récit n'a toutefois été l'objet d'une réflexion théorique qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, en Italie, au cours de la célèbre querelle qui a opposé les partisans des Anciens, favorables à l'épopée telle qu'elle a été codifiée par Aristote, et les partisans des Modernes, favorables au contraire aux poèmes chevaleresques (appelés également « romans ») de Boiardo, de l'Arioste et de Bernardo Tasso, qui reprennent la structure et bien des thèmes des récits de chevalerie du Moyen Âge. Gian Giorgio Trissino, le plus influent représentant des Anciens, affirme en effet dans l'épître dédicatoire à Charles Quint de son épopée *L'Italia liberata dai Goti*, publiée en 1547 et en 1548, avoir voulu décrire, dans son ouvrage, une seule action d'un seul homme, afin de ne pas s'éloigner des préceptes établis par le Stagirite :

[...] Parmi ses nombreuses et glorieuses actions [de l'empereur Justinien I<sup>er</sup>] j'en ai choisi une et une seulement, afin de respecter les règles de la poésie – souligne Trissino –, et cette action est celle qu'il a accomplie pour délivrer l'Italie de la domination des Ostrogoths<sup>4</sup>.

Les plus importantes réponses adressées à Trissino par les Modernes ont été élaborées par Giovanni Battista Giraldi et par son disciple Giovanni

---

<sup>1</sup> Aristote, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 2005, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>3</sup> En parlant du poète, Horace déclare en effet : « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo » (*De Arte poetica*, éd. François Villeneuve [1934], Paris, Les Belles Lettres, 1989, v. 343-344).

<sup>4</sup> Gian Giorgio Trissino, *Al Clementissimo et Invittissimo Imperatore V Carlo Massimo* [1547], dans Gian Giorgio Trissino, *Tutte le opere*, Vérone, J. Vallarsi, 1729, t. I, a 2 (traduit par nos soins).

Battista Pigna<sup>5</sup>. Le premier, dans son *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, de 1554, et le second, dans *I Romanzi*, publié également en 1554, déclarent en effet parfaitement légitimes trois différents types de poème héroïque : tout d'abord, ceux qui décrivent une seule action d'un seul homme, qu'Aristote a codifiés et dont les principaux exemples sont les épopées d'Homère et de Virgile ; en deuxième lieu, ceux qui décrivent plusieurs actions de plusieurs hommes, abondamment produits durant l'antiquité classique<sup>6</sup> et le Moyen Âge<sup>7</sup>, et dont les exemples les plus célèbres à l'époque de Giraldis et de Pigna sont l'*Orlando innamorato* de Boiardo, l'*Orlando furioso* de l'Arioste et l'*Amadigi* de Bernardo Tasso ; en dernier lieu, ceux qui décrivent plusieurs actions d'un seul homme (c'est-à-dire les poèmes biographiques), fréquemment composés dans l'antiquité classique<sup>8</sup> et au Moyen Âge<sup>9</sup>, et dont Giraldis a fourni un intéressant exemple en publiant, en 1557, un poème héroïque (ou « roman ») intitulé *Ercole*.

Giraldis et Pigna font en outre d'importantes considérations sur l'unité d'action ou, si l'on préfère, sur la cohésion des poèmes héroïques, surtout dans le cas des poèmes qui décrivent plusieurs actions de plusieurs hommes. La cohésion – affirment-ils – est en effet pour ainsi dire automatiquement assurée si le poème décrit une seule action d'un seul homme, puisqu'il suffit dans ce cas de rattacher étroitement les épisodes à l'action principale, ou bien s'il décrit plusieurs actions d'un seul homme, puisque c'est toujours le même homme qui accomplit ces différentes actions. Elle court, au contraire, de sérieux périls si le poème décrit plusieurs actions de plusieurs hommes, et c'est la raison pour laquelle les auteurs de ce genre d'ouvrages, au Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle, ont fait systématiquement usage – soulignent toujours Giraldis et Pigna – d'une technique narrative qui n'a rien d'aristotélien et qui consiste à interrompre la narration des aventures d'un personnage (généralement dans un moment de grande tension) pour raconter les aventures d'un autre, et à poursuivre de la sorte jusqu'à la conclusion. Cette technique que Ferdinand Lot, au XX<sup>e</sup> siècle, a définie « entrelacement<sup>10</sup> », présente un

---

<sup>5</sup> Voir, à ce sujet, l'ouvrage suivant : *Les Poétiques italiennes du « roman »*. Simon Forniari, Jean-Baptiste Giraldis Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, traduction, introduction et notes par Giorgetto Giorgi, Paris, H. Champion, 2005.

<sup>6</sup> Un exemple de ce type est représenté par *La Thébaïde* de Stace.

<sup>7</sup> Plusieurs romans qui font partie du cycle *Lancelot-Graal* fournissent un exemple significatif de cette modalité narrative.

<sup>8</sup> Nonnos de Panopolis a adopté cette modalité narrative dans *Les Dionysiaques*, qui racontent la vie de Bacchus.

<sup>9</sup> *Lancelot du lac*, dans le cycle *Lancelot-Graal*, constitue un exemple de ce type.

<sup>10</sup> Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, H. Champion, 1918.

double avantage : tout d'abord, celui de souder entre elles les aventures des différents personnages et, ensuite, celui d'inciter le lecteur à poursuivre avidement la lecture, étant donné que la brusque interruption du récit des aventures d'un personnage fait évidemment naître le suspense et la curiosité dans l'esprit du lecteur. Gibaldi affirme en effet :

Les romanciers, dès le début de leurs ouvrages, ont [...] décrit les actions de plusieurs hommes, et n'ont donc pas pu traiter le même sujet dans leurs différents chants, justement à cause de la multiplicité de ces actions. Par conséquent, ils ont dû, pour arriver à la conclusion, cesser de décrire les actions accomplies par un personnage pour commencer à parler des actions accomplies par un autre, et continuer de cette manière jusqu'à la fin de l'ouvrage. Et ils l'ont fait avec une adresse extraordinaire, étant donné qu'ils ont interrompu la narration des événements de façon à susciter dans l'esprit du lecteur un ardent désir de lire la suite des aventures dont le récit a été interrompu. Voilà pourquoi, dans leurs ouvrages, les principales matières sont toujours laissées en suspens jusqu'à la conclusion<sup>11</sup>.

La question de l'ordre à suivre dans les récits de type épique a été également soulevée par les deux théoriciens italiens, mais surtout par Gibaldi. Ce dernier, en effet, distingue, encore une fois, trois possibilités : si le poème décrit (comme les plus célèbres épopées de l'antiquité classique) une seule action d'un seul homme, il doit commencer (et c'est Horace, nous l'avons vu, qui l'exige dans le *De Arte poetica*) *in medias res* et récupérer ensuite, grâce à une ou des analepses, les événements qui sont nécessaires à une correcte compréhension du récit ; s'il décrit (comme les récits de chevalerie du Moyen Âge et de la Renaissance) plusieurs actions de plusieurs hommes, il doit s'ouvrir par la description de l'événement le plus important et dont tous les autres dérivent ou dépendent ; s'il décrit enfin (comme certains récits de l'antiquité classique, du Moyen Âge et de la Renaissance) plusieurs actions d'un seul homme, il peut suivre l'ordre chronologique et même débiter par le récit de l'enfance du héros, si cette enfance a toutefois un certain intérêt, un certain éclat (et c'est certainement le cas, par exemple, de l'enfance d'Hercule dont Gibaldi, comme nous l'avons dit, a décrit la vie), et est par conséquent digne de narration.

Les remarques de Gibaldi et de Pigna sur les aspects thématiques des poèmes de type épique méritent également d'être résumées. Les deux théoriciens italiens estiment, comme Aristote, que le poème héroïque ainsi que la tragédie doivent avoir comme protagonistes des personnages de

---

<sup>11</sup> Giovanni Battista Gibaldi Cinzio, *Discours sur la composition des romans*, dans *Les Poétiques italiennes du « roman » [...]*, op. cit., p. 101.

condition sociale élevée. Ils affirment en outre, comme le Stagirite, que dans des ouvrages de ce genre il est indispensable de faire intervenir le merveilleux, mais ils observent que si les événements qui font l'objet de la narration se déroulent durant l'ère chrétienne, il est inopportun de se servir du merveilleux païen. Toutefois, Giraldi fait l'éloge du merveilleux magique et déconseille vivement l'usage du merveilleux chrétien, car il lui semble (et il anticipe de la sorte les critiques de Boileau à l'égard de Desmarets de Saint-Sorlin dans *l'Art poétique*) que « la majesté de notre Dieu et de ses ministres<sup>12</sup> » finit par perdre toute crédibilité si elle est systématiquement mêlée à la fiction. Pigna, au contraire, est favorable au merveilleux chrétien, dans la mesure où, pour un croyant, ce merveilleux correspond à la vérité, et n'est en outre pas hostile au merveilleux magique, s'il est employé avec modération et discernement. Quant aux fins des ouvrages de genre épique, Giraldi et Pigna sont certainement plus proches de la position d'Horace que de celle d'Aristote, car ils soulignent à plusieurs reprises que le poème héroïque doit être utile mais aussi agréable, c'est-à-dire à la fois instruire et plaire. Il faut en outre observer qu'au fur et à mesure que la littérature de type chevaleresque s'est développée, le dessein de plaire l'a nettement emporté sur celui d'instruire, et que le sentiment de l'amour – mais cela dès l'apparition de ce genre littéraire – y est décliné dans tous ses aspects – de la passion purement charnelle à la « fin'amors » des chevaliers courtois – et prévaut généralement par rapport à la dimension héroïque.

Une position, sur bien des points, profondément différente de celle de Giraldi et de Pigna, est prise par le Tasse dans les *Discorsi dell'arte poetica*, élaborés en 1565 et en 1566, mais publiés en 1587, et dans les *Discorsi del poema eroico*, publiés en 1594. Le Tasse reproche en effet aux auteurs des romans chevaleresques du Moyen Âge et de la Renaissance et des poèmes chevaleresques italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'avoir composé des ouvrages aux actions multiples et, par conséquent, quasi rhapsodiques, sans cohésion. L'auteur de la *Gerusalemme liberata* exige donc, comme Aristote, que le poème héroïque ne contienne qu'une action principale, enrichie toutefois par de nombreux épisodes étroitement rattachés à l'action en question, de façon à ce qu'il en résulte une sorte d'unité multiple, d'unité dans la variété. Le monde que Dieu a créé, observe le Tasse, est varié mais un, et le poème héroïque, qui est « un monde en abrégé », doit avoir les mêmes traits distinctifs :

[...] j'estime que le poète excellent (que l'on n'appelle pas divin pour une autre raison que parce que, semblable en ses œuvres à l'artiste suprême, il participe

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 129.

de sa divinité) doit être capable de composer un poème dans lequel, comme dans un monde en abrégé, on lise ici des préparatifs militaires, là des combats sur terre et sur mer, des citées assiégées, des escarmouches, des duels, des tournois, ailleurs des descriptions de la faim et de la soif, des tempêtes, des incendies, des prodiges ; qu'on y trouve des assemblées célestes et infernales, qu'on y assiste à des rébellions, à des discordes, à des errances, à des aventures, à des enchantements, à des actes de cruauté, d'audace, de courtoisie, de générosité ; à des histoires d'amour heureuses ou malheureuses, joyeuses ou lamentables ; mais que pourtant le poème soit un, qui contient une telle variété de matière, une sa forme et sa fable, et que toutes ces choses soient composées de façon à être liées les unes aux autres, qu'elles se correspondent et dépendent les unes des autres par nécessité ou par vraisemblance, au point que, si un seul élément était enlevé ou changé de place, tout serait ruiné<sup>13</sup>.

Quant à l'ordre que l'auteur doit suivre de préférence dans son récit épique, le Tasse observe que l'historien suit généralement l'ordre naturel, c'est-à-dire chronologique, tandis que le poète commence la plupart des fois son ouvrage *in medias res*, comme l'exige Horace, et revient ensuite en arrière, comme l'a fait par exemple Homère dans l'*Odyssée*<sup>14</sup>. Cette remarque n'a toutefois rien d'un précepte, puisque le Tasse a suivi l'ordre chronologique dans sa *Jérusalem délivrée*.

En ce qui concerne les thèmes, le Tasse souligne que le poème héroïque doit représenter des actions nobles et illustres, que ces actions doivent être puisées dans l'histoire (c'est-à-dire ne pas être fictives, comme sont au contraire fictives les actions narrées dans les récits de chevalerie) et qu'elles doivent se dérouler au cours de l'ère chrétienne. Ces actions, en outre, ne doivent guère, à son avis, appartenir à une époque trop lointaine (car les lecteurs s'intéressent fort peu aux coutumes excessivement anciennes) ou à une époque trop récente (car l'auteur n'aurait aucune marge de liberté pour inventer, dans la mesure où les hommes ne peuvent souffrir d'être abusés sur les choses qu'ils connaissent). Le Tasse observe également que, dans un poème de ce genre, le merveilleux ne peut évidemment qu'être chrétien (ce qui n'exclut nullement, selon lui, la présence du merveilleux magique), car pour un croyant un tel merveilleux est totalement vraisemblable. Il déclare, enfin, comme Aristote, que la poésie est surtout un instrument de plaisir, mais il faut souligner qu'il finira par adhérer (dans la dernière partie de sa vie) à une conception utilitaire, moralisatrice, de l'art, comme le prouvent les

---

<sup>13</sup> Le Tasse, *Discours de l'art poétique*, dans Le Tasse, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 111-112.

<sup>14</sup> Le Tasse, *Discours du poème héroïque*, *ibid.*, p. 213-214.

réécritures assagies de sa poétique<sup>15</sup> et de son poème héroïque, qu'il intitulerait la *Jérusalem conquise* et publiera en 1593. Nous remarquerons enfin que le Tasse, comme les auteurs des récits de chevalerie, réserve une place de choix à la description du sentiment de l'amour, décliné sous tous ses aspects, mais qu'il restreindra remarquablement cette place dans sa *Jérusalem conquise*.

Mais il est grand temps d'en venir à la France et de souligner, comme l'ont d'ailleurs fait de nombreux critiques avant nous, que les théoriciens français du XVI<sup>e</sup> siècle sont beaucoup plus aristotéliens que leurs homologues italiens<sup>16</sup>. Ronsard, dans la première Préface de *La Franciade*, de 1572, déclare que l'agencement de l'*Orlando furioso* de l'Arioste est « contrefaict et monstrueux<sup>17</sup> », dans la mesure où cet ouvrage contient une multiplicité d'actions. Le grand médiéviste Claude Fauchet, dans son *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, ryme et romans*, de 1581, critique durement Giraldi et Pigna qui ont défendu, comme nous venons de le dire, les poèmes chevaleresques italiens contre les attaques des partisans des Anciens<sup>18</sup>. Cet aristotélisme s'accroît considérablement durant le Grand Siècle. Chapelain, dans sa *Lettre ou discours à Monsieur Favereau, Conseiller du Roi en sa Cour des Aides, portant son opinion sur le poème d'« Adonis » du Chevalier Marino*, de 1623, reproche aux poèmes chevaleresques de ne pas respecter l'unité d'action, mais d'amonceler au contraire « [...] aventures sur aventures, combats, amours, désastres et autres choses, desquelles une seule bien traitée ferait un louable effet [...]»<sup>19</sup>. Et il n'a guère changé d'avis en 1673, car dans une lettre au Père Rapin qui porte cette date, il fait grief aux poèmes chevaleresques de manquer de cohésion et loue avec force *L'Italia liberata dai Goti* de Trissino et la *Gerusalemme liberata* du Tasse, qui observent les

---

<sup>15</sup> Dans ses *Discorsi dell'arte poetica* (1587) le Tasse assigne comme but à la poésie le plaisir, tandis que dans ses *Discorsi del poema eroico* (1594) il lui assigne comme but l'utile, à atteindre à travers le plaisir.

<sup>16</sup> Voir, à ce propos, les importants ouvrages suivants : René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* [1927], Paris, Nizet, 1966 ; Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Éditions des Presses Modernes, 1939, 2 vol. ; Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 vol. ; *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, « Cahiers V. L. Saulnier », 20, 2003.

<sup>17</sup> Pierre de Ronsard, « First Preface to *La Franciade* », dans *Critical Prefaces of the French Renaissance*, éd. Bernard Weinberg, New York, AMS Press, 1950, p. 219.

<sup>18</sup> Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, ryme et romans* [Paris, 1581], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 38.

<sup>19</sup> Jean Chapelain, *Lettre ou Discours à Monsieur Favereau, Conseller du Roi en sa Cour des Aides, portant son opinion sur le poème d'« Adonis » du Chevalier Marino*, dans Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 206.

règles fixées par le Stagirite<sup>20</sup>. Le Père Rapin, dans les *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*<sup>21</sup>, de 1674, et le Père Le Bossu, dans son célèbre *Traité du Poème épique*<sup>22</sup>, de 1675, ne disent pas autre chose. On peut lire, par exemple, dans le traité du Père Rapin :

[...] quand on n'a pas de principes, on est capable de tous les égaremens imaginables : et l'on fait autant de fautes que de démarches, dans les ouvrages d'esprit, quand on ne s'assujettit pas à des règles. Dans quelles énormitez de fautes ne sont pas tombés [...] Arioste dans son *Roland le furieux* [...], et tous les autres Italiens qui n'ont pas connu les règles de la *Poétique* d'Aristote : parce qu'ils n'ont suivi d'autre guide, que leur génie et leur caprice. A la vérité les esprits estoient alors si prévenus dans l'Italie en faveur de la poésie romanesque de Pulci, du Boïardo, et de l'Arioste, qu'on n'y connoissoit point d'autres règles que celles qu'inspiroit la chaleur du génie. Le premier des poètes italiens qui fit voir que l'art de la *Poétique* ne luy estoit pas tout à fait inconnu, fut Giorgio Trissino dans son poème de *L'Italie délivrée des Gots*. Il paroist dans ce poème une espèce d'imitation de l'*Iliade* d'Homère. Ce modèle fut suivi avec succès par le Tasse dans son poème de la *Jérusalem délivrée* [...] <sup>23</sup>.

Tout cela explique fort bien que les idées du Tasse (dont d'importantes parties des *Discorsi dell'arte poetica* ont été traduites en français par Jean Baudoin dans les années 1630-1640)<sup>24</sup> aient été reprises, au XVII<sup>e</sup> siècle, par les principaux théoriciens français du poème héroïque, qui sont d'ailleurs souvent des auteurs d'épopées<sup>25</sup>. L'influence du Tasse est par exemple

---

<sup>20</sup> *Lettres de Jean Chapelain*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1883, t. II, p. 814-817.

<sup>21</sup> René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. Elfrieda Theresa Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970.

<sup>22</sup> René Le Bossu, *Traité du Poème épique*, La Haye, H. Schuerleer, 1714 (sixième édition), t. I, p. 125 sq.

<sup>23</sup> René Rapin, *Réflexions [...]*, op. cit., p. 24-25.

<sup>24</sup> La liste des parties des *Discorsi dell'arte poetica* traduites par Baudoin se trouve dans l'introduction de l'ouvrage suivant : Le Tasse, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, op. cit., p. 60.

<sup>25</sup> Sur l'épopée en France au XVII<sup>e</sup> siècle, et sur l'influence exercée sur elle par le Tasse, on consultera avec fruit : Chandler B. Beall, *La fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon, 1942 ; Jean Cottaz, *L'influence du Tasse sur l'épopée en France*, Paris, Imprimerie R. Foulon, 1942 ; Lionello Sozzi, « L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux », dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, éd. Jean Jehasse, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 61-73 (republié dans : Lionello Sozzi, *Rome n'est plus Rome. La polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance, suivis de « La dignité de l'homme »*, Paris, H. Champion, 2002, p. 319-336) ; Daniel Madelénat,

particulièrement évidente dans la Préface que Georges de Scudéry a écrite pour son poème héroïque *Alaric, ou Rome vaincue*, qu'il a publié en 1654<sup>26</sup>. Lorsqu'il affirme que toutes les parties du poème doivent être étroitement rattachées les unes aux autres et former une sorte d'unité multiple, qui est un reflet de l'unité multiple du monde créé par Dieu, Scudéry se limite en effet à rapporter presque mot pour mot une célèbre affirmation du Tasse que nous avons d'ailleurs précédemment citée :

L'unité d'action – écrit Scudéry – est [...] une des principales parties du Poeme Epique : & c'est à elle que doivent aboutir, comme à leur Centre, le commencement, le milieu, & la fin de la Fable. Aussi crois-je que le Lecteur judicieux, connoistra bien que dans mon Ouvrage, tout tend à la prise de Rome : & qu'à travers tous les obstacles de l'enfer, & tous les embellissemens des Episodes, je l'ay tousjours regardée, comme l'unique objet que je me devois proposer, puis qu'Aristote nous propose cette unité comme telle dans sa Poétique [...]. Le Ciel est semé d'Etoiles ; l'Air et la Mer sont pleins d'Oyseaux et de Poissons ; la Terre a des Animaux sauvages & des domestiques ; des Ruisseaux, des Fontaines, & des Lacs ; des Prez, des Campagnes, des Monts, & des Bois ; des Fruits, des Fleurs, des Glaçons, & de la Neige, des Habitations, & des champs cultivez ; des Solitudes, des Rochers, & des Precipices ; & tout cela ne fait qu'un Monde. De mesme dans un Poeme Epique, on voit des Armées rangées ou campées ; des Batailles sur la Terre et sur la Mer ; des prises de Villes, des Escarmouches, & des duels ; des descriptions de la faim, de la soif, des Tempestes, & des embrazemens, des seditions, des Enchantemens, des actions cruelles, & des actions genereuses ; des evenemens d'amour, tantost heureux, & tantost infortunez ; & cependant au milieu d'une si grande diversité de choses, l'unité ne laisse pas d'estre en la Fable comme au Monde, si elle est faite selon les Regles de l'Art<sup>27</sup>.

---

*L'épopée*, Paris, PUF, 1986 ; Cecilia Rizza, « Discorsi e trattati sul poema epico », dans *Storiografia della critica francese del Seicento*, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, « Quaderni del Seicento francese », 7, 1986, p. 193-210 ; *id.*, « Le clinquant du Tasse », dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Actes du XV<sup>e</sup> Colloque du CMR 17, éd. Jean Serroy, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, p. 201-208 ; Gabriella Bosco, *Tra mito e storia. L'epopea in Francia nel XVII secolo*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 1991 ; *Les poétiques de l'épopée en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, textes choisis, présentés et annotés par Giorgetto Giorgi, Paris, H. Champion, 2016.

<sup>26</sup> Les rapports entre le Tasse et Georges de Scudéry ont été analysés par Cecilia Rizza dans l'article « Georges de Scudéry et le Tasse : sur quelques problèmes de poétique », dans *Les trois Scudéry*, Actes du Colloque du Havre (1-5 octobre 1991), éd. Alain Niderst, Paris, Klincksieck, 1993, p. 149-158. Sur *Alaric, ou Rome vaincue*, voir notre article : « Présence des Anciens et des Modernes dans *Alaric, ou Rome vaincue* de Georges de Scudéry », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, 65 (2013), p. 297-310.

<sup>27</sup> Georges de Scudéry, *Alaric, ou Rome vaincue*, introduction et notes à la Préface par Rosa Galli Pellegrini, établissement du texte, résumé et notes par Cristina Bernazzoli, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1998, p. 106-107.

En ce qui concerne l'ordre à suivre dans le poème, Scudéry ne contredit pas le Tasse lorsque ce dernier déclare, comme nous l'avons dit, que les historiens suivent presque toujours l'ordre naturel, tandis que les poètes ont tendance à commencer leur ouvrage *in medias res* et à revenir ensuite en arrière, c'est-à-dire à adopter un ordre perturbé, artificiel. L'auteur d'*Alaric, ou Rome vaincue* observe qu'il a toutefois préféré suivre, dans son ouvrage, comme le Tasse dans sa *Jérusalem*, l'ordre chronologique. C'est d'ailleurs ce que font bien des poètes héroïques français du Grand Siècle.

L'identité de vue entre le Tasse et Scudéry est également très forte dans le domaine thématique. Scudéry estime en effet, comme le Tasse, que le sujet du poème héroïque doit être tiré de l'histoire, et de l'histoire de l'ère chrétienne, et décrire une époque ni trop proche ni trop lointaine. Le merveilleux doit bien sûr y jouer un rôle essentiel et ce merveilleux ne peut être que chrétien et magique, car, souligne Scudéry « [les] Dieux imaginaires », c'est-à-dire les dieux païens, « détruisent absolument l'Épopée, en détruisant la vray-semblance, qui en est tout le fondement<sup>28</sup> ». Scudéry, qui a en dernière analyse une conception utilitaire de la poésie, objecte toutefois au Tasse d'avoir affirmé que l'art est plus un instrument de plaisir que d'instruction. Mais, comme nous l'avons mis en lumière, la position du Tasse évoluera radicalement à cet égard. En ce qui concerne la description du sentiment de l'amour, elle doit certainement, selon Scudéry, avoir une place dans l'épopée, mais n'en occuper pour ainsi dire que l'arrière-plan et laisser par conséquent le devant de la scène aux aventures héroïques.

Quels rapports le roman héroïque de l'âge baroque entretient-il, structurellement et thématiquement, avec l'épopée, avec le roman grec (qui est une sorte d'épopée en prose) et avec les récits de type chevaleresque ? Ce sera notre dernier point. Georges et Madeleine de Scudéry, dans la préface – publiée en 1641 – de leur roman *Ibrahim, ou l'Illustre Bassa*, qui est une véritable poétique du roman héroïque, affirment que le roman est une épopée en prose – comme le prouvent de nombreux romans grecs de l'antiquité comme, par exemple, *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)* d'Héliodore – et qu'il doit par conséquent observer les règles que le Stagirite a fixées pour le genre épique. Il ne faut donc pas qu'il contienne plusieurs actions d'égale importance (comme la plupart des récits de chevalerie du Moyen Âge et de la Renaissance), mais au contraire une seule action principale, autour de laquelle peuvent trouver place de nombreuses histoires secondaires, pourvu qu'elles soient étroitement rattachées à l'action principale en question. On lit en effet dans la Préface signée par Georges de Scudéry, même si elle a été élaborée en collaboration avec sa sœur Madeleine :

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 98.

J'ai [...] vu dans ces fameux Romans de l'Antiquité, qu'à l'imitation du Poème épique, il y a une action principale, où toutes les autres sont attachées ; qui règne par tout l'ouvrage ; et qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'*Illiade* d'Homère est la ruine de Troie : dans son *Odyssée*, le retour d'Ulysse à Ithaque : dans Virgile, la mort de Turne, ou pour mieux dire la conquête de l'Italie ; plus près de nous dans le Tasse, la prise de Jérusalem ; et pour passer du Poème au Roman, qui est mon principal objet, dans l'Héliodore, le mariage de Chariclée et de Théagène. Ce n'est pas que les Épisodes en l'un, et les diverses histoires en l'autre, n'y soient plutôt des beautés que des défauts : mais il est toujours nécessaire, que l'adresse de celui qui les emploie, les fasse tenir en quelque façon à cette action principale, afin que par cet enchaînement ingénieux toutes ces parties ne fassent qu'un corps ; et que l'on n'y puisse rien voir de détaché ni d'inutile<sup>29</sup>.

Il faut bien dire, toutefois, que cette éloquente défense de l'unité d'action ne correspond qu'en partie à la pratique des romanciers héroïco-galants. Même si ces derniers s'efforcent généralement de rattacher de façon étroite l'histoire principale aux histoires secondaires, le récit premier est souvent interrompu (la plupart des fois dans un moment de grande tension) par la narration d'un récit second, et les récits seconds, à leur tour, peuvent être interrompus (eux aussi la plupart des fois dans un moment de grande tension) par la continuation du récit premier, ce qui fait que la technique narrative de l'entrelacement (typique des ouvrages de type chevaleresque) y joue encore un rôle considérable.

La question de l'ordre à suivre dans le récit revêt en outre une importance tout à fait particulière dans les poétiques du roman héroïque<sup>30</sup>. Les théoriciens considèrent en effet comme un archétype, sous ce point de vue, l'un des plus célèbres romans grecs de l'antiquité, *Les Éthiopiennes* (*Théagène et Chariclée*) d'Héliodore, qui non seulement s'ouvre *in medias res*, comme les plus fameuses épopées gréco-latines, mais aussi par la description d'un spectacle énigmatique et surprenant (ce qui n'a guère lieu dans les épopées de l'antiquité) qui est éclairci par degrés dans une longue histoire rétrospective. *Les Éthiopiennes* s'ouvrent en effet lorsque le jour commence à poindre, à l'embouchure du Nil, sur une plage jonchée de corps humains récemment massacrés, parmi lesquels on distingue une jeune fille parée de façon somptueuse, qui contemple un éphèbe gisant sur le sol à la suite d'une grave blessure. Et c'est seulement dans l'histoire rétrospective racontée par le prêtre

---

<sup>29</sup> Georges et Madeleine de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim, ou l'Illustre Bassa*, dans *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 137-138.

<sup>30</sup> Voir Giorgetto Giorgi, *Romanzo e poetiche del romanzo nel Seicento francese*, Rome, Bulzoni, 2005, p. 13 *sq.*

d'Isis, Calasiris, à l'athénien Cnémon, du livre II au livre V du roman, que le suspense créé par l'ouverture surprenante se relâche, dans la mesure où l'histoire en question fournit toutes les explications nécessaires sur les causes du massacre, sur l'identité des deux jeunes gens (Théagène et Chariclée) et sur l'origine de leur liaison sentimentale. L'originalité de cette structure a été pour la première fois mise en lumière par Jacques Amyot, dans le *Proësme du translateur*<sup>31</sup>, qui constitue la Préface de sa traduction des *Éthiopiennes*, parue en 1547, et ensuite par Jules-César Scaliger, dans le traité *Poëtices libri septem*, paru en 1561, dans lequel il déclare que les auteurs d'ouvrages de type épique doivent considérer l'exorde du roman d'Héliodore comme un véritable modèle<sup>32</sup>. Georges et Madeleine de Scudéry se limitent à reprendre les observations d'Amyot et de Scaliger lorsqu'ils soulignent, dans la Préface d'*Ibrahim, ou l'Illustre Bassa*, que les romanciers héroïques doivent commencer « leur histoire par le milieu, afin de donner de la suspension au Lecteur dès l'ouverture du livre<sup>33</sup> ». C'est ainsi que *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé s'ouvre par la description du berger Céladon qui se jette dans un fleuve du Forez, le Lignon, et c'est seulement dans la longue histoire rétrospective que la bergère Astrée narre à ses compagnes Diane et Phillis (dans le livre IV du tome premier) que le lecteur est mis complètement au courant des causes d'un tel geste. De même *Agathonphile* de Camus s'ouvre par la description d'une plage recouverte de naufragés parmi lesquels on distingue un couple entre la vie et la mort ; *Polexandre* de Gomberville par celle de deux hommes qu'on aperçoit de loin se battant au haut d'un rocher et tombant tous deux à la mer ; *Cléopâtre* de La Calprenède par celle d'un navire dévoré par les flammes en pleine mer. Nous pourrions multiplier les exemples. Et ces débuts saisissants et obscurs sont évidemment toujours suivis d'analepses explicatives.

Quels sont les principaux traits distinctifs du roman héroïque au point de vue thématique ? Ces romans représentent la plupart des fois des actions éclatantes et souvent feintes qui appartiennent à des époques fort reculées (l'antiquité orientale, l'antiquité gréco-latine, l'époque des invasions barbares, etc.)<sup>34</sup>, ce qui s'explique par l'autorité et l'influence de l'épopée qui n'est

---

<sup>31</sup> Jacques Amyot, *Proësme du translateur*, dans Héliodore, *L'Histoire aethiopique*, traduction de Jacques Amyot, éd. Laurence Plazenet, Paris, H. Champion, 2008, p. 157-164.

<sup>32</sup> Jules-César Scaliger, *Poëtices libri septem*, Lyon, Antoine Vincent, 1561, III, xcvi, p. 144.

<sup>33</sup> Georges et Madeleine de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim, ou l'Illustre Bassa*, dans *Poétiques du roman*, op. cit., p. 138.

<sup>34</sup> Il faut toutefois souligner que les romanciers héroïco-galants n'hésitent pas à moderniser le passé, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on tient compte du fait que les différents sous-genres narratifs que nous avons ici pris en considération abondent en anachronismes.

quasiment jamais un poème sur le présent<sup>35</sup>. À l'opposé toutefois de ce qui a lieu dans le poème épique, la dimension guerrière a, dans ces romans, une importance nettement inférieure à la dimension sentimentale, ce qui révèle une forte influence du roman gréco-latin et des récits de type chevaleresque du Moyen Âge et de la Renaissance. Dans les romans héroïques, en outre, le merveilleux finit par se déliter au profit du vraisemblable, ce qui est une évidente réaction à l'égard des poèmes épiques et des récits de chevalerie, dans lesquels le surnaturel est un des principaux ressorts de l'action. En ce qui concerne, enfin, le but à atteindre, les romanciers héroïques sont fidèles au précepte d'Horace et conçoivent donc leurs ouvrages comme des instruments à la fois d'instruction et de plaisir. Tous ces thèmes sont d'ailleurs excellemment résumés dans le *Traité de l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet, qui a vu le jour en 1670, et dont certaines pages peuvent être considérées, malgré la date tardive, comme une poétique du roman héroïque. Pierre-Daniel Huet écrit en effet :

[...] ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs [...]. Les Poèmes [héroïques] ont plus du merveilleux, quoique toujours vraisemblables : les Romans ont plus du vraisemblable, quoiqu'ils aient quelquefois du merveilleux [...]. Enfin les Poèmes ont pour sujet une action militaire ou politique, et ne traitent l'amour que par occasion : les Romans au contraire ont l'amour pour sujet principal, et ne traitent la politique et la guerre que par incident<sup>36</sup>.

Le roman héroïque emprunte donc ses traits distinctifs à toute une série de sous-genres narratifs que nous avons rapidement passé en revue : l'épopée de l'antiquité classique, le roman grec, le roman chevaleresque du Moyen Âge et de la Renaissance, le poème italien de chevalerie des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le poème épique italien du XVI<sup>e</sup> siècle. Situé au carrefour de ces différents sous-genres, il en reprend certains aspects et les amalgame dans une synthèse qui a néanmoins toutes les caractéristiques de l'originalité.

Giorgetto GIORGI  
(Université de Pavie)

---

<sup>35</sup> Sur cet aspect de l'épopée voir l'*Esthétique* de Hegel (trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Aubier, 1944, t. III, deuxième partie, p. 91-164) et l'article de Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman (Méthodologie de l'analyse du roman) » [1941], dans *id.*, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 441-473.

<sup>36</sup> Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, dans *Poétiques du roman [...]*, *op. cit.*, p. 441-444.



## LA NOTION DE PERSONNAGE.

### L'OUVERTURE SPECTRALE COMME DISPOSITIF MÉTATHÉÂTRAL

Les tragédies humanistes sont fondées sur l'imitation mais, paradoxalement, la majorité d'entre elles traite d'arguments originaux au théâtre. Les notes des éditions savantes renvoient le plus souvent à des sources non-théâtrales. Or, lorsqu'un poète écrit des odes, il s'inspire de Pindare ou d'Horace, et des pétrarquistes italiens quand il écrit des sonnets : pourquoi le principe de conservation du genre de l'œuvre imitée dans l'œuvre imitatrice ne vaut-il pas pour la tragédie ? La transposition modale d'une source narrative en une œuvre dramatique semble le cas le plus fréquent<sup>1</sup>. Sans doute le modèle théâtral dont je viens de souligner l'absence peut-il apparaître au cours de cette opération, car bien souvent l'auteur s'inspire de la construction dramaturgique d'une tragédie ancienne pour mettre en forme la matière de sa pièce, qu'il tire d'un récit. Nous en verrons bientôt un exemple avec *Cleopâtre captive*. Toutefois, cette distinction de la source narrative et du modèle théâtral confirme la fréquence de la transposition modale. L'objet de cette communication est d'établir un lien entre cette pratique particulière de l'imitation tragique et la notion de « personnage », telle qu'on la concevait à la fin du Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle. Une grande partie de l'analyse sera consacrée à cette conception du « personnage », qui n'a pas encore été suffisamment dégagée. Elle n'a pas fait l'objet d'une élaboration théorique à l'époque considérée et je devrais d'abord la construire à partir d'une analyse des significations du mot dans ses diverses occurrences. En systématisant ces significations, on voit apparaître une problématique assez différente de celle que nous attachons aujourd'hui au personnage et plusieurs passages des pièces humanistes ne révèlent leur dimension métathéâtrale que par rapport à elle. Nous nous arrêterons en particulier sur cette figure dramaturgique que constitue l'ombre protatique, le spectre qui tient un long monologue à l'ouverture de la pièce. C'est essentiellement au début et à la fin de cette analyse du personnage que se posera la question centrale de ce colloque, celle de la relation entre la représentation théâtrale et les autres formes de représentation.

---

<sup>1</sup> Sur cette opération de « transmodalisation », voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 323 sq.

On peut définir le personnage, dans son acception actuelle, comme une entité qui est impliquée dans une histoire ou dans une action représentée. En parlant d'action ou d'histoire, je veux éviter le mot « récit » car on ne trouve pas seulement des personnages dans les formes narratives à proprement parler : il y en a aussi au théâtre, qui relève du mode dramatique, et non du mode exégématique ou narratif (voir ci-dessous), ou encore dans la peinture. Je préfère également parler d'« action représentée » plutôt que de fiction, car on parle fréquemment de « personnages historiques » : ces personnages ont réellement existé et ne sont donc pas fictifs, mais s'il s'agit de *personnages*, c'est qu'ils sont envisagés en fonction du rôle qu'ils tiennent dans ce grand récit que constitue l'Histoire. L'être humain qui intervient effectivement dans le déroulement des événements est *acteur* de l'Histoire, mais sitôt qu'on raconte ces événements, il devient *personnage historique*. Le personnage est donc l'image d'une personne, sa projection dans une représentation (véridique ou fictive, peu importe). Il découle de cette première définition que le personnage est par excellence une notion transgénérique : on en trouve dans les romans, au théâtre, dans la peinture ou la sculpture, au cinéma, etc. et par le jeu des adaptations, on peut envisager qu'*un même personnage* se réalise successivement dans chacun de ces arts. C'est dire aussi que le personnage n'est pas conçu comme un effet de surface de la représentation ; il ne se confond pas avec ses avatars, que présente chacun des arts où il apparaît. Au contraire, le personnage désigne l'être, réel ou imaginaire, qui se tient en deçà de la représentation qui le donne à voir. C'est en ce sens, par exemple, que Pirandello a pu concevoir « six personnages en quête d'auteur » : il s'agit d'êtres qui préexistent et qui attendent qu'un auteur les emploie pour faire connaître leur histoire. Dans un même ordre d'idée, il n'est pas rare qu'un romancier explique que le développement de son roman lui a été commandé par ses personnages, dont il ne pouvait plus disposer comme il l'avait prévu une fois qu'il les a eu élaborés d'une manière suffisante. D'une manière analogue, Stanislavski explique comment l'acteur doit s'efforcer de se donner une apparence physique qui correspond à celle du personnage qu'il veut jouer, pour qu'une fois ce travestissement réussi, il puisse être habité par l'esprit de ce personnage<sup>2</sup> : qui veut faire l'ange fait la bête ou, en l'occurrence, qui veut jouer un personnage doit d'abord lui prêter son corps, en créer la marionnette, avant d'être possédé par son esprit. La représentation réussie d'un personnage, quel que soit l'art concerné, est donc fréquemment conçue en termes d'incarnation, comme si le personnage était un esprit, une substance psychologique ou morale qui se tiendrait en deçà des signes, et que ceux-ci ne feraient que représenter. Dans tous ces cas, le personnage est

---

<sup>2</sup> Constantin Stanislavski, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 2006.

conçu comme une substance psychologique, foyer d'une intentionnalité (en un sens très large). C'est un point de vue sur les événements, une manière de les comprendre et d'agir pour les modifier. Le personnage moderne est dominé par la croyance en la maîtrise de l'esprit sur les choses et par une idéologie de l'action.

On pourrait montrer que l'inter-relation entre un personnage substantiel et une action qu'il essaie d'orienter trouve son origine dans la poétique néo-aristotélicienne de la tragédie classique. La représentation est conçue comme imitation d'action, conception qui a encore largement cours aujourd'hui et qui explique en grande partie l'incompréhension que rencontre souvent la tragédie humaniste : on lui a souvent reproché de manquer d'*action*, au sens classique du terme. Or, je voudrais montrer qu'elle a été fondamentalement conçue comme *représentation de personnage(s)* et non comme imitation d'action. Pour cela, il faut dégager la conception du personnage pertinente à cette époque, avant de mettre en évidence ce qu'elle implique quant à la dramaturgie et à la relation de la tragédie au récit qui lui fournit sa matière.

Dans ses emplois littéraires et poétiques, le mot « personnage » est spécifiquement attaché au théâtre à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne. Dans l'*Instructif de la seconde rethorique* (après 1464), un des arts de seconde rhétorique les plus complets et le seul à consacrer son dernier chapitre aux genres théâtraux, on lit, à propos du mystère :

S'en personnaiges l'on veult faire,  
L'on doit penser et minuter  
Quans personnaiges il fault traire,  
Sans superfluité porter  
Ne diminucions traicter<sup>3</sup>.

« Faire en personnaiges » est synonyme d'écrire du théâtre : le personnage caractérise la *façon* ou la manière de « faire » théâtrale, et si son usage apparaît distinctif, c'est qu'il n'y en pas dans les récits, ou que les actants d'un récit ne sont pas de plein droit des personnages. En outre, le verbe « traire » (= tirer, extraire) suggère que les personnages doivent être dégagés d'une matière première où leurs éléments constitutifs sont diffus : c'est dire qu'ils apparaissent à la faveur de la mise en forme théâtrale d'informations auparavant données sous forme narrative. Les mystères, auxquels cette

---

<sup>3</sup> *L'Instructif de la seconde rethorique*, éd. Emmanuel Buron, Olivier Halévy, Jean-Claude Mühlethaler et alii, v. 1941-1945, dans *La Muse et le compas. Poétiques à l'aube de l'âge moderne*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Garnier, 2015. Voir aussi mon article « "Faire en personnaiges" : de la théorie de l'*Instructif* à la pratique du *Jardin de plaisance* », *Cahiers de Recherche Médiévale et Humaniste*, 21 (2011), p. 205-223.

strophe est spécialement consacrée, sont généralement des adaptations théâtrales de grands récits bibliques ou historiques. La formule « faire en personnages » décrit en somme l'opération de la transposition modale, la réfection sous forme théâtrale d'une histoire antérieure transmise par des récits, et le personnage est à la fois le moyen et le résultat de cette transposition.

De fait, le personnage est lié à la distinction, d'ascendance platonicienne (*Rép.* III, 392d-394c) des trois modes de représentation. Cette distinction a été connue pendant le Moyen Âge par ses reformulations en latin, et notamment par Servius, qui la rappelle en commentant le premier vers de la troisième bucolique :

Novimus autem tres esse characteres dicendi : unum exegematicum, in quo tantum poëta loquitur ; alterum dramaticum, ut est in comediis et tragœdiis. Tertium mistum, ut est in Æneide : Nam poeta illic, et introductæ personæ loquuntur<sup>4</sup>.

La fin de la citation invite à distinguer les modes selon le locuteur : c'est le poète qui parle en mode « exégématique » ou narratif alors que ce sont des personnages qui parlent en mode dramatique. Le personnage désigne le locuteur d'un discours rapporté au style direct, instance d'énonciation fictive puisque le poète est la seule source réelle du discours que constitue son œuvre ; mais, si on en envisage les choses du point de vue du lecteur, cet énonciateur second semble être la seule source du discours et il occulte l'énonciateur véritable. Étymologiquement, *persona* signifie masque et c'est bien ce sens qui définit le personnage dans le cadre de la relation pragmatique du poète à ses lecteurs. Le personnage est un masque énonciatif, qui se substitue fictivement au locuteur réel et assume à sa place le discours. Les mots *persona* et *personnage* sont employés avec ce sens dans les rhétoriques latines et françaises jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle au moins. Chez Quintilien comme chez ses émules français, la prosopopée est ainsi désignée comme une *fictio*

---

<sup>4</sup> « Nous savons en effet qu'il existe ces trois caractères stylistiques : dans l'un, exégématique, il n'y a que le poète qui parle ; l'autre est dramatique, comme dans les comédies ou les tragédies ; le troisième est mixte, comme dans l'*Énéide* : en effet, y parlent le poète, et les personnages qu'il a introduits » (*Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, éd. Georg Thilo, Leipzig, Teubner, 1887, p. 29 ; je traduis). Cette définition est reprise presque littéralement par Isidore de Séville : « Apud poetas autem tres characteres esse dicendi : unum, in quo tanto poeta loquitur, ut est in libris Vergilii Georgicorum : alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis : tertium mixtum, ut est in Æneide. Nam poeta illic et introductæ personæ loquuntur » (*Ætymologiae*, VIII, 7).

*personarum* ou « fiction de personne » : il y a personnage quand l'orateur semble s'éclipser pour laisser la parole à un absent illustre. Le personnage reprend les deux fonctions du masque : il dissimule celui qui le produit et il impose la présence d'un absent, projetant une identité fictive sur le corps de l'orateur.

Cette définition suppose une ontologie du personnage assez différente de celle que nous lui accordons aujourd'hui. Si le personnage est un masque, ce n'est pas un être mais une apparence. Il n'a pas de profondeur ou d'intériorité, d'intention, de volonté ni de projet ; il n'a pas non plus de vie en dehors de l'œuvre. Il n'est pas assimilable à une personne (qui, par accident, serait fictionnelle) : il désigne l'aspect que présente une personne dans le cadre d'une relation donnée, l'apparence spécifique qu'elle revêt. C'est pourquoi le mot « personnage » désigne fréquemment le rôle social, la figure qu'on se compose pour paraître devant autrui. Le mot renvoie à l'idée fort ancienne que le monde est un théâtre, que, dans la société, chacun se montre, non tel qu'il est, mais tel qu'il estime bon d'être vu. Dans son traité *De la sagesse*, Pierre Charron fait clairement apparaître la différence entre personne et personnage :

Les magistrats sont personnes mixtes, et mitoyennes entre le souverain et les particuliers, dont il faut qu'ils sçachent commander et obeir, qu'ils sçachent obeir au souverain, ployer sous la puissance des magistrats superieurs à soy, honorer leurs egaux, commander aux subjects, defendre les petis, faire teste aux grands, et justice à tous : dont a esté bien dict à propos, que le magistrat découvre la personne, ayant à jouër en public tant de personnages<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Pierre Charron, *De la sagesse (1601-1604)*, chap. III, 17 « Devoir des Magistrats », Paris, Fayard, 1986, p. 720. Charron réécrit, en le concentrant, un passage de Jean Bodin : « Et la difference est à remarquer entre le Prince souverain et les Magistrats et particuliers : d'autant que le souverain n'a rien plus grand ni egal à soy, voyant tous les subjects sous sa puissance : le particulier n'a point de subjects sur lequel il ait puissance publique de commander : mais le Magistrat, soustenant plusieurs personnes, change souvent de qualité de port, de visage, de façon de faire : et pour s'acquitter de sa charge, il est besoin qu'il sache comment il faut obeir au souverain, ployer sous la puissance des Magistrats superieurs à soy, honorer ses egaux, commander aux subjects, defendre les petits, faire teste aux grands et justice à tous. C'est pourquoy les anciens disoyent que le Magistrat descouvre quelle est la personne, ayant à jouër comme en un theatre public, et en veuë d'un chacun beaucoup de personnages : aussi pouvons nous dire, que la personne fait cognoistre quel est le Magistrat : car s'il est tel qu'il doit, il rehausse la dignité du Magistrat : s'il en est indigne, il ravalle l'autorité d'iceluy, et la majesté du souverain » (Jean Bodin, *Les six livres de la Republique (1576)*, l. III, chap. 4, Paris, Fayard, 1986, p. 91-92).

Les « personnages » du magistrat désignent les rôles qu'il joue, et qui varient selon les personnes avec lesquelles il est en relation. L'addition de ces rôles définit le magistrat, personnalité publique qui ne se confond pas avec la « personne » qui l'assume, mais qui la révèle en mettant au jour son aptitude à jouer tous ces rôles. Le personnage se définit ainsi comme une détermination contextuelle de la personne. Il n'existe que dans la relation à un public et se construit en fonction de l'attente de celui-ci. C'est pourquoi le personnage est par essence théâtral. Si on complète cette détermination contextuelle avec la dimension énonciative du masque, on comprend l'importance que le théâtre humaniste a accordée à l'exigence horatienne de *decorum* : il faut donner au personnage l'apparence, mais surtout le discours, qui correspond à ce qu'attend le spectateur. Il faut présenter Achille impétueux, Médée furieuse, et faire parler un vieillard avec sagesse ou le faire radoter, etc. Le discours du personnage doit répondre à l'attente du spectateur.

Si le personnage est défini de l'extérieur, par le contexte ou par l'attente du public, il n'est pas conçu comme le sujet d'une action : son rapport aux événements est pensé en termes d'implication dans une situation, et pas d'intervention pour la modifier. Dans le premier livre des *Tragiques*, Agrippa d'Aubigné s'en prend aux Financiers et aux gens de la Justice, qui oppriment le peuple et le conduisent à sa perte, alors même qu'ils tirent du peuple leur raison d'être :

Voyez la tragedie, abaissez vos courages :  
 Vous n'estes spectateurs, vous estes personages<sup>6</sup>.

Le mot « personnage » est toujours lié au théâtre, puisqu'il s'oppose aux « spectateurs » d'une « tragédie ». En assignant ce statut à ses destinataires, Aubigné veut leur faire prendre conscience de leur implication réelle dans la situation décrite. Ils ne sont pas nécessairement la cause de la catastrophe, mais ils en subiront la fatalité. Ils seront emportés dans la ruine du peuple alors qu'ils croient pouvoir en rester indemnes. S'ils sont « personnages », c'est que le processus de destruction doit passer sur eux comme sur les autres :

Car encor vous pourriez contempler de bien loing  
 Une nef sans pouvoir luy aider au besoing  
 Quand la mer l'engloutit, et pourriez de la rive,

---

<sup>6</sup> Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, I, 169-170, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, H. Champion, 1995, p. 272.

Et tournant vers le ciel la face demi-vive,  
 Plaindre sans secourir ce mal oisivement :  
 Mais quand dedans la mer, la mer pareillement  
 Vous menace de mort, courez à la tempête,  
 Car avec le vaisseau votre ruine est prête<sup>7</sup>.

La position du spectateur dans laquelle les financiers espèrent se maintenir est définie par une comparaison inspirée de Lucrèce, avec le témoin, en sécurité sur le rivage, d'un naufrage sur une mer démontée. Le comparant repose sur un partage spatial entre la mer et le rivage, qui renvoie à la division de l'espace théâtral entre l'aire de jeu et les gradins du public. La mer, comme la scène tragique, est le lieu d'un déchainement funeste alors que le lieu contigu du témoin en est à l'abri. La différence entre spectateur et personnage dépend de l'espace dans lequel on s'inscrit, et de l'exposition aux forces fatales qui régissent l'histoire représentée. Le spectateur voit le drame « de bien loin » alors que le personnage est « dedans la mer » : le spectateur peut donc « plaindre sans secourir » le malheur, puisqu'il est séparé de l'espace du naufrage et ne peut y intervenir. Dès lors, la mise en garde d'Aubigné, « vous êtes personnages », vise à modifier la perception de l'espace par le destinataire, qui doit se percevoir dans les flots, et sentir que « la mer pareillement [le] menace de mort ». Être personnage, ce n'est pas nécessairement agir dans une histoire, c'est en subir le cours, être exposé aux forces qui (dé)régissent son déroulement. On mesure ainsi que la dramaturgie humaniste, fondée sur le personnage, suppose un rapport à l'action profondément différent de celui de la dramaturgie classique, qui se pense comme imitation d'action.

La conception du personnage que nous venons de dégager entre en relation avec la fréquence des spectres dans les tragédies humanistes. Je me concentrerai sur le cas des ombres protatiques. Cette figure dramaturgique correspond au cas où un spectre, qui ne réapparaîtra plus par la suite, assure l'ouverture de la tragédie par un long monologue. Je distingue l'ombre de tout autre personnage surnaturel, divinité ou furie par exemple, qu'on peut aussi trouver au début de quelques pièces<sup>8</sup>, et je ne prends pas en considération ici les ombres qui apparaissent dans le cours de la tragédie<sup>9</sup> ou dans des ouvertures à plusieurs personnages<sup>10</sup>. On ne trouve alors que deux ombres

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, I, 171-178.

<sup>8</sup> Junon apparaît à l'ouverture d'*Hercule furieux* de Sénèque ou *Mégère*, dans *Porcie* de Robert Garnier (1568).

<sup>9</sup> Par exemple, l'ombre de Samuel à l'acte IV de *Saül le furieux* de Jean de la Taille (1572).

<sup>10</sup> À l'ouverture du *Thyeste* de Sénèque, une furie tourmente l'ombre de Tantale, et *Achille* de Nicolas Filleul (1563) s'ouvre sur un dialogue entre Achille et l'ombre de Patrocle.

protatiques au cours des vingt premières années de la tragédie humaniste française, dans *Cléopâtre captive* (1553, publiée en 1574) d'Étienne Jodelle et *Hippolyte* (1573) de Robert Garnier, plus une dans l'*Agamemnon* (1557) de Charles Toustain, mais il s'agit d'une traduction de la pièce de Sénèque.

La forme dramaturgique qui nous occupe caractérise donc des tragédies qui ont une volonté affirmée de fonder ou de refonder le genre tragique. C'est évident pour *Cleopâtre captive*, puisqu'il s'agit de la première tragédie humaniste française. C'est à peine moins évident dans le cas de Garnier, qui se lance véritablement dans la carrière dramatique en 1573. Il a certes publié sa première tragédie, *Porcie*, en 1568, mais aussi un *Hymne de la Monarchie* (G. Buon, 1567) et il a écrit, et gardé manuscrit, des *Amours de Martie* perdus, que signale La Croix du Maine, si bien que son profil d'auteur n'est pas encore orienté spécifiquement vers la tragédie. À partir de 1573, il ne publiera plus que des poèmes dramatiques et il s'impose alors comme le premier auteur d'une œuvre tragique. En 1574, les poèmes liminaires de *Cornélie* saluent Garnier comme le restaurateur de la tragédie en France<sup>11</sup>. En particulier, Ronsard évoque sa concurrence avec Jodelle :

Le vieil cothurne d'Euripide  
Est en procès entre GARNIER  
Et JODELLE, qui le premier  
Se vante d'en estre le guide<sup>12</sup>.

Sans surprise, Ronsard accorde la victoire à Garnier. *Cornélie* paraît l'année qui suit la mort de Jodelle (en juillet ou en août 1573), et c'est sans doute la volonté d'éclipser le plus illustre de ses prédécesseurs qui poussera encore Garnier à publier *Marc-Antoine* en 1578 : la première tragédie qu'il écrit après la mort de Jodelle reprend le sujet de *Cleopâtre captive*. Or, l'entreprise de conquête du titre de fondateur s'amorce dès 1573 avec *Hippolyte*, qui s'ouvre avec l'apparition d'une ombre. Garnier reprend la figure dramaturgique qui ouvrait *Cleopâtre captive* et il renouvelle le geste fondateur du genre : en effet, cette ouverture met en lumière le statut ontologique du personnage tragique.

Pour rendre compte des ouvertures spectrales, Olivier Millet y voit une forme exacerbée de prosopopée, fiction de personne, comme nous l'avons vu,

---

<sup>11</sup> Dans un sonnet, Amadis Jamyn estime que Garnier éclipse l'« ancien honneur » de la tragédie, qui avait auparavant accordé son prix à Euripide et Sophocle, et qu'il tranche la querelle « entre Athenes et Rome » en surpassant « la Muse et Romaine et Gregeoise » en matière de vers tragiques (Robert Garnier, *Porcie. Cornélie*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 149).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 148, v. 1-4.

qui consiste à convoquer dans son discours un mort illustre à qui l'orateur délègue la parole<sup>13</sup>. Son analyse est tout à fait remarquable, mais elle donne une couleur trop rhétorique à ce qui est fondamentalement un dispositif théâtral. On le mesure si on analyse les sources de *Cleopatre captive*. Marie Delcourt a montré que Jodelle s'inspirait de la biographie de Marc-Antoine que propose Plutarque dans ses *Vies*. Elle estime même que « son invention scénique est à peu près nulle », et que les « deux grandes scènes » (l'acte III et la déploration d'Antoine par Cléopâtre à l'acte IV) sont l'une inspirée, l'autre « traduite presque littéralement de Plutarque<sup>14</sup> ». Jugement contestable, car il faudrait au moins compter l'acte I parmi les « grandes scènes » de la pièce, et si Marie Delcourt l'oublie, c'est précisément qu'il ne doit pas grand chose à Plutarque. Même si le rappel des événements antérieurs au début de la pièce est conforme au récit de la *Vie d'Antoine*, Jodelle le place dans la bouche d'un spectre, que l'historien n'évoque pas, pas plus que la scène suivante : Cléopâtre bouleversée d'avoir vu Antoine en songe. Pour construire cet acte I, Jodelle met en forme la matière qu'il tire de Plutarque sur le modèle théâtral que lui fournit le prologue d'*Hécube* d'Euripide. La pièce a été traduite de grec en latin dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle par Érasme et sans doute Jodelle s'inspire-t-il de la traduction française de cette pièce par Guillaume Bochetel, *La tragedie d'Euripide nommée Hecuba*<sup>15</sup> (Paris, R. Estienne, 1550).

*Hécube* commence avec un monologue de l'ombre de Polydore, suivi d'une scène où Hécube, sa mère, dit à ses suivantes qu'elle a vu son fils en songe. L'enchaînement est le même chez Jodelle où le monologue de l'ombre d'Antoine est suivi d'une scène où Cléopâtre explique à Éras et Charmion, ses deux suivantes, qu'elle a revu Antoine en songe. Qui plus est, le premier acte de Jodelle est écrit en alexandrins, vers d'usage encore exceptionnel en 1553, et il trouve un précédent dans le monologue de Polydore traduit par Bochetel, qui est aussi en alexandrins. Que les deux ombres protatiques emploient le même vers rare ne saurait être un hasard. Enfin, les discours des deux spectres présentent de nombreuses analogies. Voici les premiers vers de Polydore :

---

<sup>13</sup> Olivier Millet, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », dans *Dramaturgies de l'ombre*, éd. Françoise Lavocat et François Lecercle, Rennes, PUR, 2005, p. 85-100.

<sup>14</sup> Marie Delcourt, « Jodelle et Plutarque », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, XLII (1934), p. 36-56 (37).

<sup>15</sup> Sur le rapprochement avec Euripide et pour d'autres implications de l'ombre d'Antoine, voir mon article « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Étienne Jodelle » [1995], dans *Lectures d'Étienne Jodelle : Didon se sacrifiant*, éd. Emmanuel Buron et Olivier Halévy, Rennes, PUR, 2013, p. 139-168.

Des abysmes je vien d'enfer profons et noirs,  
 Des portes de la nuict, et des obscurs manoirs :  
 Ou les ombres des mors sans lumieres ne jour  
 Par trop sont esloingnez du celeste sejour.  
 Polydorus je suis, fils de Priam le Roy,  
 Et de Royne Hecuba [...] <sup>16</sup>.

Et voici ceux d'Antoine :

Dans le val tenebreux, où les nuicts eternelles  
 Font eternelle peine aux ombres criminelles,  
 Cedant à mon destin je suis volé n'aguere,  
 Ja ja fait compaignon de la troupe legere.  
 Moy (dy-je) Marc Antoine horreur de la grand'Romme,  
 Mais en ma triste fin cent fois miserable homme <sup>17</sup>.

Dans les deux cas, le spectre dit venir des Enfers avant de se nommer, et c'est l'enchaînement de ces deux actes discursifs qui permet de définir l'enjeu de cette ouverture spectrale.

L'auto-nomination contribue à caractériser une dramaturgie. Dans son *Art poétique*, Boileau ironise sur cette figure, au moment où il exige du dramaturge une exposition claire et brève :

J'aimerais mieux encore qu'il [le personnage] déclinât son nom  
 Et dît : Je suis Oreste ou bien Agamemnon,  
 Que d'aller par un tas de confuses merveilles  
 Sans rien dire à l'esprit, étourdir les oreilles <sup>18</sup>.

Si la dramaturgie classique repousse une présentation de soi aussi explicite, c'est que celle-ci contrevient à la vraisemblance et remet en question le principe qui veut que le personnage ne s'adresse pas au spectateur : quand il se nomme, il parle pour le public, qui a besoin d'identifier le locuteur, et non pour ses interlocuteurs dans la pièce, qui n'ont nullement besoin d'une telle information. Cette auto-nomination, que réprouve l'esthétique classique, est toutefois récurrente dans les prologues d'Euripide qui prennent la forme d'un monologue : comme dans *Hécube*, le locuteur se nomme au bout de

---

<sup>16</sup> Guillaume Bochetel, *La tragedie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, R. Estienne, 1550, p. 10.

<sup>17</sup> Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, v. 1-6, éd. Françoise Charpentier, Jean-Dominique Beaudin et José Sanchez, Mont-de-Marsan, Éditions José Feijoo, 1990, p. 9-10.

<sup>18</sup> Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 33-36.

quelques vers (ou indique sa profession comme le laboureur au début d'*Électre*). Dans les tragédies de Sénèque en revanche, le procédé est plus rare : on le trouve, sous la forme atténuée de la périphrase, au début d'*Hercule furieux*, où Junon se désigne comme la « sœur du Tonnant » (« Soror Tonantis »), et sous la forme pleine, au début d'*Agamemnon*. L'ombre de Thyeste déclare d'emblée (dans la traduction de Charles Toustain) :

De Pluton infernal laissant les caves sombres,  
Je viens Thyeste hors des Stygiennes ombres<sup>19</sup>.

Seuls les personnages surnaturels, notamment les ombres, se nomment directement à la première personne. Il semble en aller de même dans la tragédie humaniste, puisque seule l'ombre d'Antoine, au début de *Cleopâtre captive*, se nomme sans ambages à la première personne. Même Mégère, au début de *Porcie* de Garnier, atténue la figure puisqu'elle s'apostrophe à la deuxième personne : « Toy, l'horreur des humains, execrable Megere<sup>20</sup> ».

Il faut donc comprendre la relation entre cette auto-nomination et le caractère spectral du personnage qui l'emploie. La vigueur même de l'affirmation du nom vise à compenser la fragilité de l'identité si fortement affirmée. « Moy (dy-je) Marc-Antoine » s'écrie l'ombre, mais l'ombre n'est pas, ou n'est pas exactement, Marc-Antoine. Le propre d'un spectre est d'être un locuteur à l'identité problématique. Dans la pièce d'Euripide, Polydore est assigné à trois lieux simultanément : il est aux Enfers d'où on ne revient jamais et devant la maison d'Hécube, où il est en train de parler au début de la pièce ; mais son corps est aussi en train de flotter sur la mer où l'a jeté Polymnestor, le tuteur qui devait veiller sur lui. On m'a tué, dit le spectre, et mon assassin a

[...] fait en mer getter  
Mon corps ainsi meurtri qu'on voit dessus flotter :  
Deca dela vogant, si fort l'ont proumené  
Les ondes de la mer, qu'en ce port l'ont mené,  
Non encor regretté ou pleuré de nulli  
De mes amis prochains, ne d'eulx enseveli<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Charles Toutain, *La Tragedie d'Agamemnon*, v. 1-2, éd. Michel Dassonville, dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Florence-Paris, Olschki-PUF, « Théâtre Français de la Renaissance », 1986, I<sup>e</sup> série, vol. I (1550-1561), p. 192.

<sup>20</sup> Robert Garnier, *Porcie. Cornélie*, éd. cit., p. 59, v. 6.

<sup>21</sup> Guillaume Bochetel, *op. cit.*, p. 11.

Quelques vers plus bas, il annonce que son corps ne sera découvert qu'au matin suivant, soit après le moment où il est en train de parler :

Or pour n'estre frustré du droict de sepulture  
 Mon corps apparostrera par piteuse adventure  
 Sur le bord de la mer, aux pieds des chambrières  
 De ma mere Hecuba<sup>22</sup>.

Le spectre d'Euripide suppose la dissociation du corps, voguant sur la mer, de l'âme, envolée chez les morts, et de l'*eidolôn* ou idole, revenue auprès de ses proches pour les avertir de sa mort et obtenir d'être enseveli selon les rites. Le spectre est une image sans corps, par conséquent non assignée à un lieu, si bien qu'il peut apparaître en songe à Hécube au moment même où il apparaît devant sa maison, tel que le spectateur peut le voir à l'ouverture de la tragédie.

Jodelle reprend ce modèle et distingue le corps d'Antoine, son âme envolée et son idole présente sur l'aire de jeu. Comme Polydore, Antoine raconte les événements de sa vie jusqu'au moment où il se jette sur son épée puis meurt quelques instants après, lorsqu'il a entendu la déploration de Cléopâtre, « [s]a pauvre ame soufflant qui tout soudain s'en vole » (v. 88) : l'âme est donc partie. Si le spectre réapparaît, c'est qu'il a, comme Polydore, une requête à formuler : Cléopâtre doit

[...] faire  
 L'honneur à [s]on sepulchre, et apres se deffaire,  
 Plustost qu'estre dans Romme en triomphe portee<sup>23</sup>.

La demande peut étonner : s'il était peut-être utile que le spectre revienne pour conforter le désir de mort de la reine, est-il nécessaire de lui demander des honneurs funèbres ? Antoine a déjà rapporté comment Cléopâtre a mené le deuil sur lui mourant (« Cesar mesme n'eust peu regarder Cleopatre / Couper sur moy son poil, se deschirer et battre », v. 85-86) et il n'y a pas lieu de penser qu'elle n'aurait pas accompli devant le tombeau des rites de deuil qu'elle a déjà commencés devant le mourant. Si Jodelle introduit cette demande d'honneurs posthumes, c'est pour rappeler que le corps d'Antoine est dans le sépulcre, peu susceptible de s'aller promener, et que l'ombre est une idole, une image sans substrat corporel. Que Cléopâtre l'ait vu en songe, comme Hécube celle de Polydore, au moment même où elle apparaissait

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, éd. cit., p. 16, v. 99-101.

devant le palais, atteste bien que ce qui intéresse Jodelle en présentant l'ombre d'Antoine est de présenter une image sans lieu.

Nous retrouvons ainsi la problématique du personnage que nous avons dégagée précédemment. L'ombre ne fait pas corps avec la personne qu'elle représente, elle n'en est qu'une image à la fiabilité indéfinie, une apparence qui n'a de raison d'être que dans le regard du spectateur devant qui elle se présente ; de même, le personnage est un masque ou une image qu'on présente à un observateur ou interlocuteur. Sur le seuil de la tragédie, l'ombre prototypique définit en abyme le statut ontologique des personnages qui la constituent. Les premiers vers d'*Hippolyte* de Garnier confirment cette perspective.

Je sors de l'Acheron, dont les ombres des morts  
Ne ressortent jamais couvertes de leur corps<sup>24</sup>.

Le spectre souligne qu'il est une image désincarnée, ce qui revient à signifier au spectateur que le personnage antique qui se dresse devant lui n'est qu'une illusion. C'est l'artifice même de la représentation théâtrale, et le faux-semblant des présences qu'elle suscite, qui sont ainsi exhibés. Le motif a été repéré depuis longtemps dans le théâtre shakespearien mais pas dans la tragédie humaniste. L'ouverture spectrale exprime la même idée que Prospero dans *La Tempête*, après avoir fait jouer par des esprits une mascarade, représentée en abyme dans la pièce :

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits and  
Are melted into air, into thin air :  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on ; and our little life  
Is rounded with a sleep.

(Nos festivités sont finies. Nos acteurs, là,  
Comme j'ai dit, étaient tous des esprits ; ils se sont  
Évanouis dans l'air, dans l'air inconsistant.

---

<sup>24</sup> Robert Garnier, *Marc-Antoine. Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 111, v. 1-2.

Et, telle la matière aérienne de cette vision,  
 Les tours que coiffent les nues, les palais fastueux,  
 Les temples solennels, le vaste globe lui-même –  
 Oui, tout ce qu'il contient – doivent un jour se dissoudre  
 Et – comme ce spectacle illusoire s'est dissipé –  
 Sans qu'il en reste même une vapeur. Nôtre est l'étoffe  
 Dont les rêves sont faits, et notre petite vie  
 Est cernée de sommeil<sup>25</sup>.)

L'essentiel pour notre analyse tient moins à la réactivation de la métaphore du théâtre du monde, la vie présentant la même inconsistance qu'un spectacle illusoire, qu'au fait qu'à la faveur de cette métaphore, la représentation théâtrale apparaît constituée d'images inconsistantes. L'analogie entre les vers de Shakespeare et l'ouverture de *Cleopâtre captive* est encore plus frappante, puisque Jodelle suggère, après Euripide, l'équivalence entre l'ombre et le rêve de Cléopâtre : l'image théâtrale est littéralement faite de la matière des songes. C'est bien une conception de la représentation qui se dessine ainsi : il ne s'agit pas, comme dans le théâtre classique, de « proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents » ni d'« ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de la réalité<sup>26</sup> ». Au contraire, la tragédie manifeste par moment la vanité du monde et de sa représentation en soulignant le caractère purement illusoire des images qu'elle produit, en des moments de distanciation qui contrastent avec ceux où elle propose sans distance les scènes qu'elle représente. La conception du personnage participe de ce jeu entre illusion et distanciation : c'est une apparence faite pour leurrer, mais présentée et assumée comme un leurre. Cette problématique se résume dans le personnage de l'ombre, qui concilie présence et distance de la personne représentée. Une conception du jeu en découle : l'acteur n'incarne pas le personnage, puisqu'il peut à l'occasion jouer une ombre, qui n'est plus incarnée ; son corps sert de substrat sur lequel un personnage-masque est présenté, d'écran sur lequel une image est projetée. L'ouverture spectrale esquisse une ontologie de la représentation théâtrale et du personnage.

---

<sup>25</sup> William Shakespeare, *La Tempête*, IV, 1, v. 148-158, trad. Victor Bourgy, dans William Shakespeare, *Tragicomédies. Poésies*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 2002, t. II, p. 493.

<sup>26</sup> J'emprunte ces formules à Jean Chapelain, *Démonstration de la règle des vingt-quatre heures et réfutation des objections*, cité et analysé dans Françoise Siguret, *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 257 sq.

Il reste toutefois deux éléments à prendre en considération, qui différencient profondément le motif shakespearien de celui de Jodelle et de Garnier : les ombres apparaissent au début des tragédies françaises et installent l'illusion alors que c'est à l'acte IV, après la mascarade, que Prospéro révèle l'illusion, au moment où il renonce à ses pouvoirs de magicien ; et la mascarade shakespearienne est organisée par des esprits, non par des fantômes.

Placée en ouverture de la pièce, l'ombre a pour fonction d'instaurer progressivement la fiction, de faire admettre au spectateur que la personne qui se tient devant lui n'est pas tel ou tel acteur qu'il peut connaître par ailleurs, mais bien Antoine ou Égée, et que le lieu où il apparaît n'est pas telle cour de collège ou de château, mais Alexandrie ou Athènes. En 1550, Théodore de Bèze commence *Abraham sacrifiant* avec un prologue, qui déclare aux spectateurs :

Or donc peuple, écoute un bien grand cas  
 Tu penses être au lieu où tu n'es pas.  
 Plus n'est ici Lausanne, elle est bien loin.  
 Mais toutefois, quand il sera besoin  
 Chacun pourra, voire dedans une heure,  
 Sans nul danger retrouver sa demeure.  
 Maintenant donc ici est le pays  
 Des Philistins<sup>27</sup>.

Le prologue poursuit en désignant le « lieu » qui va représenter la maison d'Abraham et en annonçant qu'Abraham, Sara puis Isaac en sortiront. La fonction du prologue est d'indiquer que, pendant le temps de la représentation, lieux et acteurs réels seront transfigurés en lieux et personnages de la fiction et il explicite les identifications fictives, les masques, qui doivent occulter la réalité pendant le spectacle : il opère le passage de la réalité vers la fiction. La fonction des ombres protatiques est analogue, à cette importante différence que le prologue s'inscrit encore dans la réalité du spectateur alors que l'ombre appartient déjà à l'univers représenté ; mais si elle rend perceptible la fiction théâtrale, c'est qu'elle la saisit au premier moment de sa cristallisation. On peut ainsi analyser dans une perspective pragmatique la revendication de son nom par l'ombre. Quand Jodelle lui fait dire « Moy (dy-je) Marc-Antoine », il saisit le moment où le locuteur s'efface derrière le rôle, l'acteur derrière le personnage.

---

<sup>27</sup> Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, « Prologue », v. 19-26, éd. Patrizia De Capitani, dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, op. cit., p. 23.

Garnier esquive toutefois l'auto-nomination de l'ombre : le nom d'Égée n'apparaît dans sa bouche qu'au vers 72, dans une périphrase où il explique le nom de la mer Égée : il s'est jeté dans les flots, si bien qu'ils ont changé « leur nom au nom de moy Égée ». Cette nomination indirecte et retardée est d'autant plus remarquable que Garnier modèle l'ouverture de sa tragédie sur celle d'*Agamemnon* de Sénèque où, nous l'avons vu, l'ombre de Thyeste se nomme dès le deuxième vers. Thyeste dit venir des Enfers puis décrit le palais d'Athènes : il revoit avec horreur ces lieux où son frère lui a fait manger ses propres enfants ; il en détaille les salles et, en arrivant à la salle de banquet, où le crime a été consommé, il dit vouloir retourner aux Enfers, séjour qu'il préfère à ce palais. Les sentiments qu'exprime Égée au début de la pièce de Garnier sont exactement analogues. Il dit venir des Enfers et ajoute :

Mais l'horrible séjour de cet antre odieux,  
De cet antre privé de la clairté des cieux  
M'est cent et cent fois plus agréable, et encore  
Cent et cent autre fois, que toy, que je deplore,  
Ville cécropienne [...] <sup>28</sup>.

Puis Égée évoque Athènes et le règne de Thésée et il en vient à évoquer sa propre mort. En présentant la situation de sa tragédie, Garnier s'écarte de Sénèque, mais ce qu'il a voulu reprendre au dramaturge latin, c'est un mode de présentation du lieu fictif comme un lieu infernal, soumis à une fatalité noire. S'il esquive la nomination du spectre, c'est qu'il se soucie moins de mettre en évidence le saisissement de l'acteur par le personnage que celui du cadre de la représentation par celui de la fiction. Comme dans la plupart de ses pièces, il donne à son ouverture une portée plus générale que la simple présentation individuelle de ses personnages et de leur histoire.

Si les ombres protatiques correspondent à des prologues fictionnalisés qui ont la fonction d'instaurer la fiction, c'est qu'elles s'inscrivent déjà dans l'univers représenté – c'est Antoine ou Égée qui parlent, et non les acteurs qui jouent leurs rôles – mais que, dans le même temps, elles s'adressent au spectateur réel. En précisant que c'est en songe qu'il s'est présenté à Cléopâtre, Antoine oblige à dissocier son apparition dans la pièce de Jodelle de celle qu'a perçue la seule spectatrice fictive de son retour : l'ombre n'est donc visible par personne, sinon par le spectateur et cette destination justifie le caractère monologique de son discours. Il parle sans témoin dans la fiction, si bien que sa parole est destinée au public du spectacle. Cette inscription du

---

<sup>28</sup> Robert Garnier, *Hippolyte*, éd. cit., p. 111, v. 9-13.

spectre, sur le seuil de la fiction comme de la pièce, se vérifie aussi dans l'expérience du spectateur : l'idole du mort est une apparition dans l'univers représenté, mais c'en est une aussi bien pour le spectateur qui, par la vertu du jeu théâtral, voit se dresser le personnage devant ses yeux. Si l'ombre fait transition entre la représentation et la fiction, ce n'est pas seulement parce qu'elle identifie le cadre de l'histoire, c'est aussi parce qu'elle fait éprouver dans la réalité au spectateur une expérience analogue à celle qu'il éprouverait s'il était dans la fiction. Ainsi, les premiers mots que prononce l'ombre d'Égée chez Garnier fonctionnent aussi bien dans la fiction que dans la réalité :

Je sors de l'Achéron [...]  
Je sors des champs ombreux que le flambeau du monde  
Ne visite jamais courant sa course ronde<sup>29</sup>.

Le spectateur qui voit le personnage se dresser sous ses yeux voit lui aussi une ombre car Égée est un personnage qui appartient à l'Antiquité, comme Marc-Antoine et comme tout héros tragique, c'est-à-dire qu'au moment de la représentation, il est censément mort depuis longtemps. L'ombre protatique, ce mort qui revient, place la tragédie sous le signe du retour du passé et de la répétition.

On pourrait alors interpréter l'inconsistance matérielle du personnage comme l'indice du caractère *historique* de la tragédie : les personnes dont elle présente l'histoire sous les yeux des spectateurs présents ont disparu depuis longtemps si bien que les personnages qui apparaissent n'en sont que les apparences, les images sans corps, les idoles. Toutefois, certaines tragédies humanistes tirent leur argument de la mythologie, c'est-à-dire que leurs personnages ne peuvent être interprétés comme les images de personnes ayant véritablement existé. À la différence d'Antoine, Cléopâtre et Octave, Thyeste, Hippolyte, Phèdre et Thésée n'ont pas d'existence historique. Ils ont du moins une existence culturelle et ils appartiennent à ce grand récit du passé que constitue la mythologie aussi bien que l'Histoire. L'ombre protatique suggère en somme que les personnages de la tragédie sont les idoles de figures culturelles, appartenant par définition à un passé prestigieux. La revenance qu'indique l'ombre est en somme celle d'une histoire plus que d'une personne. À travers l'ombre protatique, la tragédie se définit comme la réactualisation visible et audible d'un récit antérieur et c'est ce qui la rattache constitutivement à la transposition modale.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 1, puis 3-4.

Le sonnet V des *Antiquités de Rome* permet de confirmer le lien entre l'ombre et la survie dans la culture d'un passé disparu. Du Bellay y constate que « Rome n'est plus » (v. 5) et que les ruines ne font « revoir » que son « ombre » (v. 6), ou son spectre,

[...] comme un corps par magique sçavoir  
Tiré de nuict hors de sa sepulture.

Il analyse alors la signification actuelle de Rome en filant la métaphore spectrale, et en analysant le devenir *post-mortem* des différentes composantes de son être :

Le corps de Rome en cendre est devallé,  
Et son esprit rejoindre s'est allé  
Au grand esprit de ceste masse ronde.  
Mais ses escripts, qui son loz le plus beau  
Malgré le temps arrachent du tumbeau,  
Font son idole errer parmy le monde<sup>30</sup>.

Corps et esprit ont disparu de cette terre au moment où Du Bellay écrit, et seule l'« idole » de Rome subsiste, l'image de cette civilisation que « ses écrits » nous ont transmise. L'idole est donc une figure de la survie, dans la culture, d'une réalité historique disparue. Les ombres protatitiques de Jodelle et de Garnier ne disent pas autre chose, mais elles ajoutent à cette problématique celle du personnage : le fantôme est à la fois l'image d'un mort qui se représente aux sens et l'Histoire qui fait retour sous les yeux du spectateur.

Emmanuel BURON  
CELLAM-Université Rennes 2

---

<sup>30</sup> Joachim Du Bellay, *Les Regrets. Les Antiquitez de Rome*, éd. Michael A. Screech-John Jolliffe, Genève, Droz, 1979.

**DE LA NOUVELLE FACÉTIEUSE A LA COMÉDIE.  
LES NAPOLITAINES (1584) DE FRANÇOIS D'AMBOISE :  
UNE CONVERSATION CIVILE ENTRE FRANCE ET ITALIE**

En 1584, le libraire parisien Abel L'Angelier mettait en vente *Les Napolitaines*, pour lesquelles il avait pris un privilège de neuf ans<sup>1</sup>. Il s'agissait d'une comédie « française facétieuse », voire « très facétieuse » selon le titre de certains exemplaires. Publiée sans indication d'auteur, la pièce, dédiée à Charles de Luxembourg, comte de Piney, était procurée par Thierry de Timophile, « gentilhomme picard ». Le pseudonyme, en fait un nom de plume, désigne François d'Amboise, ainsi que le révèle La Croix du Maine dans sa *Bibliothèque*, publiée la même année et chez le même éditeur<sup>2</sup>. La publication s'inscrivait dans un moment particulier de la carrière d'Amboise, « constitué en dignité, et occupé en affaires plus graves », mais qui ne renonçait pas entièrement à une activité littéraire, en mettant au jour sous le masque du gentilhomme picard une pièce composée quelques années plus tôt. Celle-ci s'inscrivait également dans le catalogue de L'Angelier, un éditeur dont la production tout entière consacrée à l'illustration des lettres françaises, entendait alors enrichir celles-ci des ressources nouvelles du théâtre<sup>3</sup>. La pièce paraissait enfin à un moment charnière de l'histoire de deux genres complémentaires, la comédie, dans une phase de renouvellement, et la nouvelle comique ou facétieuse, d'origine italianisante, au moment de son épuisement.

---

<sup>1</sup> [François d'Amboise], *Les Napolitaines*, Paris, Abel L'Angelier, 1584 ; voir Jean Balsamo & Michel Simonin, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620). Suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la Veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002. Nous préparons une édition des *Napolitaines*, à paraître dans la collection « Théâtre français de la Renaissance » (Florence, Olschki).

<sup>2</sup> François de La Croix du Maine, *La Bibliothèque*, Paris, L'Angelier, 1584, p. 86-87 et 465-466.

<sup>3</sup> Sur cet aspect, voir Jean Balsamo, « Les choix d'un éditeur : le théâtre dans le catalogue d'Abel L'Angelier (1574-1610) », dans *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, éd. Larry F. Norman et alii, Fasano, Schena Editore, 2002, p. 113-131.

*Les enjeux d'une comédie « française »*

François d'Amboise (1550-1619) est bien connu depuis les travaux de Dante Ughetti<sup>4</sup>. Fréquentant dès le début des années 1570 le cénacle lettré réuni autour de Gilles Bourdin, il se lia avec d'autres jeunes auteurs, Pierre de Larivey, Gabriel Le Breton, Louis Le Jars, Odet de Turnèbe. C'est dans ce cadre qu'il se consacra à quelques expériences théâtrales. Amboise avait été régent au collège de Navarre. L'évocation du collège des Lombards et l'éloge plus général des collèges parisiens dans *Les Napolitaines* semblent être des allusions ironiques mais précises au contexte universitaire de possibles représentations, comme elles évoquent des références communes qui liaient un groupe d'amis de collège eux-mêmes impliqués dans ces expériences. Le groupe auquel appartenait Amboise prenait clairement parti contre la comédie à l'antique telle qu'elle était conçue et qu'elle avait été mise en œuvre par la génération de la Pléiade, par Jacques Grévin en particulier<sup>5</sup>. Son orientation se situait dans la perspective d'une émulation avouée avec la *commedia erudita* italienne et de ses caractères. En 1579, Larivey fit paraître, déjà chez L'Angelier, six pièces en prose, toutes traduites de l'italien. Dans ces pièces comme dans les *Napolitaines*, l'emploi de la prose (en dépit du qualificatif de « poème comique » qu'adoptait Amboise) ne constituait pas une solution de facilité, liée à une pratique de traducteur ; elle répondait à une exigence de vraisemblance, dans un parti pris esthétique et moral porté par le style de la conversation familière, une *civile conversation* sachant concilier les agréments des réparties et la leçon des sentences. Il appartenait à Amboise de porter à leur terme ces expériences éparses, en dépassant le stade provisoire de la traduction et de l'adaptation, pour offrir une comédie véritablement « française » et plus encore, « parisienne<sup>6</sup> ». Si le cadre général reste celui du modèle hérité de Térence, référence absolue en matière de beau style bas et d'intrigue, avec en particulier l'élément structurant du viol racheté, si dans le détail de son inspiration, Amboise semble avoir utilisé une nouvelle du *Decameron* (VII, 6) de Boccace<sup>7</sup>, on chercherait en vain une source italienne à sa pièce, que ce soit chez Della Porta ou chez Fornaris :

---

<sup>4</sup> Dante Ughetti, *François d'Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni, 1974.

<sup>5</sup> Voir la mise au point de Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002, chap. VIII ; sur les *Napolitaines*, voir p. 354-356.

<sup>6</sup> L'expression est de Mieczystaw Brahmmer, « Les *Néapolitaines* et la comédie italienne », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. I, p. 153-159.

<sup>7</sup> Voir Lionello Sozzi, « Boccaccio in Francia nel Cinquecento », dans *Il Boccaccio nella cultura francese*, Actes du colloque de Certaldo (2-6 septembre 1968), éd. Carlo Pellegrini, Florence, Olschki, 1971, p. 211-356 (331-334).

son propos n'était plus d'imiter les Italiens en les traduisant ou en les adaptant à la manière de Larivey, mais de les mettre en scène en tant que personnages, avec des Français et un Espagnol, en une sorte d'allégorie de la rivalité littéraire entre les langues modernes et une allégorie possible de la rivalité politique entre la France et l'Espagne en Italie. Cette allégorie était renforcée par un effet de réel servant à une mise en abyme de ces enjeux : au cœur de la pièce, la scène 5 de l'acte III se conclut sur l'échec de l'Espagnol, que la dame napolitaine renvoie pour rester seule avec le Français ; à défaut, il ne reste plus à l'amant déçu qu'à aller au théâtre se repaître d'une illusion, en assistant à une représentation des *Gelosi*, alors en tournée à Paris, qui donnaient *La finta morte di Lucilla*<sup>8</sup>.

La dédicace à Charles de Luxembourg est une des premières dédicaces d'une comédie à un membre de la haute noblesse, à laquelle on offrait plus volontiers du théâtre tragique<sup>9</sup>. Elle confirme en tout cas que pour connaître un véritable essor, la comédie devait bénéficier de la bienveillance des princes et passer du collège à la cour. Simple divertissement lettré à l'origine, elle pouvait ainsi revendiquer une ambition politique et culturelle : illustrer une supériorité française dans un domaine jusqu'alors monopolisé par les Italiens et sur lequel la noblesse italienne avait exercé une forme de patronage. Amboise n'acceptait que l'on publiât sa pièce que pour faire connaître

[...] que la France ayant de longtemps surpassé les Itales en l'artifice de bien faire les doctes tragédies, a aussi de quoi maintenant arracher le laurier aux plus savants et même aux plus grands seigneurs de l'Italie qui s'y sont exercés à l'envi à qui composerait et exhiberait de plus ingénieuses et somptueuses comédies, jusqu'à là ce que les Princes mêmes ont tellement affecté cette gloire qu'ils n'y ont épargné ni leur plume ni leur esprit ni leur bourse et leur magnificence<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Cette représentation est précisément documentée par une mention de Pierre de L'Estoile : « Le dimanche 19 mai [1577], les comédiens italiens surnommés I Gelosi commencèrent à jouer leurs comédies italiennes en la salle de l'Hôtel de Bourbon à Paris. Ils prenaient de salaire quatre sols par tête de tous les Français qui les voulaient aller voir jouer, où il y avait tel concours et affluence de peuple, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avaient pas trestous ensemble autant quand ils prêchaient » (*Journal pour le règne de Henri III*, éd. Louis-Raymond Lefèvre, Paris, Gallimard, 1943, p. 146).

<sup>9</sup> Sur ce point, Jean Balsamo, « Les Dames de la Cour et l'apologie du genre tragique en France au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *La mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Actes du colloque de Valencia (2010), éd. Irene Romera Pintor et Josep Lluís Sirera, Valence, Publicacions de la Universitat de València, 2011, p. 11-26.

<sup>10</sup> *Les Napolitaines*, épître, f. 2-3 v<sup>o</sup>.

En tant qu'éditeur de sa propre pièce, il entendait ainsi rivaliser avec les Italiens dans un genre particulier dont il prétendait marquer le progrès, mais aussi dans l'idéal d'une conjonction des lettres et de la noblesse, seule capable de garantir en termes sociaux une revendication culturelle et langagière :

On y trouvera un françois aussi pur et correct qu'il en soit vu depuis que notre langue est montée à ce comble, à l'aide de tant de laborieux esprits, qui y ont chacun contribué de leur travail et diligence pour la rendre polie et parfaite.

La comédie qu'Amboise proposait à cet effet se rattachait directement, ainsi que le précise son sommaire, à « plusieurs histoires facétieuses », naguère recueillies par lui en un *Livre des amours comiques*<sup>11</sup>. Elle était ainsi présentée comme un prolongement et une amplification du genre narratif et un avatar du récit facétieux. Au même moment, Larivey publiait une traduction des nouvelles de Straparola, sans qu'il y eût d'interférence entre celles-ci et les comédies des différents auteurs qu'il adaptait en français. Inversement, on ne conserve pas les nouvelles qu'Amboise avait composées ; son *Livre des amours comiques* resté manuscrit est perdu ; il ne peut pas en aucun cas être identifié aux *Dialogues et devis des damoiselles* qu'il publia en 1581, sous le même pseudonyme que les *Napolitaines*.

Le lien entre la nouvelle et la comédie est clairement mis en évidence de façon originale dans le volume de 1584. Il correspond à une unité d'inspiration, de ton et de style, dans un projet éditorial assumé par L'Angelier, au moment où certaines formes du genre narratif connaissaient un profond renouvellement. La nouvelle touchait certes encore un large public, peu attentif à l'origine des textes qui lui étaient proposés à seule fin de le distraire. Mais si des recueils narratifs continuaient bien à être édités, parfois tard dans le XVII<sup>e</sup> siècle, c'était sous une forme de plus en plus médiocre. La critique a mis en évidence la désaffection qui touchait, vers 1580, la nouvelle à l'italienne dans les milieux lettrés français. Gabriel Pérouse a insisté sur ces transformations, en mettant en évidence à la fois la francisation du genre après 1570 et l'adaptation de ses sujets en d'autres formes<sup>12</sup>. On cessa de traduire les anciens recueils italiens et les traductions nouvelles ne connurent plus guère de succès. En 1584, l'année même de la publication des *Napolitaines*, Gabriel Chappuys, à peine établi à Paris, fit paraître son recueil *Les Facétieuses journées* adapté de Sansovino. En dépit du titre qui rattachait

---

<sup>11</sup> « Parmi plusieurs histoires facétieuses qui sont plus au long recueillies en mon livre des *Amours comiques*, cette-ci sommairement décrite se trouvera fort nouvelle et récréative, et qui mérite être entendue » (*Les Napolitaines*, « Sommaire », f. 4).

<sup>12</sup> Gabriel André Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977, p. 485-487.

explicitement l'ouvrage aux *Facétieuses nuits* de Straparola en même temps qu'à l'inspiration plus générale à laquelle ressortissaient les *Napolitaines*, l'ouvrage n'eut aucun succès et n'aurait guère laissé de trace si les bibliophiles du XIX<sup>e</sup> siècle ne l'avaient recherché en raison même de sa rareté<sup>13</sup>. À l'inverse, sa traduction des *Cent nouvelles* de Giraldi fut un peu mieux reçue, car elle proposait une nouveauté, des histoires « tragiques », infiniment plus séduisantes par leur conformité aux malheurs d'une époque troublée que des histoires facétieuses.

Dès ce moment, la comédie semble ainsi avoir assumé à elle seule la dimension facétieuse dans le cadre d'une littérature régulière et d'une conversation civile en voie de codification, en remplaçant un genre épuisé et en offrant de surcroît les agréments de nouveaux modes de lecture ou de représentation, capables de séduire à la fois les lettrés et la société mondaine dans son ensemble :

La lecture et la conférence en rendront sûr témoignage, outre la gentillesse et l'invention, le bel ordre, la diversité du sujet, les sages discours, les bons enseignements, sentences, exemples et proverbes, les facéties et sornettes dont elle est semée de toute part, et n'y a rien qui ne soit bien digne de venir devant les yeux les plus chastes et modestes<sup>14</sup>.

Il est même possible que la pièce d'Amboise, après une première fortune universitaire, ait été représentée dans un cadre mondain et aristocratique, en 1585 au château de Pougny, à l'occasion du baptême de Henri de Luxembourg, le fils du dédicataire<sup>15</sup>.

#### *Nouvelle et comédie*

L'intérêt de la publication des *Napolitaines* en 1584 ne réside pas seulement dans le fait d'offrir une comédie « facétieuse » qui jouait de l'actualité et de la véracité en relatant une histoire présentée comme une histoire vécue, située dans une fiction de la vie parisienne et dont le héros Augustin était peut être une représentation littéraire d'Amboise lui-même. Cet

---

<sup>13</sup> Sur l'ouvrage et sa situation dans le genre narratif, voir Michel Bideaux, « Introduction », dans Gabriel Chappuys, *Les facétieuses journées*, Paris, H. Champion, 2003, en particulier p. 41-78.

<sup>14</sup> *Les Napolitaines*, « Préface », f. A3v<sup>o</sup>.

<sup>15</sup> On évoque généralement pour cette représentation une pièce de Larivey. Or, en 1595, dans la dédicace de sa version des *Divers discours* de Capelloni, Larivey insiste sur le fait qu'il n'était pas connu du duc de Luxembourg, et ne fait pas mention d'une représentation d'une de ses pièces pour celui-ci ; voir Brian Jeffery, *French Renaissance Comedy (1552-1630)*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 37, d'après Louis Morin, *Les Trois Pierre de Larivey*, Troyes, J.L. Paton, 1937, p. 67-68.

intérêt est aussi de mettre en évidence la relation entre le genre comique et le genre narratif facétieux : la comédie en effet est précédée par un sommaire long de dix feuillets, ou vingt pages de texte. Celui-ci joue son rôle de résumé et donne à comprendre l'intrigue, dont le découpage est annoncé : *protase*, *épitase* ou seconde partie, fin et *catastrophe*, le renversement final transformant ce qui risquait d'être une « pitoyable tragédie » en une comédie plus « gracieuse ». Mais en même temps, ce long sommaire correspond à une véritable nouvelle, au sens générique du terme, une fiction en prose, rapportant des faits advenus récemment. Celle-ci précède la comédie, qui apparaît ainsi comme sa réécriture. Ce passage était rendu possible par la structure et la disposition de la nouvelle : celle-ci s'inscrit certes dans une chronologie longue, celle de l'exil parisien et de la rivalité amoureuse, mais la solution de ceux-ci s'effectue en une seule soirée. L'intrigue de la comédie peut ainsi se dérouler de façon vraisemblable le même jour, du matin au soir, tout en mentionnant dans le cours normal des répliques le temps long à l'origine des personnages et des événements : la mort d'Alfonse « il y a un an ou environ », la mort de la mère de Virginie, « il y a quatre ans ». En une formule ironique destinée à confirmer son *éthos* d'écrivain libéral, Amboise précise même que la durée de l'intrigue correspond au temps qu'il lui a fallu pour composer la comédie.

La nouvelle en forme de sommaire suit l'ordre « naturel », chronologique, en remontant aux origines des événements et à leur contexte : l'occupation de Naples par les Espagnols, la domination tyrannique des vice-rois, les séditions de la noblesse napolitaine, à la suite desquelles un gentilhomme « d'une des meilleures maisons », le sieur Alphonse, quitte sa patrie pour se réfugier en France accompagné de sa maîtresse Angélique, qu'il fait passer pour sa femme, et de la fille qu'il avait eue de sa véritable épouse décédée, la jeune Virginie alors âgée de treize ou quatorze ans. Arrivé à Marseille, il se lie d'amitié avec le sieur Augustin, fils d'un riche marchand parisien. Ce dernier facilite sa venue et son installation dans la capitale. Le seigneur napolitain toutefois, d'un tempérament mélancolique et ombrageux, ne survit guère à son exil et, à sa mort, laisse les deux femmes seules et dénuées de secours. Augustin, bienveillant et courtois en véritable Parisien, ne renonce pas pour autant à fréquenter leur maison, à la fois pour confirmer l'amitié qu'il avait eue pour le défunt et surtout parce qu'il est tombé amoureux de la belle Angélique. Celle-ci en femme d'expérience comprend ce qu'il en est et accepte les assiduités du jeune marchand, sans rien lui accorder en échange, par souci de préserver la réputation de sa pupille qu'elle veut pouvoir bien marier. Faisant la « veuve réformée » à l'égard de son soupirant, elle n'entretient pas moins une liaison secrète avec un gentilhomme espagnol de bonne maison, don Diego. Ce personnage, établi à la cour de

France, est lui aussi originaire de Naples, d'où il avait été banni pour une affaire d'honneur, ayant « massacré assez avantageusement et lâchement un gentilhomme ». Il savait qui était Angélique, qu'il avait naguère croisée à Naples, et celle-ci, pour éviter qu'il ne divulguât ce qu'il savait, avait dû céder à ses avances en échange de son silence, et accepter que l'Espagnol jaloux la maintînt étroitement soumise à ses assiduités ininterrompues.

Augustin finit par associer Betta, la servante d'Angélique, à son affaire, en la soudoyant. Celle-ci, pour empêcher l'Espagnol de venir un certain jour, selon son usage, flanqué du parasite Gaster, invoque le prétexte que les Dames napolitaines avaient prévu de se laver les cheveux ; elle peut alors librement introduire Augustin auprès d'Angélique. Celle-ci cède à ses avances et finit par lui avouer sa liaison avec don Diego, en promettant de chercher à rompre avec lui. Pendant ce temps, le père d'Augustin, averti des dépenses excessives de son fils, coupe les vivres à celui-ci. À court d'argent, désireux de continuer à entretenir sa maîtresse, Augustin, sur le conseil de son serviteur Louis Finet, a recours à un autre gentilhomme napolitain, Camille, élève au collège des Lombards. Celui-ci venait précisément de recevoir une importante somme d'argent de sa mère, qu'il met à la disposition d'Augustin en lui jurant une amitié inviolable. Les deux jeunes gens cherchent alors à monter un tour pour faire un affront au rival espagnol. Ils se rendent chez Angélique qui les reçoit. Mais au même moment survient l'Espagnol. Suivant un stratagème improvisé sur le champ par la jeune femme, « comme femme de son pays, subtile et inventive », ils font croire que Camille avait poursuivi Augustin pour le tuer jusque dans la maison, dont la porte était restée ouverte par mégarde. Angélique trouve ensuite un autre prétexte pour renvoyer l'Espagnol et rester seule avec Augustin. En partant, Camille entrevoit par hasard Virginie, dont il tombe éperdument amoureux. Il encourage les deux amants à aller se promener dans un jardin secret du Faubourg Saint-Germain et trouve le moyen de revenir dans la maison d'où il fait partir les domestiques. Se retrouvant seul avec la jeune fille, il abuse d'elle « sans aucune pitié ou respect », avant de s'enfuir. À leur retour, Augustin et Angélique découvrent la malheureuse Virginie désespérée, prête à se donner la mort. Augustin va rejoindre Camille, qui se préparait à quitter la ville. Celui-ci ne veut pas entendre raison. Mais par chance survient un joaillier napolitain de passage à Paris qui venait trouver Camille de la part de sa mère. Il apporte des nouvelles de Naples et, parmi d'autres choses, leur apprend que les biens du gentilhomme napolitain père de Virginie avaient été confisqués et donnés au grand-oncle de Camille, qui est son seul héritier. Ce dernier découvre ainsi l'identité véritable de Virginie, une demoiselle noble, qu'il peut donc épouser sans déroger. Angélique de son côté, ayant satisfait au désir du père de Virginie d'assurer à celle-ci un bon parti, peut se donner tout entière à son

amant. Le rival espagnol lui-même est rappelé à Naples par son père, qui a obtenu sa grâce et qui a prévu de le marier à sa promise napolitaine, en faveur de qui il renonce bien volontiers à Angélique.

L'agrément de la nouvelle, « récréative et qui mérite d'être entendue » selon l'auteur, réside dans la combinaison de romanesque et de réel, dans la représentation de tempéraments nationaux et amoureux, dans l'analyse, fût-elle sommaire, et le commentaire des comportements par l'auteur, dans la mise en œuvre d'un beau style bas fondé sur l'ironie et animé d'expression proverbiales. Elle s'ouvre ainsi sur l'évocation historique et politique de la révolte napolitaine et l'exil d'Alphonse, qui situe l'anecdote dans la grande histoire tout en créant un effet de contraste. Elle culmine sur le viol de Virginie, qui en aurait fait une « pitoyable tragédie », n'eût été la double révélation de l'identité de la victime et de la dévolution des biens de son père à l'oncle de son violeur. Par ces éléments, la nouvelle se rattache à la mode des histoires « tragiques ». L'action elle-même trouve son lieu dans une topographie aux effets de réel accentués, qui confirment son statut de « nouvelle avérée » : le Paris contemporain, illustré par deux lieux principaux, la maison des dames dans le faubourg Saint-Germain et une chambre d'étudiant au Collège des Lombards, ainsi que par des allusions à la demeure du père d'Augustin, dans la Grand-rue, c'est-à-dire Rue Saint-Denis.

De la même manière, la caractérisation des personnages joue des types romanesques, tout en les chargeant d'effets de réel et d'allusions. Le bourgeois Augustin apparaît comme une figure littéraire d'Amboise, héros d'une pièce qui illustre sa jeunesse naïve et généreuse. Ce rapprochement devait être évident pour les amis de l'auteur, premiers lecteurs de la pièce ; il est confirmé par l'évocation du frère d'Augustin, destiné à l'Église, claire allusion à Adrien d'Amboise frère cadet de l'auteur, futur évêque de Tréguier, et lui-même auteur d'une pièce publiée chez L'Angelier. Le choix du Collège des Lombards ou des Italiens, qui accueille le Napolitain Camille avec le frère d'Augustin, dont Jacopo Corbinelli était alors le principal, devait avoir de surcroît pour d'anciens étudiants une portée ironique qui nous échappe en partie. Les personnages principaux ne sont pas nommés autrement que par leur prénom : Alphonse, Augustin, Amboise, don Diego. On apprendra dans la comédie le nom du premier, Alfonso de Grifono. La nouvelle toutefois se caractérise par une riche onomastique napolitaine, portée par Camille de Tortovelle, Cassandre de Bonassi, Flaminie Passavanti, la promise napolitaine de don Diego. Toutefois, s'il s'agit bien de noms réels, ceux-ci en réalité ne correspondent pas à des familles napolitaines mais à des familles de Bologne (Griffoni), de Florence (Grifoni, Passavanti), de Bergame (Bonassi), de Lucques (Passavanti) ; seul le nom du sieur Lelio de Cadue,

gentilhomme calabrais, oncle de Camille, peut correspondre à celui d'une famille de Naples, les Di Capua.

La nouvelle oppose des tempéraments nationaux, tout en ne suivant pas entièrement les caractérisations topiques : la mélancolie d'Alphonse, « suivant le naturel ombrageux de sa nation », la passion et la ruse de la Napolitaine Angélique ; le personnage de Camille conjugue passion napolitaine et préjugé nobiliaire, qui ne s'accordent que lorsqu'il apprend l'identité véritable de Virginie ; le gentilhomme espagnol partage le même préjugé et la même passion, sans être plus précisément caractérisé en tant qu'Espagnol. Augustin, le bourgeois parisien, est naïf, « peu exercité », mais amant généreux et ami candide, selon une représentation qui renvoie à un *ethos* juvénile de l'auteur lui-même.

Enfin, cette nouvelle offre un exemple de beau style bas, celui de l'auteur-narrateur mais aussi, plus généralement, celui de la conversation familière cultivée de l'époque, plaisant par l'agrément de sa facilité, d'une expression imagée et de rares allusions littéraires qui échappent à la pédanterie pour jouer de connivences lettrées : ainsi l'image longuement filée de la quête amoureuse comme conquête militaire, allusion possible au *Fort inexpugnable du sexe féminin* de François de Billon, ou la claire référence à *Gargantua*, lorsque les personnages se proposent de jouer un mauvais tour à l'Espagnol et « de lui donner la chasse jusqu'au détroit de Gibraltar, et encore plus outre<sup>16</sup> ». La dimension familière et facétieuse est assurée par une série d'expressions proverbiales. On relèvera enfin deux italianismes. Ceux-ci ne sont pas attribués aux personnages italiens mais appartiennent au narrateur et ils servent à caractériser le personnage principal : « le sieur Augustin qui était aux avenues en aurait pris *quelque martel* » ; « le sieur Augustin ne se laisse pas toujours de *demeurer en cervelle*<sup>17</sup>. » Il s'agit en fait moins d'un trait de langue que d'une allusion littéraire à portée comique, qui renvoie à l'invention verbale des *Deux dialogues du nouveau langage françois-italianisé* de Henri Estienne, publiés en 1578.

#### *La mise en forme dramatique*

C'est sur ces bases qu'Amboise développe sa comédie, en un bref prologue et cinq actes. Ceux-ci, ordonnés autour d'un acte III qui concentre toute la pièce, sont inégaux en termes de longueur et d'intensité. Cette disposition peut sembler arbitraire ; elle reste liée à celle de la nouvelle, dont

---

<sup>16</sup> *Les Napolitaines*, f. 8 ; François Rabelais, *Gargantua*, XXXI [XXXIII] ; la devise de Charles Quint était « plus outre ».

<sup>17</sup> *Les Napolitaines*, f. 7 et 7 v°.

la comédie apparaît comme l'amplification, en ne se distinguant vraiment que par la modification de l'énonciation qui passe de la narration au dialogue. Mais à bien des égards, la comédie se révèle plus précise que la nouvelle et elle met en évidence d'autres éléments de caractérisation, ainsi, le portrait physique d'Augustin, « ce mignon aux jaunes cheveux », ainsi que le précise Gaster. De même, l'évocation des lieux parisiens est plus détaillée : don Diego, devenu Diegos, va à l'église Notre-Dame ; Augustin écoute la messe chez les Carmes ; les dames sont logées dans le faubourg Saint-Germain et vont se promener « en ces beaux jardins qu'on y fait de nouveau », Camille est élève du collège des Lombards, où il loge, Marc-Aurèle est hébergé à l'Écu de France et son hôte fait l'éloge des collèges de la Montagne Sainte-Geneviève ; les noces finales sont célébrées à Saint-Sulpice, alors église paroissiale des habitants du bourg Saint-Germain. Ces éléments ne sont pas propres à Amboise, cette topographie parisienne semble avoir caractérisé la comédie française de l'époque dans son ensemble<sup>18</sup>.

À côté de sa progression vers la bonne fin, la disposition de la comédie repose ponctuellement sur une ressource secondaire porteuse d'un effet comique, la procrastination, qui fait que la rencontre souhaitée par don Diegos, est sans cesse reportée à plus tard. La modification de la disposition par rapport à la nouvelle, qui va dans le sens de la concentration, entraîne le développement voire l'hypertrophie des interventions de personnages secondaires, absents de la nouvelle sinon par allusion. La présence des serviteurs structure en fait la pièce, en particulier dans les deux premiers actes et les deux derniers : ils occupent trois scènes sur quatre dans l'acte I, dont un monologue de Gaster ; sept scènes sur huit dans l'acte II, dont un monologue de Louis ; trois scènes sur quatre dans l'acte IV, dont deux monologues de Cornélie et de Louis ; onze scènes sur douze dans l'acte V, mais seulement six scènes sur douze dans l'acte III, dont deux monologues, de Louis et de Gaster<sup>19</sup>. Secondaire dans la nouvelle, le couple réunissant le matamore et son parasite, héritage assumé du modèle de Thrason et Gnathon dans l'*Eunuque* de Térence, occupe dans la pièce une place centrale. Gaster, « le ventre », est une véritable récréation d'Amboise, en une évidente allusion rabelaisienne<sup>20</sup>. On notera que Louis, le valet d'Augustin, perd dans la comédie son patronyme indiqué dans la nouvelle, Louis Finet, qui est en

---

<sup>18</sup> Jacques Grévin, en 1561 dans ses *Ébahis*, situait déjà la retraite de deux amants à Saint-Germain des Prés ; voir Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance, op. cit.*, p. 321 ; Madeleine Lazard, « Paris dans la comédie humaniste », dans *Études seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 315-325.

<sup>19</sup> L'acte III se caractérise par une numérotation des scènes incohérente.

<sup>20</sup> François Rabelais, *Le Quart livre*, LVII.

fait le nom générique du valet dans *Le Brave* de Baïf (1569). Les personnages secondaires correspondent à des types et ils assument en même temps une importante fonction dramatique, en servant d'intermédiaires entre les personnages principaux et d'informateurs, plus qu'ils ne portent un comique spécifique à leur état. Les personnages principaux eux-mêmes se voient réduits à des caractères : l'Espagnol transformé en matamore<sup>21</sup>, Augustin, en amoureux « toujours triste et pensif », dont le monologue (II, 4) développe la métaphore pétrarquiste de la navigation amoureuse, et qui s'exprime en un style pointu.

Tous les personnages, sauf Angélique et don Diegos, s'expriment en de longs monologues. L'originalité des *Napolitaines* ne réside pas dans la différenciation linguistique mais dans une subtile caractérisation stylistique. Dans sa comédie, Amboise résout une question que sa nouvelle, par son mode d'énonciation au discours rapporté de style indirect, permettait d'esquiver, celle des particularismes linguistiques, dans une intrigue faisant converser des personnages d'origine diverse, Parisiens, Napolitains, Espagnol, hommes et femmes mais aussi maîtres et valets. Une génération plus tôt, dans les *Ébahis*, Jacques Grévin jouait systématiquement de l'opposition entre l'italien et le français, dont il tirait de nombreux effets comiques pour se moquer du vieillard amoureux, messer Panthaléone. Dans la comédie d'Amboise au contraire, les expressions idiomatiques en langue étrangère sont rares et ponctuelles. Les unes, telles que *Signore* sont employées par des Français pour désigner les dames napolitaines ; les autres sont le fait des seuls personnages comiques : Betta cite le proverbe italien : « *chi ben sta, non si muove* » ; Gaster profère des injures en espagnol pour complaire à son maître ; don Diegos lui-même mentionne quelques compliments en espagnol, fait des imprécations ou proclame ses devises, « *Frezia, y miel* » et « *Mas honra que vida* ». Cette seconde devise n'a aucune raison dramatique. Elle renvoie au groupe des amis et des premiers lecteurs d'Amboise, en offrant un signe de connivence et peut-être une clé d'identification ; il s'agit en effet de la devise qu'avait adoptée Guillaume Le Breton, lui-même auteur d'une tragédie, *Adonis*, dont Amboise avait procuré l'édition en 1579<sup>22</sup>. À côté du personnage d'Augustin double d'Amboise, la pièce met ainsi en scène don Diegos double de Le Breton, souvenir d'un jeu d'étudiants qui trouve à se prolonger dans la pièce.

---

<sup>21</sup> Voir Hilde Spiegel, « Dom Dieghos de François d'Amboise, ancêtre du petit marquis de Molière : l'évolution d'un matamore », *Revue d'histoire du théâtre*, 1 (1978), p. 7-18.

<sup>22</sup> Sur Guillaume (parfois aussi appelé Gabriel) Le Breton, voir La Croix du Maine, *op. cit.*, p. 143.

Amboise fait le choix arbitraire d'une entière harmonisation linguistique dans sa pièce, en accordant à tous, valets et servantes d'origine napolitaine compris, de participer au beau style bas qu'assumait seul le narrateur de la nouvelle. Cette harmonisation est visible d'emblée dans le dialogue entre Augustin et Betta. Celle-ci, une servante napolitaine, parle parfaitement le français. Il en va de même pour Marc-Aurèle et pour don Diegos, et c'est sans flatter ce dernier que Gaster peut affirmer « si quant à la langue vous ne le jugeriez étranger, car il parle aussi bon français qu'un français naturel<sup>23</sup> ».

On trouvera certes une trace de parler populaire dans une réplique de Betta (« Ne sça' vous »), une formule triviale chez Louis (« tout est vôtre, ses biens et sa personne, tripes et boudins »), et parfois, chez les valets, une expression imagée ou proverbiale : « elle a plus d'affaires que le Légat », « jucher sur le poulailler », « Il se faut garder du devant d'un taureau, du derrière d'une mule, et de tous côtés d'une femme ». Mais le gentilhomme italien Camille n'utilise pas moins de telles formules : « De bon complant ta vigne plante, de bonne mère prends la fille », qui appartiennent au registre de la conversation. Les italianismes sont rares, partagés entre le français Gaster (« en bonne conche ») et l'italienne Angélique (« coutumes et usances »).

La comédie des *Napolitaines* est ainsi marquée par de nombreuses allusions littéraires qui font d'elle un tissu de références, renvoyant à un riche intertexte et jouant d'une forme de connivence lettrée avec le lecteur. Ces allusions, plus nombreuses que dans la nouvelle, sont également toutes différentes, et surtout, sont réparties entre les personnages. Le répertoire néopétrarquiste permet à Augustin de dire son amour : la référence à l'ambrosie renvoie aux *Rime* de Pétrarque, peut-être via Ronsard<sup>24</sup>. Il permet également à Camille de dire son désir en évoquant le « Montgibel qui [l]e consomme », reprenant une formule d'Amadis Jamyn<sup>25</sup>. Gaster mentionne le « cheval de Pacolet », pour désigner un homme particulièrement rapide. L'expression remonte à un ancien roman de chevalerie, *Valentin et Orson*, et a été reprise

---

<sup>23</sup> *Les Napolitaines*, f. 22.

<sup>24</sup> « L'Ambrosie ni le nectar des Dieux n'eurent jamais tant de douceur » (*Les Napolitaines*, f. 40) ; Pétrarque : « Pasco la mente d'un sì nobil cibo / Ch'ambrosia e nettar non invidio a Giove » (*Rerum vulgariarum fragmenta*, CXCI) ; Ronsard : « Amour me paist d'une telle Ambrosie » (*Le Premier livres des Amours*, X, [1584], *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, t. I, p. 29).

<sup>25</sup> *Les Napolitaines*, f. 57 ; cf. « D'un Montgibel plein d'ardeur, / Qui bouillonne dans mon âme », Amadis Jamyn, *Ode* [1575], dans *Œuvres poétiques*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1978, livres II-IV, p. 115.

par Ronsard, via Rabelais<sup>26</sup>. Son emploi dans *Les Napolitaines* constitue sa première occurrence dans la tradition dramatique, avant Bruscombille et Molière<sup>27</sup>. Gaster cite également le *Roman de la Rose*. Son imprécation contre les femmes italiennes porte les traits satiriques de la tradition anti-italienne illustrée au même moment par Henri Estienne :

Si ces hommes de delà les monts sont fort expérimentés au fait de la banque, leurs femmes n'aiment pas moins le change<sup>28</sup>.

Le joailler napolitain Marc-Antoine fait un bel éloge de Paris en un parfait *encomium urbis* en prose, dans la tradition humaniste<sup>29</sup>, auquel Louis fait un contrepoint burlesque en célébrant Paris comme la ville des coupeurs de bourses, « les Matois, et les Tire-laines ». Louis est lui-même une variation comique sur la figure du *puer senex* (« tu as plus de sens que d'ans »), et il joue de ce point de vue un rôle privilégié dans la pièce, sans assumer un personnage de pédant ni se confondre avec lui. Dans une méditation sur les vieillards, il développe une comparaison :

Ceux qui s'appêtent de passer en l'autre monde ressemblent ceux qui montent en haute mer, qui pensent que leur navire ne bouge, et que les ports, les villes et les tours s'enfuient ; et au contraire la terre est ferme et stable, et le vaisseau avec un vent de terre emporte les navigants<sup>30</sup>.

Cette image renvoie à un riche intertexte classique ou étranger : un vers de Virgile, « *Provehimur portu, terræque urbesque recedunt* » (*Enéide* III, 72), paraphrasé par Sénèque (*Epîtres à Lucilius*, XXVIII et LXX), avant que Montaigne le réactualise<sup>31</sup>, via Castiglione, qui l'avait mis en relation avec

---

<sup>26</sup> « Il vous faudrait le cheval de Pacolet » (*Les Napolitaines*, f. 74) ; Pierre de Ronsard, « L'Ombre du cheval », *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 742 :

C'est le cheval du gentil Pacolet,  
Qui dedans l'air s'envoloit tout seulet,  
Faisant service à Mogis, dont les charmes  
Faisoyent honneur aux Dames et aux armes.

<sup>27</sup> Molière, *La Jalousie du Barbouillé*, sc. 11 : « elle court comme le cheval de Pacolet ».

<sup>28</sup> *Les Napolitaines*, f. 71-72.

<sup>29</sup> *Ibid.*, f. 63. Sur ce genre, voir Jean Balsamo, « La cité humaniste : topiques urbaines et tradition hodéporique à la fin de la Renaissance », dans *Cités humanistes, cités politiques (1400-1600)*, éd. Élisabeth Crouzet-Pavan *et alii*, Paris, PUPS, 2014, p. 201-224.

<sup>30</sup> *Les Napolitaines*, f. 39 v°.

<sup>31</sup> *Les Essais*, II, 13, éd. Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien, Paris, Gallimard, 2007, p. 643 et note 1, p. 1627.

la comédie<sup>32</sup>. Enfin, dans un monologue amoureux, Louis évoque sa bonne fortune par une analogie avec le curé de Brou, qui traita magnifiquement son évêque et offrit une compagne pour la nuit tant aux maîtres qu'aux domestiques ; il résume de façon précise un récit bien connu, plus longuement développé dans les *Nouvelles récréations* de Bonaventure des Périers<sup>33</sup>. Par delà la nouvelle en forme de sommaire qui la précède et dont elle est l'amplification, la comédie d'Amboise renvoie ainsi, de façon explicite pour ses lecteurs, à toute la riche tradition de la nouvelle facétieuse française.

Une dernière allusion est particulièrement subtile. Pour ne pas recevoir l'Espagnol importun, les dames napolitaines prétextent qu'elles se lavent les cheveux. Ce prétexte est rappelé par plusieurs personnages dans le cours de la pièce :

Aujourd'hui s'est montré un beau soleil, qui est cause que de grand matin elle s'est mise à laver la tête<sup>34</sup>.

Ailleurs, Gaster dit qu'Angélique « fait la blonde ». Sous l'apparent réalisme d'un usage féminin intime, il ne s'agit pas moins d'une allusion littéraire précise. Cet usage avait fait l'objet d'une première mise en forme poétique par un collègue d'Amboise, Nicolas Audebert, en un poème latin *In puellam capillos ad solem siccantem* et sa version italienne. Audebert d'autre part avait laissé dans des *Annotations* qui accompagnaient son propre récit de voyage en Italie (1576-1578) une précise description de cet usage et de l'expression italienne *far la bionda*<sup>35</sup>. Or le personnage connaissait bien Amboise ; ils étaient tous les deux liés à Odet de Turnèbe et tous les deux des conseillers au parlement de Bretagne en 1583. L'évocation des beautés italiennes séchant leurs cheveux constituait un « lieu » du récit de voyage et des conversations amicales qui prolongeaient celui-ci. Tous ces éléments

---

<sup>32</sup> « Però parmi che i vecchi siano alla condizion di quelli, che partendosi dal porto tengon gli occhi in terra e par loro che la nave stia ferma e la riva si parta, e pur è il contrario ; ché il porto, e medesimamente il tempo ed i piaceri, restano nel suo stato, e noi con la nave della mortalità fuggendo n'andiamo l'un dopo l'altro per quel procelloso mare, che ogni cosa assorbe e devora » (Baldassarre Castiglione, *Il libro del cortegiano*, II, 1, éd. Ettore Bonora, Milan, Mursia, 1972, p. 104). Pour le rapprochement avec la comédie, voir *ibid.*, p. 103 : « massimamente dei comici, i quali più che gli altri esprimeno la imagine della vita umana ».

<sup>33</sup> Bonaventure des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, [34], éd. Kristina Kasprzyk, Paris, STFM, 1980, p. 153-158.

<sup>34</sup> *Les Napolitaines*, f. 29.

<sup>35</sup> Nicolas Audebert, *Voyage d'Italie*, éd. Adalberto Olivero, Rome, Lucarini, 1981-1983, p. 43-44.

soigneusement cultivés apportent une nuance raffinée au comique que l'on pouvait attendre d'une pièce « facétieuse », et font de celle-ci une véritable conversation littéraire et civile, bien plus que le simple avatar d'une nouvelle facétieuse<sup>36</sup>.

Jean BALSAMO  
Université de Reims

---

<sup>36</sup> Sur le comique des *Napolitaines*, voir Madeleine Lazard, « Du rire théorisé au comique théâtral. Le *Traité du ris* de L. Joubert (1579) et le comique de l'amour dans *Les Néapolitaines* de François d'Amboise et *Les Contents* de Turnèbe », dans *Studi di letteratura francese, X : commedie e comicità nel Cinquecento francese e europeo*, Florence, 1983, p. 19-30.



**DU ROMAN AU THÉÂTRE. BRADAMANTE :  
UNE HÉROÏNE ENTRE POÈME CHEVALERESQUE ITALIEN  
ET SCÈNE FRANÇAISE (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> SIÈCLE)**

Bradamante, héroïne guerrière à laquelle Boiardo d'abord et l'Arioste ensuite attribuent un rôle déterminant dans l'intrigue, respectivement, du *Roland amoureux* et du *Roland furieux*, est la protagoniste de trois pièces françaises qui portent son nom. La première de ces œuvres, rédigée par le poète et dramaturge Robert Garnier, parut en 1582, tandis que les deux autres, par La Calprenède et Thomas Corneille, furent publiées en 1637 et en 1692<sup>1</sup>. Si les deux premiers auteurs désignent leurs œuvres comme des tragi-comédies, Thomas Corneille définit la sienne comme une tragédie, sans doute en raison du déclin de la tragi-comédie<sup>2</sup>.

On commencera par le rappel de quelques traits saillants de la figure et du rôle de Bradamante dans le *Roland amoureux* et dans le *Roland furieux*, qui tous deux appartiennent au genre du poème chevaleresque, composition spécifiquement italienne en huitains rimés axée sur une action d'amours, d'aventures, d'héroïsme et de merveilleux. Après un rappel synthétique des débats sur la tragi-comédie en France entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le XVII<sup>e</sup> siècle, nous examinerons les trois pièces françaises consacrées à Bradamante en vue de dégager les modifications qu'engendre au niveau de l'intrigue et de la caractérisation la migration du rôle-titre d'un genre narratif au théâtre.

### **1. Bradamante dans la tradition chevaleresque italienne : Boiardo et l'Arioste**

Dans le *Roland amoureux* et dans le *Roland furieux*, l'héroïne guerrière Bradamante est présentée comme étant à l'origine de la dynastie des Este de

---

<sup>1</sup> Robert Garnier, *Bradamante, tragicomédie*, Paris, Mamert Patisson, 1582 ; Gautier de Coste, sieur de La Calprenède, *Bradamante, tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 ; Thomas Corneille, *Bradamante*, dans Thomas Corneille, *Le Théâtre*, t. V, Paris, [s. n.], 1692, mais la pièce de Thomas Corneille fut composée bien avant, vers 1680, selon Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* [1939], Turin, Bottega d'Erasmus, 1970, t. II, p. 78.

<sup>2</sup> Déclin qui se situerait après 1672 selon Harry Carrington Lancaster, *The French Tragicomedy. Its origin and Development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst Company, 1907, p. X ; voir aussi Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, t. II (*L'Apogée du classicisme*), Paris, H. Champion, 2010, p. 199-231.

Ferrare sous laquelle, entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le début du suivant, s'épanouit le talent de Boiardo et de l'Arioste<sup>3</sup>. D'après cette légende la dynastie des Este, qui gouverna la ville de Ferrare de 1332 à 1598<sup>4</sup>, serait en effet issue de l'union de Bradamante et de Ruggiero, autre personnage important de l'épopée italienne. Ce dernier, guerrier d'une valeur exceptionnelle, serait le fils de Ruggiero II de Risa, preux chevalier chrétien, et de Galaciella ou Galiziella, musulmane convertie à la religion chrétienne. Bradamante, qui dans les poèmes de Boiardo et de l'Arioste est la personnification même de l'Amazone chrétienne, aurait quant à elle des origines illégitimes, étant le fruit des amours du duc Aymon avec une païenne de Dacie<sup>5</sup>. Boiardo évite d'évoquer l'origine de Bradamante et l'Arioste fait de celle-ci la fille légitime d'Aymon et de son épouse Béatrice. La lignée des Este, notamment au XV<sup>e</sup> siècle, comptait un nombre important d'enfants bâtards qui purent sans encombre gouverner la seigneurie au même titre que les descendants légitimes. Il était cependant hors de question d'évoquer cet aspect dans le *Roland amoureux* ou dans le *Roland furieux*, destinés à célébrer la gloire de la famille au pouvoir.

Boiardo, à partir d'une tradition déjà existante<sup>6</sup>, crée avec Bradamante un personnage de guerrière courageuse et loyale sans toutefois en sacrifier la féminité, ainsi que le prouve l'inoubliable scène où la jeune fille ôte son casque et se montre dans toute sa splendeur à Ruggiero, qui tombe immédiatement sous son charme (*Roland amoureux* livre III, chant v, strophe 41). Un

---

<sup>3</sup> On se souviendra que Boiardo meurt en 1494 et que la première édition en trois livres du *Roland amoureux* (Scandiano, 1495) a été perdue ; la première édition en trois volumes est celle de 1506 (Venise, Giorgio de' Rusconi). L'Arioste décède en 1533, un an après la parution de l'édition définitive du *Roland furieux* en quarante-six chants (Ferrare, Francesco Rosso da Valenza, 1532).

<sup>4</sup> En 1332 Ferrare, possession du Saint Siège, devint partie des domaines des Este qui gouvernèrent la ville jusqu'en 1598, époque où celle-ci fut dévolue à l'Église.

<sup>5</sup> L'histoire de la naissance illégitime de Bradamante est racontée dans *Mombello*, quatrième livre des histoires de *Rubion d'Anferna*, où la jeune fille, qui porte en réalité le nom de Braidamonte, incarne le modèle de l'héroïne guerrière dont plusieurs exemples se trouvent aussi dans le *Morgante* de Luigi Pulci, poème de peu antérieur au *Roland amoureux* de Boiardo : voir Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso. Ricerche e studi* [1876], Florence, Sansoni, 1900, en ligne à l'adresse <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>, p. 34-35 ; la pagination se réfère à l'édition en ligne.

<sup>6</sup> Eleonora Stoppino, « Bradamante fra i cantari e l'*Orlando furioso* : prime osservazioni », dans *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, éd. Andrea Canova et Paola Vecchi Galli, Novare, Interlinea, 2007, p. 321-335 (en ligne à l'adresse <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/> ; la pagination se réfère à l'édition en ligne) et Anna Montanari, « Un precedente dell'episodio di Ruggiero e Leone (*Orlando Furioso* XLIV-XLVI) », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXII (1995), p. 415-421.

antécédent de cette scène se trouve dans un poème anonyme en 125 huitains intitulé *Historia di Bradamonte sorella di Rinaldo da Monte Albano*, qui fut édité plusieurs fois dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle mais dont on ignore malheureusement la date de composition<sup>7</sup>. Bradamante apparaît une dernière fois à la fin du III<sup>e</sup> livre inachevé du *Roland amoureux*. Ici, elle n'a plus ses longs cheveux blonds qui lui ont été coupés par un ermite pour la soigner d'une blessure à la tête. Revêtue de son armure et privée de sa chevelure, elle est surprise endormie par Fiordispina qui, croyant qu'elle est un beau chevalier, tombe amoureuse d'elle (III, VIII, 63-65). Cette situation scabreuse, typique de la comédie et de la nouvelle de la Renaissance, reste en suspens chez Boiardo et aura une suite et un dénouement heureux dans le *Roland furieux* (XXV, 24 sq.).

Bradamante chez Boiardo incarne essentiellement une forme de féminité positive, rassurante et honnête qui contraste avec le charme dangereux d'une enchanteresse telle qu'Angelica, dont le pouvoir de séduction représente une arme létale pour l'intégrité de l'institution chevaleresque. L'union avec Ruggiero, dont descend l'illustre Maison d'Este, n'est qu'annoncée dans le *Roland amoureux*. Il faut donc reconnaître surtout à Boiardo le mérite d'avoir imaginé avec Bradamante une héroïne vertueuse mais encore libre de toute responsabilité dynastique, au point d'en faire la protagoniste de la scène comique équivoque que nous avons précédemment évoquée.

Dans le *Roland furieux*, le rôle et la fonction de Bradamante évoluent parce que l'Arioste a une conception du poème chevaleresque qui diffère de celle de Boiardo. Celui-ci est un expérimentateur qui a jeté les bases pour le renouvellement d'un genre très apprécié en Italie notamment parmi les élites, mais qui n'a pas réussi à aller au bout de son entreprise car il n'a pas achevé son œuvre. L'Arioste, qui se pose en continuateur du roman du comte de Scandiano, parvient à terminer son poème et à lui conférer une certaine unité. En effet, même si le *Roland furieux* comporte plusieurs actions – la folie de Roland, la guerre entre Chrétiens et païens, les amours de Bradamante et Roger – et des digressions innombrables, les personnages de Bradamante et de Ruggiero, présents tout au long du poème à la différence d'autres héros et héroïnes, font le lien entre les diverses intrigues de l'épopée et lui confèrent ainsi une certaine unité<sup>8</sup>. Comment change l'héroïne guerrière dans cette nouvelle optique structurelle ? Tout d'abord son rôle s'amplifie. Bradamante, absente du livre I du *Roland amoureux*, est seulement évoquée

---

<sup>7</sup> Pio Rajna, *op. cit.*, p. 322-323.

<sup>8</sup> Jean-Claude Ternaux, « La Bradamante de Garnier et le *romanzo* », dans *Le Roman mis en scène*, *op. cit.*, p. 43-57 (45).

en tant que guerrière dans le livre II<sup>9</sup> et ne focalise l'attention du narrateur que dans les deux épisodes du livre III dont nous avons déjà parlé. En somme, elle commence à exister comme personnage seulement après sa rencontre avec Ruggiero, tandis qu'auparavant elle se confond dans la masse de l'armée chrétienne de Charlemagne. Dans le *Roland furieux*, en revanche, elle joue un rôle déterminant dès le début de l'action à travers la recherche de Ruggiero qui, pour les raisons les plus diverses, lui échappe toujours. Leur relation semée de difficultés, tantôt d'ordre extérieur (l'enlèvement de Ruggiero par l'hippogriffe, son enfermement dans le château du magicien Atalante), tantôt d'ordre intime (tentation, trahison, jalousie plus ou moins justifiée) est l'exemple le plus parlant de la philosophie à l'œuvre dans le roman. On sait en effet que pour l'Arioste la fiction chevaleresque, avec ses quêtes, ses aventures, ses égarements, ses pertes et ses retrouvailles inespérées, est une métaphore de la vie humaine. L'opposition des parents de Bradamante aux noces avec Ruggiero, qu'ils jugent un parti trop humble pour leur fille, n'est au fond que l'ultime illustration des obstacles qui s'opposent entre les êtres humains et la réalisation de leurs désirs.

Dans le *Roland furieux*, le rôle de Bradamante devient donc plus important non seulement du point de vue quantitatif mais aussi au niveau qualitatif. Sur elle repose en effet en grande partie la responsabilité de transformer le jeune et volage Ruggiero<sup>10</sup>, en fondateur de l'une des plus importantes dynasties de la péninsule italienne. Cela se fait au détriment de la fraîcheur et de la spontanéité qui caractérisaient le personnage de la jeune fille chez Boiardo. Active dans la première partie du *Roland furieux*, Bradamante l'est moins dans la deuxième où, très inquiète du peu d'empressement de Ruggiero à la rejoindre, elle est la proie d'une jalousie qu'alimente son inactivité forcée. La jalousie de Bradamante offre au poète l'opportunité d'analyser en profondeur et finement cette pathologie indissociable de l'amour qui est à l'origine même du *Roland furieux* puisque plusieurs personnages, et non des moindres, en sont atteints<sup>11</sup>. Les chants XLIV à XLVI du *Roland furieux*, mettant en scène le rebondissement de l'opposition parentale aux noces entre Bradamante et Ruggiero et finalement le dénouement heureux, sont une invention

---

<sup>9</sup> Aux chants VI 23, VII 4-7, 9, 11, XIV 19, XXIII 27, XXV 12-13, XXIX 26.

<sup>10</sup> Ses écarts sont notoires : il devient l'amant de la magicienne Alcina (*Roland furieux*, VI, 58 sq.) et il profiterait volontiers de la nudité d'Angelica, si celle-ci n'arrivait pas à lui échapper grâce à sa bague magique qui rend invisible (*ibid.* XI, 1-9).

<sup>11</sup> Orlando et Rodomonte deviennent fous après avoir découvert qu'ils ont été trahis respectivement par Angelica et Doralice. Rinaldo a risqué de le devenir, mais il a été sauvé à temps grâce à l'intervention d'un personnage allégorique, *lo Sdegno* (le Dédain) qui lui fait prendre conscience du danger que la jalousie représente pour l'équilibre mental de l'être humain (*Roland furieux*, XLII, 28 sq.).

de l'Arioste. Loin de constituer une digression inutile, cet épisode souligne la supériorité morale des deux héros dynastiques face à leurs opposants qui incarnent une mesquinerie bourgeoise et mercantile alors que Bradamante et Ruggiero, fidèles jusqu'au bout à leur amour et respectueux des valeurs chevaleresques, renvoient l'image d'une noblesse idéale à laquelle s'identifient les destinataires du *romanzo*.

L'antagonisme opposant Ruggiero à Leone, prétendant choisi par les parents de Bradamante contre son vouloir, est à la base des deux tragico-comédies et de la tragédie produites en France entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Boiardo et l'Arioste ont créé avec Bradamante un personnage aux facettes et aux potentialités multiples. Le premier, en partant de quelques suggestions sommaires que lui offrait la tradition populaire des *cantari*, a imaginé une héroïne originale caractérisée par des traits antinomiques tels que la loyauté, le courage guerrier et la féminité qui se démarque tant du personnage de l'enchanteuse séductrice dont le modèle est Angelica que de l'Amazone traditionnelle. L'Arioste, en s'appuyant sur les acquis de son prédécesseur, a élargi le rôle de l'héroïne en la faisant intervenir, ainsi que son amoureux, du début à la fin de l'action et en consacrant au mariage des deux héros dynastiques un épisode étroitement relié à l'action principale et en même temps suffisamment indépendant pour pouvoir inspirer trois créations dramatiques françaises différentes. Il a également tiré profit de la situation de Bradamante pour mener une étude fine et réaliste de la néfaste passion de la jalousie, ressort essentiel dans la production tragique et tragico-comique française du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans les pages qui suivent nous examinerons si les dramaturges français ont réemployé, et jusqu'à quel point, ces suggestions héritées du *romanzo*.

## **2. Théâtre et roman, ou l'irrésistible attraction**

L'interaction entre théâtre et roman est une constante dans l'histoire littéraire et elle s'intensifie entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle où tous les deux « se développent de manière concomitante ». Par delà les circonstances historiques, la coexistence de ces deux formes littéraires, qui se traduit par la présence d'échanges dramatisés dans le roman et de récits rapportés dans le théâtre, est une réalité indéniable que confirment les faits que nous allons analyser<sup>12</sup>. Si Boiardo n'a pas été l'inventeur du personnage de Bradamante, il lui a conféré des traits physiques et psychologiques qui l'ont individualisé en le faisant sortir du lot des guerrières stéréotypées de la production chevaleresque italienne des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Cette figure d'héroïne

---

<sup>12</sup> *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, éd. Véronique Lochert et Clotilde Thouret, Paris, PUPS, 2010, p. 7-10.

guerrière, cependant, ne pénètre dans la culture française que par l'intermédiaire du *Roland furieux* dont la première traduction française, anonyme, remonte à 1544<sup>13</sup>. Boiardo était à peine connu en France même si, entre la première moitié du XVI<sup>e</sup> et le début du siècle suivant, son poème a fait l'objet de deux traductions, les seules intégrales de son œuvre en France, exécutées, respectivement, par Jacques Vincent<sup>14</sup>, originaire de Crest dans la Drôme, et par François de Rosset<sup>15</sup>. Ces deux traductions furent réalisées à la suite de l'immense fortune européenne du *Roland furieux*. Nous savons, grâce à Cioranescu, que les écrivains français firent souvent une lecture utilitaire du roman de l'Arioste en réemployant des épisodes ou des morceaux choisis pour exercer et renouveler leur veine créatrice, notamment dans le domaine de la poésie lyrique<sup>16</sup>. Garnier est pratiquement le seul dramaturge français de son époque à adapter pour la scène un épisode du *Roland furieux*. Qu'offraient donc de nouveau et d'intéressant le personnage de Bradamante et l'épisode de ses noces contrastées aux yeux d'un auteur de théâtre ? Pour essayer de répondre à cette question, il conviendra de rappeler certains points essentiels du débat critique et théorique sur la tragi-comédie entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle.

La tragi-comédie est un genre mixte, ainsi que son nom l'indique, qui se définit schématiquement par trois éléments : un sujet tiré de la fiction romanesque plutôt que de l'Histoire, un dénouement heureux et non funeste comme celui de la tragédie, même si la mort est presque systématiquement frôlée avant la péripétie finale qui rétablit l'ordre bouleversé. Les personnages ne sont pas seulement de haut rang comme dans la tragédie, mais aussi d'origine plus modeste, bourgeoise et populaire<sup>17</sup>. Le cas de la *Bradamante*

---

<sup>13</sup> *Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduite en prose Françoise : partie suyvant la phrase de l'Authour, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Sulpice Sabon pour Jean Thélusson, 1544.

<sup>14</sup> *Le Premier (-troisiesme) livre de Roland l'Amoureux, mis en italien par le Seigneur Mathieu-Marie Bayard, comte de Scandian, et traduit en François, par Maistre Jacques Vincent du Crest Arnaud en Dauphiné*, Paris, Estienne Groulleau, 1550, 3 t. en 1 vol.

<sup>15</sup> *Roland l'amoureux composé en italien par Mre Matheo Maria Bayard comte de Scandian et traduit fidelement de nouveau par F. de Rosset et enrichi de figures*, Paris, Robert Foüet, 1619.

<sup>16</sup> Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, p. 47-48 ; Enea Balmas, « Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento », dans *id.*, *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padoue, Liviana, 1982, p. 75-103.

<sup>17</sup> « Car faire d'un bout à l'autre une comédie d'une pièce où paraissent des rois et des dieux, c'est chose, à mon avis, malséante. Alors que faire ? puisqu'un esclave y tient aussi son rôle, j'en ferai, comme je viens de le dire, une tragi-comédie », extrait du prologue de *l'Amphitryon* de Plaute cité par Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 15, n. 1.

de Garnier est encore différent, car l'Arioste lui offre l'exemple très original, qu'il exploite à fond, des parents de Bradamante qui, tout en étant aristocrates, arborent des préoccupations et des comportements qui ne conviennent pas à la dignité de leur rang. Ainsi Amone et Beatrice, les nobles parents de l'héroïne, en refusant de consentir au mariage entre leur fille et Ruggiero sous le prétexte d'intérêts d'ordre économiques et social, dérogent-ils à leur condition d'aristocrates et se comportent-ils comme de petits bourgeois de comédie. Le comique et le rire, portés généralement par des personnages comme les serviteurs et d'autres types populaires hérités de la comédie antique, ne sont pas non plus complètement bannis de la tragi-comédie de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. En Italie, parmi les premiers tenants de la tragi-comédie nous citerons Giovanni Battista Giraldi Cinzio, qui prône l'idée de la tragédie mixte, c'est-à-dire avec un double dénouement, heureux pour les bons et tragique pour les méchants dont les méfaits sont punis par la mort, et Giovanni Battista Guarini, auteur du *Pastor fido* (*Le Berger fidèle*). Le propre de la tragédie mixte ou de *fin lieto*, à laquelle s'apparente la tragi-comédie, est de privilégier le plaisir et le divertissement du public par rapport au respect des règles défendues par des rigoureux aristotéliens comme Ludovico Castelvetro et Giason Denores<sup>18</sup>. De ce point de vue la tragi-comédie s'apparente au *romanzo*, genre irrégulier par antonomase. Le Tasse, en effet, dans ses *Discorsi dell'arte poetica*, publiés en 1587, mais rédigés vingt ans auparavant, tout en déplorant l'inachèvement du *Roland amoureux* et le manque d'unité du *Roland furieux*, reconnaissait que ce dernier était plébiscité malgré son irrégularité alors que l'*Italia liberata dai Goti* de Trissino (1547), épopée composée dans la plus stricte observance des règles d'Aristote, était boudée par le public :

L'Ariosto, partendo da le vestigie degli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate [ed] è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano [...] il Trissino [...] che [...] dentro i precetti d'Aristotele si restrinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezato quasi da nissuno [...], è morto alla luce degli uomini<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>19</sup> « L'Arioste, en partant des exemples d'auteurs anciens et des règles d'Aristote, a entrelacé dans son poème des actions nombreuses et variées, il est lu et relu par des personnes de tous les âges et de tous les sexes, il est traduit dans toutes les langues, il plaît à tous et tous le louent [...] En revanche [...] Trissino [...] qui [...] a scrupuleusement observé les préceptes d'Aristote, n'est cité que par quelques-uns, n'est lu que de très peu, n'est apprécié quasiment par personne [...], et est comme mort aux yeux des hommes » (*Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, dans Torquato Tasso, *Prose*, éd. Ettore Mazzali, Milan-Naples, Ricciardi, 1959, p. 372, traduit par nos soins).

La citation du Tasse nous permet de déduire que le *romanzo* et le genre mixte partagent la même ambition de plaire au public, mais en fait, la proximité entre théâtre et roman ne concerne pas seulement la réception, puisqu'il existe une véritable perméabilité à différents égards entre ces deux genres. Abstraction faite de l'activité de dramaturges de deux auteurs romanesques comme l'Arioste et Boiardo<sup>20</sup>, rappelons que la perméabilité entre le théâtre et les *romanzi* a d'autres précédents au XVI<sup>e</sup> siècle tant en Italie qu'en France. L'Arétin, par exemple, a tiré parti d'un épisode du *Roland amoureux* (I, XII) pour l'une des deux intrigues qui composent sa comédie intitulée *Lo Ipocrito* (1542)<sup>21</sup>. De même, le dramaturge Anton Francesco Grazzini dit le Lasca s'est inspiré de l'épisode d'Ariodante et Genièvre du *Roland furieux* (V, 25 et suivants) dans *La gelosia* (1551), l'une de ses comédies qui fut traduite en français par Pierre de Larivey (*La jalousie*, 1579). En France, avant *Bradamante*, Louis Le Jars écrit *La Lucelle. Tragi Comédie en prose française* (Paris, Robert Le Mangnier, 1576), « comédie bourgeoise », selon la définition d'Hélène Baby, qui « annonce la tragi-comédie grâce à ces éléments romanesques que sont la matière profane, la fausse mort et la reconnaissance<sup>22</sup> ». Par ailleurs, Garnier n'a pas été le premier à puiser dans le *Roland furieux* la matière pour une tragi-comédie. En 1564 fut en effet représentée, devant la cour à Fontainebleau, la tragi-comédie *Genièvre* qui ne nous est pas parvenue<sup>23</sup>, et qui était vraisemblablement inspirée de l'épisode d'Ariodante et Ginevra qui avait déjà stimulé la veine créatrice de l'Italien Grazzini. Dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, en ce qui concerne les Italiens, un peu plus tard pour les Français, les auteurs de théâtre ressentent le besoin de se tourner vers le roman, genre méprisé par les doctes pour ses irrégularités, ses sujets éloignés du vrai et l'omniprésence de l'éros, autant comme source que comme modèle formel pour renouveler le cadre

---

<sup>20</sup> L'Arioste est l'auteur de cinq comédies : *La Cassaria*, *I Suppositi*, *Il Negromante*, *La Lena* et *I Studenti* ou *La Scolastica*. Boiardo nous a laissé un drame, *Timone*, et est l'auteur d'une audacieuse adaptation des *Captivi* de Plaute dans l'action du *Roland amoureux*.

<sup>21</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre étude, « La mort apparente et ses modèles narratifs dans la comédie italienne du XVI<sup>e</sup> siècle », *Seizième Siècle*, 6 (2010), p. 107-125.

<sup>22</sup> H. Baby, *La tragi-comédie*, op. cit., p. 26. Une étude approfondie de la *Lucelle* et de ses sources italiennes, qui se situent essentiellement dans le domaine de la comédie régulière siennoise, a été faite par Robert Aulotte, « *La Lucelle* de Louis Le Jars », dans *Mélanges d'histoire littéraire (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle) offerts à R. Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1969, p. 97-106.

<sup>23</sup> Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 223.

restreint de la dramaturgie humaniste étranglée par les normes et assujettie à l'imitation des Antiques<sup>24</sup>.

Avant de passer à l'examen des pièces françaises consacrées à Bradamante, rappelons brièvement la péripétie nuptiale de l'héroïne racontée dans les trois derniers chants du *Roland furieux* et qui a inspiré Garnier, *La Calprenède* et Thomas Corneille.

La *fabula* de l'Arioste concernant le mariage entravé associe la complexité de l'action aux dilemmes d'ordre moral et intime. Après des péripéties nombreuses et variées, dont la dissipation de la terrible jalousie de Bradamante à l'égard de Marfisa, sœur de Ruggiero (XXXVI, 59), et après la conversion de celui-ci au Christianisme (XLI, 59), aucun obstacle ne semble plus devoir entraver les deux amoureux, car Rinaldo, le frère de Bradamante, a déjà promis sa sœur à Ruggiero. Mais les parents de la jeune fille, Amone et Beatrice, s'indignent de l'arrogance de leurs enfants et déclarent avoir déjà accordé Bradamante à Leone, le fils de l'empereur Costantino (XLIV, 36-37)<sup>25</sup>. Sachant que seul Ruggiero est à même d'accomplir cet exploit, pour échapper à ces noces odieuses, Bradamante pose ses conditions : elle n'épousera que celui qui saura la vaincre en duel (XLIV, 70). Ruggiero, qui doit la vie à Leone qui l'a sauvé de la prison (XLV, 42), accepte d'affronter Bradamante à la place de son rival et remporte la mise, c'est-à-dire sa maîtresse elle-même qui, évidemment, ne l'a pas reconnu car il combat sous les armes de Léon (XLV, 73 *sq.*). Marfisa, la sœur de Ruggiero, mandatée par Bradamante, déclare alors publiquement que celle-ci ne peut se marier avec personne tant que Ruggiero est vivant ; si Leone veut vraiment épouser la jeune guerrière, il faut d'abord qu'il retrouve Ruggiero et qu'il la lui dispute avec les armes. La proposition de Marfisa est retenue et Leone s'y plie dans l'espoir que le mystérieux « cavalliero del liocorno » (*chevalier à la licorne*), sous lequel se cache en réalité Ruggiero, puisse encore combattre à sa place comme il l'a déjà fait lorsqu'il a abattu Bradamante (XLV, 103-117). Leone finit par retrouver Ruggiero qui s'était réfugié dans un endroit

---

<sup>24</sup> Voici ce qu'observait Lebègue à propos de la tragédie romanesque, « sous-genre » apparenté à la tragi-comédie : « L'utilisation d'Apulée, de Boastuau-Belleforest, de Sidney, précède et fait pressentir celle d'*Amadis*, des *Nouvelles exemplaires*, de l'*Astrée*. Ce sous-genre s'est développé en même temps que la tragi-comédie trouvait sa voie. Il avait une couleur plus sombre. Mais le succès de ces tragédies et celui des tragi-comédies révèlent, chez le public de cette époque, le même goût pour le romanesque » (Raymond Lebègue, « L'influence des romanciers sur les dramaturges de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *id.*, *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, 2 vol., t. 1, p. 276).

<sup>25</sup> La cupidité d'Amone peut se comprendre puisque, selon la tradition chevaleresque, la famille de Chiaromonte était plutôt pauvre, aspect qui est évoqué avec humour par Boiardo entre autres (*Roland amoureux*, I, 1, 15 ; II, IX, 31-41).

solitaire pour attendre la mort ; la vérité est dévoilée et Leone, touché par la loyauté et la courtoisie de Ruggiero, renonce à Bradamante (XLVI 26-45). Des messagers bulgares arrivent à la cour de Charlemagne et offrent à Ruggiero la couronne de la Bulgarie : l'obstacle économique-social ayant été ainsi balayé, le dernier qui empêchât les noces, les deux amants peuvent enfin se marier (XLVI, 49-73).

L'épisode des noces retardées de Bradamante et Ruggiero est un creuset de sources disparates où les réminiscences de la culture antique se mêlent avec d'autres qui proviennent de la tradition de la nouvelle et de la fiction romanesque italiennes<sup>26</sup>. Ce mélange entre culture antique et culture romane, propre à cet épisode du *romanzo* de l'Arioste, a pu, avec le respect du *decorum* qui se traduit dans le récit de l'Arioste par l'absence de personnages d'extraction populaires, séduire les dramaturges français, attachés aux règles et fortement attirés par la culture antique.

### 3. Bradamante sur la scène française (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)

#### 3.1. Robert Garnier : politique et éthique du mariage chrétien

Dans la pièce de Garnier, Bradamante est présente au sein de neuf scènes sur vingt-trois et n'est jamais seule sur le plateau avec Roger<sup>27</sup>. Elle n'intervient qu'à partir de la scène trois de l'acte II où elle donne la réplique à sa mère Béatrix. Dans le théâtre de Garnier, et plus généralement dans la tragédie humaniste, le personnage n'est pas un caractère à la psychologie bien individualisée, mais il incarne une idée. Bradamante représente ici la sacralité du mariage chrétien qui se définit par une série de conditions que l'héroïne elle-même et les autres personnages s'empressent de définir. Le mariage chrétien est aux yeux du catholique loyaliste Garnier la pierre angulaire d'une société bien ordonnée, gouvernée par un roi qui tire sa légitimité politique directement de Dieu. Cette idée s'exprime dès le premier acte de la pièce,

---

<sup>26</sup> Les sources des événements racontés dans les chants XLIV-XLVI du *Roland furieux* ont été étudiées par Pio Rajna, *Le fonti, op. cit.*, p. 320-328. Rappelons seulement que les nouvelles 3 et 8 de la journée X du *Decameron* illustrent des exemples exceptionnels de courtoisie et de loyauté sur l'exemple de celles dont font preuve Ruggiero et Leone. Déjà Boiardo s'en était inspiré pour l'histoire de Tisbina, Iroldo et Prasildo (*Roland amoureux*, I XII) où il était aussi question d'un impossible dilemme amoureux dénoué grâce à la courtoisie exceptionnelle des protagonistes.

<sup>27</sup> Pour une analyse ponctuelle et détaillée de la tragi-comédie de Garnier, voir Michele Mastroianni, « La Bradamante di Robert Garnier. Una rilettura dell'Ariosto tra Controriforma e Barocco », *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, Sezione Romanza*, LIII, 1-2 (2011), p. 39-77.

acte dont la paternité revient entièrement à Garnier. Il est en effet occupé par un long soliloque de Charlemagne qui rappelle les étapes essentielles de la longue guerre qui a opposé les Chrétiens aux païens et qui s'est terminée avec la victoire des premiers aidés par la Providence divine à qui va tout le mérite de cet exploit. Aux yeux de Charlemagne, le mariage entre Bradamante et Roger est la meilleure caution du retour de la justice et de la paix après un rude conflit. L'empereur y est favorable car c'est une union fondée sur l'amour réciproque (« Je veux [...] / Bradamante & Roger sous un amour égal / Conjoindre ensemblément d'un lien conjugal<sup>28</sup> »). Il promet donc de faire tout son possible pour permettre ce mariage, non pas en imposant sa volonté de manière autoritaire, mais en respectant et en faisant respecter la promesse faite à Bradamante qu'elle n'épousera que celui qui saura la vaincre en duel.

Le respect de la promesse d'amour éternel qu'ils ont échangée met les deux amants face à un dilemme qui les déchire. Leur promesse les engage avec Dieu, mais ils s'exposent, l'une à désobéir à ses parents, l'autre à trahir la confiance et l'amitié de Léon qui lui a sauvé la vie : dans les deux cas deux issues inenvisageables eu égard au contexte chevaleresque de la pièce. Ce type de dilemme n'admet d'autre issue que la mort, ne serait-ce que la mort au monde comme l'explique Bradamante à Béatrix : « D'un austère Convent je vay religieuse / Amortir le flambeau de mon ame amoureuse, / En prières et vœux passant mes tristes jours, / En paissant mon esprit de celestes discours (II, 3, v. 673-676). » Cette solution affole Béatrix dont la mentalité 'petite bourgeoise' ne comprend pas les hauteurs de la vertu de sa fille et de Roger, vertu qui les situe nettement au-dessus de l'ordinaire en tant que représentants d'une noblesse idéale et originelle dont on a perdu la trace. Paradoxalement c'est Aymon lui-même qui déplore la décadence du temps présent qui a subordonné les valeurs les plus sacrées, dont l'amour conjugal, à la soif de richesses et d'honneurs : « La grâce, la beauté, la vertu, le lignage » contre l'argent : « On ne veut que l'argent : un mariage est saint, / Est sortable & bien fait quand l'argent on estreint<sup>29</sup>. » Aymon et Béatrix, qui par leur attachement aux valeurs matérielles – richesse, pouvoir, honneurs – incarnent le côté comique du drame, sont en réalité des personnages contradictoires et plus intéressants qu'ils ne semblent au premier abord. Aymon n'est pas avide par nature mais l'est devenu en observant la corruption des mœurs de son époque :

---

<sup>28</sup> Robert Garnier, *Bradamante. Tragicomédie*. Introduction, notes, grammaire et lexique par Marcel Hervier, Paris, Garnier, 1949, I, 2, v. 167-168. Toutes nos citations proviennent de cette édition.

<sup>29</sup> II, 1, v. 187-189.

[...] mais j'ay veu au temps de ma jeunesse  
 Qu'on ne se gesnoit tant qu'on fait pour la richesse.  
 Alors vrayment alors, on ne prisoit sinon  
 Ceux qui s'estoyent acquis un vertueux renom,  
 Qui estoyent genereux, qui monstroyent leur vaillance  
 A combatre à l'espee, à combatre à la lance.  
 On n'estoit de richesse, ains de l'honneur épris.  
 Ceux qui se marioyent ne regardoyent au prix<sup>30</sup>.

Et Béatrix est loin d'être insensible à la souffrance de Bradamante. Elle est partagée entre l'obéissance à son mari et l'admiration que suscite chez elle la détermination de sa fille à respecter la promesse d'amour faite à Roger. L'amour maternel prime en elle sur l'intérêt d'un beau mariage. Face à la menace du couvent, elle promet à sa fille qu'elle fera tout son possible pour vaincre l'entêtement d'Aymon à l'unir à Léon (II, 3, v. 693-708).

L'observation des personnages d'Aymon et de Béatrix nous permet de tirer quelques conclusions sur l'idée que Garnier se faisait de la tragi-comédie. S'il accepte l'idée du mélange social des personnages, caractéristique du genre mixte depuis l'*Amphitruo* de Plaute, il n'est pas moins un auteur de tragédies fidèle donc à la hauteur morale, intellectuelle et sociale que comporte ce genre. Voici donc que les personnages « bas » de sa pièce sont des aristocrates, et non des bourgeois, qui se sont laissés séduire par la médiocrité d'une mentalité qui n'est pas la leur. Leur erreur est donc de l'ordre de la faiblesse et non de nature sociale, pour ainsi dire. Ce n'est qu'à ce prix que Garnier peut s'essayer à la tragi-comédie. Et voilà qu'il offre à la France un exemple très original de tragi-comédie privée des personnages d'extraction bourgeoise ou populaire qui constituent l'un des traits distinctifs d'une pièce comme *La Lucelle*.

L'autre élément typique de la tragi-comédie est l'amour. En choisissant de dramatiser ce dernier épisode du *Roland furieux*, Garnier ne met cependant pas en scène la passion contrariée, mais un amour légitime, béni par l'empereur et par Dieu, et injustement entravé par l'obstination de deux vieillards inconséquents et indécis. N'oublions pas en effet, comme le rappellera Marphise en dernier recours, que la bénédiction parentale et institutionnelle n'est pas indispensable pour valider l'union entre Bradamante et Roger qui ont déjà échangé leur promesse de mariage face à des témoins et en présence d'un saint ermite (IV, 5 ; II, 1, v. 389-397). Pour invalider leur mariage, déjà cautionné par Dieu et la religion, il faudrait pouvoir prouver la mort de Roger, ce que réclament Bradamante et Marphise à

---

<sup>30</sup> II, 1, v. 197-204.

Charlemagne qui accueille leur requête pour le plus grand dépit des parents de la jeune fille<sup>31</sup>.

Comme nous l'avons dit, dans la *Bradamante* il n'est pas question de représenter les affres de la passion amoureuse. Même si dans un monologue la jeune fille évoque la jalousie<sup>32</sup>, ce n'est que pour l'exclure immédiatement : « Vous ne l'avez pas fait, vostre ame est trop constante ; / Vous ne sçauriez aimer autre que Bradamante<sup>33</sup>. » Il s'agit plutôt de donner la recette d'une bonne union, autrement dit d'une union bien assortie. C'est le frère de Bradamante, le noble Renaud, paladin héroïque de Charlemagne, cousin d'Orlando et son pair, qui se charge d'en établir les bases. Une bonne union, c'est-à-dire un mariage heureux et durable, ne peut pas être seulement un moyen de parvenir, ainsi que l'entendent les parents de l'héroïne. À Béatrix, flattée à l'idée que sa fille devienne impératrice d'Orient en se mariant avec Léon, Bradamante donne une réponse pleine de mesure et de bon sens :

Estre je ne demande,  
Espousant un mary, plus qu'il ne convient grande.  
» Aussi on dit souvent que la felicité  
» D'un mariage gist en juste egalité.  
» Il n'est, dit le commun, que d'avoir son semblable<sup>34</sup>.

Il revient également à Renaud de décrire par des images crues et réalistes, registre que Garnier pratique avec talent, l'horreur d'un mariage contre nature, c'est-à-dire d'une union imposée à une jeune fille contre sa propre volonté et contre son propre choix :

Monsieur, mais voulez-vous que son ame contreinte  
D'un lien conjugal soit à un homme estreinte,  
Qui luy rebousche au cœur, & qu'en piteux regrets  
Elle traîne ses jours sur les rivages Grecs<sup>35</sup> ?

Et que de ses bras gours elle touche en dormant  
Le corps de son espoux, ainçois de son tourment,

---

<sup>31</sup> [Charlemagne] « Je ne veux rien resoudre en affaire si grande / Que des gens de conseil advis je ne demande. / Un roy, qui tout balance au poix de l'équité ? / Doit juger toute chose avecque meureté » (IV, 5, v. 1397-1400).

<sup>32</sup> « Quelque nouvelle amour (ce que Dieu ne permette) / Vous eschauferoit point d'une flamme secrette ? / Quelque face angelique auroit point engravé / Ses traits dans vostre cœur de ses yeux esclavé ? »

<sup>33</sup> III, 2, v. 817-826.

<sup>34</sup> II, 3, v. 549-553.

<sup>35</sup> II, 2, v. 333-336.

Elle tressaille toute (ainsi qu'une Bergere  
 Qui en son chemin trouve une noire Vipere),  
 Que frayeur elle en ait, & retire soudain  
 Des membres odieux son imprudente main<sup>36</sup> ?

On admire ici la sensibilité de Garnier qui traduit parfaitement l'horreur d'une femme en situation d'intimité contrainte avec un homme qui lui répugne.

Ces paroles nous autorisent-elles à voir en Garnier le tenant de la liberté du désir contre l'obéissance à l'autorité ? Le comportement de Bradamante et ses répliques à Béatrix (II, 3, v. 661-662 et 701) interdisent de répondre par l'affirmative à cette question. Il est certain que l'union de la jeune fille avec Léon serait non seulement contraire au penchant naturel de l'intéressée, mais aussi sacrilège puisque Bradamante est déjà à tous les effets l'épouse de Roger. À travers Roger et Bradamante, Garnier met implicitement en garde contre le risque des mariages fondés sur des bases autres que l'affection et l'affinité mutuelles ; comme d'habitude c'est Renaud qui se fait le porte-parole de la pensée de l'auteur sur ce sujet : « Ne la forcez donc point, de peur qu'estant forcee / Un espoux ait le corps, un ami la pensée : / Ce qui produit tousjours un enfer de malheurs<sup>37</sup>. »

La fidélité de Bradamante à la promesse faite à Roger se rattache à une autre thématique chère au dramaturge, à savoir le patriotisme. Dans le monologue initial de Charlemagne, ce motif se traduisait dans la célébration de la victoire de la France contre les infidèles venus d'Afrique et du Levant. Pour le Catholique loyaliste qu'était Garnier cette célébration se doublait d'une allusion aux guerres de religion qui, pendant les années 1580, traversèrent l'une de leurs phases les plus dramatiques pour aboutir aux assassinats du chef de la Ligue Henri de Guise (1588) et du roi Henri III (1589). Aux yeux de Bradamante, le patriotisme consiste en l'attachement au pays natal, affection que ne sauraient compenser tous les attraits de l'Orient. L'Orient, dit Béatrix, « C'est le païs d'amour, de douceur, de délices, / De plaisir, d'abondance » (II, 3, v. 577-578) et Bradamante de lui rétorquer : « Mais le païs natal ha ne sçay quelle force, / Et ne sçay quel appas qui les hommes amorce / Et les attire à soy » (II, 3, v. 585-587).

Le dénouement est heureux : l'union de Bradamante est officiellement reconnue et bénie par l'empereur ainsi que par les parents de la jeune fille puisque Roger a obtenu, grâce à sa valeur, le titre de roi des Bulgares. Il y a donc un abîme entre le royaume que Roger a conquis sur le champ de

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, v. 343-348.

<sup>37</sup> *Ibid.*, v. 425-427.

bataille et celui que Léon a hérité de son père par droit de naissance. C'est là un aspect souligné à maintes reprises par Bradamante qui n'a jamais caché son mépris vis-à-vis de Léon en qui elle voit un fils à papa gâté, vicieux et efféminé surtout si on le compare à Roger<sup>38</sup>. Chevalier de noble et illustre origine, celui-ci a dû combattre contre la Fortune contraire pour faire reconnaître ses mérites. À la noblesse de naissance et aux richesses tant prisées par Aymon et Béatrix, Bradamante oppose la vraie noblesse de l'âme qui ne s'hérite pas mais qui s'obtient par le mérite. Seul un chevalier comme Roger est digne de la guerrière courageuse et intègre dont descendra l'une des seigneuries les plus illustres de la Renaissance. Même pour Léon, toutefois, est prévue une issue par le haut, car, s'il est moins valeureux que Roger, il lui a sauvé la vie et son amitié pour son rival est sincère. Léon convoitait Bradamante car il ignorait le lien qui l'unissait à Roger et il renonce immédiatement à la jeune fille dès qu'il apprend la vérité. Cette issue traditionnelle, propre, on l'a vu, à la nouvelle, au *romanzo* et à la comédie larmoyante italienne, permet à Garnier d'insérer dans sa fable une touche pathétique et courtoise qui n'est pas pour déplaire à la sensibilité de son époque<sup>39</sup>.

Si l'intrigue tragi-comique exclut l'issue fatale, la mort est au moins frôlée dans la tragi-comédie. Or, il n'en est rien dans la *Bradamante*. On se souviendra que Garnier a su trouver une solution originale pour le volet comique du genre en éliminant de sa pièce les personnages bas comme les valets qu'il a remplacés par Aymon et Béatrix. Rien de noble dans tout cela, mais rien de vulgaire source de gros rire non plus. C'est par ce biais là, par l'accentuation du côté quotidien et familier du personnage, plutôt que par son abaissement et sa dégradation par le rire qu'intervient la dimension comique. Il en fait de même avec le tragique. À peine frôlée dans le combat, notamment celui qui oppose Roger, sous l'identité de Léon, à Bradamante, la mort est évoquée à travers les monologues des amants qui l'invoquent lorsqu'ils se sentent au comble du désespoir. Mais comme il n'y a pas de *zanni* ou de personnages comiques qui détonneraient avec l'univers aristocratique de la tragi-comédie, de même il n'y a pas non plus de mort apparente comme c'est encore le cas dans la *Lucelle* éditée seulement six ans avant la *Bradamante*. Soucieux de vraisemblance, Garnier a suivi l'Arioste

---

<sup>38</sup> Ainsi s'exprime Bradamante sur Léon avant de combattre contre lui : « Ce mignon, ce beau-fils, qui n'a bougé de Grece, / Et qui ne fait jamais preuve de sa prouesse, / N'a couru la fortune & ne s'est hasardé : / Mais s'est toujours le corps sans mal contregardé, / Contant de son beau nom, & ores vient en France / Faire monstre à nos yeux de sa magnificence » (III, 6, v. 989-994).

<sup>39</sup> Sur le pathétique dans le théâtre de Garnier, voir Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, H. Champion, 2006.

de près en bannissant de son drame tout ce qui sentait trop l'artifice romanesque. La maîtrise de l'auteur ne se voit pas seulement à travers son souci de la vraisemblance, mais émerge également de son habileté à manier le début in *medias res* : ainsi, chaque nouvelle scène de la tragi-comédie commence sur le ton de la conversation naturelle que le spectateur, curieux involontaire, a surpris malgré lui. On peut conclure en disant qu'avec sa *Bradamante* Garnier a utilisé au mieux ce que la tradition dramatique antique et moderne lui ont légué en donnant vie à un genre nouveau et moderne, la tragi-comédie romanesque. Par ce biais il a surmonté le défaut relevé par Cioranescu et Balmas chez les poètes et les auteurs français qui se seraient essentiellement servi de l'Arioste comme stimulant de leur veine lyrique.

### 3.2. *La Calprenède : portrait d'une noblesse idéalisée*

Dans la *Bradamante* de La Calprenède (1637) l'action est plus rapide et ramassée que dans celle de son prédécesseur, et la part réservée au rôle de l'héroïne est également moins développée. À l'allègement et à la dynamisation de l'action contribuent la réduction des monologues et des tirades qui sont, sinon moins nombreux, certainement moins longs que dans la tragi-comédie précédente, et l'élimination de quelques personnages, dont Béatrix. Le long soliloque qui introduisait l'action chez Garnier est ici remplacé par un échange entre Léon et Roger qui doit prendre la place de Léon dans le duel contre Bradamante. Une autre modification de taille concerne le duel lui-même, qui ne fait plus l'objet du récit d'un témoin – le personnage de La Montagne chez Garnier –, mais qui est représenté sur scène et commenté par l'assistance (II, 7). Il faut signaler également la présence diffuse de didascalies : absentes ou presque du théâtre français et italien du XVI<sup>e</sup> siècle, elles font leur apparition au siècle suivant<sup>40</sup>. Ces modifications, introduites pour alléger l'action de discours pouvant la ralentir, sont dans l'air du temps et correspondent aux préconisations formalisées par l'Abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*, parue en 1657, mais rédigée une vingtaine d'années auparavant<sup>41</sup>.

La pièce de La Calprenède n'est pas extraordinaire, notamment en ce qui concerne notre héroïne ; la suppression du personnage de Béatrix et la réduction du rôle de Renaud portent atteinte aux possibilités d'épanouissement de Bradamante puisque c'est avec eux qu'elle avait le plus d'échanges.

---

<sup>40</sup> Sur les didascalies, voir l'ouvrage de Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 2009.

<sup>41</sup> Antoine Adam, *Littérature française*, t. I (*L'Âge classique I 1624-1660*), Paris, Arthaud, 1968, p. 171-173.

Il ne faut pas non plus oublier que *Bradamante* est une œuvre de jeunesse de La Calprenède, ce qui explique le début un peu poussif de la pièce qui ne trouve un certain élan qu'à partir de la deuxième moitié, lorsque l'auteur arrive à prendre son envol. Le moment le plus intéressant et le plus poignant de la tragi-comédie est en effet le quatrième acte, où au cours d'un tête à tête, Roger révèle à Léon la vérité (IV, 3). Cette révélation enclenche une véritable compétition de courtoisie, de loyauté, d'altruisme et de tout ce qu'il y a de plus noble dans l'âme humaine entre ces deux héros. Il en découle le renoncement de Léon à Bradamante et le dénouement heureux<sup>42</sup>. Ce tête à tête est également le seul véritable moment de *pathos*. L'effacement de Bradamante, laquelle a droit cependant aux habituels soliloques plaintifs où le doute quant à la fidélité de Roger est tout de suite refoulé (II, 4), se fait au profit des deux héros masculins et aussi, partiellement, du personnage de Marfise. Celle-ci émerge surtout lorsqu'elle donne la réplique à Aymon : ironique et irrévérencieuse, elle incarne l'avatar moderne de l'Amazone dans la mesure où sa langue se révèle presque plus redoutable que son épée, en tout cas vis-à-vis d'Aymon<sup>43</sup>. Celui-ci, qui ne garde pas même un résidu de comique, est le type du coléreux bien plus que du père avare et mesquin<sup>44</sup>. L'intérêt de cette pièce, qui reprend sans trop d'originalité celle de Garnier<sup>45</sup>, se déporte de la figure de Bradamante sur Léon et Roger. Tous les deux nobles, ces derniers incarnent, chacun à leur manière, les idéaux de loyauté, de courtoisie et de désintéressement qui caractérisent l'aristocratie d'épée dans les fictions chevaleresques de Boiardo et de l'Arioste et que La Calprenède reprend à son compte. La « mythologie nobiliaire »<sup>46</sup> propagée par la noblesse d'épée trouve ainsi, une dizaine d'années avant la Fronde, une caisse de résonance dans la tragi-comédie de cet aristocrate, également

---

<sup>42</sup> Léon à Roger après avoir appris la vérité : « J'adore la vertu partout où ie la treuve, / [...] / Je n'aurois point souffert qu'on vous eust contesté / Celle qu'imprudemment, ie vous avois osté, / Et que ie vous redonne avec repentir / Des maux que mon erreur vous a fait ressentir » (La Calprenède, *La Bradamante, tragi-comédie*, Paris, Antoine de Sommerville, 1637, IV, 3, p. 78-79 ; exemplaire disponible sur Gallica. C'est notre édition de référence).

<sup>43</sup> Aymon accuse Marfise de mentir et de salir l'honneur des Clairmont en affirmant que Bradamante est déjà promise à Roger, et Marfise de lui répondre : « Vous avez presque atteint la dernière saison, / L'esprit, comme le corps, s'affoiblit avec l'age » (III, 4, p. 60).

<sup>44</sup> Nous le voyons, par exemple, lorsqu'Aymon fait brutalement se taire Marfise qui, avant le duel, met en garde Léon contre la valeur de Bradamante : « Pour le repos commun il seroit nécessaire, / Qu'on ne se meslat point que de son propre affaire. / Mais la confusion est si grande aujourdhuy, / Que chacun met le nez aux familles d'autrui » (I, 7, p. 19).

<sup>45</sup> Michele Mastroianni, art. cit., p. 74.

<sup>46</sup> Mark Bannister, « La Calprenède et la politique des années Mazarin », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 56 (2004), p. 384 ([www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_2004\\_num\\_56\\_1\\_1551](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2004_num_56_1_1551) consulté le 9 novembre 2015).

auteur de théâtre et de romans fleuves à succès<sup>47</sup>. Cette pièce, qui comporte bien des maladroites expressives et stylistiques perceptibles même à une lecture rapide, n'est cependant pas dépourvue d'intérêt. Outre les nouveautés mises en place au niveau de la dramaturgie, l'auteur du point de vue de la thématique prend les distances de son illustre prédécesseur en mettant en lumière la question de la noblesse et de son image. S'il fait dire à ses personnages que la véritable vertu est indépendante des biens et de la naissance, il n'en reste pas moins vrai que Roger, emblème du héros vertueux, est lui-même un aristocrate. Ce qui le distingue de Léon n'est donc pas l'origine, mais ce sont ses qualités humaines et morales. Des nobles comme Roger, qui ont su dompter la Fortune contraire, sont des modèles pour les autres nobles et peuvent, par leur seul exemple, réhabiliter tout un groupe social ; c'est ainsi que l'on peut en effet interpréter les mots admiratifs que lui adresse Léon : « Ayant été tésmon d'une valeur si rare, / Je fis ce qu'auroit fait l'ame la plus barbare, / [...] / I'ay soulagé des fers ces mains victorieuses, / Pour me rendre vaillant vous imitant de loin<sup>48</sup>. » La Calprenède n'est donc pas tellement le chantre de la vertu contre les privilèges de la naissance, mais plutôt celui qui appelle les nobles d'épée à retrouver les valeurs originelles de leur caste.

### 3.3. *Bradamante : le dernier défi d'un dramaturge « virtuose »*

À la différence de son prédécesseur La Calprenède, Thomas Corneille (1625-1709) n'a pas cultivé lui-même le genre romanesque mais il s'en est inspiré, directement ou indirectement<sup>49</sup>, dans son abondante œuvre théâtrale qui comporte essentiellement des tragédies et des comédies. *Bradamante* (1692) est la dernière pièce que fait représenter cet auteur qui a derrière lui une riche carrière dramatique incluant la tragédie *Timocrate* (1656), « le plus

---

<sup>47</sup> Outre *Bradamante*, La Calprenède a écrit des tragédies parues entre 1637 et 1659 (*La Mort de Mithridate*, *Clarionte ou le sacrifice sanglant*, *Jeanne d'Angleterre*, *Le Comte d'Essex*, *La Mort des enfants d'Érode*, *Édouard, roi d'Angleterre*, *Phalante*, *Herménégilde*, *Bélisaire*) et trois romans en plusieurs volumes (*Cassandre*, *Cléopâtre* et *Faramond*).

<sup>48</sup> I, 1, p. 2.

<sup>49</sup> Outre *Bradamante*, signalons *Le Feint Astrologue*, imité de Calderón via *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* et *Bérénice*, tiré d'un épisode du *Grand Cyrus*, deux romans de Madeleine de Scudéry ; voir Myriam Dufour-Maître, « Le théâtre de Thomas Corneille : un "triomphe des dames" ? », dans *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, éd. Myriam Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2014, p. 203.

grand succès du siècle<sup>50</sup> ». Dans l'avis au lecteur en tête de *Bradamante*, un Thomas Corneille déjà âgé fait état de ses longues hésitations – il avoue avoir attendu une quinzaine d'années – avant de faire paraître au théâtre une pièce où l'on voit « un Amant combattre pour son Rival contre sa propre Maïstresse ». Même l'autorité d'un poète comme l'Arioste ne justifie pas en effet que l'on représente « une chose si éloignée de nos mœurs »<sup>51</sup>. Il a fini par la mettre en scène car il s'est rendu compte du parti qu'il pouvait tirer de l'exploitation dramatique d'un sujet si extraordinaire, c'est-à-dire plutôt contraire aux règles de la vraisemblance et des bienséances<sup>52</sup>. Dramaturge attentif et sensible au goût du public, notamment féminin ainsi que l'attestent les dédicaces de ses pièces<sup>53</sup>, il est toujours à la recherche de nouveautés capables de captiver l'intérêt des spectateurs. Pour rendre intéressant l'extraordinaire sujet romanesque de l'Arioste, il agit donc essentiellement sur l'agencement de l'action dramatique qui est, selon l'opinion générale, le point fort d'un théâtre qui a été trop longtemps sous-estimé<sup>54</sup>. Il commence par réduire le nombre des personnages en éliminant Aymon, Béatrice et Charlemagne, ce qui a comme conséquence de resserrer l'action autour des protagonistes et de leurs confidents et d'éliminer la dimension comique associée aux parents. L'action, scrupuleusement unitaire, a beau se dérouler dans le palais de Charlemagne, ce dernier non seulement n'apparaît jamais, mais n'est même pas nommé. Tout l'intérêt de la pièce repose sur le conflit amoureux qui oppose Roger, Bradamante, Léon et Marfise ; les ingérences

---

<sup>50</sup> *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Patrick Dandrey, Paris, Fayard, 1996, p. 336 ; Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, ch. IV (« Le *Timocrate* de Thomas Corneille (1656). La stabilisation du public »), p. 91-126 ; Lacy Lockert, *Studies in French-Classical Tragedy*, Ithaca, The Vanderbilt University Press, 1958, chap. V (« The Tragedies of Thomas Corneille »), p. 216-252.

<sup>51</sup> Thomas Corneille, *Bradamante. Tragedie*, Paris, Michel Brunet, 1696, « Au Lecteur » [non paginé] ; toutes nos citations sont tirées de cette édition.

<sup>52</sup> Sur l'évolution des règles classiques sous l'influence du public, notamment féminin, voir Emmanuelle Hénin, « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante », *Littératures Classiques. Le langage des larmes aux siècles classiques*, 62 (été 2007), p. 228-229 et Denis Roche, « Le partage des larmes : spectateur et tragédie au XVII<sup>e</sup> siècle », *ibid.*, p. 245-257.

<sup>53</sup> « Des dédicaces louangeuses à des mécènes féminins, Mlle de Montpensier, les comtesses de Fiesque et de Noailles, signalent encore un dramaturge en faveur dans les ruelles » (Myriam Dufour-Maître, « Le Théâtre de Thomas Corneille : un "triomphe des dames" ? », art. cit., p. 203).

<sup>54</sup> Voir Myriam Dufour-Maître, « Présentation », dans *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, op. cit., p. 7-28 et Jacques Truchet, « Notice sur Thomas Corneille », dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. II, p. 1504-1505.

d'autre ordre que sentimental n'ont plus lieu d'être dans la tragédie de Thomas Corneille. La différence entre tragédie et tragi-comédie était très floue pour les œuvres d'inspiration romanesque comme l'est précisément la *Bradamante* de Thomas Corneille. S'il supprime des personnages, celui-ci d'un autre côté amplifie et approfondit, comme nous le verrons plus loin, les rôles de Marfise et de Léon.

Dans la tragédie de Thomas Corneille, Roger entre en scène dès le début de l'acte II où il raconte à sa sœur Marfise ce qui lui est arrivé depuis son départ : sa participation à la guerre des Bulgares contre Constantin, le père de Léon, la connaissance et l'amitié de Léon qui lui a sauvé la vie et sa surprise de savoir Léon déjà à Paris chez Charlemagne (II, 1). Voici donc que Thomas Corneille réduit le récit de Roger, qui chez ses prédécesseurs prenait soit la forme d'un monologue soit celle d'une longue tirade, à un échange relativement bref entre un frère et une sœur qui se retrouvent après un moment. Le retour de Roger n'a donc plus l'allure d'un secret, mais se fait au vu et su de tout le monde ou presque, car Léon continue à ignorer jusqu'au dénouement l'identité de Roger qu'il croit être son ami Hippalque à qui il a sauvé la vie. À la fin de la scène première de l'acte II, Roger s'inquiète à l'idée que Bradamante doit affronter Léon en duel, mais celle-ci le rassure :

Ses efforts feront voir à sa honte,  
 Qu'il n'est rien que pour vous mon amour ne surmonte,  
 Et que pour maintenir contre d'injustes loix  
 Ma parole donnée, & l'honneur de mon choix,  
 Dans les plus grands perils, s'il estoit nécessaire<sup>55</sup>.

De son côté, Léon fait de son mieux pour dissuader Bradamante de se battre contre lui, mais en vain. Face à tant d'obstination, en parfait chevalier galant de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, il finit par dire à la guerrière que ce ne sera pas un duel mais un sacrifice, puisqu'il préfère se laisser mourir sous ses coups que risquer de la blesser (« J'iray de tout mon sang vous faire un sacrifice, / Et cherchant à mourir, presenter à vos coups / Ce cœur que je n'ay pû rendre digne de vous », I, 2, v. 170-172). Une autre nouveauté significative à signaler est que Thomas Corneille met enfin les deux amoureux Roger et Bradamante face à face (II, 2 et IV, 3), ce que n'avaient pas fait ses prédécesseurs. L'action arrive à un tournant en II, 5. Léon, ne pouvant admettre de se battre contre sa promise (« Mais un Amant peut-il attaquer ce qu'il aime / Sans qu'il sente aussi-tost une frayeur extrême ? / Si

---

<sup>55</sup> II, 2, v. 493-497.

la gloire du prix a de quoy l'animer, / Sa main par son amour se laisse désarmer. / Au moindre coup qu'il porte, il croit commettre un crime », v. 565-569), demande à Hippalque de prendre sa place. Léon demande cette faveur très naturellement puisqu'il ignore la véritable identité de son ami. Le soupçon de lâcheté qui planait sur le personnage de Léon chez Garnier et chez La Calprenède est mis résolument de côté dans la pièce de Thomas Corneille, qui fait du prince de Grèce le modèle même de la courtoisie. Selon la logique, ainsi que le dit Thomas Corneille dans l'avis au lecteur<sup>56</sup>, et comme le suggère aussi Bradamante mariée après avoir été battue par celui qu'elle croit être Léon<sup>57</sup>, Roger devrait à ce point révéler la vérité à Léon et compter sur sa loyauté. Mais pouvons-nous vraiment croire à la sincérité du dramaturge lorsqu'il condamne l'invraisemblance de la situation romanesque, sans compter que le dévoilement de la vérité aurait coupé net l'action ? Familier des complications sentimentales de la préciosité et de la galanterie, Thomas Corneille a trouvé dans l'épisode de l'Arioste de quoi mettre à l'épreuve son habileté dans le dénouement rapide et efficace d'intrigues sentimentales apparemment inextricables. Coupant court à toutes les tergiversations qui dans le modèle et encore chez ses prédécesseurs s'interposent entre le duel raté de Bradamante contre le pseudo-Léon et le dénouement heureux, Marfise révèle à Léon qu'Hippalque et Roger sont la même personne (IV, 2). Aux remontrances de Léon accusant Roger de lui avoir menti en suscitant d'un côté l'espoir d'un amour impossible et en sous-estimant, de l'autre, sa générosité (IV, 3), suit, rapide, le dénouement, où les deux amants, sans intermédiaires, font appel directement à la clémence de Léon. Bradamante est prête à se rendre à Léon qui, croit-elle encore, l'a vaincue au combat, mais la grandeur d'un prince ne se mesure-t-elle pas à l'aune de la magnanimité dont il sait faire preuve (« L'impérieuse loy du combat me l'ordonne / Mais l'honneur quelquefois semble faire un devoir / De ne pas exiger tout ce qu'on peut vouloir », V, 3, v. 1190-1192) ?

Outre l'habileté dans la conduite de l'action, l'autre importante nouveauté introduite par Thomas Corneille par rapport à ses prédécesseurs concerne le personnage de Marfise qu'il transforme, de confidente et amie de Bradamante, en son antagoniste jalouse. Si elle défend avec acharnement la cause de Roger contre celle de Léon ce n'est ni par solidarité féminine ni par amour fraternel, mais uniquement parce qu'elle convoite Léon. Nous ne savons pas

---

<sup>56</sup> « [...] on a demandé pourquoy Roger n'a pas combattu Leon, en luy déclarant qui il estoit, plustost que d'estre si religieux observateur de sa parole. »

<sup>57</sup> « Arrachez-moy le Sceptre, ostez-moy la Couronne, / Loin de vous en blâmer, c'est moy qui vous l'ordonne. / Pour un cœur genereux qui sçait les dédaigner, / Vivre avec ce qu'on aime est plus que de regner » (III, 2, v. 721-724).

si elle l'aime, car les mots tendres de la passion ne sortent jamais de la bouche de l'orgueilleuse guerrière, mais un mariage avec Léon lui permettrait de devenir reine, ce qui comblerait son orgueil et son désir d'ascension sociale<sup>58</sup>. On comprend aisément que le développement du personnage de Marfise permet à l'auteur de placer côte à côte deux conceptions de l'amour, l'une désintéressée, incarnée par Bradamante, et l'autre utilitariste représentée par Marfise et également par la confidente de Bradamante qui désapprouve l'attitude de celle-ci : pourquoi s'obstiner dans la fidélité à Roger alors que s'offre à elle un parti enviable tel que Léon ? L'amour n'induirait-il pas chez les amoureux et surtout les amoureuses un aveuglement qui ferait perdre de vue la réalité<sup>59</sup> ? Cette interrogation, qui est au cœur d'un autre succès de Thomas Corneille, *Le Comte d'Essex*, est sous-jacente à la scène où l'héroïne perd ses esprits en combattant contre le pseudo-Léon<sup>60</sup> : l'amour, s'il est trop absolu et obstiné, ne se transforme-t-il pas de force en faiblesse<sup>61</sup> ? À la différence de son frère, Thomas Corneille ne cherche pas par son théâtre à susciter l'admiration en campant des caractères héroïques et entiers, mais à captiver le public en lui proposant des sujets susceptibles, comme celui tiré de l'Arioste, d'alimenter et de relancer les débats autour d'une thématique intarissable dont se délectent des spectateurs habitués, notamment grâce à l'essor de la littérature dramatique et romanesque, à analyser, à disséquer et à mettre à l'épreuve les passions.

Entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la fin du XVII<sup>e</sup>, roman et théâtre flirtent en échangeant entre eux sujets, personnages et thématiques. Le roman, genre irrégulier et populaire, contribue à délivrer la forme dramatique de l'esclavage vis-à-vis des règles. Inséré dans une intrigue dramatique, le personnage romanesque se spécialise dans l'illustration d'une problématique : on le voit chez Garnier et La Calprenède, mais également chez Thomas Corneille. Ce dernier auteur, particulièrement attentif à l'actualité historique et culturelle de

---

<sup>58</sup> « Au plaisir de regner la plus fiere se rend, / Je l'avouë, & Léon, s'il m'offroit son hommage, / D'un indigne refus n'essuyeroit pas l'outrage. / Te faut-il dire plus ? D'un sentiment jaloux / Ma vanité blessée anime mon couroux » (I, 4, v. 264-268).

<sup>59</sup> « Mais croyez-moy, Madame, il suit d'autres amours, / Et tâche de cacher dans une obscure vie, / La honte qu'il se fait de vous avoir trahie » (I, 1, v. 56-58).

<sup>60</sup> « Un pouvoir invisible a retenu ma main, / Et preste à le percer, ma tremblante colere / A trouvé malgré moy de la honte à le faire. / A voir que son respect ait sceu m'intimider, / Qui ne iugera pas que j'ay voulu ceder ? » (III, 1, v. 652-656).

<sup>61</sup> Myriam Dufour-Maître relève l'existence d'une tension entre la célébration apparente des dames et le rôle effectif qu'elles jouent dans la dramaturgie de Thomas Corneille : « La différence des sexes s'établit en effet sur un partage de qualités : aux hommes l'empire de la raison, aux femmes celui du sentiment » (« Le Théâtre de Thomas Corneille : un "triomphe des dames" ? », dans *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose, op. cit.*, p. 206).

son temps, parvient à mettre la réminiscence romanesque, héritée d'une ancienne et illustre tradition, au service d'une dramaturgie moderne en prise avec les nouvelles exigences d'un public qui demande au spectacle de l'émouvoir et de le faire réfléchir sur des thématiques d'actualité, mais sans l'accabler sous le poids d'une morale ou d'une foi rigoristes.

Patrizia DE CAPITANI  
(Université de Grenoble Alpes)



**LA VOIX DES SIRÈNES :  
RÉÉCRITURES DU ROMAN CHEVALERESQUE  
DANS LE THÉÂTRE MUSICAL DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

L'univers de la poésie chevaleresque italienne est une des sources les plus fécondes dans l'histoire du théâtre musical européen. Bien au-delà de la Renaissance et de l'âge baroque, les héros et les héroïnes de l'Arioste et du Tasse jouent un rôle tout à fait central dans le développement de l'opéra : si les aventures de Roland, Rogier, Renaud et Tancredi – pour ne mentionner que les noms les plus célèbres – sont à l'origine de plusieurs créations musicales incontournables aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les personnages et les histoires des poèmes chevaleresques italiens de la Renaissance exercent également une influence très importante sur l'opéra moderne<sup>1</sup>. Après les initiateurs du genre, de Claudio Monteverdi à Jean Baptiste Lully, de Georg Friedrich Haendel à Antonio Vivaldi, l'épopée des chevaliers et de leurs amours tourmentées ne revit pas seulement à l'époque du classicisme et du premier Romantisme (notamment chez Christoph Willibald Gluck et Gioachino Rossini), mais également au XX<sup>e</sup> siècle (il suffit, à cet égard, de rappeler l'exemple de Antonín Dvořák<sup>2</sup>). Ce qui caractérise la plupart des réécritures musicales des romans chevaleresques c'est le rôle qu'y jouent les figures charismatiques des sorcières et des magiciennes, véritables emblèmes – comme Jean Starobinski l'a bien montré – de la séduction et du plaisir exercés par la rencontre de la poésie et de la musique<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour une introduction à la fortune théâtrale et musicale des poèmes de l'Arioste et du Tasse, voir au moins *Ariosto, la musica, i musicisti*, éd. Maria Antonella Balsano, Florence, Olschki, 1981 ; *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, éd. Andrea Buzzoni, Bologne, Nuova Alfa, 1985 ; *Tasso : la musica, i musicisti*, éd. Maria Antonella Balsano et Thomas Walker, Florence, Olschki, 1988 ; *La Jérusalem délivrée du Tasse : poésie, peinture, musique, ballet*, éd. Giovanni Careri, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999 ; *L'arme e gli amori : Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence*, éd. Massimiliano Rossi et Fiorella Gioffredi Superbi, Florence, Olschki, 2004 ; Edward Milton Anderson, *Ariosto, Opera, and the Seventeenth Century : Evolution in the Poetics of Delight*, Florence, Olschki, 2017.

<sup>2</sup> Nous nous limitons ici à citer les titres des auteurs que nous venons de mentionner : Claudio Monteverdi, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) ; Jean-Baptiste Lully, *Armide* (1686) ; Georg Friedrich Haendel, *Rinaldo* (1711) ; Antonio Vivaldi, *Orlando* (1727) ; Georg Friedrich Haendel, *Alcina* (1735) ; Christoph Willibald Gluck, *Armide* (1777) ; Gioachino Rossini, *Armida* (1817) ; Antonín Dvořák, *Armida* (1904).

<sup>3</sup> Nous renvoyons bien évidemment à Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005.

Dans les œuvres de l'Arioste et du Tasse, les enchanteresses séduisent les chevaliers afin de les détourner de leurs missions héroïques et viriles. L'espace de la guerre cède aux jardins des délices où les activités de récréation gouvernées par les magiciennes permettent d'oublier les atrocités et les dangers des conflits militaires<sup>4</sup>. En dépit de leurs différences, le mécanisme narratif mis en place par les auteurs du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée* est le même : Alcine et Armide attirent Rogier et Renaud en promettant une évasion totale du monde réel, ce qui place la dichotomie entre réalité et évasion au cœur de l'écriture chevaleresque<sup>5</sup>. Cette démarcation est, dans les deux poèmes, thématifiée par la musique et plus précisément par une musique surnaturelle – à savoir le chant des sirènes – visant à la célébration métapoétique de la poésie elle-même et de son pouvoir.

Dans les narrations de l'Arioste et du Tasse, la voix des sirènes, produite par les enchanteresses afin de distraire les chevaliers, n'est qu'un double du récit poétique et de sa capacité à séduire le public<sup>6</sup>. Cette dynamique ambiguë abandonne le champ métaphorique et retrouve son sens littéral lors de l'adaptation musicale, car l'écriture poétique s'y exprime justement à travers le chant. Dans notre étude, nous allons nous interroger sur la façon dont l'adaptation musicale de certains épisodes du roman chevaleresque dévoile la réflexion implicite des poètes sur le pouvoir émotionnel déployé par l'écriture poétique elle-même. Plus précisément, la figure de la sirène, étudiée ici dans son rapport avec celle de l'enchanteresse (dont la sirène est à la fois une émanation et un double), nous permettra de réfléchir sur la spécificité d'une réécriture qui – en vertu de sa composante musicale – insiste sur le pouvoir propre à l'expression poétique.

De Homère à Kafka, de Dante à Giuseppe Tomasi de Lampedusa, des bestiaires médiévaux à Harry Potter, l'image des sirènes est un des lieux communs les plus répandus dans la tradition occidentale<sup>7</sup>. Dès la rencontre

---

<sup>4</sup> Sur l'image du jardin enchanté dans la tradition épique et chevaleresque, voir l'étude importante de Angelo Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

<sup>5</sup> Pour les deux épisodes, voir respectivement le *Roland furieux* (chants VI-VIII) et la *Jérusalem délivrée* (chants XIV-XVI).

<sup>6</sup> Pour une discussion subtile des rapports fascinants entre rhétorique, poésie et métadiscursivité à la Renaissance et à l'âge baroque, voir l'étude classique de Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Florence, Olschki, 1980.

<sup>7</sup> La bibliographie sur l'image des sirènes dans la tradition occidentale est trop vaste pour en offrir une liste exhaustive. Nous renvoyons à quelques contributions qui permettent de saisir au moins les aspects les plus significatifs de la question : Siegfried de Rachewiltz, *De Sirenibus : An Inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*, New York, Garland, 1987 ; Maurizio Bettini-Luigi Spina, *Il mito delle sirene : immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Turin, Einaudi, 2007 ; William Smart, « Sirens », dans *The Classical Tradition*, éd. Anthony Grafton, Glenn W. Most et Salvatore Settis, Cambridge (Massachusetts), Harvard University

d'Ulysse avec les sirènes, la fascination exercée par leur chant est devenue proverbiale. Par contre, comme toute généalogie du mythe le montre, l'image des sirènes qui charment les voyageurs ne cesse de poser des questions<sup>8</sup> : est-ce que les sirènes séduisent par la beauté de leur voix ou par le contenu de leur chant ? Leur voix est-elle belle ou non ? Au regard des réponses apportées par les poètes, les artistes et les philosophes à travers les siècles, nous allons nous concentrer ici sur la façon dont le chant des sirènes a été conçu au début du théâtre musical moderne. Plus particulièrement et comme nous l'avons anticipé, l'adaptation musicale de quelques épisodes tirés de l'Arioste et du Tasse nous offrira l'occasion de réfléchir sur la voix des sirènes.

Le lien entre la magicienne Alcine et les créatures extraordinaires qui peuplent la mer autour de l'île enchantée était – avant l'Arioste – décrit en détail par Matteo Maria Boiardo dans son poème chevaleresque *Roland amoureux*, dont le *Roland furieux* n'est que la suite. Le paladin Astolphe, poussé par le désir de voir et de connaître des choses inouïes, cède aux flatteries d'Alcine qui l'invite à la suivre sur une petite île pour écouter le chant d'une sirène dont la voix est capable d'apaiser la mer<sup>9</sup>. L'épisode est évoqué à nouveau par l'Arioste dans son *Roland furieux* lors de la rencontre entre Rogier et Astolphe lui-même sur la plage de l'île d'Alcine. Le paladin malchanceux, qu'Alcine a changé en myrte après une brève saison d'amour, rappelle le jour où l'enchanteresse l'avait séduit en lui promettant le chant de la sirène :

E volendo vedere una sirena  
che col suo dolce canto acheta il mare,  
passian di qui fin su quell'altra arena,  
dove a quest'ora suol sempre tornare<sup>10</sup>.

(Et si nous voulons voir une sirène qui apaise la mer par son doux chant, passons d'ici sur cette autre plage, où, à cette heure, elle a toujours coutume de retourner<sup>11</sup>.)

---

Press, 2010, p. 887-888.

<sup>8</sup> À cet égard – et en particulier sur la vocalité des sirènes – voir les pages consacrées à leur mythe dans l'étude de Adriana Cavarero, *A più voci : filosofia dell'espressione vocale*, Milan, Feltrinelli, 2003, p. 115-129.

<sup>9</sup> Matteo Maria Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, éd. Antonia Tissoni Benvenuti et Cristina Montagnani, Milan-Naples, Ricciardi, 1999, II, XIII, 62, v. 1-2 : « Oltra a quella isoletta è una sirena : / Passi là sopra chi la vòl mirare. »

<sup>10</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, éd. Cristina Zampese, Milan, Rizzoli, 2012, VI, XL, 1-4.

<sup>11</sup> Ici et dans les citations suivantes la traduction est tirée de : Arioste, *Roland furieux*, traduction nouvelle par Francisque Reynard, Paris, A. Lemerre, 1880.

Si Alcine est introduite par l'Arioste comme un véritable metteur en scène de toutes sortes de plaisirs merveilleux – une image qui sera d'ailleurs au cœur des célèbres *Plaisirs de l'île enchantée* récréées à Versailles pour le Roi Soleil en 1664<sup>12</sup> – c'est plutôt avec l'Armide du Tasse que la musique devient une composante essentielle dans la caractérisation de l'enchanteresse.

En imitant la scène décrite par Boiardo et par l'Arioste, le Tasse met en relief le rôle de la sirène lors de l'enlèvement de Renaud par Armide. L'épisode – illustré de façon très efficace au début du XVII<sup>e</sup> siècle par le peintre flamand Anthony van Dyck<sup>13</sup> – est l'un des plus célèbres de la *Jérusalem Délivrée* : le chevalier s'arrête près du fleuve Oronte sans savoir que l'enchanteresse, prête à se venger de la libération des paladins qu'elle avait autrefois fait prisonniers, l'attend pour le tuer. Afin de l'endormir, Armide invoque une sirène qui, grâce au charme de son chant, parvient à ses fins. La parution de la sirène est un véritable coup de théâtre :

Il fiume gorgogliar frattanto udíó  
 Con nuovo suono, e là con gli occhi corse ;  
 E muover vide un'onda in mezzo al rio  
 Che in se stessa si volse, e si ritorse :  
 [...]  
 Così dal palco di notturna scena  
 O Ninfa o Dea tarda sorgendo appare.  
 Questa, benché non sia vera Sirena  
 Ma sia magica larva, una ben pare  
 Di quelle che già presso alla Tirrena  
 Piaggia abitar l'insidioso mare :  
 Né men ch'in viso bella, in suono è dolce :  
 E così canta, e 'l Cielo e l'aure molce<sup>14</sup>.

(Soudain le bouillonnement des eaux résonne d'un nouveau murmure ; il regarde et voit au milieu du fleuve une vague qui se replie et roule sur elle-même. [...] Ainsi, sur le théâtre, une nymphe ou une déesse sort lentement de son nuage. Quoique celle-ci ne soit pas une véritable sirène, mais un fantôme

---

<sup>12</sup> Dans la vaste bibliographie sur cette fête inspirée par l'épisode de Rogier chez Alcine dans le *Roland furieux*, voir au moins Marine Roussillon, « La visibilité du pouvoir dans les *Plaisirs de l'île enchantée* (1664) : spectacle, textes et images », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 80/41 (2014), p. 103-115.

<sup>13</sup> Le tableau, considéré un des chefs-d'œuvre de Van Dyck, peint pour le roi d'Angleterre en 1627, se trouve aujourd'hui au Musée des Arts de Baltimore.

<sup>14</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, éd. Franco Tomasi, Milan, Rizzoli, 2009, XIV, 60-61. Ici et dorénavant nous accompagnons le texte par la traduction française d'Auguste Desplaces (Paris, Fasquelle, 1910).

magique, elle ressemble cependant à celles qui habitaient les plages dangereuses de la mer Tyrrhénienne. Son visage est aussi beau que son chant est doux. Les accents de sa voix enchantent le ciel et les airs.)

La sirène, qui est en réalité un esprit gouverné par Armide, rappelle les sirènes insidieuses qui charmaient les voyageurs à l'époque d'Ulysse. Elle séduit à la fois par la beauté de son corps et par le charme de son chant, un chant capable de radoucir le ciel et les vents. Dans les octaves qui suivent, le Tasse donne la parole à la créature surnaturelle : la sirène chante les louanges de la jeunesse et de l'amour en exhortant à profiter du temps qui fuit<sup>15</sup>. Son chant est efficace et Renaud, vaincu par la beauté de la performance musicale, s'endort. La suite de l'épisode est bien connue : Armide se jette sur le chevalier pour le tuer, mais elle tombe amoureuse de lui. Au lieu de l'assassiner, elle l'enlève et le conduit dans un jardin de délices duquel Renaud sera plus tard sauvé par ses compagnons, les chevaliers chrétiens Carlo et Ubaldo.

Comme nous le disions, la composante musicale est centrale dans la caractérisation d'Armide. Bien avant de séduire Renaud par le chant de la sirène, l'enchanteresse se présente comme une virtuose de l'expression vocale. Lors de son arrivée dans le camp chrétien – qui correspond également à sa première parution dans le poème – Armide fait montre d'une rhétorique de la voix extrêmement raffinée et capable de capturer sans faille l'esprit des chevaliers : « sì che i pensati inganni al fine spiega / in suon che di dolcezza i sensi lega<sup>16</sup> » (« elle découvre ses trompeuses pensées d'une voix qui captive le sens »). L'image de la femme est bâtie par le poète d'une façon très subtile, car la description d'Armide évoque ici celle de Laure « sirène céleste » chez Pétrarque<sup>17</sup>. C'est d'ailleurs autour de l'ambiguïté qui lie les sirènes célestes aux sirènes terrestres – à savoir, la musique des sphères à la musique mondaine<sup>18</sup> – que le Tasse construit l'identité vocale d'Armide. La fausse sirène (« *magica larva* ») qui endort Renaud se révèle donc comme une figure de séduction vocale et un double de l'enchanteresse, tout comme le perroquet et les nymphes qui essaient de séduire Carlo et Ubaldo lors de

<sup>15</sup> Il s'agit des octaves 62-64 du chant XIV.

<sup>16</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, IV, 38, v. 7-8.

<sup>17</sup> Cf. Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CLXVII, v. 9 : « ma 'l suon che di dolcezza i sensi lega. »

<sup>18</sup> Pour une introduction à la notion – d'ailleurs très complexe – de « musique des sphères », voir Jamie James, *The music of the spheres : music, science, and the natural order of the universe*, New York, Copernicus Press, 1995 ; pour son interaction avec la notion de musique mondaine, voir également James Haar, *The Science and Art of Renaissance Music*, Princeton, Princeton University Press, 1998. et, plus récemment, Jacomien Prins, *Echoes of an Invisible World : Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*, Leyde, Brill, 2015

leur arrivée dans le jardin enchanté d'Armide. « Chiudiam l'orecchie al dolce canto e rio / di queste del piacer false sirene<sup>19</sup> » (« Fermons l'oreille au chant doux, mais perfide, de ces trompeuses sirènes »), dit le premier à son compagnon, en distinguant la Raison du Désir (et c'est en fait la Raison qu'Ubaldo vante à Renaud comme le seul instrument capable de le protéger contre la séduction – encore une fois physique et vocale – d'Armide abandonnée<sup>20</sup>).

Au sommet du drame, Armide – sirène vouée à l'échec – évoque le pouvoir de la musique et du chant au-delà du poème, dans le monde réel. La dernière performance de l'enchanteresse est en fait décrite par le poète comme s'il s'agissait d'un véritable concert :

Qual musico gentil, prima che chiara  
altamente la voce al canto snodi,  
a l'armonia gli animi altrui prepara  
con dolci ricercate in bassi modi,  
così costei, che ne la doglia amara  
già tutte non oblia l'arti e le frodi,  
fa di sospir breve concerto in prima  
per dispor l'alma in cui le voci imprima<sup>21</sup>.

(Comme un habile musicien, avant de faire éclater toutes les richesses de sa voix, prépare les âmes à ses accents par de doux préludes, ainsi Armide, qui dans son amère douleur n'oublie pas ses ruses et ses artifices, exhale d'abord de faibles soupirs, pour disposer favorablement l'âme de Renaud à ses plaintes.)

À travers la similitude, qui décrit en détail la façon dont Armide prépare son exploit vocal, il est presque impossible de ne pas penser à la pratique musicale de l'époque et en particulier aux expédients qui – incarnant le principe du plaisir situé au cœur de la culture musicale de la période – étaient capables de toucher profondément l'âme des auditeurs<sup>22</sup>. Il suffit, à cet égard, de penser au prodigieux concert des femmes de Ferrare, véritable

---

<sup>19</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XV, 57, v. 5-6.

<sup>20</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 41, v. 3-8 : « di beltà armata e de' suoi preghi or viene, / dolcemente nel pianto amaro infusi. / Qual più forte di te, se le sirene / vedendo ed ascoltando a vincer t'usi ? / Così ragion pacifica reina / de' sensi fassi, e se medesima affina. »

<sup>21</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 43.

<sup>22</sup> Sur la notion de plaisir comme composante essentielle de la musique baroque, voir Susan McClary, *Desire and pleasure in Seventeenth Century Music*, Berkeley, University of California Press, 2012.

fleuron de la cour des Este sous Alphonse II : comme les madrigaux du compositeur Luzzasco Luzzaschi le montrent, les chanteuses ferraraises étaient capables d'une virtuosité vocale sans pareil, ce qui contribua à la genèse précoce de leur mythe<sup>23</sup>. On pourrait d'ailleurs mentionner également les effets merveilleux produits par les grands intermèdes florentins de 1589 ainsi que l'éclat vocal de la diva Vittoria Archilei : descendue du ciel entourée par les sirènes célestes ou émergeant des eaux dans le rôle de la déesse Amphitrite, la chanteuse fut perçue et décrite par le public comme une sirène dont le chant mélismatique paralysait l'esprit des spectateurs<sup>24</sup>.

Bien évidemment, les organisateurs des intermèdes florentins voulaient éviter toute confusion entre les sirènes qui chantent l'harmonie des sphères et les fausses sirènes qui excitent les bas désirs des hommes. Le choix d'un chant qui privilégie le pouvoir expressif de la voix 'désémantisée' à la signification du texte verbal produit néanmoins des ambiguïtés fascinantes<sup>25</sup>. C'est le poète Giambattista Marino qui est capable, notamment, de saisir ces ambiguïtés d'une façon très subtile. Bien que dans son poème *Adonis* (1623) la magicienne Falsirena – malgré son nom – ne chante pas, les nombreuses tentations offertes par la musique ne sont pas épargnées au protagoniste. Dans le septième livre du poème, après avoir rencontré les personnifications de la Musique et de la Poésie qui se disputent sur leurs pouvoirs respectifs, le protagoniste Adonis tombe sur deux personnages exceptionnels : tout d'abord le rossignol, dont le chant se révèle un véritable prodige<sup>26</sup> ; par la suite, la personnification de la Flatterie (« la Lusinga »), créature hybride moitié femme moitié oiseau se souvenant des sirènes classiques, qui se répand en une performance vocale extraordinaire et réussit à obnubiler l'intelligence des auditeurs<sup>27</sup>. Par ailleurs, même si Falsirena ne chante pas dans le poème de Marino, il nous semble important de rappeler que l'enchanteresse était destinée à une fortune remarquable sur la scène musicale du XVII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>23</sup> Sur le concert des femmes de Ferrare à l'époque d'Alphonse II, voir Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980 ; *id.*, « Courtesans, Muses, or Musicians : Professional women musicians in sixteenth-century Italy », dans *Women Making Music : the Western Musical Tradition, 1150-1950*, éd. Jane Bowers et Judith Tick, Urbana, University of Illinois Press, 1986, p. 90-115 ; McClary, *op. cit.*

<sup>24</sup> Pour une reconstruction détaillée des intermèdes et du rôle qu'y joua Vittoria Archilei, voir Nina Treadwell, *Music and wonder at the Medici court : the 1589 interludes for La pellegrina*, Bloomington, Indiana University Press, 2008. Nous renvoyons également à cette étude pour des références bibliographiques plus nombreuses. Sur les implications musicales de cet épisode du poème de Marino, voir Mauro Clacagno, « Signifying Nothing : on the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera », *The Journal of Musicology*, 20/4 (2003), p. 461-497.

<sup>25</sup> Pour la notion de voix 'désémantisée' voir Adriana Cavarero, *op. cit.*, p. 43-52.

<sup>26</sup> Giambattista Marino, *Adone*, éd. Giovanni Pozzi, Milan, Mondadori, 1976, VII, 32-54.

<sup>27</sup> *Ibid.*, VII, 82-95.

Parmi les nombreux cas que nous pourrions citer, il suffit ici de rappeler les octaves de Falsirena mises en musique par le compositeur Sigismondo d'India (1582-1629), où le chant de la magicienne, mélismatique et orné jusqu'à l'excès, vise clairement à une séduction vocale qui ressemble à celle des créatures mentionnées auparavant<sup>28</sup>.

À ce propos, il est particulièrement intéressant de voir de quelle manière la scène théâtrale accueille la figure archétypique de la sirène à travers la réécriture de quelques épisodes tirés des poèmes chevaleresques. De fait, les sirènes apparaissent dans plusieurs livrets du XVII<sup>e</sup> siècle : quand il s'agit des sirènes d'Ulysse, les textes célèbrent la ténacité du héros grec en tant que symbole de la Raison qui permet de résister à la séduction mortelle de leur voix<sup>29</sup>. Moins tenaces que leur prédécesseur, les héros des poèmes chevaleresques se laissent charmer beaucoup plus facilement par les sirènes. Ceci est justement le cas des épisodes que nous trouvons dans le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* auxquels nous avons déjà fait allusion. Face à un nombre important de livrets basés sur les histoires d'Alcine et d'Armide<sup>30</sup>, nous allons ici nous concentrer sur deux cas pour lesquels nous disposons également de la musique, afin de mieux réfléchir sur l'interaction des deux langages.

Lors de la visite du prince de Pologne à Florence en 1625, l'archiduchesse Marie Madeleine d'Autriche, princesse régente du grand duché de Toscane, commande la mise en scène d'un spectacle inspiré par le *Roland furieux* intitulé *La libération de Rogier de l'île d'Alcine*<sup>31</sup>. Le spectacle, né de la

---

<sup>28</sup> Pour les octaves de Falsirena mises en musique par Sigismondo d'India, qui connaissait personnellement Marino (de qui il reçut le passage en question bien avant la publication du poème), voir Andrea Garavaglia, *Sigismondo d'India 'drammaturgo'*, Turin, De Sono Associazione per la Musica, 2005, *passim*. Un autre exemple célèbre de la fortune musicale de Falsirena, véritable diva, est l'opéra *La catena d'Adone* (1626) par Domenico Mazzocchi sur un livret d'Ottavio Tronsarelli ; voir Nino Pirrotta, « Falsirena e la più antica delle cavatine », dans *id.*, *Scelte poetiche di musicisti : teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venise, Marsilio, 1987, p. 355-366 ; et, plus récemment, Simona Santacroce, « “La ragion perder dove il senso abonda” : *La Catena d'Adone* di Ottavio Tronsarelli », *Studi secenteschi*, 55 (2014), p. 135-153.

<sup>29</sup> Nous renvoyons, à titre d'exemple, au livret *Le Sirene confuse* de Cesare Abelli (Bologne, Cochi, 1623) et *La Sirena d'Ulisse* de Domenico Benigni (dans *id.*, *Poesie*, Macerata, Piccinni, 1667).

<sup>30</sup> En ordre chronologique, nous nous limitons à rappeler ici, parmi les titres que nous avons pris en considération, les livrets de Fulvio Testi, *L'isola di Alcina* (1637) ; Benedetto Ferrari, *Armida* (1639) ; Francesco Maria Santinelli, *L'Armida nemica, amante, e sposa* (1669).

<sup>31</sup> Pour une reconstruction détaillée du spectacle, voir Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici court : music and the circulation of power*, Chicago, University of Chicago Press, 2009 (en particulier les chapitres « *La liberazione di Ruggiero amid the politics of regency* » et « *Performance, musical design, and politics in La liberazione di Ruggiero* »).

collaboration entre le poète Ferdinando Saracinelli, la compositrice Francesca Caccini et le décorateur Giulio Parigi, est un très bel exemple d'opéra-ballet selon le style en vogue à Florence à l'époque qui mêlait musique, théâtre, danse et grandes machineries dans une œuvre d'art totale. L'opéra de Saracinelli et Caccini, bâtie comme une allégorie du pouvoir florentin et riche en implications religieuses et politiques, met en scène la chute du paladin Rogier dans le piège préparé par la magicienne Alcine. Emprisonné dans l'île enchantée, le chevalier est libéré par la fée Mélisse et rendu à sa fiancée Bradamante ainsi qu'à sa mission dynastique. La scène qui nous intéresse est celle où Rogier, charmé et diverti par Alcine, s'endort en écoutant le chant d'une sirène que la magicienne vient d'évoquer. Comme Kelley Harness l'a montré dans son étude consacrée à l'opéra de Caccini dans le cadre du patronage artistique féminin à Florence au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le livret de Saracinelli réécrit l'épisode du *Roland furieux* à travers la scène de la sirène présente dans la *Jérusalem délivrée*, nous permettant, par ailleurs, de saisir la fonction de modèle exercée par le poème du Tasse non seulement sur ses imitateurs, mais également sur la réception de ses prédécesseurs (en particulier de l'Arioste)<sup>32</sup>.

Mais revenons au chant de la sirène : dans un opéra qui – conformément à l'évolution du genre à l'époque du *recitar cantando*<sup>33</sup> – privilégie un chant récité et syllabique, la seule exception concerne justement l'apparition de la sirène d'Alcine. En introduisant la créature de mer, la magicienne promet de montrer au chevalier cygnes et sirènes dont le chant serait capable de faire endormir Argos lui-même (« e di cigni e sirene dolci canti che ponno Argo sforzar al sonno<sup>34</sup> »). De façon inattendue, elle s'arrête sur le mot « canti » (chants) avec un métrisme tout à fait étranger à son style habituel. Un tel expédient – véritable madrigalisme décrivant le mot – se révèle cohérent vis-à-vis de la performance de la sirène : en contrastant le chant

---

<sup>32</sup> Kelley Harness, *Echoes of women's voices : music, art, and female patronage in early modern Florence*, Chicago, University of Chicago Press, 2006 (en particulier le chapitre « "She hoped to see in the triumphs of religion the triumphs of her house" : Epic-Chivalric Poems and the Equestrian Ballets »).

<sup>33</sup> Pour une introduction à la pratique et aux théories du *recitar cantando* à la Renaissance et à l'âge baroque, voir Francesco Bausi, « "Imitar col canto chi parla" : verso sciolto e "recitar cantando" nell'estetica cinquecentesca », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 51 (1989), p. 553-568 ; et, plus récemment, l'étude de Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando : The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Berne, Peter Lang, 2009.

<sup>34</sup> Nous lisons le vers en question dans l'édition de la partition de Francesca Caccini, *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, Florence, Cecconcelli, 1625 ; voir également l'édition du seul livret, sans musique : Ferdinando Saracinelli, *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, Florence, Cecconcelli, 1625.

syllabique et récités des autres personnages, elle chante une chanson strophique au rythme de danse très riche en passages d'agilité et en mélismes qui mettent en relief la beauté de la voix ainsi qu'une technique vocale remarquable. Concentrée sur les effets merveilleux produits par le chant, la performance de la sirène éclipse la compréhensibilité du texte, relégué dès lors au second plan.

L'idée d'une opposition entre l'expression vocale des personnages réels et celle des créatures surnaturelles – une opposition très importante dans l'opéra italien des origines – est également au cœur de notre deuxième exemple, qui nous emmène de Florence à Ferrare, lieu d'élection du genre chevaleresque. L'opéra *L'Amore Trionfante dello Sdegno* (*L'Amour qui triomphe du Dédain*), avec musique du compositeur romain Marco Marazzoli sur un livret du poète Ascanio Pio di Savoia, fut mise en scène pendant le carnaval de 1640<sup>35</sup>. L'un des aspects les plus intéressants de cette réécriture dramatique de l'histoire d'Armide et Renaud réside dans la représentation explicite des conflits intérieurs incarnés par les personnages du poème du Tasse, ce qui permet de dévoiler leurs motivations tourmentées. Le cas de Renaud qui parvient aux rives du fleuve Oronte est, à cet égard, emblématique. Le chevalier est tenté de traverser le ruisseau pour rejoindre le petit îlot au-delà de l'eau, mais il ne sait pas se décider : Curiosité le pousse en lui rappelant le plaisir des choses nouvelles, alors que Prudence le retient en soulignant les risques qui abondent dans toute chose inconnue<sup>36</sup>. Les deux personnifications, qui n'existent pas dans le poème du Tasse, portent sur scène l'ambivalence d'un personnage à la psychologie complexe : intrigué par le désir de connaître – un désir que Renaud partage avec Ulysse et Rogier – le héros franchit le seuil d'un monde magique dont il sera fait prisonnier, à savoir le monde enchanté d'Armide. Renaud s'assoit, enlève son casque et s'expose à la brise. Comme nous l'avons rappelé, le piège est préparé très habilement par Armide elle-même, qui attend Renaud pour le tuer.

---

<sup>35</sup> Pour le livret voir Ascanio Pio di Savoia, *L'Amore trionfante dello sdegno, drama recitato in musica con machine nella città di Ferrara per la venuta dell'eccellentissimo principe sig. D. Taddeo Barberini prefetto di Roma generalissimo dell'armi di S. Chiesa*, Ferrare, Suzzi, 1642 ; la musique de Marco Marazzoli nous a été transmise par un manuscrit autographe du compositeur (Rome, Bibliothèque Vaticane, Chigi Q.VIII.189). Sur la production de Ascanio Pio et sur la mise en scène ferraraise de l'opéra voir Roberta Ziosi, *I libretti di Ascanio Pio di Savoia*, dans *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, éd. Paolo Fabbri, Lucques, LIM, 1999, p. 135-165.

<sup>36</sup> Pour un exemple du conflit entre Prudence et Curiosité, voir Ascanio Pio, *L'Amore trionfante dello sdegno*, p. 8 : « PRUDENZA Chi cerca quello che cercar non deve / quello che non vorria ritrova in breve / CURIOSITÀ Disavventura, o morte / non dee temere huom forte. »

La sirène qu'Armide utilise pour endormir Renaud est introduite dans le poème par la voix du poète<sup>37</sup>. En revanche, dans l'opéra de Pio et Marazzoli, la parution de la créature magique est soudaine, sans aucune médiation narrative. En réalité, la voix du poète et les didascalies qui décrivent la scène dans l'édition du livret de 1642 convergent partiellement : « Postosi a sedere Rinaldo, e cavatosi l'elmo, sorge nel mezzo del fiume una Sirena<sup>38</sup> » (« Renaud, assis, enlève son casque ; une sirène surgit des eaux »). Comme nous l'avons rappelé, le chant de la sirène, célébrant la jeunesse et les plaisirs de la nature, occupait trois octaves sans interruption dans la *Jérusalem délivrée*<sup>39</sup>. Au contraire, dans le livret, la performance de la sirène est articulée en quatre strophes de sept vers interrompues par les réponses de Renaud<sup>40</sup>. Si, dans le poème, l'effet produit par le chant ne laisse pas de place à l'échange dialogique, l'auteur du livret montre l'effondrement progressif de Renaud face aux charmes de la sirène. Le chevalier la reconnaît tout d'abord comme une sirène belle et insidieuse (« insidiosa, / bella non men che musica Sirena<sup>41</sup> »). Pourtant, bien que la réaction de Renaud à la première strophe chantée par la sirène soit celle d'un héros vertueux et tenace, après la deuxième strophe la vertu du chevalier commence à vaciller « au son de la douce harmonie » (« al suon de la dolcissima armonia<sup>42</sup> »). À la fin de la troisième strophe, suite à sa capitulation totale et inévitable, Renaud s'endort. Visiblement, la réécriture dramatique met en scène ce que le Tasse se limite à suggérer aux lecteurs quand il dit que le sommeil enroule Renaud comme un serpent qui, « fort et puissant, [...] s'empare peu à peu de ses sens » (« a poco a poco [...] si fa donno / sovra i sensi di lui, possente e forte<sup>43</sup> »).

Au-delà des éléments textuels propres à la réécriture, ce qui nous intéresse ici est surtout la façon dont la réécriture trouve une correspondance aiguë dans le langage musical du compositeur. En développant d'une manière encore plus radicale l'opposition entre déclamation et chant que nous avons rencontrée chez Francesca Caccini, Marazzoli surprend le public par une distinction nette entre le récitatif de Renaud et le chant mélodieux de la sirène. Les styles des deux personnages – d'une part l'articulation déclamée du texte, d'autre part la beauté du chant – ne pourraient pas être plus éloignés l'un de l'autre. De plus, le caractère mélismatique du chant de la sirène

<sup>37</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIV, 60-61.

<sup>38</sup> Ascanio Pio, *L'Amore trionfante dello sdegno*, p. 11.

<sup>39</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIV, 62-64.

<sup>40</sup> Ascanio Pio, *L'Amore trionfante dello sdegno*, p. 11-13.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>43</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XI, 65.

atteint un niveau de virtuosité encore plus élevé dans la dernière strophe, alors que Renaud est déjà endormi. Comme auparavant, c'est la voix qui affirme sa supériorité sur un texte dont le contenu est tout à fait secondaire par rapport aux émotions produites par le chant.

Pour conclure, puisque pendant la dernière intervention de la sirène, comme nous l'avons souligné, Renaud est endormi, nous pourrions nous demander quel est le but de ce dernier exploit vocal. Ou, mieux, à qui s'adresse-t-il ? S'il nous semble possible d'y reconnaître la tentative d'aller au-delà de la scène, c'est-à-dire la possibilité de charmer les spectateurs de la même façon dont le chant de la sirène a ensorcelé Renaud, il faut souligner cependant que la dernière strophe chantée par la sirène introduit également la première apparition d'Armide sur scène. Prête à tuer Renaud dans son sommeil, l'enchanteresse éprouve un sentiment inattendu et bouleversant : « Ahi qual severo affetto / Mi va serpendo intorno / Al generoso petto ?<sup>44</sup> » (« Hélas ! Quel sévère sentiment enroule mon cœur ? ») L'auteur du livret reprend ici l'image du serpent utilisée par le Tasse pour représenter l'engourdissement provoqué par la sirène qui s'emparait de Renaud<sup>45</sup>. Comme plusieurs critiques l'ont remarqué, en contemplant le beau chevalier endormi, Armide révèle le côté narcissique de sa psychologie : s'il est vrai qu'en voyant sa beauté reflétée par la beauté de Renaud, l'enchanteresse se retrouve victime de ses artifices, nous pourrions également penser que la métamorphose psychologique du personnage est initiée par le chant de la sirène qui invite aux joies de l'amour.

Une chose est certaine : dans les deux exemples que nous venons de présenter, la réécriture des histoires d'Alcine et d'Armide, au-delà de ses interprétations allégoriques, met à profit les métaphores et les similitudes musicales dont les textes originaux (la *Jérusalem délivrée* en particulier) sont riches. Le pouvoir des émotions, évoqué par l'écriture poétique, prend donc corps – ou mieux, voix – sur les scènes du théâtre musical, où la sirène devient la véritable incarnation du plaisir ambigu d'un chant qui s'adresse aux sens avant d'engager la raison.

Eugenio REFINI  
Johns Hopkins University

---

<sup>44</sup> Ascanio Pio, *L'Amore trionfante dello sdegno*, p. 14.

<sup>45</sup> Nous renvoyons au passage cité ci-dessus : Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIV, 65.

**DANS LES ROYAUMES D'ALCINE ET D'ARMIDE :  
L'ARIOSTE ET LE TASSE EN DANSE**

Pour avoir une réflexion accomplie sur la nature de la danse, considérée dans son rapport aux autres arts et à la littérature, il faut attendre le traité *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* que le Père Ménestrier publie en 1682<sup>1</sup>. L'auteur reconnaît que le ballet est un art imitateur, un « singe de la nature<sup>2</sup> », de même que la tragédie, la comédie, la poésie et la peinture, mais il tient à souligner les points de divergence entre ces arts représentatifs. Il corrige tout d'abord deux positions répandues au XVII<sup>e</sup> siècle, selon lesquelles le ballet n'était qu'« une invention de pur caprice<sup>3</sup> », ou bien que pour créer des ballets il suffisait de suivre les règles de la composition dramatique. En effet, ces spectacles ne sont ni des « comédies à danser », ni des « tragédies muettes<sup>4</sup> », tout en étant « une imitation des choses que l'on dit et que l'on chante<sup>5</sup> ». La composition et l'exécution des ballets demandent plusieurs savoir-faire, de la poésie à la rhétorique, en passant par la musique et par la sculpture, loin de toute improvisation. Pour l'affirmer, Ménestrier s'appuie sur les réflexions d'Athénée et de Lucien<sup>6</sup> ; il souligne que l'imitation, en danse, se fait à travers les gestes, les mouvements, les cadences (c'est-à-dire, le rythme de chaque séquence de mouvements contenue dans une mesure musicale).

Du dialogue de Lucien (*De Saltatione*, composé au II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ), Ménestrier tire cette considération : il existe trois sortes possibles de sujets pour un ballet : l'histoire, la mythologie et la *poésie*. Cette dernière est la source des œuvres les plus ingénieuses, car elle offre la plus grande variété de sujets (de la peinture d'éléments naturels, aux enseignements moraux, des

---

<sup>1</sup> Claude-François Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>6</sup> Athénée, *Les Quinze Livres des Deipnosophistes*, traduction de Michel de Marolles, Paris, Jacques Langlois, 1680 ; Lucien de Samosate, *De Saltatione*, dans *Lucien*, de la traduction de Nicolas Perrot d'Ablancourt, Paris, Augustin Courbé, 1654, puis Louis Billaine, 1664, 2 vol.

représentations allégoriques aux récits de roman)<sup>7</sup>. Ce qui doit être considéré, dans cette transposition, est la matière différente et la structure différente dont chaque art se sert pour représenter son sujet.

Tout d'abord, le théoricien signale évidemment la contrainte temporelle. Si le poème doit « préparer et conduire comme par degrés » l'action du héros et le récit peut donc embrasser plusieurs années, la tragédie doit présenter un changement de fortune subit, sans dépasser l'espace de vingt-quatre heures. Le ballet, en revanche, « ne souffre pas ces contraintes », puisqu'il n'est pas en mesure de présenter « une grande action » : il joue alors sur la variété des situations, afin de composer un ensemble agréable, que le père jésuite définit comme « juste », « savant » et « naï[f]<sup>8</sup> ». Au lieu de l'unité d'action, il y aura donc une « unité de dessein », c'est-à-dire une cohérence formelle<sup>9</sup>. La variété harmonieuse et la dimension réduite ou fragmentaire de l'action sont bien visibles dans les ballets inspirés des poèmes de Ludovico Ariosto et de Torquato Tasso, comme nous le verrons ci-après.

Selon Ménéstrier, les éléments spécifiques composant un ballet sont les *figures* et les *mouvements*, parties correspondant aux unités signifiantes d'un texte, qui réalisent la fiction (l'*invention*) par leur combinaison et accord (l'*harmonie*)<sup>10</sup>. Mais la textualité propre de la danse aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles n'était pas limitée à son inscription dans un ensemble figuré ; elle faisait du mouvement lui-même un acte d'écriture, fondé sur un dynamisme rythmique<sup>11</sup>, qui dans l'intention de Jean-Antoine de Baïf devait correspondre à la distribution des accents dans la versification grecque<sup>12</sup>. La beauté de l'ensemble du ballet et sa signification narrative doivent néanmoins beaucoup à la *décoration* (les machines étaient indispensables à l'effet d'émerveillement et à la traduction visuelle du récit des changements).

Après une recherche sur les origines mythiques et les formes anciennes de la danse, le traité *Des Ballets anciens et modernes* prend en considération un siècle de production théâtrale, du début du XVI<sup>e</sup> à la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Il en émerge un rapport non superficiel entre les genres narratifs et les genres chorégraphiques, autant au niveau des sujets et des thèmes, qu'à celui des

<sup>7</sup> Claude-François Ménéstrier, *op. cit.*, p. 53-54.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>11</sup> Mark Franko, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1986, p. 26.

<sup>12</sup> Jean-Antoine de Baïf, « Au Roy », dans *Le Cinquieme Livre des Poemes*, dans *Œuvres en rime* [1572-1573], éd. Charles Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre, 1883, t. II, p. 230 : « [...] un ballet que dressions, dont la demarche est mise / Selon que va marchant pas-à-pas la chanson / Et le parler suivi d'une propre chanson. »

structures. Dans l'examen des sujets susceptibles d'engendrer des ballets, le poème de l'Arioste est considéré comme une source idéale, pour des raisons qui dérivent de l'originalité du texte littéraire, les épisodes du *Roland furieux* étant agencés dans le poème de façon musicale et avec liberté.

La conduite du ballet peut être une espèce de roman, comme ceux des Amadis, des Chevaliers du Soleil, de Primaleon, etc. C'est ce qui fait que l'Arioste a fourni un grand nombre de sujets de ballets, dansés en France et en Italie depuis un siècle, parce que le dessein de son poème n'ayant point l'unité d'action que demande la poésie narrative, il s'est proposé de décrire en vers tout ce qui peut servir naturellement de sujet aux ballets, mascarades, carousels, et autres divertissements<sup>13</sup>.

Parmi les ballets porteurs de sens, définis par Ménestrier comme « allégoriques », il y en a qui proposent un message moral ou des épisodes mythologiques, et d'autres qui « se composent à la façon des romans » et qui fondent leur développement sur le merveilleux, en absence de vraisemblance<sup>14</sup>. Cette perspective ne suit pas l'évolution de la réflexion sur le roman qui venait de se former grâce à Pierre-Daniel Huet<sup>15</sup>. Selon Huet, en effet, une part de vraisemblance est présente dans tous les genres narratifs, même dans les poèmes épiques et chevaleresques.

Le plaidoyer de Ménestrier en défense du ballet, genre négligé par les théories dramatiques, offre une richesse d'exemples, à travers lesquels il émerge que l'inspiration romanesque amenait le ballet à assumer l'histoire et à habiller sous des formes agréables un objectif politique<sup>16</sup>. Les pièces que nous allons prendre en considération vont justement nous en offrir une démonstration. Comme l'a remarqué Margaret McGowan, le thème romanesque qui se prêtait bien aux intentions politiques, entre Renaissance et âge baroque, était celui de la délivrance, et le rôle du libérateur « convenait admirablement au roi quand on voulait mettre en relief sa gloire<sup>17</sup> » : le roi devient ainsi l'antagoniste positif des magiciennes, celui qui rétablit l'ordre.

---

<sup>13</sup> Claude-François Ménestrier, *op. cit.*, p. 61.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>15</sup> Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans* [1670], Paris, Jean Mariette, 1711, p. 6-8.

<sup>16</sup> On peut lire par exemple la description de *La Conquête du Char de la gloire par le grand Theandre*. Ce ballet allégorique, représenté dans le collège jésuite de Reims en 1628, donne à Louis XIII le visage d'un héros légendaire dans le récit du siège de La Rochelle.

<sup>17</sup> Margaret McGowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963, p. 72.

S'il est vrai que l'inspiration littéraire anime une grande partie de la production chorégraphique à l'époque des règnes de Henri IV et de Louis XIII, les ballets proprement « romanesques » ou « à action<sup>18</sup> » se concentrent surtout dans la deuxième décennie du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Nous allons ici considérer deux ballets inspirés de l'Arioste : le *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*, ou *Ballet d'Alcine* (1610), et *La Furie de Roland* (1618), puis deux ballets inspirés du Tasse : *Ballet du Roy* ou *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617) et *Les Aventures de Tancredi en la forêt enchantée* (1619).

Le degré d'adhésion et de liberté par rapport au texte-source est variable, allant de la reproduction de séquences d'actions à la transposition du récit en récitatif ou air chanté, jusqu'à l'invention de personnages et de thèmes. Dans ce répertoire, les ballets qui sont les plus proches du texte narratif sont les moins anciens. Les historiens de la danse ont remarqué un intérêt croissant pour « la fable et le spectacle » dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, et parallèlement, une diminution du rôle joué par l'allégorie<sup>20</sup>, bien qu'elle celle-ci n'ait pas perdu sa valeur politique, se proposant encore, dans ce genre de spectacles, comme une clef de lecture des épisodes romanesques. Les sujets littéraires « nobles » sont cependant destinés à être abandonnés au cours du règne de Louis XIII, car le merveilleux et l'épopée cèdent le pas au burlesque et au quotidien<sup>21</sup>.

Le *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme* a été représenté devant Henri IV le 12 janvier 1610 dans la Grande Salle du Louvre et le 17 et 18 janvier de la même année à l' Arsenal ; la musique et les vers chantés étaient de Pierre Guédron<sup>22</sup>, compositeur de la chambre du roi, les décors avaient

---

<sup>18</sup> David J. Buch emploie ces termes dans *Dance Music from the Ballets de Cour 1575-1651. Historical Commentary, Source Study, and Transcriptions from the Philidor Manuscripts*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1994, p. XV.

<sup>19</sup> Voir le tableau récapitulatif sur la présence de personnages de roman (des Chevaliers de la Table Ronde à *Dom Quichotte*, à Rabelais) dans les ballets du XVII<sup>e</sup> siècle dressé par Marie-Claude Canova-Green dans « Romans et ballets de cour dans la France du Grand Siècle », dans *Le roman mis en scène, op. cit.*, p. 172-174.

<sup>20</sup> Margaret McGowan, *op. cit.*, p. 117.

<sup>21</sup> Georgie Durosoir, « Visages contrastés de l'Italie dans les ballets de la Cour de France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue de Musicologie*, LXXVII, 2 (1991), p. 173-174. Sur le mélange des tons dans cette production, voir Marie-Noëlle Filipic, « Une variété baroque du comique : le burlesque dans les ballets de cour de 1581 à 1626 », *Théâtre et drame musical*, 3-4 (2004), p. 33-52.

<sup>22</sup> Selon le poète Pierre de Deimier, Guédron avait essayé d'adapter à la langue française le rythme de la versification grecque, mais cela ne pouvait pas aboutir à un effet satisfaisant, car le français suit la « démarche de la prose » et s'adapte mal à la mesure coupée (*L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaulx, 1610, cité par Margaret McGowan, *op. cit.*, p. 82).

été créés par Thomas Francini, ingénieur italien auprès de Marie de Médicis. Le sujet est tiré du *Roland furieux* (les chants VI, VII, VIII, X, dont la protagoniste est Alcine), mais la base a son origine dans les *Cinq chants* de l'Arioste, que l'auteur avait retranché du *Furieux*. Le public français connaissait autant le texte italien que sa traduction-réduction en prose : *Cinq discours de cinq chants nouveaux*, par Gabriel Chappuys<sup>23</sup>. Nous possédons le livret, la partition des airs du ballet et des parties chantées et un *Dessein du ballet*, qui résume l'action :

Alcine, magicienne, dépitée de ne pouvoir réduire à son amour douze jeunes Chevaliers, les enchante et transforme en estranges et diverses formes : puis, reconnoissant par ses arts qu'ils doivent estre desenchantez malgré elle, par la seulle veuë du plus grand Roy de la terre, furieuse, menace ses demons, maugreant sa science et leur foible pouvoir<sup>24</sup>.

Un épisode du *Roland furieux* – la captivité de Roger et des chevaliers dans le palais enchanté d'Alcine et leur libération grâce à la magicienne Melissa – et un thème des *Cinq chants* – la vengeance des Fées guidées par Alcine contre les guerriers français – concourent à la création de cette pièce. Même si nous assistons à une simplification du sujet et à une extrême sélection à l'intérieur du récit, le dessin de la pièce prend forme grâce à l'introduction de ressources spécifiques du ballet de cour. Celles-ci embrassent le dessin géométrique, allégorique mais non narratif, les basses danses, l'invention de gigantesques figures en osier animées par les danseurs : mobiles, surprenantes, appelées par l'auteur du livret « grotesques » non pour leur aspect monstrueux, mais pour leur caractère bizarre, fantastique, de pure invention, qui contredit le vraisemblable<sup>25</sup>. Des danseurs-musiciens sont

---

<sup>23</sup> *Cinq discours de cinq chants nouveaux de M. Loys Arioste, suivant la matière du Furieux ; avec suite de quelques nouvelles stances du mesme auteur, traduits nouvellement en françois par Gabriel Chappuis [Chappuys]*, Lyon, Pierre Rigaud, 1608. Sur la diffusion des poèmes italiens en France, voir Jean Balsamo, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992 ; *id.*, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », dans *L'Arioste et le Tasse en France, op. cit.*, p. 11-26.

<sup>24</sup> *Dessein du ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*, publié en 1612 dans le *Recueil des plus excellens ballets de ce temps* (Paris, Toussaint du Bray), reproduit par Lacroix dans *Mascarades et ballets de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, recueillis et publiés, d'après les éditions originales, par M. Paul Lacroix [1868-1870], Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. I, p. 200.

<sup>25</sup> Pour une étude et une définition des *grotesques* dans les arts plastiques à la Renaissance, voir Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florence, Olschki, 2014, p. 170-190.

déguisés en tours solennelles, en jeunes filles géantes, en pots de fleurs marchants, en hiboux sautillants, en violes à la tête d'homme, en moulins à vent, en nains qui se chamaillent. La petite société qui prend ces formes changeantes, émergeant et se cachant dans la forêt qui couvre le fond de la scène, est celle des douze chevaliers prisonniers du palais enchanté, qui dans le *Roland furieux* avaient été changés par Alcine en arbres, en rivières, en fauves, en « strana torma » aux visages monstrueux<sup>26</sup>, afin qu'ils ne révèlent pas qui elle était.

Les figures grotesques ou bouffonnes qui peuplent cette pièce peuvent être lues comme un correspondant de l'ironie que l'Arioste déploie envers le monde de la chevalerie. Le ballet s'ouvre avec « Messire Gobbemagne, grand confallottier de l'Isle des singes », au grand chapeau en forme de pyramide, à la barbe épaisse et au « pas majestueux », portant une grande lanterne et suivi par trois esclaves turcs aux gros sourcils qui jouent du violon en dansant ; le nom et le titre bouffonesques remplacent ceux du démiurge Demogorgon, d'origine platonicienne, qui en ouverture des *Cinq chants* dirige le grand conseil des Fées<sup>27</sup>. Quant aux danseurs déguisés en magots verts, ils peuplent la scène en répandant la lumière de leurs flambeaux et en jouant du violon sur les tribunes.

L'adaptation textuelle est intrinsèquement conditionnée par le contexte social et culturel de la représentation. Le spectacle constitue en effet un divertissement pour les courtisans, qui sont d'ailleurs les protagonistes directs de la pièce : les ducs de Vendôme, de Retz, les comtes de Cramail, de La Roche-Guyon, et autres aristocrates incarnent sur la scène les douze chevaliers désenchantés qui exécutent la dernière entrée dansée en l'honneur du roi, composée de douze figures géométriques représentant sur le sol, dans l'intention des auteurs, l'alphabet des Druides. On venait d'ailleurs de découvrir des traces de l'alphabet sacré et secret des prêtres celtes, et les études sur cette civilisation s'étaient répandues en France, depuis *Les Illustrations de Gaule* de Jean Lemaire de Belges<sup>28</sup>. Cette citation des lettres oghamiques n'est pas seulement une autre curiosité offerte, après la parution des *grotesques*, mais elle devient un élément ultérieur de célébration nationale, qui s'inscrit sur le dessin narratif, de plus en plus faible.

À chaque dessin mis en espace est associée une valeur symbolique : les vertus chevaleresques et la grandeur morale du souverain. Le roi lui-même

---

<sup>26</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, éd. Cesare Segre, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1982, VI, 51, 61, p. 117, 120.

<sup>27</sup> *Id.*, *Cinque canti*, éd. Luigi Firpo, Turin, UTET, 1964, I, 4-5, p. 5.

<sup>28</sup> Jean Lemaire de Belges, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Paris, Geoffroy de Marnef, 1512.

paraît sur la scène, sur une plateforme surélevée, en face du Palais d'Alcine. Pôle de la rationalité, de l'ordre et de la vertu face au chaos de la magie, il assume un rôle opposé à celui que l'Arioste lui avait donné : dans le ballet, Henri IV triomphe des puissances infernales en rétablissant l'harmonie par son « pouvoir suprême » (c'est le titre de la dernière danse de la pièce), alors que dans le poème, Charlemagne est victime des machinations de Ganelon. Mais Henri IV dispose d'un pouvoir surnaturel, puisqu'il remplace, dans sa fonction, la magicienne Melissa du *Roland furieux*<sup>29</sup>, par une action analogue et apparemment contraire. Melissa, aidée par la sœur d'Alcine, Logistille, avait libéré les prisonniers du palais en détruisant les signes producteurs de l'enchantement : des sceaux aux dessins symboliques eux-mêmes (nœuds, losanges, spirales) :

[...] va la disperata Alcina,  
che 'l desiderio di Ruggier sì rode,  
che lascia sua città senza custode.

Non lascia alcuno a guardia del palagio :  
il che a Melissa che stava alla posta  
per liberar di quel regno malvagio  
la gente ch'in miseria v'era posta,  
diede commodità, diede grande agio  
di gir cercando ogni cosa a sua posta,  
imagini abbruciar, suggelli torre,  
e nodi e rombi e turbini disciorre<sup>30</sup>.

Quant au désespoir d'Alcine, le compositeur Pierre Guédron a tiré du texte du *Roland furieux* et des *Cinq chants* l'esprit de la lamentation, mais il a remplacé le sentiment d'auto-compassion de la magicienne par de la fierté et il a transposé au discours direct le récit du personnage contenu dans le texte italien. Le dynamisme de la scène peuplée de démons ne contraste pas, en réalité, avec la fluidité du texte italien, qui préfère la narration des relations entre personnages à l'analyse psychologique<sup>31</sup>.

L'Arioste décrit ainsi la scène :

<sup>29</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, éd. cit., VIII, 14, p. 150.

<sup>30</sup> *Ibid.*, VIII, 13-14, p. 150.

<sup>31</sup> Pour l'analyse du dynamisme narratif chez l'Arioste, voir essentiellement Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pise, Nistri-Lischi, 1966 ; Marcello Turchi, *Ariosto o della liberazione fantastica*, Ravenne, Longo, 1969 ; Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Turin, Einaudi, 2001 ; Marco Marangoni, *Ariosto. Un amore assoluto per la narrazione*, Naples, Liguori, 2008.

Squarciossi i panni e si percosse il viso,  
 e sciocca nominossi e malaccorta ;  
 e fece dar all'arme immantinente,  
 e intorno a sé raccor tutta sua gente<sup>32</sup>.

Levarsi Alcina non potea dal core  
 che le fosse Ruggier così fuggito :  
 né so se da più sdegno o più amore  
 le fosse il cor la notte e 'l dì assalito ;  
 e tanto era più grave il suo dolore,  
 quanto men lo potea dir espedito,  
 perché del danno che patito avea  
 era la fata Logistilla rea<sup>33</sup>.

Et le compositeur français attribue à la magicienne les mots suivants, où le désespoir se dynamise, et laisse émerger l'orgueil de la magicienne, lorsque son pouvoir sur les présences infernales est défaillant, face à un pouvoir plus fort, celui du roi :

Noires fureurs, ombres sans corps,  
 L'effroy des vivans et des morts,  
 Trompeuse bande que j'appelle  
 Impuissante, ou bien infidelle ;  
 Allez, demons, foibles esprits,  
 Je vous quitte avec mespris.

La presence de ce grand Roy,  
 Et tant de beauté que je voy  
 En charmes divins et fertiles,  
 Ont rendu les miens inutiles.  
 Allez demons, etc.<sup>34</sup>.

La même stratégie – sélectionner quelques épisodes du poème de l'Arioste pour les insérer, de façon fragmentaire, dans un cadre de célébration politique nationale – est mise en œuvre dans le ballet *La Furie de Roland*. De cette pièce, représentée le 9 janvier 1618, il nous reste uniquement le texte

---

<sup>32</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, éd. cit., VIII, 12, p. 150.

<sup>33</sup> *Id.*, *Cinque canti*, éd. cit., I, 19, p. 8.

<sup>34</sup> [Pierre Guédron], *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*, dans Paul Lacroix, *op. cit.*, t. I, p. 260 ; la partition de Gabriel Bataille est contenue dans le volume *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Troisième Livre*, Paris, Pierre Ballard, 1611, f. 34 v°-35.

imprimé des vers récités et chantés. L'auteur en est René Bordier, « chargé de la poésie » auprès de Louis XIII<sup>35</sup>. Les épisodes adaptés à la mise en scène sont tirés du récit de la fureur de Roland (chants 23, 24, 29 et 30) et de l'entreprise d'Astolphe pour redonner la raison à son ami (chants 34, 38, 39). Les couplets imprimés forment des monologues en séquence. On voit défiler dans l'ordre la Folie, Astolphe, un Chasseur, Angélique, Roland, deux Usuriers, trois Bergers, deux Fous, une Folle. Même dans ce cas, la création fait place à un imaginaire étranger au texte-source, par l'insertion de figures tirées de la vie sociale du XVII<sup>e</sup> siècle, les usuriers<sup>36</sup>, et d'une personnification chère à la tradition comique, depuis les fêtes des fous et les soties médiévales jusqu'aux ballets burlesques : la Folie.

Le langage utilisé dans cette pièce, qui est conventionnel, est centré sur la rhétorique amoureuse galante, loin du modèle ariostesque. Ainsi, les bergers ne sont pas « gli agricultori » qui s'enfuient terrorisés devant Roland brandissant des arbres<sup>37</sup>, mais des amants jaloux, tirés de l'imaginaire pastoral contemporain. Faute de témoignages sur le spectacle, nous pouvons remarquer que l'ensemble des vers produit une impression de quasi-immobilité de l'ensemble et que le thème de la folie se traduit dans l'éloge de cette condition et dans les déguisements des personnages plutôt que dans la représentation de scènes de folie.

L'attention au texte narratif s'approfondit dans les ballets inspirés d'épisodes de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, mais les contraintes du genre chorégraphique imposent encore des modifications importantes au texte : de l'extrême sélection et simplification du matériel narratif, à sa transformation en séries d'unités figurées qui suggèrent de façon fragmentaire la matière épique.

Le *Ballet de la délivrance de Renaud* tire son sujet des chants XIV, XV, XVI de la *Jérusalem délivrée*, où Renaud, charmé par la magicienne Armide et emprisonné dans son palais, est libéré par les chevaliers Charles et Ubald. La pièce a été donnée dans la Grande Salle du Louvre le 29 janvier 1617, sur une musique de Pierre Guédron, Gabriel Bataille et Antoine Boësset et avec des décors de Thomas Francini. Les vers, composés par René Bordier, Étienne Durand et Pierre Guédron, furent publiés sous deux formes : seuls et accompagnés d'une description détaillée rédigée par Étienne Durand :

---

<sup>35</sup> *Vers pour le ballet du Roy représentant la Furie de Roland*, Paris, Jean Sara, 1618 ; le texte a été réédité par Paul Lacroix (*op. cit.*, t. II, p. 147-160).

<sup>36</sup> En 1611, un *Ballet des usuriers*, fondé sur le thème de la jalousie amoureuse, avait été représenté. Voir Pierre de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante-un, jusques à présent*, Paris, Prault, 1735, t. III, p. 29, qui mentionne les airs.

<sup>37</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, éd. cit., XXIV, 7, p. 601.

*Discours au vray du Ballet dansé par le Roy le dimanche XXIX<sup>e</sup> jour de Janvier 1617*. Le *Discours* est enrichi de gravures qui témoignent de la complexité et de l'ingéniosité du décor<sup>38</sup>. Ce texte, avec la partition musicale complète, a été récemment l'objet d'une réédition enrichie d'études critiques, auprès du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours. Nous renvoyons à ces recherches pour une analyse du spectacle et de ses sources musicales et iconographiques, même s'il est peut-être utile d'ajouter quelques réflexions comparatistes.

L'adaptation du poème chevaleresque a mis en œuvre des choix autant au niveau des contenus, que des stratégies représentatives. En voici les principaux.

a) La fable est actualisée. L'épisode mis en scène a pu recevoir une lecture allégorique de la part du public : la libération de Renaud figure la délivrance de Louis XIII de la tyrannie du Maréchal d'Ancre, qui sera assassiné trois mois après<sup>39</sup>. Louis XIII lui-même danse sur la scène, en incarnant le Démon du feu, symbole aisément déchiffrable, pour lequel le *Discours au vray* offre une véritable dissertation, qui du domaine scientifique aboutit à l'exaltation d'un idéal politique<sup>40</sup>. D'autres éléments extra-textuels viennent du monde contemporain et introduisent un ton bouffon : les monstres qui protègent le palais d'Armide n'ont pas l'apparence mythique du dragon créé par Tasso (« difensor serpente<sup>41</sup> »), mais ce sont des animaux anthropomorphisés qui introduisent un ton parodique : des hiboux-jurisconsultes, des chiens-paysans, des singes-filles de chambre, comme on peut voir dans les

---

<sup>38</sup> *La Délivrance de Renaud. Ballet dansé par Louis XIII en 1617. Ballet danced by Louis XIII in 1617*, éd. Greer Garden, Turnhout-Tours, Brepols-Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2010. Dans ce volume, se trouve l'analyse très claire du processus d'adaptation du poème, conduite par Georgie Durosoir : « La francisation de la culture italienne au début du XVII<sup>e</sup> siècle. De la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso au ballet de *La Délivrance de Renaud* », p. 29-36.

<sup>39</sup> Voir Marie-Françoise Christout et Fernando Bassan, « Ballet : Incarnation of Allegory », *Dance Chronicle*, XVIII, 3 (1995), p. 427-435 (429). Pour l'examen des faits historiques, nous renvoyons à Michel Le Vassor, *Histoire de Louis XIII, roi de France et de Navarre*, nouvelle édition, Amsterdam, Pierre Brunel, 1757, t. X, p. 637.

<sup>40</sup> « [...] c'est le propre du feu d'épurer les corps impurs et de réunir les choses homogénéées et semblables, separant l'or et l'argent de toute autre matiere moins noble et moins riche, comme c'est le principal desir de sa Majesté, de r'apeler tous ses sujets a leur devoir, et les purger de tous pretextes de desobeissance » (*Discours au vray du Ballet dansé par le roy, le dimanche XXIX<sup>e</sup> jour de janvier MDCXVII. Avec les desseins, tant des machines et apparences differentes, que de tous les habits des Masques*, Paris, Pierre Ballard, 1617, f. 5v<sup>o</sup>).

<sup>41</sup> Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, éd. Lanfranco Caretti, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1979, XV, 47-50, p. 348-349.

gravures qui accompagnent la publication du livret et dans les dessins de Daniel Rabel pour les costumes.

b) Le récit d'actions enchaînées, non représentables dans un espace et dans une durée limités, est remplacé par d'ingénieux et complexes changements de scène visant à produire un effet de merveille ; c'est le cas de l'apparition du jardin d'Armide derrière la montagne rocheuse. Quatorze octaves du poème accueillent la narration du chemin difficile que les deux guerriers doivent parcourir : l'« alta aspra salita » à travers le gel et les pentes enneigées de la montagne, jusqu'au ciel tiède et à la « via fiorita » qui mène au « fonte del riso », dangereuse attraction, et au palais d'Armide<sup>42</sup>. Dans le livret du spectacle, il n'y a pas de progression, mais un renversement : « cette montagne [ornée de bizarre beauté] se tourna d'elle mesme, les rochers des costez secouèrent leurs testes qui sembloient immobiles, tout changea d'un instant, et en leur place parut [...] de beaux jardinages occupans la largeur de la salle et dans ces jardins trois grandes fonteynes rustiques<sup>43</sup>. »

c) Au réalisme des parties descriptives, est préféré le merveilleux surnaturel, en vertu de son efficacité visuelle. Ainsi, dans le ballet, douze démons entretiennent agréablement Renaud prisonnier, au lieu des gardes et des fauves que le magicien Ismen peint comme redoutables : « A pié del monte ove la maga alberga, / sibilando strisciar novi pitoni, / e cinghiali arrizzar l'aspre lor terga, / ed aprir la gran bocca orsi e leoni / vedrete<sup>44</sup>. » Sur la scène du Louvre, le décor praticable représentant le rocher (« une roche se perdant dans les nues<sup>45</sup> »), abrite les esprits de l'air, des eaux, de la guerre, de la chasse qui représentent des groupes de « diverses figures et [...] follastres actions<sup>46</sup> ».

d) Les passages descriptifs indispensables à la compréhension du récit sont traduits en actions et en images spectaculaires, même au prix d'un appauvrissement de leurs contenus sémantiques. Ainsi, par exemple, la dureté guerrière et la surdité des chevaliers face aux tentations<sup>47</sup> est transférée non seulement dans la gestuelle, mais dans les qualités d'un objet : les personnages serrent dans leurs mains des baguettes enchantées qui leur permettent de poursuivre le chemin sans entendre les sons provenant de la fontaine riante.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, XV, 53-66, en particulier : 55, 57, p. 350-353.

<sup>43</sup> *Discours au vray*, éd. cit., f. 10.

<sup>44</sup> Torquato Tasso, *op. cit.*, XIV, 73, p. 335.

<sup>45</sup> *Discours au vray*, éd. cit., f. 4v°.

<sup>46</sup> *Ibid.*, f. 6.

<sup>47</sup> Torquato Tasso, *op. cit.*, XV, 65, p. 353.

Le Tasse consacre à la douleur d'Armide seize octaves<sup>48</sup>, où elle est peinte comme « *negletta e schernita* », « *forsennata* », mais sur la scène, ce sentiment est représenté par des métamorphoses : le jardin devient une caverne affreuse, la fontaine est tarie, les nymphes sont muettes et on voit surgir des démons en forme d'écrevisse, de tortue, de limaçon gigantesques, qui n'obéissent pas à la magicienne.

Cependant, le « dessin » du ballet dans son ensemble compose une « action suivie, exposée par la pantomime et par les récits chantés<sup>49</sup> », qui s'achève, au milieu de pierreries éclatantes et de palmiers, par l'acclamation finale de Renaud de retour dans l'armée et de Godefroy (représenté sur un trône par Louis XIII).

La pièce qui suit de plus près le texte narratif et où les séquences narratives sont reprises dans la représentation scénique, est le ballet *Les Aventures de Tancredi en la forest enchantée*, donné dans la Salle du Louvre le 12 février 1619. Les événements représentés sont tirés du XIII<sup>e</sup> chant de la *Jérusalem délivrée*, où le magicien Ismen enchante la forêt de Saron pour empêcher l'avancée de l'armée chrétienne vers Jérusalem mais les chevaliers guidés par le pieux Geoffroy parviennent à avancer, grâce à la Providence. Le spectacle, créé à l'occasion du mariage de la sœur de Louis XIII, et commandé par Monsieur de Luynes, a vu la collaboration des poètes Honorat Laugier de Porchères, René Bordier et Scipion de Gramont, des compositeurs Pierre Guédrion et Jacques de Belleville, de l'architecte Thomas Francini et de l'artificier Horace Morel<sup>50</sup> pour les effets spéciaux ainsi que de Daniel Rabel pour les costumes<sup>51</sup>. La chorégraphie était de Belleville<sup>52</sup>. Le livret est d'un grand intérêt pour la richesse des détails descriptifs, qui nous renseignent sur l'action, les costumes, les décors<sup>53</sup>. Cent-trente-sept personnes parurent sur la scène, entre chanteurs, danseurs, musiciens, figurants<sup>54</sup>.

Dans ce ballet, la focalisation sur un épisode du poème a comporté des opérations de différente nature.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, XVI, 37-52, p. 363-367.

<sup>49</sup> Henri Prunières, *Le Ballet de Cour en France avant Bensérade et Lully*, Paris, Henri Laurens, 1913, p. 119.

<sup>50</sup> Margaret McGowan, *op. cit.*, p. 118-119.

<sup>51</sup> Des dessins sont conservés dans les collections de l'Albert and Victoria Museum de Londres.

<sup>52</sup> David J. Buch, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>53</sup> *Relation du Grand Ballet du Roy dansé en la Salle du Louvre, le 12 février 1619 sur l'aventure de Tancredi en la Forest enchantée*, par Gramont et Laugier, vers de Bordier, Paris, Jean Sara, 1619, réédité par Paul Lacroix, *op. cit.*, t. II, p. 161-198.

<sup>54</sup> *Relation du Grand Ballet du Roy [...]*, Paris, Jean Sara, 1619, p. 34-35.

a) L'adhésion au texte-source, là où il se fonde sur la *mimesis*. Ainsi, le rituel du magicien est repris fidèlement et le dessin de Daniel Rabel pour le costume d'Ismen en témoigne, montrant le pied nu dont le magicien frappe le sol :

[...]  
 or qui sen venne il mago, e l'opportuno  
 alto silenzio de la notte scelse,  
 de la notte che prossima successe ;  
 e suo cerchio formovvi, e i segni impresse.

E scinto, e nudo un pié, nel cerchio accolto,  
 mormorò potentissime parole.  
 Girò tre volte a l'oriente il vólto,  
 tre volte ai regni ove declina il sole ;  
 e tre scosse la verga, ond'uom sepolto  
 trar de la tomba e dargli il moto suole<sup>55</sup>.

Le caractère pragmatique de ces stances du Tasse se transfère aisément dans le livret, où le jeu d'Ismen est ainsi noté : « Ayant fini son chant, il commence de faire ses conjurations en cadence au son des violons qui sonnoient un air mélancolique ; il fait un cercle et des caracteres avec sa verge, se plante au milieu du cercle, ayant un pied nud. Trois fois il se tourna devers l'Orient, et trois fois vers le couchant ; trois fois secoua sa baguette, et trois fois du pied nud il frappa la terre<sup>56</sup>. »

On assiste véritablement sur la scène, grâce à l'illusion des machines, au prodige du vent qui emporte l'épée de Tancrede, aussitôt que le chevalier a frappé le cyprès, d'où émane le chant de Clorinde et jaillit le sang, après sa métamorphose.

Fay ce qu'il te plaira ; je ne puis à mes plainctes  
 Rien adjuster, sinon  
 Que lorsque je reçeus tes mortelles atteintes,  
 Clorinde estoit mon nom.

À ce mot de Clorinde, Tancrede, touché d'amour et de pitié tout ensemble, jetta son espée, que les vents emportèrent hors de la forest, et recula quelques pas, tout estonné de l'accident ; puis s'approcha en dançant et ouvrant les bras pour embrasser Clorinde en ce cyprez. Il le voit tout à coup disparoistre devant luy<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Torquato Tasso, *op. cit.*, XIII, 5-6, p. 297.

<sup>56</sup> *Relation du Grand Ballet du Roy*, éd. cit., p. 12.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 27.

La réécriture du poème simplifie encore une fois le contenu moral et le remplace par des gestes simples, mais le respect de la source est évident. Il est possible de mettre en évidence certaines ressemblances avec le poème où nous lisons ces vers :

Clorinda fui : né sol qui spirto umano  
albergo in questa pianta rozza e dura ;  
[...]  
Son di sensi animati i rami e i tronchi,  
e micidial sei tu, se legno tronchi. –  
[...] il timido amante a pien non crede  
a i falsi inganni, e pur ne teme e cede.

E, dentro, il cor gli è in tal modo conquiso  
da varii affetti, che s'agghiaccia e trema ;  
e nel moto potente ed improvviso  
gli cade il ferro, e 'l manco è in lui la téma.  
[...]  
Il suo caduto ferro in tanto fòre  
portò del bosco impetuoso vento,  
sì che vinto partissi [...] <sup>58</sup>.

b) L'amplification. Les couplets chantés sur la scène sont plus longs que les passages correspondants du poème, non seulement pour des exigences musicales, mais souvent pour intégrer de façon rétrospective une partie du récit que l'action sur scène ne peut pas expliciter. Il en est ainsi pour la lamentation des arbres abritant les esprits des guerriers morts ; la transformation musicale en cinq quatrains reprend non seulement le message gravé sur l'écorce des plantes et la description du bruit du vent parmi les branches, si proche des sanglots humains, mais l'explication du sortilège lui-même.

[...] Ce n'estoient gens de peu, ceux que ce bois enserre :  
L'ardente passion  
Du mestier de la guerre  
Les fit tomber au pied des hauts murs de Sion <sup>59</sup>.

c) La transposition. Les artistes français ont fait recours à une production abondante de détails concrets et visuels, pour traduire les abstractions ou les qualités mises en évidence dans le texte-source. Par exemple, les attributs caractérisant le lieu horrible, siège de sabbat, deviennent les qualités physiques des figures infernales. Des « piante antiche, orrende », du

<sup>58</sup> Torquato Tasso, *op. cit.*, XIII, 45-46, p. 307.

<sup>59</sup> *Relation du Grand Ballet du Roy*, éd. cit., p. 25.

« selvaggio orrore », de la « caligine<sup>60</sup> » dérive l'apparition inquiétante et spectaculaire de démons grimaçants, des Parques, des juges des enfers ainsi que de Pluton, Prosepine et Charon allumant chacun « en cadence » sur la tête de son voisin une « flamme rouge qui brusl[e] sans se consommer<sup>61</sup> » : une multitude de figures absentes dans le poème.

d) Le déplacement. L'ordre des séquences a été changé, pour mettre en relief les thèmes les plus chers au genre : le sentiment amoureux et la célébration du roi, qui avait encore dansé à cette occasion sous les habits de Godefroy de Bouillon. Ainsi, l'incendie (une « palissade de feu<sup>62</sup> ») et son extinction sont anticipés sur la scène, pour faire place au deuil de Tancrède face à Clorinde et à la louange finale de la reine et des guerriers chrétiens, réalisée par une multitude d'« anges musiciens » et d'« anges baladins » aux ailes de « plumes blanches », descendant d'un nuage<sup>63</sup>. On n'oublie pas que la *Jérusalem délivrée* se termine par la victoire de Geoffroy (« Così vince Goffredo ; ed a lui tanto / avanza ancor de la diurna luce, / ch'a la città già liberata, al santo / ostel di Cristo i vincitor conduce »<sup>64</sup>).

Cette vision, invention du poète Laugier de Porchères, où dominaient les couleurs bleu, incarnadin et blanc, renforce d'une part la rhétorique propre au ballet de cour, en ramenant les significations religieuses et métaphysiques du poème sur un plan essentiellement politique, de l'autre, la recherche d'un double final, avec la célébration des héros et de la figure royale, ici comme dans les autres ballets de cour, affirme la tendance de ce genre à privilégier une structure fermée, malgré une originalité incessamment recherchée dans la proposition des images. Influencés et contraints par les rituels de la cour et par des formes telles que les entrées royales, les ballets inspirés de l'Arioste et du Tasse renoncent à mettre au premier plan le dynamisme propre à ces sources littéraires, à leurs horizons intimes anticonventionnels et à leurs structures ouvertes. Bien que ces pièces s'approprient l'univers fantastique des deux auteurs, l'épanouissement du merveilleux rentre dans un processus d'affirmation des valeurs nationales, où la danse, d'expression de la civilité<sup>65</sup>, se transforme en un moyen de représentation d'un projet d'État, une simple composante de l'apparat royal.

Paola MARTINUZZI  
(Università Ca' Foscari Venezia)

---

<sup>60</sup> Torquato Tasso, *op. cit.*, XIII, 2, 3, 4, 20, 23, p. 296-301.

<sup>61</sup> *Relation du Grand Ballet du Roy*, éd. cit., p. 19.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>64</sup> Torquato Tasso, *op. cit.*, XX, 144, p. 494.

<sup>65</sup> Pour ce concept, voir Mark Franko, *op. cit.*, p. 53-59.



**FAIRE PRENDRE LE COTHURNE FRANÇAIS À HÉLIODORE.  
LES CHASTES ET LOYALES AMOURS DE THÉAGÈNE ET CARICLÉE  
D’ALEXANDRE HARDY**

Dramaturge prolifique et renommé, poète à gages ayant dominé la scène française du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, Alexandre Hardy entreprit l’ambitieux projet de transformation dramaturgique du roman byzantin l’*Histoire Éthiopique* d’Héliodore et publia en 1623 la pièce *Les Chastes et Loyales Amours de Théagène et Cariclée*<sup>1</sup>. Le roman d’Héliodore, publié pour la première fois en 1534, et traduit en français par Jacques Amyot en 1548<sup>2</sup>, a notamment représenté un point de référence incontournable pour les romanciers baroques, dans leur effort de repérer un modèle illustre et des lettres de noblesse pour un genre nouveau, défavorisé par le manque de théorisation de la part des Anciens. Mais le défi relevé par Hardy reste un *unicum* dans le panorama dramaturgique du début du XVII<sup>e</sup> siècle, sous différents points de vue. Si en réalité la littérature dramatique européenne de l’époque connaît un certain nombre de pièces tirées du même roman d’Héliodore, la plupart ont été publiées après celle de Hardy qui, probablement, est aussi la première à avoir été composée (on fait vraisemblablement remonter sa composition vers 1600). Par ailleurs, aucune de ces dramatisations ne peut rivaliser avec l’entreprise de notre dramaturge, qui reprend, ponctuellement et dans les détails, une partie considérable de la matière de son hypotexte dans les *Huit Journées* de sa tragédie, réalisant un total de quarante actes et 11089 vers. Hardy aurait donc inauguré une tendance, celle des *Éthiopiennes* sur scène, tout en réalisant un projet théâtral unique.

Aucun détail sur la représentation de cet « étrange monstre » ne nous est parvenu : cependant, le dessein dramaturgique hardien est sans doute unitaire, les *Journées* s’enchaînant et nécessitant l’une de l’autre pour être comprises, même si, comme Rigal l’a souligné<sup>3</sup>, certaines jouissent d’une relative autonomie. Si l’étendue et la longueur de la pièce soulèvent la problématique

---

<sup>1</sup> Alexandre Hardy, *Les Chastes et Loyales Amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l’Histoire d’Héliodore en huit poèmes dramatiques, ou théâtres consécutifs*, Paris, Jacques Quesnel, 1623 ; une deuxième édition fut publiée par le même éditeur en 1628.

<sup>2</sup> *L’Histoire aethiopique. Traduction de Jacques Amyot* [1548], éd. Laurence Plazenet, Paris, H. Champion, 2008.

<sup>3</sup> Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI<sup>e</sup> et au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1889, p. 441-442.

concernant les techniques de représentation, l'idée d'une composition destinée uniquement à la lecture est par ailleurs peu vraisemblable, étant donné la vocation éminemment théâtrale de son auteur.

Ayant participé à la réalisation de l'édition moderne de cette pièce<sup>4</sup>, rendue possible grâce au travail d'une équipe scientifique, nous avons eu l'occasion de réfléchir aux procédés de spectacularisation de la pièce, particulièrement en ce qui concerne la quatrième et la huitième journée, dont nous nous sommes occupés personnellement. Notre équipe a analysé en profondeur le rapport entre le roman grec et la pièce de Hardy : nous essaierons aujourd'hui de vous présenter un échantillon significatif de cette édition, pour mieux éclaircir les stratégies hardiennes de transmodalisation, mais aussi pour souligner la portée et la valeur de cette adaptation.

Confronté d'une part à un hypotexte classique et de l'autre à la dramaturgie humaniste, Hardy démontre vis-à-vis de ses deux modèles – narratif et dramaturgique – sa capacité à la fois d'hériter et d'innover. Tour à tour, il modifie le roman ancien, en opérant des modifications qui vont de la simple variation de la *dispositio*, à l'amplification ou condensation de certains épisodes, à l'ellipse de certains autres ; mais il se permet aussi, quand les nécessités dramatiques le lui suggèrent, la modification des caractères et des données idéologiques de son modèle. La lecture comparée des deux textes fait ressortir que sa préoccupation était avant tout celle d'un homme de théâtre qui, à travers son écriture, posa un jalon important dans l'évolution de l'art du spectacle vers la modernité : de l'immobilisme du théâtre humaniste, ses pièces marquent un passage visible vers l'action scénique, reposant sur une esthétique de l'hybridité, bien illustrée par cette tragédie.

La foisonnante matière du roman grec, composé de dix livres, représente le premier et probablement le plus coriace défi pour Hardy : de Grèce en Éthiopie, les péripéties de Théagène et Cariclée se déroulent sur une *fabula* qui prévoit un arc temporel de dix-sept ans, et relate l'enfantement de Cariclée, son abandon, son enfance et éducation, la rencontre avec Théagène, un faux et un vrai enlèvement, plusieurs rencontres avec des groupes de pirates, des prédateurs, des rois, des satrapes, des religieux, des frères luttant pour le pouvoir, des reines ambitieuses et luxurieuses, un épisode de guerre entre Éthiopes et Persans, un nombre considérable d'épreuves pour les deux amants qui seront finalement réunis en mariage. Toute cette matière fabuleuse, bien qu'ancrée dans des récits historiques et géographiques anciens, est souvent racontée sans trop de souci pour la vraisemblance ni

---

<sup>4</sup> Alexandre Hardy, *Les Chastes et Loyales Amours de Théagène et Cariclée*, éd. Antonella Amatuzzi, Paola Cifarelli, Daniela Dalla Valle, Michele Mastroianni, Monica Pavesio, Laura Rescia ; sous la direction de Daniela Dalla Valle, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2015 ; dorénavant, *TC*.

pour l'enchaînement logique des détails : ces défauts d'incohérence, que l'on retrouve parfois dans la pièce hardienne, ne sont donc pas totalement à imputer à notre dramaturge. Par ailleurs, les caractéristiques théâtrales de *l'Histoire Éthiopique* sont bien connues et ont été relevées par la critique<sup>5</sup> : en premier lieu, la présence d'un champ lexical bien nourri relevant du théâtre, et même d'énonciations qui évoquent la *mimesis* dans la *diegesis*. Au dixième livre, le roi Hydaspe manifeste son scepticisme quant à la paternité de Cariclée exclamant : « Cette fille n'est-elle pas folle manifestement ? Elle invente d'impudentes mensonges pour essayer d'échapper à la mort. Au moment critique, elle sort de la trappe et apparaît sur la scène, en se déclarant ma fille<sup>6</sup>. »

De plus, il a été remarqué qu'Héliodore remploie des thèmes et des structures des tragédies d'Euripide et des comédies de Ménandre pour façonner certains personnages, tels que la reine Arsace, épigone de Phèdre<sup>7</sup>, ou Gnémon, personnage comique aux attitudes scatologiques.

On relève encore dans l'hypotexte un grand nombre de détails concernant les aspects pragmatiques (gestualité, voix, déplacements des personnages), qui ont pu faciliter la tâche du dramaturge. Nous citons à titre d'exemple la rencontre entre Théagène et Cariclée sous les murs de Memphis, dans le roman grec et dans la tragicomédie française :

[Chariclée] Frappée par cette vue, elle s'élance avec fureur vers Théagène, l'embrasse étroitement, s'attache à son cou et incapable de parler le salue de ses gémissements et de ses pleurs. Mais lui, naturellement, en voyant ce visage sale qu'elle s'était ingéniée à enlaidir, ces vêtements usés et déchirés, la prit pour une mendicante et une véritable vagabonde. Il l'écartait et la repoussait. Mais comme elle ne le lâchait pas, pour se débarrasser de cette importune qui l'empêchait de voir ce que faisait Calarisis, lui donna un soufflet<sup>8</sup>.

#### CARICLÉE

Peureuse ! Qui me tient qu'à son col enlacée  
Je ne vais reposer, du long chemin lassée,  
Où mon bien je recouvre : il m'est, il m'est permis  
De le prendre sans crainte, amis ou ennemis.  
Je viole ma foi, de rétiver, couarde,

<sup>5</sup> J.W.H. Walden, « Stage-terms in Heliodorus' *Aetiopica* », *Harvard Studies in Classical Philology*, V (1984), p. 1-43 ; Laurence Plazenet, « Échos et variations littéraires : les *Éthiopiennes* entre épopée et tragédie », dans *L'Histoire aethiopique, op. cit.*, p. 78-82.

<sup>6</sup> Héliodore, *Les Éthiopiennes*, trad. Jean Maillon, Paris, Les Belles Lettres, 1935 *sqq.* (dorénavant, *Éth.*) ; X, XII, 2 ; t. III, p. 89.

<sup>7</sup> Rosanna Rocca, « Eliodoro e i due *Ippoliti* euripidei », *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 1 (1976), p. 25-31.

<sup>8</sup> *Ibid.*, VII, VII, 5-6 ; t. II, p. 123-124.

Que mes embrassements libres je ne hasarde.  
 Arrière, arrière honte, arrière, je ne puis  
 Plus dompter mon envie, en l'ardeur où je suis,  
 Théagène, mon tout, ma lumière, mon âme !

THÉAGÈNE

Ô dieux ! Quelle impudence, et que veut cet infâme ?

CARICLÉE

Ô cruel, ô mauvais, ô farouche ! d'où vient...

THÉAGÈNE

Importune, ôte-toi, voilà qui t'appartient<sup>9</sup> !

Hardy en outre a pu bénéficier d'une intrigue riche et déjà apte à la transformation dramaturgique : sur une action principale – l'histoire d'amour des deux protagonistes – se greffent des histoires secondaires bien reliées, se prêtant donc particulièrement bien au genre tragicomique. L'hybridité des tons comique et tragique caractéristique de ce roman byzantin, et qui sera davantage amplifiée dans la pièce, est tout à fait convenable aux goûts des spectateurs du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle ; le dramaturge peut par ailleurs ne pas se soucier de l'unité de lieu ni de l'unité de temps.

La variété des scènes et des situations imaginées par Héliodore, l'alternance déjà bien structurée entre récit et action, et entre scènes collectives, dialogues à trois ou quatre personnages, et scènes intimes, figurait déjà dans la source romanesque. Pourtant, Hardy doit faire face à un certain nombre de problèmes, dont le premier s'annonce dès le commencement du roman d'Héliodore, qui se réalise en *medias res*. L'*Histoire éthiopique* commence notamment par la description d'un champ de bataille parsemé de cadavres, parmi lesquels on aperçoit deux seuls vivants : un jeune homme blessé et une jeune fille qui le soigne. Il s'agit des deux protagonistes, Théagène et Cariclée, secourus par d'autres personnages qui surviennent et sont ainsi introduits dans la suite de l'action. Ce n'est qu'au cours du deuxième livre que Calasire, un personnage central du roman, fait son apparition pour raconter sa propre histoire et celle des deux jeunes gens, une histoire compliquée, qui se déroule du livre II au V : autant dire que presque la moitié de l'action de l'*Histoire éthiopique* est racontée dans le récit analeptique de Calasire. Hardy décide de le convertir dans une longue suite d'actions, qui se déroulent après la rencontre des deux jeunes gens pendant les Jeux Delphiques, disposées chronologiquement et concentrées dans la *Première Journée*, qui terminera donc avec la bataille qui constituait le début de l'action du roman. Ce déplacement majeur et cette transformation du récit

---

<sup>9</sup> TC, *Quatrième Journée*, acte V, sc. 2, v. 1455-1466 ; p. 378.

produisent une *Journée* très riche en actions dont la durée est très importante, la dimension spatiale tout à fait considérable : ce qui était encore toléré par les règles dramatiques à ce moment, mais qui pose des problèmes de représentation. La matière du roman grec contenue du livre V au X sera donc disposée sur les sept journées suivantes de la pièce française.

L'*inventio* est en général reprise fidèlement, parfois le procédé est presque citationnel : en ce cas, c'est à Amyot qu'il faut regarder pour retrouver la source des expressions linguistiques calquées par Hardy<sup>10</sup>. La *dispositio* est fréquemment modifiée, surtout pour ce qui concerne les épisodes secondaires. Mais la plupart du travail du dramaturge se situe au niveau du discours, de l'élaboration linguistique et rhétorique. Parfois, Hardy opère des glissements entre discours et *fabula* ; il s'agit de procédés de reprise de la forme et des contenus du discours d'Héliodore, qui sont réutilisés ou bien en les attribuant à des personnages différents, ou bien en les déplaçant à un moment différent par rapport à la courbe dramatique décrite dans le roman grec.

Étant superflu de s'arrêter sur les variations nécessaires pour passer de la *diegesis* à la *mimesis*, nous nous arrêterons sur quelques exemples des opérations d'amplification, de condensation, d'ajout et de suppression ou encore de modulation du discours que Hardy réalise pour façonner l'*Histoire Éthiopique* à la scène française.

L'amplification est la transformation la plus fréquente. Dans la quatrième journée, à l'acte IV, la scène II est entièrement élaborée à partir de deux simples lignes du roman d'Héliodore : le messager qui apporte la nouvelle de la mort de Mitrane et de l'arrivée des troupes menaçantes des Bessains offre l'occasion pour un dialogue avec le chœur :

Lorsque Thyamis arriva avec les brigands de Bessa, les habitants avaient eu à peine le temps de fermer les portes, avertis par un soldat de Mitranès, échappé à la bataille de Bessa, qui, prévoyant l'attaque, avait prévenu les gens de Memphis<sup>11</sup>.

MESSAGER

Ô esclandre ! Ô malheur ! Ô défaite honteuse !

Ô journée cent fois et cent calamiteuse !

Bons dieux ! Qui l'eût pensé ! Des brigands ramassés

Avoir pour nous dompter de la valeur assez !

Avoir assez d'esprit pour un tel stratagème !

Où Mitrane surpris est demeuré lui-même !

Mitrane notre chef ! Ha ! De frayeur glacé,

---

<sup>10</sup> Dans les notes de l'édition moderne de *TC*, nous avons cité la traduction d'Amyot quand le texte le demandait ; autrement, c'est à l'édition des Belles Lettres que nous nous sommes référés.

<sup>11</sup> *Éth.*, VII, 1, 2 ; t. II, p. 112.

Je ne diffère rien d'un homme trépassé,  
L'ennemi poursuivant me talonne en idée  
Et la ville me fuit encore qu'abordée.

CHŒUR

Arrête un peu, soldat, où cours-tu si hâtif ?  
J'augure en te voyant quelque cas de chétif.

MESSAGER

Pensez à vous sauver, ou bien à vous défendre,  
Ou bien sans m'informer courez les armes prendre.  
Un peuple de brigands qui Mitrane a défait,  
Que nous avons senti trop vaillant à l'effet,  
Accourt à toute bride, enflé de sa victoire,  
Pour emporter la ville.

CHŒUR

Ô dieux ! Est-il à croire,  
Que ces désespérés attendent jusque-là ?

MESSAGER

Croyez-moi qu'il n'est rien plus certain que cela ;  
La vue en fera foi, car d'ici la poussière  
Se découvre aisément de leur flotte guerrière.

CHŒUR

Courons subitement la Princesse avertir,  
Et dessus nos remparts des gardes départir,  
Faire selon le temps au moins mal toute chose,  
Qu'à ce rogne torrent de bonne heure on s'oppose<sup>12</sup>.

Cette transformation ne relève pas seulement du désir d'accroître la longueur de l'acte, en rajoutant une scène qui sans doute dynamise la *fabula*, mais aussi de créer cet effet d'attente et de suspense assuré par l'hypotypose du Messager (v. 934-936), répondant à la trépidation du chœur.

On remarquera, ici comme ailleurs dans la pièce, la présence d'un chœur, qui fonctionne comme personnage collectif. Hardy avait déclaré qu'il considérait les chœurs comme superflus<sup>13</sup>, mais il fait preuve de savoir encore s'en servir, tout en changeant leur fonction par rapport à la dramaturgie des Anciens : de simple commentateur, il devient un véritable personnage et un ressort dramaturgique faisant avancer l'action.

---

<sup>12</sup> TC, *Quatrième Journée*, acte IV, sc. 2, v. 915-940, p. 355-356.

<sup>13</sup> Bernadette Béarez-Caravaggi, « Les chœurs dans le théâtre de Hardy », *Studi di Letteratura Francese*, XXVII (2001), p. 17-28.

L'amplification peut parfois produire des effets de redondance : c'est le cas de l'agnition de Cariclée, qui se vérifie pendant la *Huitième journée*. Le spectateur assiste une première fois à cette reconnaissance de la fille de la part de ses parents, une action qui occupe entièrement l'acte II, pour écouter ensuite, au début de l'acte III, le récit que le personnage du Citoyen, témoin oculaire de cette agnition, fait à Charicle. Ce choix dramaturgique semblerait motivé sur un plan structurel par la nécessité d'introduire le personnage de Charicle, qui s'approche de la ville de Méroé, mais aussi d'amplifier la matière du livre X d'Héliodore, pour remplir les cinq actes de la dernière journée de la pièce.

La maîtrise théâtrale et poétique de Hardy se déploie aussi dans sa capacité à opérer des opérations inverses, des condensations habiles de certains passages dont la longueur nuirait au rythme de l'action : ainsi, une cérémonie d'adieux qui remplissait environ six pages du roman, dans la pièce française est réduite à 36 vers<sup>14</sup>. On peut remarquer la même tendance à la *Quatrième Journée*, quand Eupolème réduit la description des peines que sa dame lui fait endurer avec un choix adjectival – « cruelle » – qui résume plusieurs lignes du roman grec :

Nausiclès, dit-il, tu me demandes où je vais si vite, comme si tu ne savais pas que pour le moment je n'ai pas d'autre souci que d'obéir aux ordres d'Isias de Chemmis. C'est pour elle que je travaille la terre, c'est moi qui l'entretiens ; à cause d'elle je ne connais jamais le repos, ni le jour ni la nuit, ne lui refusant jamais mes services. Pourtant je ne retire que peine et fatigue, des corvées grandes ou petites que m'impose Isias. Maintenant je cours lui porter l'oiseau que voici, un flamant du Nil que ma bien-aimée m'a commandé<sup>15</sup>.

EUPOLÈME

Pardonnez à l'amour qui transporte mon âme,  
Je viens obéissant au vouloir de Madame,  
De ma cruelle Isis, au bord du Nil chercher  
Certain petit présent qu'elle répute cher,  
Et que ma diligence encor lui recommande<sup>16</sup>.

Ce procédé de réduction peut amener à une simple allusion ou référence à un événement qui se produit dans l'entr'acte, réalisant donc des ellipses dramaturgiques, qui augmentent l'efficacité de la mise en scène : c'est le cas du camouflage de Calasire et Cariclée, longuement décrit dans le roman,

<sup>14</sup> *Éth.* VI, VI-VII, p. 91-96 ; *TC*, *Quatrième Journée*, acte IV, sc.1, v. 879-915, p. 353-355.

<sup>15</sup> *Éth.*, VI, III, 2-3 ; t. II, p. 88.

<sup>16</sup> *TC*, *Quatrième Journée*, acte III, sc. 5, v. 755-759, p. 347.

alors que les spectateurs de la tragicomédie assistent à l'arrivée des deux personnages déjà déguisés en mendiants<sup>17</sup>. Parfois, des difficultés techniques imposent une ellipse, comme pour la preuve du feu, affronté par Cariclée dans le roman, et le combat entre Théagène et le taureau, qui ne sont pas transposés sur scène. Les ellipses au niveau de la *fabula* touchent fréquemment des épisodes secondaires de la narration, produisant alors un effet de focalisation sur le noyau narratif que Hardy choisit de dramatiser : ainsi, puisant dans la matière du dernier livre du roman pour élaborer la dernière journée de la pièce, il supprime la description de l'arrivée triomphale du roi Hydaspes à Méroé et l'épisode des cadeaux des ambassadeurs, pour se concentrer sur la seule agnition de Cariclée et Théagène.

Un phénomène majeur de transformation du roman à la pièce, et qu'il serait intéressant d'analyser davantage dans l'ensemble des journées, est celui de l'ajout des monologues<sup>18</sup>, à notre avis révélateur de la capacité du dramaturge à enchaîner les épisodes de ce fresque aventureux, dépassant les problèmes posés par le manque d'unité d'espace et de temps, et faisant évoluer l'héritage lui dérivant du théâtre humaniste. En premier lieu, il faut observer que les longues lamentations des personnages des *Éthiopiennes* n'expliquent pas entièrement la fonction des monologues dans *Théagène et Cariclée*, qui ne se réduisent pas à des monologues lyriques ou didactiques, et dont certains ne trouvent pas de correspondance dans le modèle grec. Il est possible de constater d'une part l'influence de Robert Garnier, dont Hardy était l'admirateur, et dont il imite surtout le choix de placer les tirades et les monologues au début de l'acte, comme Scherer l'avait déjà indiqué<sup>19</sup>. Mais Scherer souligne aussi qu'au début du siècle les monologues « sont souvent d'une longueur démesurée<sup>20</sup> », pouvant arriver à des étendues considérables (entre 92 et 180 vers), ce qui n'est pas le cas dans cette tragicomédie, où l'on constate que le monologue le plus long compte 56 vers<sup>21</sup>. Deuxièmement, mais ce qui est plus important, dans cette

<sup>17</sup> *Éth.* VI, XI, 101-103 ; *TC*, *Quatrième Journée*, acte IV, sc. 4, p. 362.

<sup>18</sup> Sur ce point, voir Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, nouvelle édition revue par Colette Scherer avec préface de Georges Forestier, Paris, Colin, 2014, p. 359-388 ; Mariette Cuenin-Lieber, *Corneille et le monologue : une interrogation sur le héros*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002 ; Clotilde Thouret, « Le monologue entre théâtre et roman (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », dans *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 151-166 ; Clotilde Thouret, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, Droz, 2010.

<sup>19</sup> Jacques Scherer, op. cit., p. 376-377.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>21</sup> *TC*, *Première Journée*, acte I, sc.1, p. 103-105 ; les autres monologues comptent entre 40 et 55 vers.

tragicomédie le monologue ne représente presque jamais une pause dans l'action pour développer un discours moral ou didactique, comme c'était le cas pour le théâtre humaniste. Hardy, comme le feront les dramaturges baroques, l'utilise pour de multiples fonctions : pour assurer l'unité de l'œuvre (dans l'articulation des scènes à l'intérieur d'un même acte) et la continuité de l'action, lui confiant un rôle parfois important dans la progression de la même ; pour faire réapparaître un personnage, qu'on avait perdu de vue depuis longtemps, et raconter ses aventures pendant son absence de la scène ; ou sous forme de monologue surpris, où le personnage qui parle est écouté par un autre, caché sur scène, un stratagème qui contribue à la progression de l'action. On constatera par ailleurs l'absence de monologue redondant, pour preuve de la capacité d'Hardy à éviter toute structure sans fonction dramatique. Les nécessités de transformation intermodale semblent ici aptes à pousser Hardy à un développement ultérieur des formes dramaturgiques dont il disposait.

Loin de se limiter à des modifications structurelles, Hardy intervient au niveau idéologique sur la matière qu'il hérite, en ajoutant des réflexions morales, obtenant ainsi une mise à jour de la dimension éthique du roman grec, que parfois on peut bien interpréter comme l'expression des positions de l'auteur quant aux problèmes sociaux et politiques de son époque. C'est le cas du discours de Mitrane, qui vante sa capacité de flatter le pouvoir, et de savoir changer d'opinion suivant les humeurs du monarque :

Ce qu'il trouve mauvais, soudain je le réprouve  
 Changera-t-il d'avis, plus vite je l'approuve,  
 La vertu m'est un vice, et le vice vertu  
 Le noir me semble blanc, et le plus droit tortu  
 S'il veut que cela soit, si sa parole est telle<sup>22</sup>.

On décèle entre les lignes de ce discours la polémique contre les mauvais courtisans, un écho des critiques adressées à Henri III pour son habitude de s'entourer de « mignons ».

On remarquera encore la déploration des troupes des Bessains, se plaignant pour l'attitude de leurs chefs, qui les exploitent sans les récompenser :

Mais telle lâcheté arrive assez souvent :  
 Nous guiderons un chef à sa bonne fortune,  
 N'ayant que la misère avecque lui commune<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> *TC, Quatrième Journée*, acte III, sc. 1, v. 507-511, p. 336-337.

<sup>23</sup> *Ibid.*, acte IV, sc. 3, v. 1074-1076, p. 361.

On connaît l'importance qu'assume dans la tragédie du dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, suite aux guerres de Religion, l'appel à la nécessité de pacification civile ; il n'est pas étonnant donc de retrouver ce même message dans les paroles de Calasire interrompant le duel fraternel entre Thiamis et Ptosire, un discours qui n'a pas d'équivalent dans le roman grec :

Il s'agenouilla lentement et tendit vers eux ses mains suppliantes : « O mes enfants, dit-il en pleurant et d'une voix gémissante, c'est moi Calarisis, votre père. Arrêtez-vous et mettez fin à cette lutte insensée et fatale ; votre père est devant vous, respectez celui qui vous a donné le jour<sup>24</sup>. »

CALASIRE

[...]

Or sus, permettez-moi de vous réconcilier,  
Touchez-moi en la main, qu'une amour fraternelle  
Oubliant le passé en vous se renouvelle ;  
Renoncez aux honneurs, quittez plutôt vos biens,  
Qu'en affecter aucuns par semblables moyens,  
Qu'en acquérir au prix de la mort de son frère,  
De telle impiété le fruit onc ne prospère<sup>25</sup>.

Le thème de la *vanitas*, totalement absent dans la source grecque et notamment très répandu à l'époque baroque, apparaît à plusieurs reprises : dans le discours de l'Ombre de Calasire (« Telles épines sont sous les roses semées / Des instables grandeurs au monde renommées<sup>26</sup> ») et successivement dans les réflexions du roi Hydaspes :

Que veux-tu ? Tous mortels à la parfin nous sommes,  
Les sceptres, les honneurs, les plus rares vertus  
Se couchent avec nous au sépulcre abattus<sup>27</sup>.

La *Huitième Journée* en particulier est traversée par le débat concernant le rapport entre éthique et politique.

Le motif du poids de la couronne se présente déjà au premier acte, quand l'ombre de Calasire prédit à Théagène son futur de monarque, tout en soulignant les conséquences de ce rôle :

---

<sup>24</sup> *Éth.*, VII, VII, 2, p. 122-123.

<sup>25</sup> *TC*, *Quatrième Journée*, acte V, sc. 2, v. 1506-1512, p. 380.

<sup>26</sup> *TC*, *Huitième Journée*, acte I, sc. unique, v. 37-38, p. 590.

<sup>27</sup> *Ibid.*, acte IV, sc. unique, v. 844-846, p. 626.

Toujours l'oreille ouverte aux plaintes publiques,  
 Toujours l'œil à veiller les complots domestiques,  
 D'un voisin redoutable épier les secrets,  
 Se munir incertain de contraires apprêts.  
 Telles épines sont sous les roses semées  
 Des instables grandeurs au monde renommées<sup>28</sup>.

Ce thème est souvent exploité dans les tragédies politiques entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup><sup>29</sup> siècle : il suffira de rappeler les plaintes d'Elisabeth dans *La Reine d'Ecosse* de Montchrestien :

Mais tant et tant de maux qu'ils surpassent tout nombre,  
 Accompagnent le Sceptre, envié des humains,  
 Lourd fardeau toutesfois de l'esprit et des mains  
 Qui croist de jour en jour, puis à la fin accable  
 Son possesseur superbe encor que miserable<sup>30</sup>.

et, quelques décennies plus tard, les plaintes d'Auguste dans *Cinna* (1643) :

Dans sa possession, j'ai trouvé pour tout charmes  
 D'effroyables soucis, d'éternelles alarmes  
 Mille ennemis secrets, la mort à tous propos  
 Point de plaisir sans trouble, et jamais de repos<sup>31</sup>.

Hardy fait de Hydaspes, roi d'Éthiopie et père de Cariclée, un monarque tolérant et juste, qui doit se confronter avec la nécessité de concilier le respect des lois avec ses propres sentiments de père, et c'est au détriment de ces derniers qu'il semble vouloir agir :

Voici, mes bons sujets, votre roi déplorable  
 Qui ramène à l'autel sa race misérable.  
 Le voici qui préfère à l'amour paternelle  
 L'obéissance due à la troupe éternelle,  
 Qui cède son pouvoir aux statuts conservés<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, acte I, sc. unique, v. 33-36, p. 590.

<sup>29</sup> Voir Guy Snaith, « *Le Poids d'une couronne : The Dilemma of Monarchy in La Calprenède's Tragedies* », dans *Ethics and Politics in Seventeenth-Century France*, éd. Keith Cameron et Elizabeth Woodrough, Exeter, University of Exeter Press, 1996, p. 185-199.

<sup>30</sup> Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Ecosse* [1601], éd. C. N. Smith, Londres-New York, Bloomsbury, Academic, 2015, acte I, v. 6-10, p. 95.

<sup>31</sup> Pierre Corneille, *Cinna* [1643], éd. Alain Riffaud, Genève, Droz, 2011, acte II, sc.1, v. 373-376.

<sup>32</sup> *TC, Huitième Journée*, acte IV, sc. unique, v. 783-789, p. 624.

Hydaspe évoque en outre son désir, après sa mort, de céder son pouvoir à un successeur capable d'éviter la dispersion de son règne en ligues, ce qui, encore une fois, n'est pas sans rapport avec les conditions du règne d'Henri III sous les guerres de Religion :

Las ! Qu'il me fâcherait, esprit plutonien  
Compagnon des héros du parc élyséen,  
D'entendre la discorde entre vous embrasée  
D'entendre la province en ligues divisée<sup>33</sup> [...]

Ce sera le chœur du peuple de Méroé à résoudre l'impasse dans laquelle son monarque est bloqué, lui demandant d'épargner sa fille, faisant appel soit à ses sentiments, soit à des raisons d'État, dont la préservation de sa progéniture : encore une fois le chœur se révèle un engrenage efficace dans la progression de l'action.

Si sa pièce est donc souvent enrichie sur le plan thématique par rapport à son modèle, on remarquera que Hardy renonce parfois à des éléments thématiques présents dans les *Éthiopiennes*, comme la distinction entre magie légitime et illégitime, opérée à l'intérieur de l'épisode de Canide<sup>34</sup>, et qu'il en modifie partiellement d'autres, modernisant ainsi les noyaux idéologiques de la *fabula* grecque. Signalons, à titre d'exemple, les lamentations de Gnémon, qui, dans la source ancienne, accusait les destins pour ses malheurs, alors que dans la pièce française c'est la Patrie qui est évoquée comme responsable de ses chagrins :

Patrie, qui souvent ses enfants injurie ;  
Les afflige, marâtre, et, gloute de leur sang,  
Les plus étranges va de cruauté passant<sup>35</sup>.

Quand la *Huitième Journée* s'achève, le couple, sauvé de l'échafaud, n'attend qu'à être uni en mariage : ce qui ne nécessitait pas d'élaborations ultérieures dans le roman grec pose par contre un problème de légitimité dans la pièce française, étant donné la disparité entre les deux sujets (Cariclée est une princesse éthiopienne). C'est encore une fois un ressort dramaturgique qui résout cette difficulté, et qui nous révèle une fois de plus l'influence de Garnier sur la dramaturgie de Hardy : l'intervention des ambassadeurs thessaliens, reconnaissant dans Théagène leur prince, rend possible le

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, v. 797-800, p. 624.

<sup>34</sup> *Éth.*, VI, XIV, 7, t. II, p. 107-108.

<sup>35</sup> *TC*, *Quatrième Journée*, acte II, sc. 1, v. 256-258, p. 326 ; dans le roman grec les lamentations de Cnémon se trouvent au l. VI, VII, 3-4, p. 93-94.

mariage, tout comme le faisait, pour Bradamante et Roger, l'arrivée des ambassadeurs bulgares dans *Bradamante*<sup>36</sup>.

Ce bref aperçu du travail de Hardy se proposait de faire ressortir la fertilité du contact entre le roman ancien et la dramaturgie baroque, à une époque où les contraintes esthétiques ne compriment pas encore les possibilités expressives sur scène ; dans sa dédicace à M. Payen, en tête de son ouvrage, Hardy, tout en défendant l'irrégularité de sa pièce, affirme avoir voulu faire prendre le cothurne français à l'histoire d'Héliodore<sup>37</sup> : il nous semble que l'entreprise collective de notre équipe, qui a conduit ce beau pied grec, chaussé à la française, jusqu'à nos jours, n'est pas sans intérêt.

Laura RESCIA  
Università di Torino

---

<sup>36</sup> Robert Garnier, *Bradamante*, éd. Marcel Hervier, Paris, Bordas, 1991 (acte IV, sc. 2).

<sup>37</sup> *TC, A Monsieur, Monsieur Payen, Conseiller du Roi [...]*, p. 83.



**L'UNION DES ARTS DANS LA *PSYCHÉ* DE MOLIÈRE,  
CORNEILLE, QUINAULT ET LULLY**

S'il est un spectacle qui puisse illustrer transmigrations et hybridations esthétiques, c'est bien la tragédie-ballet jouée, chantée et dansée devant le roi Louis XIV en janvier 1671, puis donnée par Molière dans son théâtre du Palais-Royal, en juillet de la même année. D'ailleurs, dès 1671, l'imprimé révèle une indécision générique : à la différence du texte de la pièce, le livret indique qu'il s'agit non d'un spectacle tragique, mais d'une « tragi-comédie et ballet ». Et l'on sait que le texte même ne fut pas du seul Molière. Un avertissement du libraire au lecteur prévient que « cet ouvrage n'est pas tout d'une main » : bousculé, comme d'habitude, par la volonté royale en ses bons plaisirs, Molière avait dressé le plan de la pièce et en avait réglé la disposition, mais dut abandonner la versification peu après le premier acte, confiant le reste à Pierre Corneille, tandis que Quinault se chargeait de faire à peu près toutes les paroles mises en musique<sup>1</sup>.

Mais trois écrivains de théâtre ne suffirent pas ici à Molière. Pour proposer sa version d'une fable qui, depuis Apulée, avait vagabondé de siècle en siècle et d'art en art, Molière, l'inventeur de la comédie-ballet<sup>2</sup>, eut recours à ce type de spectacle, appliqué cette fois à un sujet mythologique sérieux, qui mêlait la poésie, la musique<sup>3</sup> et la danse. Place alors pour Lully et ses musiciens, et aussi pour le maître de danse Pierre Beauchamp et ses danseurs. Et la création eut lieu dans la célèbre salle des machines, construite dans l'aile des Tuileries et dotée d'une machinerie fantastique par la famille Vigarani ; l'« intendant des machines et plaisirs du roi », architecte,

---

<sup>1</sup> Je me sers de l'édition Georges Couton des *Œuvres complètes* de Molière, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 789-888 (livret et texte imprimé). Dans son édition des *Œuvres complètes* de Pierre Corneille (éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1987, p. 1076-1151), le même éditeur distingue également, dans la typographie, ce qui est de l'un et de l'autre dramaturge.

<sup>2</sup> Voir Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 75, 2006.

<sup>3</sup> Je signale l'excellente et récente édition de la partition de Lully, dans la grande entreprise des *Œuvres complètes* de Lully, Hildesheim, Olms, 2007, série II, vol. 6, éd. John S. Powel et Herbert Schneider pour la musique et Laura Naudeix pour le livret.

scénographe et décorateur Carlo Vigarani<sup>4</sup> rejoignit ainsi l'équipe artistique animée par Molière. Bref, *Psyché* fut l'occasion d'une fabuleuse collaboration artistique où se rencontraient, s'interpénétraient, s'enrichissaient les différents arts.

C'est ce que je voudrais rendre sensible en présentant successivement les lieux du spectacle, l'imbrication de la musique et de la danse, l'élaboration littéraire enfin de ce spectacle composite<sup>5</sup>.

### *Deux lieux et deux scènes*

C'est donc dans la salle construite par Le Vau aux Tuileries – le roi, qui y avait vu l'*Amphitryon* de Molière, voulait la ranimer – salle somptueuse mais à l'acoustique défailante, que se donna la première du spectacle de *Psyché*, ainsi que quelques reprises. Le livret s'ouvre sur une courte description de la salle, dont voici le début :

Le lieu destiné pour la représentation, et pour les spectateurs de cet assemblage de tant de magnifiques divertissements, est une salle faite exprès pour les plus grandes fêtes et qui seule peut passer pour un très superbe spectacle<sup>6</sup>.

Y fut donné un spectacle fastueux et magnifique – l'envoyé de la cour de Savoie, Saint-Maurice, parle d'un spectacle de cinq heures, employant, outre les acteurs, près de cent cinquante chanteurs et instrumentistes et une centaine de danseurs : au total, plus de trois cents personnages pour le prologue, le dialogue de la pièce parlé et les cinq intermèdes.

Pour ces artistes, pour les maîtres d'œuvre (Vigarani, Lully, Beauchamp, Gisse), pour l'imprimeur Ballard, pour les suisses, gardes et autres concierges, pour la multitude des artisans nécessaires aux machines, décors et costumes (des peintres et charpentiers aux joailliers et parfumeurs, en

---

<sup>4</sup> Voir Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani : intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris-Versailles, Perrin-Établissement public du Musée et du domaine national de Versailles, 2005.

<sup>5</sup> Voir la présentation rapide de *Psyché* dans Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique, II : L'apogée du classicisme*, Paris, H. Champion, 2010, p. 585-588, avec une courte bibliographie. On trouvera ci-après dans les notes les compléments nécessaires. Je signale une publication collective récente : *Les Métamorphoses de Psyché*, dossier établi par Carine Barbaferi et Chris Rauseo, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, « Lez Valenciennes », 35, 2004. Voir aussi la *Psyché* coéditée par Laura Naudeix et Anne Piéjus pour les *Œuvres complètes* de Molière, édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 421-531.

<sup>6</sup> Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton cit., t. II, p. 799.

passant par les plombiers, serruriers et autres armuriers)<sup>7</sup>, des dépenses faramineuses furent engagées, en centaines de milliers de livres.

Dans ce cadre, la scénographie fournit ses merveilles. Il faut relire et analyser en détail la description qu'on trouve dans le livret et dans l'édition de la tragédie-ballet. Le regard des spectateurs allait d'un bord de mer à des lieux champêtres riants, plus sombres (forêt, grotte), ou carrément sauvages et effrayants (les fameux déserts), d'un amphithéâtre avec sa tribune et son autel des sacrifices à un palais, du séjour des dieux d'en haut, le ciel, à celui des dieux d'en bas, les Enfers. D'ailleurs, depuis longtemps, les historiens de l'art nous ont fait remarquer que Vigarani, le scénographe, s'était passablement répété pour les décors de *Psyché*, pour laquelle il réutilisa ceux d'*Ercole amante* représenté neuf ans plus tôt dans le même théâtre des Tuileries : l'allée de cyprès, le beau jardin, la cour magnifique coupée au fond par un vestibule, et pas seulement le décor des Enfers du quatrième intermède, avec sa mer de feu bordée de ruines enflammées et au milieu de laquelle, au travers d'une grotte affreuse, apparaissait le palais de Pluton. Ce réemploi ne s'ajustait pas exactement avec le nouveau spectacle.

Quoi qu'il en soit, on s'aperçoit que ces décors, avec une belle cohérence esthétique<sup>8</sup>, utilisaient les trois dimensions de l'espace, en hauteur, largeur et profondeur, selon les axes vertical et horizontal. Mieux encore : ils avaient une valeur symbolique et renvoyaient à un ailleurs, selon Marie-Claude Canova-Green<sup>9</sup> : cadre et reflet des sentiments de l'héroïne, reprise de *topoi* littéraires (*locus amoenus* ou *locus terribilis*), ils évoquaient surtout, à travers la représentation, la réalité du palais (le premier Trianon, alors) et des jardins de Versailles – manière d'exalter les rêves du roi.

Les costumes de la représentation des Tuileries avaient été dessinés par Henri Gissey. Grâce à la bonne fortune et au talent de Jérôme de La Gorce<sup>10</sup>, nous pouvons regarder 36 dessins, identifiés quant aux personnages qu'ils vêtaient, et analysés. Qu'ils évoquent la mythologie, la tradition

---

<sup>7</sup> Tous mentionnés dans les États de la dépense. Voir Étienne-Symphorien Bougenot, « *Psyché* au théâtre des Tuileries. État officiel de la dépense faite pour représenter *Psyché* devant Louis XIV, en 1671 », *Bulletin historique et philologique du comité des travaux historiques* (1891), p. 71-80.

<sup>8</sup> Voir David Maskell, « Tragédie et théâtralité dans *Psyché* », *Le Nouveau Moliériste*, 3 (1996-1997), p. 17-44.

<sup>9</sup> Voir Marie-Claude Canova-Green, « La symbolique du décor dans la tragédie-ballet de 1671 », dans *Les Métamorphoses de Psyché*, *op. cit.*, p. 127-141 et, du même auteur, « Le jeu du fermé et de l'ouvert dans les comédies-ballets de Molière », dans *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, PUPS, 2011, p. 261-277.

<sup>10</sup> Voir Jérôme de La Gorce, « Les costumes d'Henri de Gissey pour les représentations de *Psyché* », *Revue de l'art*, 66 (1984), p. 39-52.

théâtrale ou la mode du temps, ils étaient somptueux, très soucieux de la couleur ... et furent aussi très coûteux.

Il restait, pour embellir la scénographie, à faire appel au machiniste ; l'ingénieur Vigarani, qui y faisait merveille, multiplia les effets de machinerie – les « voleries » comme on disait au Moyen Âge – fort attendus par les spectateurs. Vénus, le Zéphire, l'Amour et Jupiter ne cessaient de voyager dans les airs, le machiniste compliquant et variant leurs trajets, faisant se croiser les machines, s'ouvrir progressivement les nuages qui portaient les divinités. Jusqu'à l'apothéose finale, qui célébrait, au dernier intermède, les noces de l'Amour et de Psyché : le théâtre représentant le ciel, le palais de Jupiter descendait, laissant voir en trois perspectives les autres palais des dieux ; des nuages montaient et descendaient, se succédaient et se croisaient pour les protagonistes divins ; cinq machines supportaient de petits Amours, avec chacune des mouvements différents ; et trois cents divinités apparaissaient sur des nuages dont tout le théâtre était rempli...

S'il ne fut pas très novateur (il s'inscrivait dans la lignée des artistes de la scénographie italienne), Vigarani, par ses décors et par sa machinerie, imitant la nature et le monde, ou donnant chair aux fantasmes de la fable, charmait, émerveillait. La variété, les contrastes, la succession comme miraculeuse : autant de raisons et même plus qu'il n'en faut pour parler d'une esthétique baroque, d'un baroque flamboyant. Et cela en parfaite consonance esthétique avec Molière, qui s'enchantait de travailler avec de tels artistes<sup>11</sup>.

Molière voulut que ce grand spectacle fût aussi proposé à ses spectateurs parisiens ; pour cette raison, on profita de la clôture de Pâques, à partir de mars 1671, pour aménager (et rafraîchir) la salle du Palais-Royal, apte désormais à la production de pièces à machines et autres pièces à grand spectacle.

À partir du 15 avril, nous dit le Registre de La Grange, comme on avait décidé de donner à Paris la *Psyché* créée pour le roi, « on commença à faire travailler tant aux machines, décorations, musique, ballet, et généralement tous les ornemens nécessaires pour ce grand spectacle<sup>12</sup> ». Le théâtre du Palais-Royal ne pouvait rivaliser avec l'entreprise des Tuileries. On dut revoir et réduire passablement les effectifs, la décoration et la machinerie nécessai-

---

<sup>11</sup> Voir Charles Mazouer, « Molière et Carlo Vigarani », dans *Gaspare et Carlo Vigarani dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, éd. Walter Baricchi et Jérôme de La Gorce, Milan-Versailles, Silvana Editoriale-Centre de recherche du Château de Versailles, « Biblioteca d'arte », 2009, p. 319-326.

<sup>12</sup> *Registre de La Grange*, publié au tome II de l'éd. Forestier-Bourqui des *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1130.

res aux ornements, dont un certain nombre, un nombre certain sans doute, demeurèrent, de la volonté même de la troupe<sup>13</sup>. Écoutons encore La Grange, qui indique la somme totale de 4 359 livres « pour la préparation de *Psyché* en charpenterie, menuiserie, bois, serrurerie, peintures, toiles, cordages, contrepoids, machines, utenciles, bas de soie pour les danseurs et musiciens, vin des répétitions, [...] ouvriers, fil de fer et letton [...]»<sup>14</sup>.

La seule considération de l'espace théâtral où se logeait *Psyché* montre la conjonction d'arts et d'artisanats divers. Mais une place essentielle fut réservée à la musique et à la danse, qu'il faut maintenant envisager.

### *Euterpe et Terpsichore*

Relisons attentivement l'avertissement du libraire au lecteur publié en tête de l'édition de la tragédie-ballet, de la pièce elle-même, où est mentionné le rôle central de Molière :

M. de Molière a dressé le plan de la pièce, et réglé la disposition, où il s'est plus attaché aux beautés et à la pompe du spectacle qu'à l'exacte régularité<sup>15</sup>.

C'est donc bien le dramaturge qui a conçu et réglé le dessein de l'ensemble du spectacle qu'il voulait particulièrement orné, au détriment même d'une parfaite régularité. Autre application, après la création des nombreuses comédies-ballets précédentes, des intentions et de la manière du créateur de ce genre : enrichir le dialogue théâtral avec des ornements de musique et de danse, avec leur beauté et leur saveur propre, mais en veillant à ce que tout le spectacle fût « réglé par une même tête<sup>16</sup> ». Transposés dans le théâtre parlé, ces deux arts fournissaient des agréments, des ornements, comme on disait alors ; mêlés à la parole, ils lui restaient subordonnés – non sans donner au spectacle composite ainsi constitué une signification particulière que n'aurait pas proposée seule la pièce parlée. L'essentiel : le dramaturge Molière voulait garder et gardait la primauté esthétique dans le spectacle.

Molière imagina donc, pour la première et unique fois, une tragédie-ballet, cette appellation ne mettant en valeur que la danse. Pour cause. Le rôle de la danse fut fondamental dans la genèse du genre de la comédie-ballet : le

---

<sup>13</sup> Il suffit de comparer les indications sur la représentation données dans l'édition du livret et celles qui sont données dans l'édition de la pièce.

<sup>14</sup> *Registre de La Grange, op. cit.*, p. 1130.

<sup>15</sup> *Psyché*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton cit., t. II, « Le libraire au lecteur », p. 821.

<sup>16</sup> Molière regretta l'absence de cette primauté pour *Les Fâcheux*, sa première comédie-ballet.

spectacle des *Fâcheux* glissa des entrées de ballet entre les actes de la comédie. Dans sa synthèse créatrice, appliquée en l'occurrence à une pièce sérieuse, Molière s'était emparé et enrichi du ballet de cour, qui connut un éclat exceptionnel de 1660 à 1672. D'ailleurs, de manière étonnante pour nous, les contemporains de Molière désignaient souvent ses spectacles de comédies-ballets comme des *ballets*, tout simplement, signifiant qu'à leurs yeux la partie dansée était capitale. Et l'édition du livret, je l'ai dit, désigne *Psyché* comme *tragi-comédie et ballet*. C'est dire le rôle du fidèle maître de danse Beauchamp, ici comme ailleurs, pour régler les différentes entrées des danseurs.

Si le chorégraphe de Molière resta dans l'ombre, son musicien Lully préféra la pleine lumière. L'association avec Molière était ancienne et, en 1671, leur connivence esthétique encore parfaite ; la divergence et la rupture viendront bientôt à propos de l'opéra, dont Molière ne voulait absolument pas et où Lully allait faire fortune. Lully avait composé pour Molière des musiques abondantes et d'une très grande richesse ; il récidiva avec *Psyché*. Et, à la différence de la danse dont il ne nous reste pas de trace, nous ont été transmises les partitions du musicien, que l'on peut lire, réaliser et goûter<sup>17</sup>.

Ainsi, la musique et la danse furent sollicitées pour la réalisation d'un prologue et des intermèdes qui suivent chaque acte, quant à eux tout dédiés au dialogue dramatique. Ces intermèdes étonnent, surprennent, émeuvent, charment en un mot, mais le problème esthétique pour Molière était de réaliser leur heureuse intégration, de concilier harmonieusement leur apport avec le déploiement du drame parlé. Il se posa la question depuis *Les Fâcheux* : comment « ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie<sup>18</sup> » ? À n'en pas douter, l'idéal de Molière, qui ne fut pas toujours atteint, était de réaliser l'union la plus serrée entre les ornements et la pièce récitée.

Comment se réalisèrent l'enchaînement et l'enchâssement des intermèdes dans les cinq actes de *Psyché* ?

Il faut assurément mettre à part le prologue dont l'atmosphère heureuse – célébration de la paix procurée par « le plus grand roi du monde » et qui invite à l'amour, avec les chants et les danses des dieux de la nature (Flore, Vertumne, Palaemon) – est brisée par la descente de Vénus, dépitée et furieuse, qui chasse les autres divinités. L'entrée dans la tragédie se fait par rupture ; mais à cette solution de continuité finalement habile fera écho le

---

<sup>17</sup> Les analyses sont rares. On en trouve quelques-unes proposées par la notice de *Psyché* dans la nouvelle édition de la Pléiade (*op. cit.*, t. II, p. 1487-1491).

<sup>18</sup> Molière, *Les Fâcheux*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton cit., t. I, p. 484.

dernier intermède qui entraîne directement le spectateur du dénouement de la pièce à la célébration au ciel de ce qu'il annonce.

Pour les autres intermèdes, on peut, si l'on veut, distinguer plusieurs solutions adoptées par le maître d'œuvre du spectacle, mais qui toutes assurent bien la continuité de l'action de l'acte dialogué à l'intermède chanté et dansé. Pour obéir à l'oracle, Psyché doit être exposée dans la solitude d'un désert affreux ; avant qu'elle n'y soit enlevée par Zéphire, elle doit arriver en ce lieu accompagnée d'une troupe de personnes affligées qui expriment leur pitié pour son sort, qui par des plaintes touchantes chantées en italien, qui par des danses qui marquent un violent désespoir. Ce premier intermède ne constitue donc, en même temps, certes, qu'une continuité de l'action fictive, surtout un commentaire lyrique de l'action dramatique et l'installe au nouveau lieu scénique où va se dérouler le deuxième acte.

Tous les autres intermèdes réalisent une poursuite de l'action avec d'autres moyens artistiques (chants et danses), une poursuite de la diégèse assurée à l'intérieur des actes par le dialogue parlé. Après l'enlèvement de Psyché, le théâtre se change et l'on voit le palais de l'Amour, auquel travaillent les cyclopes (Intermède II) ; l'Amour fait visiter palais et jardins à Psyché et lui offre le divertissement intérieur réalisé par de petits Zéphyrus et de petits Amours (Intermède III) ; Vénus ordonne à Psyché de la suivre aux Enfers, et l'on voit l'héroïne y entrer puis en ressortir sur la barque de Charon avec la boîte reçue de Proserpine, le temps de son séjour au palais de Pluton (qu'on ne voit pas) étant occupé par les danses des Furies et des Lutins (Intermède IV). En somme, jusqu'à la célébration des noces de Psyché et de l'Amour dans l'empyrée, non seulement les intermèdes n'introduisent aucune rupture par rapport au drame parlé, mais ils contribuent à en assurer la continuité temporelle et spatiale, en évitant les ellipses rendues nécessaires par les règles de la dramaturgie d'alors.

L'essentiel de la tâche concernant les intermèdes (dont la lecture de la partition de Lully<sup>19</sup>, beaucoup plus que celle du livret qui n'indique que la succession des danses et des parties musicales, révèle la richesse, le faste même) consiste à se plonger, à s'engloutir dans ce flot musical et à déterminer les différents climats qu'ils illustrent à l'aide du pouvoir expressif et émotif de la musique, qui s'allie à la danse avec les mêmes effets. Les intermèdes sont d'ailleurs indissociables du décor et de ses machines sur lesquels ils s'appuient, et avec lesquels ils s'allient. La diversité est encore ici de mise.

Comme dans les tragédies à machines et bientôt dans les opéras, le prologue, dans un cadre champêtre, célèbre la paix procurée par le roi et

---

<sup>19</sup> Sur Lully, voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris Fayard, 2002.

invite aux plaisirs de l'amour – deux passages obligés. À l'autre extrémité du spectacle, avec sa somptueuse machinerie, le dernier intermède retrouve, pour les célébrer de manière héroïque, le climat de joie qui doit accompagner les noces du dieu et de la mortelle. Les dieux – aussi divers qu'Apollon, le dieu de l'harmonie, Bacchus, Mome ou Mars –, les dieux qui s'étaient divisés entre Vénus et son fils, retrouvent leur union pour cette célébration des noces d'Amour, qui est aussi une célébration de l'amour.

La fête finale rétablit la paix et la joie qui avaient été mises en péril au cours de la tragédie, les intermèdes I à IV faisant alterner bonheur et inquiétude. Les deux intermèdes centraux (II et III), le travail des cyclopes au palais et le divertissement offert par Amour à sa maîtresse, sont emprunts du bonheur de l'amour heureux. À l'inverse, le premier intermède – un véritable *lamento* puisque la plainte est chantée en italien – amplifie le pathétique de la situation de Psyché, qui croit être exposée à un monstre ; et le quatrième, avec sa mer de feu agitée, la gueule d'enfer affreuse, ses Furies, la barque de Charon, multiplie l'effroi et l'inquiétude pour le sort de l'héroïne. Mais la tragédie connaît une fin heureuse.

### *Du conte à la Psyché moliéresque*

Repérer la belle articulation entre les ornements et le drame, c'est dire encore une fois la primauté de la littérature dans cette association des arts ; le théâtre musical de Molière, qui doit beaucoup au théâtre à machines, refuse obstinément le genre de l'opéra<sup>20</sup>. Mais alors il est temps d'analyser la fable dramatique : quel traitement Molière et Corneille réservent-ils au conte ancien, et quel sens lui donnent-ils finalement ?

On sait qu'au II<sup>e</sup> siècle de notre ère, Apulée donna sa forme littéraire au conte merveilleux dans les *Métamorphoses* ou *L'Âne d'or*. La migration de ce thème mythologique à travers les siècles, les arts et les genres littéraires est bien connue, en particulier dans la littérature française<sup>21</sup> ; et nos amis italiens dix-septiémistes ont repéré les différentes influences, françaises ou italiennes, qui ont pu inspirer nos deux dramaturges<sup>22</sup> – drames, ballets et

---

<sup>20</sup> Voir Christian Delmas, « *Psyché* et les pièces à machines », *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, 7 (1985), p. 175-188 et « Le théâtre musical et *Psyché* de Molière », *Littératures classiques*, 21 (1994), p. 221-236.

<sup>21</sup> Voir Henri Le Maître, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, 1946.

<sup>22</sup> Voir surtout Cecilia Rizza, « Autour de *Psyché* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XI, 20 (1984), p. 475-495 ; voir aussi Cristina Sara, « *Psyché* di Molière-Corneille e le sue fonti italiane : Francesco di Poggio e Diamante Gabrielli », *Franco-Italica*, 1 (1992), p. 81-99.

autres récits. Rappelons que le XVII<sup>e</sup> siècle français vit de nombreuses éditions et traductions d'Apulée. Et faut-il rappeler que deux ans avant notre *Psyché*, La Fontaine avait publié son conte des *Amours de Psyché et de Cupidon*, qui mêlait le galant et la plaisanterie ?

La migration d'un mythe provoque évidemment récritures et interprétations nouvelles. Ainsi, le conte narré par Apulée, lui-même platonicien, fut interprété par Plotin en ce sens – Psyché, l'âme humaine, séparée de Dieu, peut revenir à lui par la purification. Après lui, le chrétien Fulgence proposa naturellement une lecture allégorique analogue, Psyché et Amour symbolisant les rapports entre l'âme et son Dieu, avec lequel elle finit par s'unir.

Molière reprit les éléments traditionnels de la fable : la jalousie haineuse de Vénus, la découverte de l'amour par l'insensible Psyché, qui perd son bonheur à cause de sa curiosité et qui, après d'autres épreuves dues à cette curiosité renouvelée, est sauvée par l'Amour, réconciliée avec Vénus, faite en même temps immortelle et épouse du dieu.

Que firent Molière et Corneille de cette histoire ?

Traitée par nos deux dramaturges, elle revêt indéniablement des aspects tragiques, dans lesquels Corneille se trouva à l'aise<sup>23</sup>. Avant que le bienveillant Jupiter, soucieux d'apaisement, ne rétablisse l'harmonie, les dieux se manifestent assez souvent par leur méchanceté à l'égard des mortels, comme une transcendance nuisible. Toute la fable est régie par la jalousie et par la haine de Vénus pour la trop belle mortelle Psyché, poursuivie et persécutée avec acharnement. Le dieu Amour est assurément un amant éperdu qui s'oppose à sa mère et sauve Psyché, mais il châtie parfois de manière fort injuste : les sœurs jalouses et nuisibles de Psyché sont justement précipitées aux Enfers ; mais les deux princes généreux et galants amoureux de Psyché sont froidement envoyés dans la mort depuis le faîte d'un rocher, tout simplement, déclare l'Amour, parce qu'ils sont les « rivaux d'un dieu jaloux » et méritent de ce fait son courroux<sup>24</sup>. Que montrent les deux premiers actes ? Un roi soumis à l'oracle divin, déchiré de devoir exposer sa fille à la merci d'un « monstre », de devoir l'accompagner en une sorte de cortège funèbre, comme à la mort. Même heureuse et aimée, Psyché est réduite à ignorer le nom de son amant, puis punie gravement de sa curiosité, plongée dans le malheur. Des dieux se mêlant des affaires humaines pour se montrer adversaires des mortels, une famille royale plongée dans le malheur, des épreuves qui poussent la victime au désir de la mort : c'est un personnel de tragédie, et qui en adopte bien souvent le langage. Mais le renversement

---

<sup>23</sup> Voir David Maskell, art. cit.

<sup>24</sup> II, 5, v. 899-901.

final du malheur au bonheur éloigne et récuse la tragédie ; derechef, nous sommes bien dans une tragi-comédie.

Le dénouement n'est pas seul à mettre en cause le ton tragique : Molière introduit de la malice dans l'histoire. Regardez, aux premières scènes de l'acte I, la manière dont sont traités, en une sorte de ballet de répétitions, les dialogues entre les deux sœurs orgueilleuses et jalouses, Aglaure et Cidippe, puis celui des deux amoureux généreux de Psyché, Cléomène et Agénor. Du côté des dieux, celui qui a pour fonction de miner le tragique est Zéphire, qui exerce une discrète raillerie vis-à-vis de l'Amour, mais aussi vis-à-vis de Vénus. C'est d'ailleurs le personnage de Vénus qui est coloré par un délicat burlesque et qui déchoit passablement de la dignité tragique.

Pourtant, à la lecture comme au spectacle, on ne ressent aucun désagrément qui serait produit par la rupture entre les tons, lesquels semblent s'accommoder l'un de l'autre au fil du spectacle. Et, selon Carine Barbafieri, il faut aussi renoncer à opposer l'écriture de Molière (qui n'est pas limitée au badinage et à l'enjouement railleur) à celle de Corneille (qui ne se limite pas au sérieux et au tragique), dans cette œuvre à quatre mains<sup>25</sup> – six mains, si on prend en compte les vers de Quinault pour les intermèdes. L'un et l'autre jouent souplement, avec l'agrément des vers mêlés, employés aussi par Quinault, sur les deux registres. Et il faut dire que les ornements de musique et de danse, qui baignent littéralement la pièce déclamée, favorisent un bon accord entre les tons autrement quelque peu hétérogènes. Esthétique galante, si l'on veut. Je dirais plutôt : art supérieur de l'humour.

Mais le résultat de ces choix stylistiques est une sorte de dégradation et de banalisation du mythe, qui commence par perdre toutes ses interprétations morale, philosophique ou religieuse. Nos dramaturges ont humanisé le mythe. Même les divinités doivent se plier à cette humanisation. Nous avons vu Vénus réduite à une femme jalouse, à une mère qui prend de l'âge et admet mal d'avoir un grand fils amoureux et rebelle (c'est Zéphire, sorte de double de Momus, la divinité de la raillerie, qui plaisante ainsi), et se dispute avec lui de manière bien mesquine. L'Amour, le dieu Amour, ici se voit, a-t-on justement remarqué<sup>26</sup>, alors qu'un des fondements du mythe était justement

---

<sup>25</sup> « L'unité de ton dans la *Psyché* de 1671 ou des vertus mondaines des personnages peints par Corneille », dans *Les Métamorphoses de Psyché*, op. cit., p. 71-86. Sur le caractère mondain de *Psyché*, qui renvoie à l'esthétique galante, voir aussi Sophie Rollin, « *Psyché* ou la mondanité mise en scène », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XXXIII, 64 (2006), p. 11-28.

<sup>26</sup> Marie-Claude Canova-Green, « *Psyché*, Molière et la querelle du théâtre "orné" en Angleterre », dans *Traduire, trahir, travestir : études sur la réception de l'Antiquité*, Arras, Artois Presses Université, 2012, p. 283-298.

son invisibilité, que la curiosité de Psyché voulait percer. Il est devenu un beau jeune homme, qui, amoureux, supporte mal l'autorité de sa mère.

Si nos poètes dramatiques en usent de manière désinvolte avec la mythologie – pour finir simplement décorative et prétexte au déploiement des machines –, rabattant la fable de Psyché sur l'humain, ils en enrichissent à l'inverse l'humanité et la connaissance de l'humain. Tout tourne au fond, dans la *Psyché* française, autour du sentiment de l'amour, et tel est bien le sens du projet de Molière. Cette maladie de l'amour qu'est la jalousie, si souvent diagnostiquée par Molière, est doublement illustrée ici : avec Vénus, dont la beauté est désormais contestée et méprisée face à celle de Psyché ; avec les sœurs de l'héroïne – sinon même avec l'Amour qui ne supporte pas ses rivaux. Célébré du début à la fin, glorifié, l'amour transforme le petit Cupidon ailé de la mythologie en un jeune homme épris et rebelle, accessible à la souffrance et à la pitié, et commande encore plus la constitution du personnage de Psyché. À travers la découverte de l'amour que fait cette jeune fille jusqu'alors insensible (je sens couler dans mes veines glacées, dit-elle grâce à la plume de Corneille, « un je ne sais quel feu que je ne connais pas<sup>27</sup> »), de son bonheur, de ses épreuves, Psyché réalise une sorte d'éducation sentimentale et morale.

Même si l'on réduit le mythe à cela, ce n'est pas rien.

Du conte mythologique à la dramatisation moderne qui le replie uniquement sur l'humanité, du théâtre uni au spectacle musical qui s'enrichit des décors, de la machinerie, des arts de la musique et de la danse, et qui se transporte d'un lieu prestigieux au théâtre habituel de la troupe de Molière pour charmer les Parisiens après avoir ébloui le roi et sa cour, *Psyché* n'est pas loin de réaliser un spectacle total par l'union des arts et des artistes. Aux commandes de cette entreprise, Molière provoqua transpositions, mélanges, bousculant les frontières des tons, des genres, des arts, pour le plus grand profit de la beauté et de la joie qui accompagnent l'amour. Conduisant les Muses et les Arts et s'adressant aux autres dieux, Apollon ne chante-il pas, au début du dernier intermède, pour célébrer la fête de l'amour : « Unissons-nous, troupe immortelle... » ?

Charles MAZOUER  
Université de Bordeaux Montaigne

---

<sup>27</sup> III, 3, v. 1052-1053.



**LES AMOURS DE PISTION ET FORTUNIE ET ACOUBAR :  
DE L'AMOUR VICTORIEUX AUX PÉRILS DE LA COLONISATION**

Au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle ont paru en France un certain nombre de pièces de théâtre qui représentent les rencontres, le plus souvent violentes, entre l'Européen et l'extra-Européen<sup>1</sup>. Ces pièces dévoilent non seulement les attitudes des Français envers l'Africain subsaharien, le Maure, le Turc, ou l'Amérindien, mais aussi envers d'autres Européens. Certes, elles n'offrent pas des points de vue monolithiques, mais plutôt un mélange de perspectives hétérogènes<sup>2</sup>. Pour traiter la thématique des « dramaturgies vagabondes, migrations romanesques », cet article modeste se limitera à une seule tragédie, qui vient de la plume de Jacques Du Hamel et porte le titre *Acoubar, ou la loyauté trahie* (dédiée à Philippe Desportes, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1603, réimpr. 1611), et à sa source, un « roman » d'Antoine Du Périer qui s'intitule *Les Amours de Pistion et de Fortunie, tirées du voyage au Canada dite France nouvelle* (dédié à « la Roine Marguerite », Paris, Thomas de la Ruelle, 1601, réimpr. 1606<sup>3</sup>). Comme l'histoire n'est pas basée sur un événement historique mais plutôt imaginaire, Du Hamel et Du Périer se permettent d'offrir des représentations fantasmatiques qui ne dépeignent ni les Amérindiens ni le Nouveau Monde de façon réaliste, bien que la pièce

---

<sup>1</sup> Notamment, il existe une tragédie de Nicolas Chrétien, *Les Portugais infortunés*, dans *Les tragédies de N. Chrestien, sieur Des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608 ; rappelons également l'anonyme *Tragédie d'un more cruel* (Rouen, Abraham Cousturier, vers 1612) et *Acoubar, ou la Loyauté trahie* (Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1603, réimpr. 1611) de Jacques Du Hamel.

<sup>2</sup> À l'instar des travaux de Michèle Longino sur l'orientalisme dans le théâtre français classique, le présent article a pour corpus le théâtre qui précède la génération de Corneille, une tradition où puisera le théâtre classique. Voir à ce sujet Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>3</sup> Dans le présent article, nos éditions de référence sont : Antoine Du Périer, *Les Amours de Pistion et de Fortunie*, éd. Roméo Arbour, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1973 ; Jacques Du Hamel, *Acoubar ou la Loyauté trahie. Tragédie tirée des « Amours de Pistion et de Fortunie, lors de leur voyage au Canada »*, éd. Roméo Arbour, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1973. Nous désignons sous le nom de « roman » le récit de Du Périer bien que nulle part dans le texte, ni dans le paratexte, l'auteur ne se serve de cette désignation générique. Il semble préférer le terme « amours » pour désigner son récit.

fasse un plus grand effort que le roman pour représenter les Amérindiens<sup>4</sup>. Les seuls personnages canadiens sont les « sauvages » et Castio, le roi du Canada. Aussi, comme nous le verrons, le Canada fonctionne-t-il comme un espace licite d'exotisme et d'érotisme où les Français peuvent faire jouer leurs fantaisies.

Des récits en prose sur le Canada existaient déjà avant le roman de Du Périer, mais la tragédie de Du Hamel est la première pièce française qui ait pour lieu le sol canadien. De plus, contrairement aux autres tragédies qui traitent des rencontres entre l'Européen et l'extra-Européen, basées sur des événements vrais, la tragédie de Du Hamel est adaptée d'une œuvre romanesque. Par ailleurs, le roman des *Amours de Pistion et Fortunie* se prête facilement à l'adaptation dramatique : nous sommes dans le mode diégétique, certes, avec un roman en prose, mais le texte se compose presque entièrement de dialogues et de monologues, avec des personnages humains et divins à la fois – Vénus, Jupiter, Junon, Minerve et d'autres dieux païens qui jouent des rôles actifs dans le roman – et un narrateur qui intervient très peu dans le récit. Le roman ressemble plutôt à une églogue et, en l'adaptant pour la scène, Du Hamel aurait bien pu en faire une pastorale tragicomique. Qu'il ait choisi le « genre » tragique est ainsi significatif, d'autant plus que la tragédie impose un type de discours grave qui pose des questions sérieuses et épineuses<sup>5</sup>.

Notamment, à l'opposé d'autres pièces sur les rencontres avec les « Autres », telles que *Les Portugais infortunés* de Nicolas Chrétien ou l'anonyme *Tragédie d'un More cruel*, dans la pièce de Du Hamel il s'agit d'un héros français qui réussit, alors que les Portugais de Chrétien et les Espagnols du *More cruel* échouent. Sans doute il y eut, pour quelques-uns dans les salles de théâtre à Rouen, centre de production dramatique et de navigation au début du XVII<sup>e</sup> siècle, une certaine satisfaction en voyant la perte et les mésaventures des rivaux, puisque les Français concourraient intensément avec le Portugal et l'Espagne, surtout depuis la « découverte »

---

<sup>4</sup> Pour une étude des représentations utopiques du Canada dans ces deux œuvres, voir Rosalba Guerini, « La città ideale canadese di Du Périer e Du Hamel », *Studi di letteratura francese*, 11 (1985), p. 275-298.

<sup>5</sup> La tragédie de Du Hamel comprend cinq actes avec des Chœurs qui terminent chaque acte, sauf le cinquième. Le Chœur intervient dans le cinquième acte, mais c'est Pistion qui termine la pièce (voir plus loin pour l'importance de ce choix). Le Chœur semble être une entité externe à l'action qui prononce des sentences morales et qui juge et jauge les actions des personnages. Les personnages déclament en alexandrins mais le Chœur varie le mètre des vers. Selon l'édition d'Arbour, la tragédie compte 1639 vers (quoique les vers soient en réalité 1646).

du Nouveau Monde et les aspirations à établir des empires mondiaux<sup>6</sup>. Cela dit, la tragédie de Du Hamel, encore plus que le roman mythico-pastoral de Du Périer, représente également les angoisses que ressentait les Français au sujet de leurs projets d'expansion et de colonisation<sup>7</sup>.

Tout d'abord, un bref résumé de l'histoire s'impose, ce qui nous permettra d'analyser les divergences, voire les déformations qu'effectue Du Hamel en adaptant sa source.

Dans la première partie du roman, le narrateur raconte la rencontre fortuite de Fortunie, une jeune femme d'Astracan (situé sur la rive septentrionale de la mer Caspienne) et de Pistion, un jeune homme français, et les amours qui s'ensuivent, au Canada. Dans la deuxième partie, qui correspond à ce que Du Hamel choisit d'adapter dans sa tragédie, nous apprenons qu'Acoubar, roi de Guylan (en Perse), tente de retrouver Fortunie, sa promise<sup>8</sup>. Toutefois, les

---

<sup>6</sup> Parmi les innombrables ouvrages sur cette question, voir en particulier Jean Meyer, Jean Tarrade et Annie Rey-Goldzeiguer, *Histoire de la France coloniale*, t. I (*La conquête*), Paris, Armand Colin, 1991, la traduction en français de l'ouvrage d'Olive Dickason [1984], *Le Mythe du sauvage* (Québec, Éditions du Septentrion, 1993, diffusion Klincksieck, 1993) ainsi que les nombreux travaux de Frank Lestringant sur le « Nouveau Monde ».

<sup>7</sup> Dans un autre article consacré à ces deux œuvres, Rosalba Guerini compare en détail le roman et la tragédie. Elle insiste notamment sur la différence des tons, suggérant dans sa conclusion que « la visione di Du Périer è ancora una volta più sognante ed ideale di quella di Du Hamel » (Rosalba Guerini, « *Les Amours de Pistion et Fortunie e Acoubar : dal romanzo alla tragedia* », *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, 3 (1985), p. 197-211 (210).

<sup>8</sup> Fortunie vient d'Astracan, sur la rive septentrionale de la mer Caspienne, tandis qu'Acoubar vient de Guylan, au sud de la même mer, en Perse. Ces faits sont capitaux et n'ont pas été soulignés dans la critique de cette pièce et du roman. Fortunie n'est pas canadienne, mais moscovite ; Acoubar n'est pas canadien, mais perse. Si Du Périer christianise le royaume de Guylan et son roi Acoubar, c'est peut-être à cause du fait que les Perses, entre 1599 et 1602, au moment où Du Périer faisait imprimer son roman, ont signé des accords avec l'Espagne pour combattre les Turcs, tandis que les Français s'étaient alignés aux côtés de l'Empire ottoman sous François I<sup>er</sup>. Pendant l'ambassade perse en Europe, de surcroît, trois secrétaires perses se sont convertis au catholicisme et l'un d'entre eux, Dom Philippe de Perse, a pris l'empereur espagnol Philippe III comme parrain. L'histoire des trois secrétaires se trouve dans les *Relaciones* de Dom Juan de Perse (anciennement Uruch Beg), publiées en 1604 à Valladolid. Sans pouvoir le prouver, il se peut néanmoins que Du Périer ait pris connaissance des trois convertis grâce à Anthony Sherley, connu en Europe suite à son service chez Robert Devereux, deuxième comte d'Essex, aux Pays-Bas ; Sherley fut par ailleurs ennobli par Henri IV vers 1591. Avec les quatre Perses, Sherley est aussi passé par Florence, Sienne et Rome, entre autres villes européennes, et il ne faut pas oublier que Du Périer a dédié son roman à Marguerite de Valois, fille de Catherine de Médicis. Des informations sur Sherley, Dom Juan de Perse et les autres Perses se trouvent dans l'Introduction de la traduction anglaise des *Relaciones*, éditée par Guy Le Strange et intitulée *Don Juan of Persia : A Shi'ah Catholic 1560-1604* (Londres-New York, Harper and Brothers, 1926). Il existe plusieurs réimpressions de cette édition et traduction chez Routledge depuis 2004.

époux ne se sont jamais vus, car Acoumat, le gentilhomme d'Acoubar qui devait la chercher pour la ramener chez le roi, a trahi son maître : Acoumat a kidnappé Fortunie et l'a emmenée jusqu'au Canada. Pistion, notre Français vagabond, se trouvait au Canada et y a rencontré la belle Fortunie ; ils sont tombés amoureux l'un de l'autre et ont réussi à se défaire d'Acoumat. Dans le roman, c'est la déesse Vénus qui l'emprisonne en lui mettant des « chaînes d'or » (Du Périer, p. 78) ; ensuite Fortunie nous apprend que Pistion l'a tué de « cent coups de poignart » (Du Périer, p. 113), tout comme dans la tragédie (III, v, 974-87).

Grâce à ses magiciens, Acoubar arrive à savoir où se trouve Fortunie et il se rend au Canada pour se venger d'Acoumat. En arrivant, il doit se battre contre l'armée de Castio, le roi du Canada, et Pistion combat aux côtés des « sauvages ». Castio est vaincu, et Acoubar réclame le Canada pour devenir roi de Guylan et du Canada. La bataille dans le roman est très peu décrite (Du Périer, p. 104) et la mort de Castio est annoncée en passant (Du Périer, p. 106), contrairement à la tragédie dans laquelle Du Hamel choisit de mettre en scène la bataille, ainsi que de longs discours de Castio et d'Acoubar, la blessure de Pistion et la mort du roi canadien (II, III-VI, 503-661). Dans l'adaptation dramatique de Du Hamel, il s'agit d'une séquence de scènes spectaculaires et sanglantes, conforme à la pratique rouennaise au tournant du siècle. Comme le confirme Sybille Chevallier-Micki, la scénographie de la cruauté à Rouen se répète d'une tragédie à l'autre, et *Acoubar* a bien sa place parmi les pièces de Nicolas Chrétien, de Pierre Troterel, de Pierre Mainfray et d'autres<sup>9</sup>.

Pistion, blessé, se cache dans la forêt et Fortunie le guérit d'une herbe magique<sup>10</sup>. Acoubar retrouve Fortunie, mais, au lieu de le rejeter, elle feint de l'aimer et prétend qu'elle vit « vefve sans mariage » depuis la mort d'Acoumat, ayant « offert son cœur au pied d'un bel autel » qu'elle a élevé

---

<sup>9</sup> Sybille Chevallier-Micki, « Stage Designs of Cruelty : Theater in Rouen at the Turn of the Seventeenth Century », dans *French Renaissance and Baroque Drama : Text, Performance, Theory*, éd. Michael Meere, Newark (Delaware), University of Delaware Press, 2015, p. 213-22.

<sup>10</sup> Le nom de l'herbe magique n'est pas donné, mais il se peut que Du Périer fasse référence au Thuya occidental (ou cèdre blanc) dont parle Jacques Cartier dans sa deuxième relation (Jacques Cartier, *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en MDXXXV et MDXXXVI par le capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres*, Paris, Librairie Tross, 1863, p. 37-38 v<sup>o</sup>). Appelée « Ameda » ou « Hanneda », cette herbe est un remède contre le scorbut qui a affligé l'équipage de Cartier. Il a ramené des spécimens en France mais ils ont été perdus. Il est possible aussi que Du Périer fasse une référence mythologique à la figure de Médée, la magicienne qui ressuscite et guérit, ce que Du Hamel évoquera dans son adaptation (voir plus loin).

pour Acoubar (III, v, 1000 et 1003). Dans le roman, elle dit qu'elle est religieuse (Du Périer, p. 113). Dans les deux versions, elle arrive à tromper Acoubar et à le convaincre que son amour pour lui est sincère et qu'elle lui est restée fidèle.

Pour fêter sa victoire sur le peuple canadien, Acoubar décide d'organiser un tournoi avec un jeu de bague, tandis que Fortunie trouve un moyen de le surprendre. Pistion va se déguiser en « sauvage », gagner la bague et se cacher dans la forêt. Puis Fortunie va convaincre Acoubar d'aller chercher Pistion pour reprendre la bague. Lors de cette rencontre, Pistion tuera Acoubar et deviendra roi du Canada à son tour. Dans le roman de Du Périer, Fortunie est moins calculatrice que dans la tragédie et elle est heureuse de savoir que Pistion a gagné le duel. Par ailleurs, à la fin du combat, lors duquel « ils battirent furieusement », Pistion donne à Acoubar un seul « coup mortel » et, avant la mort du roi perse, Pistion se comporte comme un « véritable Chrestien » (Du Périer, p. 125) ; après la mort du roi, le Français « vers[e] quelques larmes de pitié » (Du Périer, p. 126). Dans la tragédie, cependant, Fortunie planifie tout et Pistion se montre cruel envers Acoubar.

De plus, Du Périer met en lumière les amours des deux personnages et leur valeur morale pour justifier leurs choix. Leurs desseins et les moyens pour y parvenir ne sont pas mis en cause. Il s'agit à la fois, selon son éditeur moderne, d'un texte qui fait l'apologie de la liberté de choisir son époux et d'une œuvre de propagande en faveur de la France<sup>11</sup>. Par exemple, quand Fortunie, la Moscovite, rencontre Pistion, le héros français, elle lui dit :

Vous soyez le tresbien venu, Cavaillier puis que vous estes François, qui est la nation entre toutes celles du monde que j'affectionne le plus comme la plus courtoise et la plus galante, et qu'un si louable dessein vous a fait preferer l'honneur qu'avec peine vous cueillez dans ces ingrates espines, aux delices qui abondent en un si splendide royaume qu'est la France<sup>12</sup>.

Dans la pièce de théâtre, nous ne trouvons pas les mêmes sentiments envers la France et, en donnant le sous-titre « loyauté trahie » à la tragédie, Du Hamel souligne les aspects obscurs, ambigus et tragiques de l'histoire. (Il s'agit aussi sans doute d'un jeu de mots, car le nom « Pistion » veut dire « foi, fidélité » en grec.) En effet, Acoubar, le roi perse qui parvient jusqu'au Canada pour retrouver l'infante Fortunie, est trahi deux fois : une première fois par son ami Acoumat et une deuxième fois par Fortunie elle-même, qui le fait croire qu'elle l'aime pour le faire tuer par Pistion, son amant. Du

---

<sup>11</sup> Antoine Du Périer, *Les Amours de Pistion et de Fortunie*, p. 90, n. 137.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 62.

Hamel met donc l'accent sur la pitié pour Acoubar, ce qui, comme nous le verrons, est un choix problématique de la part du dramaturge.

Ces différences entre le roman et la tragédie sont d'une importance capitale. D'abord, que Pistion se déguise en « sauvage » soulève le problème de l'identité et de la colonisation du Canada. Les « sauvages » sont incapables de vaincre les Perses – sans doute à cause du sort lancé par le magicien – mais le Français qui joue le sauvage réussit à le faire. Il est capable de se déguiser de façon convaincante car il a assez assimilé et compris la culture « indigène » ou « sauvage », ayant habité pendant deux ans avec Fortunie et gagné la faveur et la confiance du roi Castio au point de devenir son commandant lors de l'invasion d'Acoubar.

Ce modèle de conquête que représente Pistion est bien français, contrairement à celui des Espagnols qui est basé sur la violence et l'invasion (Acoubar), comme le montre Toby Wikström<sup>13</sup>. En effet, l'arrivée d'Acoubar au Canada telle que la représente Du Hamel peut être vue comme une critique codée des conquêtes espagnoles du Nouveau Monde. Néanmoins, c'est à travers le déguisement de son identité que Pistion est capable d'atteindre le but qu'il exprime ainsi dans l'acte II, à l'arrivée d'Acoubar aux « isles du Canada »<sup>14</sup> :

---

<sup>13</sup> Pour cette interprétation, voir l'article de Toby Wikström, « The Ambivalence of European Conquest : Jacques Du Hamel's *Acoubar ou la loyauté trahie* (1603) », dans *Les Nouveaux Mondes juridiques du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Nicolas Lombart avec la collaboration de Clotilde Jaquelard, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 107-129 (111-118).

<sup>14</sup> Les personnages dans le roman et dans la tragédie se réfèrent constamment au Canada en tant qu'île, ce qui, d'une part, n'est pas surprenant puisque plusieurs récits de voyage considèrent le Canada comme un archipel. D'autre part, l'insistance sur les îles est significative car, comme Thomas G. Pavel et Roland Greene le suggèrent, l'île est un lieu de fiction et de romance. Selon Greene, les îles et les fictions partagent plusieurs conditions qui leur permettent d'être les unes les substituts des autres : une cohérence interne, une différenciation absolue de leurs environnements, la possibilité d'avoir en soi un statut existentiel de monde, et, pour le lecteur ou le visiteur, le besoin d'une stratégie entre le continent et l'île, le monde et la fiction, l'ici et l'ailleurs (« islands and fictions share several conditions that allow them to stand in for each other : an internal consistency, an absolute differentiation from their surroundings, the possibility of having the existential status of a world, and, on the reader's or visitors' part, the need for a strategy between mainland and island, world and fiction, here and there », Roland Greene, *Unrequited Conquests : Love and Empire in the Colonial Americas*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 7). Voir aussi Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, p. 84 et Frank Greiner, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de l'Astrée (1585-1628). Fictions narratives et représentations culturelles*, Paris, H. Champion, 2008, p. 386. Ainsi, dans le roman et surtout dans la tragédie, c'est dans cette île que l'amour et la guerre règnent : comme l'argument de la pièce l'explique, le Canada est « une terre estrangere où Mars et Venus [...] estoient benins et favorables » (Du Hamel, p. 5).

M'amie permettez (puisque par son heraut  
 Acoubar nous assigne à peine de deffaut<sup>15</sup>)  
 Que je marche premier et que par ma vaillance  
 Lon remarque les traits de la valeur de France.  
 Canada me requiert de luy faire ce bien :  
 "A un peuple afligé on ne refuse rien.  
 Ce sera de l'honneur pour nous parmy ces Isles :  
 Quand apres la victoire on bastira des villes :  
 Lors chacun redevable en eslevant ses tours  
 Gravera le destin de mes chastes amours.  
 Leurs Louvres somptueux (Royalles enterprises)  
 Porteront à l'entour mes armes, et devises<sup>16</sup>.

Pistion espère diriger les troupes américaines pour montrer la valeur de la France afin de construire des villes, des palais et des tours qui porteront ses armes et devises. Pistion y arrivera, en effet, après avoir tué Acoubar et après s'être proclamé le roi du Canada. Les « sauvages », qui veulent que Pistion soit leur roi, semblent l'avoir accepté comme l'un des leurs, ou bien ils ont fini par se résoudre à faire allégeance à la France car, avant la bataille, les « sauvages » déclarent : « Tandis que nous vivrons nostre belle province / Ne s'asservira point à un estrange Prince »<sup>17</sup>.

Ensuite, la victoire de Pistion ne se fait pas sans violence, ce qui met en cause la légitimité de cette victoire. Bien que Fortunie discute de la victoire de Pistion en termes d'élection au lieu de succession héréditaire, ce qui mène Wikström à conclure que la pièce semble avoir un penchant protestant, Pistion acquiert le Canada selon un modèle féodal<sup>18</sup>. C'est lui qui est le plus fort et qui survit après la mort de Castio et celle d'Acoubar. Comme nous l'observons dans *Le Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie, par exemple, les origines de la monarchie (et/ou de la tyrannie) dépendent de la puissance militaire ; il s'agit d'un état de force auquel s'oppose l'inspiration naturelle de l'être humain envers la liberté<sup>19</sup>. À la fin d'*Acoubar*, Pistion incarne donc la logique de la loi du plus fort, prononçant ces derniers vers de la tragédie :

---

<sup>15</sup> Selon Roméo Arbour, il s'agit d'un terme juridique. Nous devons entendre donc : « Acoubar nous somme de nous présenter sous peine de reddition par défaut ».

<sup>16</sup> Du Hamel, *Acoubar*, II, I, 409-420.

<sup>17</sup> *Ibid.*, II, III, 551-552. Il faudrait préciser que ces aspects, entièrement absents dans le roman, sont des inventions de Du Hamel.

<sup>18</sup> Toby Wikström, art. cit., p. 119-20 et p. 126-128.

<sup>19</sup> Étienne de La Boétie, *De la servitude volontaire ou Contr'un*, éd. Malcolm Smith, Genève, Droz, 1987, notamment p. 42-47.

Je suis Roy du pays : et sans doute de guerre  
 Pourray doresnavant gouverner ceste terre :  
 Je n'ay plus de pareil duquel l'ambition  
 Se voulut égaler au sort de Pistion.  
 Car pour toutes ces gens, ils n'ont pas le courage  
 De tenir icy ferme apres un tel orage.

[...]

Je ne pardonneray à pas un des Gendarmes  
 Si pour me resister ils se mettent en armes.  
 ” J'estime bien que non : ayant frapé le chef  
 ” Les membres en ont peur, et craignent le méchef.  
 Le Lyon qui a peu malgré les voix hurlantes  
 Des dogues éveilléz, passer jusques aux tentes  
 Du berger endormy : lors qu'il l'a devoré  
 Démembre puis apres le troupeau à son gré<sup>20</sup>.

Pistion prétend être le roi d'une terre qu'il gouvernera par la guerre. Il n'a plus de rivaux car il ne croit pas que les Perses aient le courage de le contester. Il ne pardonnera personne qui tente de lui résister. Il utilise la métaphore commune du corps pour décrire le « corps » des soldats : comme il a détruit la tête, les autres « membres » ne pourront pas se rebeller. Et il clôt la pièce avec une image très violente : celle d'un lion qui, ayant dévoré le berger, peut démembrer tout le troupeau. Avec l'image du lion qui dévore le berger et son troupeau, Pistion semble être transformé en hérétique, athée, et cannibale. Il s'agit d'une vision agonistique de la conquête et de la domination, instiguée par l'invasion des forces perses. Avant, le Canada était un lieu paisible et utopique, du moins dans cette représentation fictive du Nouveau Monde<sup>21</sup>. Du Hamel exploite donc le trope du personnage « oriental » violent qui arrive dans le Nouveau Monde dont il anéantit l'état de bonheur prélapsarien. Désormais, le Canada sera gouverné par un monarque français qui imposera un système de gouvernance européen, voire tyrannique.

Contrairement aux attitudes des penseurs comme Montaigne envers les « sauvages », dans cette pièce, et encore moins dans le roman, de telles questions philosophiques et épistémologiques ne sont pas évoquées<sup>22</sup>. En fait, les Amérindiens sont plutôt absents et silencieux. Ce sont plutôt les questions de la domination et de la conquête qui sont au centre de la tragédie de Du Hamel. Sara Melzer avance qu'une notion d'autorité était à la base de

<sup>20</sup> Du Hamel, *Acoubar*, V, IV, 1620-1625 ; 1632-1639.

<sup>21</sup> Voir Rosalba Guerini, « La città ideale canadese di Du Périer e Du Hamel », art. cit.

<sup>22</sup> Voir, bien évidemment, les deux essais de Montaigne sur le Nouveau Monde et les « sauvages » : « Des cannibales » et « Des cochés », dans *Les Essais*, éd. Pierre Villey et Verdun-Louis Saulnier, Paris, PUF, 1965, I, 31 et III, 6.

la stratégie de la colonisation française. Les Français supposaient que leur culture dominerait par la force de sa supériorité<sup>23</sup>. C'est ce que Pistion exprime dans les vers cités ci-dessus, non seulement pour ce qui est du Canada mais aussi dans cette projection fantasmagique de la supériorité des Français par rapport à l'Orient.

En effet, *Acoubar* et *Les amours de Pistion et de Fortunie* peuvent être interprétés comme des histoires allégoriques qui, d'une part, soutiennent et valorisent le dessein des Français de conquérir et « civiliser » la « France nouvelle », et, d'autre part, représentent le fantasme français de vaincre et contrôler l'Orient. Dans les deux textes, la victoire de Pistion symbolise la supériorité des Français – une supériorité physique, mentale et culturelle – qui se traduit en autorité et domination du Nouveau Monde et de l'Orient. *Acoubar* n'est pourtant pas un roi faible. Il a vaincu le roi Castio et battu un grand nombre de « sauvages », bien que ce soit grâce à un sort magique. C'est un roi vaillant, courageux et fort, qui fait face au danger et qui meurt courageusement. C'est au Canada que Pistion et Fortunie tombent amoureux l'un de l'autre et qu'ils ont des relations sexuelles ; c'est donc là que les Persans combattront contre les Canadiens, avec un Français combattant du côté des « sauvages » canadiens. Ainsi voyons-nous cette triple confrontation : France-Orient-Amérique<sup>24</sup>.

Pour que la domination de la part des Français ait lieu, selon la logique violente de la pièce, *Acoubar* doit être éliminé, tout comme Castio a été tué. La récompense, et l'enjeu de ce duel, est une femme, Fortunie. Mais à quel prix ? Car c'est elle qui mène *Acoubar* à sa mort et Pistion à la victoire. Le sous-titre de la pièce est « la loyauté trahie », et c'est bien Fortunie qui trahit son mari réel *Acoubar*. Fortunie est aussi le personnage qui maîtrise la langue et les sentiments pour manipuler les hommes, aussi bien dans le roman que dans la pièce. De plus, Fortunie n'est pas canadienne, mais moscovite, donc originaire d'une région liminale qui est devenue la porte russe de l'Orient. Fortunie, dont le prénom n'est pas sans signification puisqu'elle est la cause

---

<sup>23</sup> Sara E. Melzer, « The Underside of France's Civilizing Mission : Assimilationist Politics in "New France" », dans *Classical Unities : Place, Time, Action*, éd. Erec R. Koch, Actes du XXXII<sup>e</sup> Congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature (Tulane University, 13-15 avril 2000), *Biblio 17*, 131 (2002), p. 151-164 (159).

<sup>24</sup> Madeleine Dobie, Frank Lestringant, Anthony Grafton et Timothy Reiss ne sont que quelques-uns des chercheurs dont les travaux explorent les différents aspects de ces superpositions et déformations de l'Orient et du Nouveau Monde. Ce travail n'a pourtant pas encore été effectué dans la tragédie française au tournant du dix-septième siècle. Il semblerait qu'un phénomène similaire y ait lieu : l'Orient fonctionne comme un trope rhétorique et symbolique de l'Autre violent qui fusionne avec les sources anciennes, et nous l'observons dans *Acoubar* de Du Hamel. Ces changements sont importants parce qu'ils nous renseignent sur l'intérêt de la France pour le Nouveau Monde au moment où ces terres nouvelles sont partagées entre les puissances européennes.

de la bonne et de la mauvaise fortune<sup>25</sup>, est une femme d'une zone frontière, ni entièrement européenne ni entièrement orientale. Elle fait donc penser au personnage de Rose dans *La Soltane* de Gabriel Bounin, qui provient de la même région<sup>26</sup>. Ou encore à Médée du pays des Scythes : celle qui guérit mais aussi celle qui détruit. En effet, avant d'apprendre le sort de Pistion après la bataille contre Acoubar, Fortunie, désespérée, invoque « ceste fureur qui Médée enflama / Au sang de son sang propre : et qui mère tua / La chair de sa chair même » (III, 1, 763-65). Ces trois femmes – Rose, Médée et Fortunie – sont doublement des « autres » diabolisées : elles sont femmes et étrangères. Par ailleurs, comme Rose et Médée, dans la tragédie de Du Hamel, Fortunie catalyse toute l'action de la pièce ; elle dissimule parfaitement ses intentions et trouve des machinations pour détruire ses ennemis. Si les hommes sont violents dans ces pièces, ils sont en même temps les pions de femmes puissantes et dangereuses. *Acoubar* est effectivement le titre de la pièce, et c'est lui le héros tragique, mais le centre de la tragédie, la force dirigeant l'action, c'est bien Fortunie. C'est à cause d'elle qu'Acoubar est venu au Canada, et c'est elle la cause de trois morts : Acoumat, Castio et Acoubar. Le contrôle qu'a Pistion de Fortunie et des nouvelles terres qu'il acquiert, ainsi que les tentatives, de la part de la France, de construire un empire en Amérique, restent fragiles et ambivalents à la fin de la pièce. En mourant, Acoubar prédit les malheurs futurs de Pistion<sup>27</sup> :

Cavalier, tu auras ta peine méritée  
 Quand lassée de toy pour un moindre dépit  
 Quelque nouveau viendra te tuer en ton lit.  
 Pour moy, je te pardonne, et sçay bien que ta Dame  
 Te commande de faire un acte si infame<sup>28</sup>.

Le contrôle du Nouveau Monde dépend donc d'une femme et de l'amour inconstant. Ce mariage entre Pistion et Fortunie et, par extension allégorique, entre la France et ces territoires canadiens, est donc instable. S'il est vrai, comme le suggère Michael Wintroub, que l'identité de l'élite des Français se construisait à travers la catégorie culturelle de l'exotique, comment interpréter

---

<sup>25</sup> La tragédie est plus sévère à son égard (c'est-à-dire, misogynne) que le roman.

<sup>26</sup> Gabriel Bounin, *La Soltane*, Paris, G. Morel, 1561.

<sup>27</sup> Dans le roman, Acoubar dénonce la trahison de Fortunie mais il ne prédit pas la mort de Pistion (Du Périer, p. 120-21).

<sup>28</sup> Du Hamel, *Acoubar*, V, IV, 1589-93. À ces mots Acoubar expire. Le Chœur intervient et déclare que Cupidon a « causé une mort / Et à tort » (V, IV, 1600-01). Le Chœur innocente donc Acoubar en blâmant Pistion et les effets aveuglants et dévastateurs de l'amour-passion.

la figure de Pistion<sup>29</sup> ? S'il représente l'ancienne noblesse et les valeurs féodales de la virtuosité militaire, est-ce le moyen le plus efficace et productif de mener le projet colonial ?

Pour conclure, Du Hamel dans son adaptation de ce roman pastoral semble indiquer une ambivalence et souligner les angoisses de la conquête à la fin de la pièce, contrairement au roman. Nous parlons d'ambivalence, car la façon dont Pistion prend le pouvoir est problématique, voire douteuse. Si nous regardons de près leur duel dans la tragédie – si on peut parler de duel car il n'y a pas de combat entre les deux hommes – nous voyons que Pistion surprend Acoubar en le frappant d'un coup mortel (V, IV, 1550). Puis, Acoubar prie Pistion d'être clément et lui dit qu'il lui céderait Fortunie ainsi que la couronne, mais Pistion lui répète qu'il doit mourir parce qu'il a troublé leur « saint hymeneé » (V, IV, 1588). Pistion le tue alors sans la moindre hésitation. L'image qui en ressort n'est pas celle d'un roi juste et clément, mais celle d'une ancienne élite noble qui s'aligne au système féodal monarchique, ou, pire encore, celle d'un tyran, aveuglé par sa passion inconstante et furieuse. Pistion met donc en question la légitimité de son règne d'une part et, de l'autre, les chances qu'il aura de se maintenir au pouvoir. Mais si on interprète la fin de la pièce sémiotiquement, dans la mesure où Pistion est déguisé comme un « sauvage » lorsqu'il tue Acoubar et qu'il prononce son discours quasi-tyrannique – en parlant de lui-même à la troisième personne, selon un trope rhétorique commun pour les tyrans de la tragédie – le lecteur ou le spectateur (si la pièce a été jouée, ce qui est vraisemblable), quitterait la salle avec l'image d'un Français qui a adopté et assimilé le système des valeurs « sauvages » tout en abandonnant ses valeurs « françaises ». Ainsi, en adaptant pour la scène rouennaise le roman de Du Périer, qui loue les triomphes de l'amour, Du Hamel critique les effets tragiques de l'amour-passion d'une part, et, de l'autre, il met en garde sur les risques du projet colonial. Notamment, Du Hamel semble suggérer que la fréquentation des Amérindiens et l'assimilation de la culture des « Autres » de la part des Français qui partaient au Nouveau Monde mèneraient à la perte de leur identité française et au risque de devenir « sauvage », ce qui serait une autre manifestation des dangers et des inquiétudes–légitimes ou non–de la colonisation naissante du Canada.

Michael MEERE  
Wesleyan University

---

<sup>29</sup> Michael Wintroub, *A Savage Mirror : Power, Identity, and Knowledge in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 6.



**LE PARASITE AU BÛCHER :**  
**MIMESIS THÉÂTRALE VS ROMANESQUE**  
**DANS *LE PARASITE MORMON* DE CHARLES SOREL (1650)**

« Ce commencement d’histoire est aussi comme une ouverture de Theatre où la toile estant levée, un homme paroist soudain & recite les vers de son personnage<sup>1</sup>. »

En mettant en exergue le commentaire de Charles Sorel sur son propre ouvrage – il s’agit de l’incipit du *Berger extravagant* – je propose de faire valoir non seulement l’importance en son temps – donc l’intérêt critique – d’un *paragone* un peu négligé<sup>2</sup>, entre *mimesis* théâtrale et romanesque au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi une sorte de leitmotiv qui, ayant à mon sens valeur de signature, autorise l’attribution de l’ouvrage qui va nous occuper à ce même Charles Sorel.

Si l’on veut bien se souvenir de la drôlerie et du génie avec lequel Sorel a représenté, dans son *Berger extravagant*, les incohérences qui « parasitent » la représentation théâtrale : des acteurs maladroits, un public ignorant, des conventions mal comprises (etc.), tout en proposant des solutions aussi radicales qu’impraticables – la scène peut-elle se déplacer au bord du « grand chemin » ? Shakespeare l’a fait dans le *Songe d’une nuit d’été*, mais au théâtre justement – force est de convenir que le roman « réaliste » naît au moins en partie de la critique du théâtre. Leurs *mimesis* respectives s’échangent, le « faux » berger Lysis, qui se prend pour un personnage de l’*Astrée*, est un acteur qui ne sait pas, ou ne veut pas savoir qu’il joue ; et l’on pourrait en dire autant de Don Quichotte et de Sancho Pança. C’est mesurer l’intérêt de la question soulevée par Magda Campanini, lorsqu’elle propose d’étudier les adaptations théâtrales des romans, et simultanément, le mouvement réciproque qui marque la *mimesis* romanesque d’une forte empreinte théâtrale. Pour s’en convaincre, il n’est que de relire Jean Serroy<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Charles Sorel, *Remarques sur le premier livre du Berger Extravagant*, Paris, Toussaint du Bray, 1627, p. 15.

<sup>2</sup> Voir toutefois, dans ce volume, la synthèse de Frank Greiner.

<sup>3</sup> Jean Serroy, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981.

ou d'alléguer le célèbre *Roman comique* de Scarron, contemporain par son privilège du *Parasite Mormon* et qui est l'œuvre d'un auteur d'abord connu pour ses succès scéniques<sup>4</sup> : chacun sait que cet ouvrage, qu'on tient pour le paradigme du roman réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle, est aussi et avant tout le « roman du théâtre ».

Mais venons à notre *Parasite* qui se donne, peut-être à juste titre – car le cas a bien pu se produire fortuitement – pour « le premier roman qui se soit passé en vingt & quatre heures » et dans lequel « la règle d'un jour est observée comme dans les plus exactes comédies<sup>5</sup> ». Qu'elle soit ou non légitime, cette revendication annonce ce qu'on tiendra pour le principal enjeu du récit : une critique de la *mimesis* théâtrale dont on sait qu'elle est, depuis le *Berger*, peut-être même le *Françion*, l'un des chevaux de bataille de Charles Sorel ; autrement dit, même si le thème a pu être partagé avec d'autres auteurs, sa marque de fabrique. Sachant que le *Parasite* se conforme bel et bien à la règle qu'il énonce – et même à toutes les conventions d'un genre qui n'est pas encore fixé, comme l'a bien montré, et par le menu, Jacques Scherer dans son ouvrage sur la *Dramaturgie classique*<sup>6</sup> – il vaut la peine de se demander quelles en sont les conséquences et comment le modèle théâtral donne forme à un projet romanesque à la fois collectif et ouvertement expérimental. Ma réponse s'énoncera en trois temps : d'abord par un survol de la satire des conventions théâtrales, satire qui fait l'agrément et le sel de l'ouvrage ; ensuite par l'analyse de sa construction très sophistiquée et qui ne se révèle que dans la recomposition *a posteriori* d'une dramaturgie fragmentée au point de paraître incompréhensible ; enfin dans l'examen des paradigmes du théâtre, mis en abyme dans la machination qui est la clé de l'action et que je rapporterai à deux moments de l'invention dramaturgique : le fantasme d'une scénographie mise en abyme et la performance de l'acteur en scène.

On verra qu'au bout du compte, le *parasite* est loin d'être, comme on le pense parfois, une œuvre « ratée » ou même inaboutie et qu'il fait paraître un génie que je crois devoir rendre à Charles Sorel. C'est toutefois ce dernier point qu'il me faut exposer au préalable car l'ouvrage pose simultanément des problèmes d'attribution – qui en est le véritable auteur ? – d'objet – quelle est la cible de la satire ? – et de sujet – quel est l'enjeu du récit ?

---

<sup>4</sup> Cf. *Jodelet ou le maître valet* et *Dom Japhet d'Arménie*.

<sup>5</sup> « L'un des auteurs de ce Livre, au lecteur », adresse au lecteur non paginée, dans *Le Parasite Mormon. Histoire comique*, [s.l.], [s.n.], 1650 ; dorénavant, *PM*.

<sup>6</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique*, nouvelle éd. revue par Colette Scherer, Paris, Armand Colin, 2014.

### 1. *Le Parasite sous l'angle bibliographique : auteur(s), cible et propos*

L'attribution d'un ouvrage qui se donne pour collectif – mais je propose d'y voir un « effet de fiction » – est forcément un casse-tête :

Lecteur. Tout ce que je t'apprendray de ce livre, *c'est qu'il ne sort pas de la main d'un seul auteur, & que nous sommes plusieurs qui y avons part. Pour nos noms, tu t'en passeras s'il te plaist [...]* ce n'est pas la crainte d'avoir offensé quelqu'un dans cette espèce de satire qui nous empesche d'y mettre nos noms<sup>7</sup>.

Mais on peut tout au moins essayer de débrouiller une énigme qui mêle la question de la cible à celle du (ou des) auteur(s). Attribué à François de La Mothe Le Vayer, le fils ou le neveu du célèbre philosophe sur la foi d'un « on-dit » bibliographique de deux lignes tiré d'une édition posthume des *Mémoires* de l'abbé de Marolles<sup>8</sup>, le *Parasite* se présente, dans l'adresse au lecteur qui sert de pièce liminaire, comme la satire d'un « type » dont le nom en dépit des dénégations de « l'un des auteurs de ce livre » semble référer à un personnage bien connu :

& pour les particuliers, s'il y en avait quelqu'un qui eust assez mauvaise opinion de soy pour se croire dépeint icy, nous tascherions de le désabuser. Je te veux pourtant bien protester [...] que dans l'histoire de Mormon, nous avons pris l'idée d'un parasite en général & que nous luy avons imposé un nom grec pour nous esloigner le plus qu'il nous a este possible du particulier & de nostre siècle. En effet tu peux avoir leu que Mormon [...] en grec signifie la mesme chose qu'espouvantail en François<sup>9</sup>.

Il s'agit du jésuite Pierre de Montmaur (1576-1650) qui fut d'abord la cible d'un pamphlet de Sarrazin en 1643, puis de Sorel qui, dans son *Polyandre* (1648), l'aurait ridiculisé sous le nom de Gastrimargue. Dans ce dernier cas, l'identification repose sur une ressemblance entre l'emblème prêté au personnage réel (un âne entouré de chardons) et son portrait

---

<sup>7</sup> *PM*, adresse au lecteur, n. p. ; c'est toujours nous qui soulignons.

<sup>8</sup> Michel de Marolles (1600-1681), lié vers 1650 à Cyrano, et qui sera ensuite le traducteur de Lucrèce, est ordinairement bien informé. Mais cette attribution, absente de l'édition *princeps* de ses *Mémoires* (1650-56), provient d'un supplément ajouté par l'éditeur de 1755, afin de remplacer les généalogies soustraites à l'original. Rien n'en garantit l'exactitude, d'autant que la dimension fictionnelle de la dédicace à Roland le Vayer de Boutigny est une autre cause d'incertitude. Je remercie très vivement Magda Campanini d'avoir bien voulu vérifier ce point, essentiel pour l'attribution de l'œuvre.

<sup>9</sup> *Ibid.*

fictionnel : « les dieux l'avaient métamorphosé en âne *afin que désormais les chardons estant suffisans pour sa nourriture* il s'en allast repaistre dans les champs<sup>10</sup>. » Le *Parasite* serait alors le dernier ouvrage écrit, mais avec une violence extrême et qu'on s'explique mal – le héros étant brûlé vif dès l'*incipit* – sur (et contre) Montmaur, pourtant décédé à l'âge respectable de 74 ans, l'année même de la publication. Autant dire que l'identité de la cible paraît aussi douteuse que celle du ou des auteurs. Commençons par celle de la cible.

Qu'il ait été ou non une figure truculente, Pierre de Montmaur ne ressemble pas au portrait du *Parasite* : ni par ses exploits dans les batailles de rues – il y fait le coup de poing – ni par ses préférences et ses performances sexuelles. Par ailleurs, le type du « glouton » qu'il incarne dans le roman, existe depuis longtemps : on le connaît sous le nom de Gastrimargue, dans le *Polyandre* de 1648. Mais ce nom vient du *Romant satirique* de Jean de Lannel (1624) dont le héros se nomme Gastrimarque et, plus en amont, d'une figure de théâtre : le Gaster des *Napolitaines* de François d'Amboise (1584) mis en lumière par Jean Balsamo<sup>11</sup>. Enfin une coïncidence suggère une autre identification : le bûcher du parasite sera mis en scène dans un épisode célèbre du *Voyage* de Chapelle et Bachaumont en 1656 ; et cette fois-ci la cible sera le poète et musicien d'Assoucy, qui dans ses propres mémoires, ses *Avantures* parues en 1677, protestera – évidemment à juste titre – n'avoir été ni condamné pour pédophilie, ni brûlé en conséquence. Il ne souffrit que d'une (très) mauvaise réputation ; mais revenons à la question des auteurs.

L'attribution du *Parasite* à François Le Vayer sur la foi d'une dédicace à son cousin, Roland Le Vayer de Boutigny, auteur d'un roman, *Mitridate* (1651), effectivement mentionné dans l'ouvrage, est d'autant plus incertaine qu'elle déguise soi-disant une pluralité d'auteurs. Mais parmi ceux-ci, les meilleurs spécialistes, Jean Serroy en tête, ont reconnu la main de Charles Sorel<sup>12</sup>, qui semble s'être lui-même mis en scène (ou en page) dans la conversation sur le théâtre qui occupe le milieu du roman :

Cette façon de surprendre le lecteur [...] me fait souvenir d'une autre dont je me suis servy dans une espèce de roman burlesque, pour railler et suyvre tout ensemble la loy de nos romanistes [sic] & pour contenter aussi le peuple qui veulent que cette sorte de livres débute toujours par quelque aventure surprenante. Je commence le mien ainsi. *Il estoit trois heures de l'après midy, lorsqu'on vid ou que l'on pût voir à Rouen dans la rivière, un homme*

---

<sup>10</sup> Cf. Jean-François Sarasin, *Bellum parasiticum* (1644) et Charles Sorel, *Polyandre* (1648), livre II, p. 345.

<sup>11</sup> Voir sa contribution dans ce volume.

<sup>12</sup> Jean Serroy, *op. cit.*, p. 406, 412, 418.

*couronné de joncs & fait en quelque façon de la mesme sorte que les poètes & les peintres nous représentent leurs dieux marins, s'eslever & sortir du fons de l'eau. [...] puis comme l'on meurt d'envie de [...] scavoir , il se trouve enfin que ce Neptune qui a percé les ondes en un si superbe appareil n'est qu'un escolier qui se baignoit*<sup>13</sup> [...].

L'anecdote rappelle en effet un épisode du *Berger extravagant*, ce qui établit le rôle central de Sorel dans la composition du *Parasite* ; mais il pourrait s'agir aussi bien d'une allusion ironique au bain forcé dans les marais du Mans auquel Scarron affectait d'attribuer sa paralysie.

On hésite également sur les noms des autres « collaborateurs », eux-mêmes confondus avec certains protagonistes et narrateurs du roman : je reconnaîtrais volontiers d'Assoucy dans le « Poète » (plutôt que dans le « parasite ») car comme lui, il est homosexuel, contrefait et ridiculement petit : pour prendre la parole il passe la tête sous l'aisselle de son voisin. On sait aussi qu'il se fait passer pour poète auprès des musiciens (Lambert dans le roman) et pour musicien auprès des poètes, afin d'excuser ses fautes de versification. Semblablement le « Pointu » est indéniablement Cyrano, auteur bien reconnaissable d'une des « pointes » qui sont rapportées, ce qui le dispense d'être l'un des auteurs du roman, car on voit mal comment il aurait pu se caricaturer lui-même. Quant à Scarron, également proposé comme collaborateur, il avait fort à faire avec son propre *Roman comique* même si sa participation n'est pas exclue. Les autres « auteurs » proposés n'étant que des comparses, il ne reste comme maître d'œuvre que Sorel, à qui Jean Serroy avait déjà prêté un autre tiers de l'ouvrage, republié par son véritable auteur sous le titre *L'Histoire du poète Sibus*<sup>14</sup>. Eu égard au génie de l'intrigue, que malheureusement fort peu de lecteurs se sont attachés à débrouiller, je propose par avance de rendre le troisième tiers à Sorel, en arguant d'un effet fictionnel dont on n'a pas pris toute la mesure.

On sait en effet que le *Parasite* abonde en inventions, et Henri Coulet, lui-même cité par Jean Serroy, a noté l'ingéniosité du procédé de la « page blanche » destinée à afficher le portrait des contributeurs et souscripteurs virtuels :

O vous les seuls presque dont nous recherchons l'estime, chers amys, [blanc d'une page pour insérer les portraits des « amys »] recevez ce grotesque ramas d'avantures & d'imaginations burlesques<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> *PM*, p. 155-157.

<sup>14</sup> Jean Serroy, *op. cit.*, p. 406, note 48.

<sup>15</sup> *PM*, p. 2 ; voir Jean Serroy, *op. cit.*, p. 414, où la page blanche est reproduite d'après l'édition Sallengre (La Haye, C. Van Lom, P. Gosse et R. Alberts, 1715).

Il a pu inspirer Sterne pour les mises en page expressives de son *Tristram Shandy* ; mais on n'a pas mis en rapport le morcellement du récit avec le procédé que, seize ans plus tard, Furetière reprochera à « Charroselles », autrement dit, Charles Sorel :

[...] vous n'avez qu'à en donner des pièces séparées aux faiseurs de Recueils [...] – Je me suis déjà avisé de cette invention, répondit Charroselles [...]. Car il est vray qu'après qu'on m'eut rebuté un livre entier, je le hachay en plusieurs petites pieces, episodes et fragments, et ainsi je fis presque imprimer un volume de moy seul, quoique sous le titre de *Recueil de pièces de divers auteurs*<sup>16</sup>.

C'est, bien sûr, aux recueils parus chez Sercy en 1644, puis de 1658 à 1663, que pense Furetière. Mais le *Parasite*, dont la composition présente au demeurant de grandes similitudes avec celle du *Roman bourgeois* autour du personnage de Charroselles (l'insertion d'inventaires et autres catalogues bibliographiques) pourrait illustrer lui aussi cette tendance de l'auteur.

Par ailleurs, la mise aux enchères des dédicaces, usuelle dans le cas des pièces brèves – le *Parasite* puis le *Roman bourgeois* en témoignent – se pratiquait-elle aussi à l'échelle des romans ? C'est ce que l'on peut soupçonner à la lecture de la dédicace à Roland le Vayer de Boutigny :

Vous l'auriez aussitost pour vostre amitié. Si vous trouvez pas [*sic*] un auteur dans Paris qui vous dédie des livres à ce prix là, je vous donneray celui-cy pour rien. Considérez le bien encore une fois. S'il est petit, c'est que l'impression en est menue. Il y a bien de gros livres qui n'en disent pas tant. Il y a trois Histoires toutes entières ; il y a de la prose & des vers ; il y a du Grec & du Latin sans conter [*sic*] le François dont il est tout plein. Ma foy, Monsieur, encore un coup, *il n'y a pas moyen pour le prix* : il faut estre auteur ou larron ; et si vous n'en donnez davantage, [blanc de 5 lignes] Vostre Serviteur<sup>17</sup>.

À bien y regarder, tout se passe comme si le locuteur marchandait sa dédicace à quelqu'un (Roland Le Vayer) qui rechignait à payer et finalement s'y refusait ; d'où l'inachèvement apparent du texte, signalé par des coquilles, peut-être volontaires, et des « blancs » dans la typographie. Mais bien entendu il s'agirait là d'un *effet*, d'une illusion d'optique, autrement dit, d'une « mimétique de l'imprimé » qu'il faudrait rapporter au système

---

<sup>16</sup> Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois*, dans *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 977.

<sup>17</sup> *PM*, « Dédicace », *A Monsieur Le Vayer de Boutigny*, n. p.

fictionnel de l'œuvre. Du coup c'est aussi le prétexte de l'attribution à François Le Vayer qui disparaît. Cette attribution fallacieuse n'aura trompé que quelques bibliothécaires trop confiants et sans doute pas l'abbé de Marolles qui a pu faire le choix de valider une imposture ludique<sup>18</sup>.

Reste enfin l'essentiel, la question du propos ou du dessein de l'œuvre – puisqu'il y en a bien un – comme le proclame, non sans désinvolture, l'*explicit* du roman :

Ils [les narrateurs] eurent encore plusieurs autres propos que nous ne jugeons point nécessaire d'ajouter comme trop esloignez de nostre dessein. Si l'on nous demande quel il est, nous respondons que c'est assez que nous le sçachions & que nous ne sommes pas obligez d'en rendre conte<sup>19</sup>.

Tâchons donc d'y répondre à l'intention des lecteurs modernes.

## 2. La satire du théâtre dans le Parasite

La réponse étant mon projet de lecture, je ne peux guère entretenir le suspense : il s'agira de montrer combien et surtout *comment* la *mimesis* théâtrale donne forme et sens au roman. D'abord, et de la manière la plus apparente, sous la forme d'un long examen critique mis en scène comme une controverse entre deux des principaux protagonistes, Louvot et son « ami » (peut-être s'agit-il de Sorel en personne), au centre du roman (p. 143-159). Il est certain que le succès du théâtre préoccupe tout le monde et que la société que peint le récit est composée de spectateurs avertis. On les entend évoquer les succès du temps, en faisant défiler la galerie des meilleurs auteurs : Tristan l'Hermite, Desmarets de Saint Sorlin, Corneille, sans oublier ceux qui sont encore à la veille de donner leurs œuvres. De 1636, date de la *Marianne* de Tristan l'Hermite, à la représentation de la *Mort d'Agrippine* de Cyrano (1653), ce sont presque vingt ans de succès théâtraux qui défilent :

« Que dites vous ? » respondit l'historien « & à quoy pensez vous ? La poésie françoise n'est-elle pas aujourd'huy en un tel point qu'il ne s'y peut rien adjouster ? Et le poème dramatique entr'autres ne s'est-il pas eslevé à un tel degré de perfection que, du consentement de tout le monde, il ne sçauroit monter plus haut. Se peut-il rien voir de plus beau que sont la *Mariamne*, l'*Alcyonée*, l'*Heraclius*, les *Visionnaires* ? » « Adjoustez », dit Louvot, « & que le seront l'*Agripine*, & l'*Arsace* quand leurs autheurs y auront mis la

---

<sup>18</sup> Cf. ci-dessus, note 8.

<sup>19</sup> *Ibid*, ou bien a été lui-même victime d'une fabrication posthume de son propre éditeur, p. 204.

dernière main, & qu'ils se seront résolus de les donner aux prières de leurs amis<sup>20</sup>. »

Le débat porte ainsi sur le progrès et la qualité de l'art dramatique. Toutefois, il n'est pas impartial. On sait que le critère de vraisemblance, qui de nos jours semble tout à fait hors de propos, motive en ce temps la plupart des conventions théâtrales. C'est donc à l'aune de la vraisemblance que le théâtre est jugé :

Mais tant y a que comme une goutte d'eau ne fait pas la mer, vous ne pouvez pas conclure que pour une pièce peut-être que nous avons eue exempte des défauts des autres, notre poésie soit en un si haut point de perfection que vous la mettez. Car je vous prie, *le poème dramatique n'estant qu'une pure vraye & naïfve image de la société civile, n'est-il pas vray que la vray semblance n'y peut estre choquée le moins du monde, sans commettre une faute essentielle contre l'art*<sup>21</sup> ?

Or l'un des débatteurs s'avouant sur le tard auteur d'un roman burlesque, la vraisemblance dont il est question s'assimile à cette forme de réalisme trivial dont le théâtre, précisément, aura tout fait pour se distinguer. C'est donc à la fois le respect et la transgression des « règles », leur nécessité autant que leur artificialité qui sont reprochés, pêle-mêle et avec une parfaite mauvaise foi, aux auteurs dramatiques. En voici quelques exemples, en commençant par ce qui a trait à la dramaturgie.

L'unité de « scène » ou de lieu que respecte le *Parasite*, est généralement mal observée :

Les Poètes mesmes tombent d'accord de cecy puis qu'ils ne nous chantent autre chose pour autoriser leur unité de Scene & de Lieu : et pourtant m'en trouverez vous [...] qui ne l'aient violée une infinité de fois dans leurs plus excellens ouvrages<sup>22</sup> ?

Mais si elle devait l'être mieux, il serait pourtant légitime d'en détourner la contrainte :

Pour ce qui est de l'unité de scène ou de lieu, que depuis la *Cassandre*, ils veulent tous faire garder dans les romans aussi bien que dans les comédies, je l'observe d'une assez plaisante façon. Je fais faire tout le tour du monde dans

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 145.

un navire à mon principal personnage de sorte que, suivant la diffinition [*sic*] qu'Aristote donne du lieu, *locus est superficies corporis ambientis*, il se trouve que n'ayant point sorty de son vaisseau, il n'a par conséquent point changé de lieu<sup>23</sup>.

La progression dramatique n'est pas moins critiquable lorsqu'elle repose sur des scènes de « reconnaissance » qui manquent évidemment de naturel :

Voulez-vous rien de plus ridicule que leurs fins de pièces qui se terminent toujours par une reconnaissance, le Heros ou l'Heroïne ne manquant jamais d'avoir un coeur, une flèche, ou quelque autre marque empreinte naturellement sur le corps<sup>24</sup>.

Le reproche vise peut-être le récent le *Don Sanche d'Aragon* de Corneille (1649) :

DONA LÉONOR

Don Raymond, si vos yeux pouvoient le reconnaître ...

DON RAYMOND

Oui je le vois Madame. Ah ! Seigneur, ah ! mon maître !<sup>25</sup>

Mais c'est le schématisme obligé de la scène qui inspire le procédé. Et celui-ci, qui remonte au moins aux *Lais* de Marie de France, n'est pas l'apanage du théâtre : les fameuses « croix-de-ma-mère » seront bientôt les accessoires obligés du roman sentimental. Limitées aux enchaînements (les entrées des personnages) ou étendues à l'ensemble de la dramaturgie, les prolepses ne trouvent pas grâce, elles non plus, aux yeux de nos critiques :

Il ne vient personne sur le théâtre dont ils ne prédissent l'abord, & dont ils n'ayent dit, « mais voicy un tel » avant qu'il ait commencé de paroistre ; & ne voyons nous pas que depuis la *Mariamne*, où cet artifice ne laissoit pas d'estre beau pource qu'il estoit nouveau, il ne leur arrive pas le moindre malheur qu'ils ne le prédissent par quelque songe funeste ? Le cœur le leur avoit bien dit ; ils sentent tousjours je ne scay quoy là dedans, qui leur présage tout ce qui leur doit arriver<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> *PM*, p. 157-158.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>25</sup> Pierre Corneille, *Don Sanche d'Aragon*, acte V, scène 7, dans Pierre Corneille, *Théâtre complet*, éd. Pierre Lièvre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 381.

<sup>26</sup> *PM*, p. 154-155.

Mais peut-on vraiment reprocher aux dramaturges ce qu'on permet aux auteurs de romans sentimentaux : le recours aux pressentiments, aux songes prophétiques, bref à tout l'éventail des prolepses ? C'est seulement le roman réaliste qui les réproche, d'abord parce qu'il y voit une facilité que se donne l'auteur. Pourtant la critique vaut effectivement pour le théâtre quand on s'avise que les prolepses dénoncent implicitement l'imposture de l'acteur, condamné à « surjouer » les pressentiments contenus dans son rôle.

On passe ainsi à un autre niveau de la critique, celui de l'invraisemblance psychologique et *générique* du jeu de l'acteur qui, par convention, ne peut agir qu'en parlant – le reste de son jeu n'étant que pantomime :

Y a-t-il rien de plus sot que ces grands Badauts d'amoureux qui ne font que pleurer pour une vétille & à qui les mains démantent si fort qu'ils ne parlent que de mourir & de se tuer. Il se donnent bien garde d'en rien faire cependant, quelque envie qu'ils en témoignent ; et s'il n'y a personne sur le théâtre pour les en empêcher, ils se donneront bien la patience de prononcer une cinquantaine de vers en attendant que quelqu'un survienne qui les saisisse par derrière & leur oste leur poignard. Vous les verrez mesmes quelquefois si agréables, qu'au moindre bruit qu'ils entendront, ils vous remettront froidement leur dague dans le fourreau, quelque dessein de mourir qu'ils eussent montré, donnant pour toute excuse un « *mais quelqu'un vient* ». Au lieu de dire cela, que ne se tuoient-ils s'ils en avoient si grande envie ? Un coup est bien tost donné. Toutefois, que voulez-vous ? Les pauvres gens avoient trop honte de faire une si mauvaise action devant le monde [...] Ils se souviennent qu'ils ont encore des Vers à dire [...] Et ils savent trop bien qu'une des principales règles du théâtre, c'est de ne pas ensanglanter la Scene<sup>27</sup>.

Transporté hors de la scène en un pays où les « bienséances » ne règnent plus, l'acteur est ramené à sa condition de menteur. On sait bien qu'une fois transposés dans la réalité, ses monologues ne sont que des soliloques :

Montrez-moi une pièce exempte de *soliloques*. Cependant y a-t-il rien de plus ridicule & de moins probable que de voir un homme se parler à luy mesme tout haut un gros quart d'heure ? Cela nous arrive-t-il jamais quand nous sommes en nostre particulier ? Je dis dans le plus fort de nos passions les plus violentes. Nous pousserons bien quelquefois quelque soupir, nous ferons bien un jurement : mais de parler long-temps, de résoudre nos desseins les plus importants en criant à pleine teste, jamais<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

Pourtant on ne peut guère reprocher à la rhétorique qui, par un dédoublement figural, permet qu'on se parle à soi même, d'induire une emphase parfois grotesque :

En voicy encore un autre [défaut] aussi insupportable à mon gré. Vous y verrez une personne parler à son bras & à sa passion comme s'il estoient capables de l'entendre. « Courage mon bras » ; « tout beau, ma passion ». Mettons la main sur la conscience ; nous arrive-t-il jamais d'apostropher ainsi les parties de nostre corps ? Quand vous avez quelque grand dessein en teste, quand vous devez vous battre en duel, faites-vous ainsi une belle exhortation à vostre bras pour l'y résoudre ? Disons-nous jamais « Pleurez, pleurez mes yeux » ; non plus que « Mouchez, mouchez vous mon nez » ; « Ça courage mes pieds, allons nous-en au faubourg Saint Germain<sup>29</sup> ».

Car ce dédoublement est l'essence du théâtre. La *catharsis* suppose le partage public d'une intériorité. C'est donc elle qui impose un tel régime discursif. Et c'est elle aussi qui, par une exigence inverse, que nos critiques tiennent pour un surcroît d'in vraisemblance, veut le secret des paroles dites à pleine voix, mais entendues *a parte* seulement par des spectateurs devenus « joueurs » à leur tour, quand ils ont part à la confiance :

C'est encore une bonne sottise que ces sentiments qu'ils appellent cachez. Ils nomment sentiment caché ce qu'un personnage prononce sur le théâtre, seulement pour éclaircir l'auditeur de ce qu'il pense, en sorte que les autres acteurs avec qui il parle n'en entendent rien<sup>30</sup>.

Il est donc naturel que l'acteur, une fois transporté « au bord du grand chemin », passe de « l'autre côté » du miroir (celui de la fiction bien entendu) et soit pris pour un fou, comme Lysis, le héros du *Berger extravagant*. Mais cette critique, déjà ancienne et déjà « sorélienne », ne remet pas en cause tout l'art théâtral. Au contraire, elle en raffermi les conventions. On la trouverait d'ailleurs, presque mot pour mot, dans les « examens » que rédigea Corneille pour juger ses propres pièces<sup>31</sup>, de sorte

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 146-147.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>31</sup> « L'aversion naturelle [que Corneille] a toujours eue pour les *a parte* » est rappelée dans l'examen de *La Veuve*, en 1633 (dans Pierre Corneille, *Théâtre complet*, éd. Pierre Lièvre, cit., p. 296), et dans celui de *La Suivante* (1634) (*ibid.* p. 468). S'il use généreusement des « soliloques », le dramaturge est prudent sur la question éminemment romanesque (voir l'histoire de Psyché chez Apulée) des « oracles ». Il s'en explique dans l'examen d'*Andromède* (1650).

qu'il se dessine une sorte de connivence entre l'auteur d'*Heraclius* (1646) mentionné parmi les chefs d'œuvre du genre (p. 143) et celui du *Berger*.

L'ancienne querelle du *Cid* trouve un écho burlesque dans le *Parasite* :

Que diroit leur maistresse s'ils avoient esté si hardis que de sortir de la vie sans leur congé ? [...] Il faut luy aller dire le dernier adieu ; & la prier de les tuer de sa main. Le coup en sera bien plus doux [...] Mais elle n'a garde de rendre un si bon office à un homme qui a esté si insolent, si téméraire, si outrecuidé que de l'aimer. Il faut qu'il vive pour sa peine. [...] Voilà donc un pauvre amant en un pitoyable estat. Neantmoins il n'y sera pas longtemps. Chimène luy va dire « *qu'elle ne le hayt point* ». Après cela qu'y a-t-il qu'il ne surmonte ? Quels périls qu'il n'affronte ? « *Paroissez Navarrois, Mores, & Castillans, & tout ce que l'Espagne a nourry de vaillans ; Paroissez Dom Sanche* » ; il vous en va donner ; il se mocque des boulets de canon, car Chimène ne le haït point, & luy a dit qu'elle seroit le prix de son combat. Par vostre foy, ne sont-ce pas là d'étranges conséquences<sup>32</sup> ?

Tandis que, dans *l'Illusion comique* (1636) et la *Suite du Menteur* (1644), Corneille a mis deux fois en scène un double féminin de Lysis, le personnage de Lyse, femme de chambre de l'héroïne (Isabelle dans la première pièce, Mélisse dans la seconde) qui a droit à deux monologues (ou « soliloques ») dans *l'Illusion comique*<sup>33</sup> et se révèle, dans la *Suite du Menteur*, une lectrice de *l'Astrée*, fanatique au point de se croire apparentée au héros de cette fiction :

MÉLISSE  
Quoi ! tu lis les romans ?

LYSE  
Je puis bien lire *Astrée* ;  
Je suis de son village et j'ai de bons garants  
Qu'elle et son Céladon étaient de nos parents<sup>34</sup>.

Bref, la controverse semble factice ou « surjouée ». Elle ne vise au fond qu'à proclamer la dignité égale des romanciers et des dramaturges :

« Comment, puisque ce n'est qu'une histoire comique ? » reprit Louvot. « Hé, croyez-vous en bonne foy que le *Dom Quichot & le Berger Extravagant*, les

<sup>32</sup> *PM*, p. 152-154.

<sup>33</sup> *L'Illusion comique*, acte II, scène 9 (12 vers) et acte III, scène 6 (38 vers), dans Pierre Corneille, *Théâtre complet*, éd. Pierre Lièvre, cit., p. 697 et 706-707.

<sup>34</sup> *La Suite du Menteur*, acte IV scène 1, *ibid.*, p. 1261.

*Visionnaires*, la *Gigantomachie* & le *Pédant joué* ayent moins acquis de gloire à leurs auteurs que pourroient avoir fait les ouvrages les plus sérieux de la philosophie<sup>35</sup> ?

Et à faire valoir le talent des premiers, qu'on croit moins estimables parce qu'ils se cantonnent à des genres prétendument triviaux :

« Cela est bien », repliqua Louvot. « Mais il faut tomber d'accord de ce que nous appellerons bas & capable de tomber dans la teste d'un chacun. Une chose paroist quelquefois abjecte & facile à trouver, quoy que cependant il n'y ait rien de mieux imaginé. [...] Cependant les veaux qui ne reconnoissent pas cet artifice s'imaginent à cause que la chose est naïvement représentée qu'il n'y a rien de plus facile à trouver<sup>36</sup>. » (p. 166-167)

Mais une fois renvoyées dos à dos ces *mimesis* concurrentes, il reste à montrer ce que, mutuellement, elles se doivent l'une à l'autre. Tout ou presque dans le *Parasite*, dont je voudrais montrer qu'il est, par son sujet et sa composition, une pièce de théâtre « déguisée » ou, pour mieux dire, *dissimulée* dans un roman.

### 3. La « dramaturgie » du Parasite : un ethos théâtral

Il est pratiquement impossible et d'ailleurs inutile de résumer les diverses aventures dont les récits morcelés composent les trames entrecroisées du *Parasite*. En revanche la projection du paradigme théâtral sur le roman permet – et permet seule – d'en comprendre la progression pour autant qu'on y observe comment le romancier en a appliqué ou transposé les règles. Commençons par la principale, celles des trois unités.

La scène est à Paris. Elle se déplace autour d'un axe qui longe la Seine et relie le domicile de Dipnomède, près de la Place royale (rive droite) à celui de Louvot, faubourg Saint Germain (rive gauche), en passant par un centre qui est la place de Grève, « théâtre » du bûcher, et l'île de la Cité (de la prison du Chatelet au Pont neuf). Sauf erreur, une légère extension (rive gauche ?) complète le dispositif, dont la scénographie référentielle ne va pas plus loin que le quartier des Écoles et le collège de la Marche, où le héros, surpris en flagrant délit, est arrêté puis conduit en prison. Mais cet espace fortement concentré et bien référencé demeure hypothétique ou quasiment virtuel. Les protagonistes ne se soucient pas de décrire des rues qu'ils empruntent chaque jour. Ainsi cet évidemment ou cette stylisation qui se traduit

---

<sup>35</sup> *PM*, p. 159.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

par l'absence de couleur locale, compte parmi les premiers signes révélateurs d'un transfert mimétique du théâtre vers le roman.

L'unité de temps n'est pas moins importante. Elle est rigoureusement observée. L'action débute autour du bûcher, à trois heures de l'après midi, place de Grève. Elle s'achève le lendemain autour de midi, au domicile de Louvot. Elle est découpée en « scènes », une suite de conversations rapportées au discours direct et qui découvrent très progressivement les caractères des personnages et leurs secrets. La rigueur de la progression narrative centrée sur le destin du Parasite, l'impeccable enchaînement des péripéties qui conduisent le héros vers son bûcher, bref le travail de composition et d'exposition du roman l'apparentent évidemment à la dramaturgie théâtrale ; j'y reviendrai.

L'unité d'action enfin est décisive : le sujet – l'histoire du parasite – s'énonce dans l'incipit, qui met en scène l'exécution du personnage :

Ce fut sur les bords de la Seine, à quelques stades de Vaugirard : autrement, ce fut à Paris dans la Grève, qu'il arriva il y a quelque temps une histoire sur laquelle c'est une grande honte qu'on n'ait point encore fait de chanson ny d'image. [...] L'horloge de ce bastiment qu'un bel esprit diroit avoir esté à bon droit nommé l'Hostel [lire « autel »] de ville, puisqu'on y va immoler toutes les victimes publiques, estoit preste de tuer, par trois gros vilains coups qu'elle alloit sonner, *un criminel condamné d'estre bruslé à trois heures, quand on le vit arriver dans sa charrette & s'arrester devant le poteau qui devoit estre le Dieu Terme de sa vie*. Alors un petit homme des assistans qui estoit Poëte & fort grand amateur de l'Astrée, soupira ces vers avec plus de facilité que s'il n'eust jamais fait autre chose que garder des moutons toutes sa vie, ou que s'il eust beu de l'eau de Lignon<sup>37</sup> [...].

Mais très vite, on le perd de vue, *comme le fait le public* qui, trop absorbé par la conversation, « oublie » de voir brûler l'impétrant – la bienséance est donc respectée – et se désole après coup d'avoir manqué le spectacle... L'action se poursuit par l'histoire de la querelle des trois « amis » qui sont les principaux personnages, la victime et les instigateurs du drame : le Parasite, le Pointu et le Poète. Le récit, divisé en trois histoires qui semblent d'abord autonomes, est rapporté par quatre protagonistes qui sont, dans l'ordre du roman, « l'historien de la place de Grève » (Histoire I), les sieurs Louvot et De l'Epine (Histoire II), puis « l'amy de Louvot » (Histoire III). Il s'achève quand les trois histoires se confondent dans une suite (Histoire IV) racontée au narrateur central (Louvot) par celui de la première histoire. Le roman appelle donc une lecture synoptique. Découpé en histoires, il

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1-3.

pourrait être intégralement joué, puisque tous les récits sont faits devant des interlocuteurs qui interrompent les narrateurs respectifs. Ces histoires servent de cadre à l'expérimentation de procédés narratifs divers, illustrant d'une part les virtualités du roman : la « commification », c'est-à-dire l'usage romanesque des titres-programmes, l'insertion de catalogues bibliographiques<sup>38</sup> et de recueils d'apophtegmes ; et d'autre part celles du théâtre : la tirade, les dialogues, les jeux de scène autour des entrées et sorties des personnages.

Pour donner une idée de la complexité de cette trame ajoutons que l'un des principaux protagonistes, le Poète, est aussi le co-narrateur de l'histoire I qu'il interrompt plusieurs fois ; que l'un des narrateurs (M. de l'Épine) est mêlé à l'une des intrigues (l'histoire des amours du Pointu avec une demoiselle dont il est le frère). Que tous enfin, sauf l'ami de Louvot et M. de l'Épine, étaient présents lors de la scène de l'exécution, et que, comme le lecteur, *ils s'y sont laissés prendre*. Car la « catastrophe » finale dévoile une double machination proprement théâtrale, dont aura été victime Mormon. Par un renversement imprévu, elle relance l'intrigue qui restera en suspens : le parasite, innocenté *in extremis*, n'a pas été brûlé. Libéré sous caution, il réapparaît le lendemain chez Louvot, pour se venger du poète qui, entre temps, aura pris la fuite.

La narration est donc elle aussi concentrée en 24 heures, depuis le déjeuner chez Dipnomède (vers 12h ?) où s'annonce l'exécution : le Pointu et le Poète s'y rendent délibérément, Louvot y assiste par hasard en rentrant chez lui. L'après-midi et la soirée se passent au domicile de Louvot, avec l'intervention du poète qui était déjà intervenu place de Grève, puis de l'ami de Louvot (histoires II et III racontées par Louvot et son ami). Le matin du deuxième jour est occupé par l'entrée de Mormon chez Louvot, puis celle de l'historien (histoire IV) avant un entretien final entre Louvot et son ami. Ainsi en dépit des apparences, qui laissent croire au décousu du récit, la progression est rigoureuse. Elle se déduit de la stricte application du modèle théâtral dont le paradigme s'exhibe dès l'incipit, en incluant le public (et les lecteurs) car c'est bien un public de théâtre qui s'est rassemblé place de Grève ... et qui manque la pièce. C'est aussi, fort heureusement, un bûcher fictif qui menaçait le héros, sauvé par un coup de théâtre passablement invraisemblable, mais guère moins que celui qui conclura le *Tartuffe* : les faux-témoins qui, de bonne foi au demeurant, accusaient Mormon, ayant compris leur erreur, se sont rétractés. Il n'y a donc pas eu de drame, mais le

---

<sup>38</sup> Furetière reprendra le procédé dans son *Roman bourgeois* avec son « Catalogue des livres de Mythophilacte » suivi d'une « Somme dédicatoire » qui fixe les prix demandés pour les pièces littéraires et d'une « Epistre dédicatoire » imitée de celle du *Parasite*. Voir *Le Roman bourgeois*, éd. cit., p. 1082-1099.

lecteur l'ignore jusqu'à la fin. Comme au théâtre, il lui aura fallu s'attacher aux destins des principaux personnages pour débrouiller l'énigme suscitée par l'ellipse de l'incipit.

Il est temps enfin d'exposer la machination destinée à faire condamner le Parasite, car elle aussi se rapporte à l'exhibition du paradigme théâtral. À la suite d'une querelle entre trois amis, deux d'entre eux (le Poète et le Pointu) décident, chacun de son côté, de se venger du troisième (Mormon). Le Poète, dans sa chambre du collège de la Marche, invite Mormon à profiter des faveurs d'une prostituée préalablement déguisée en garçon. Il fait observer la scène, à travers un trou percé dans la cloison de la chambre voisine, par un groupe de témoins dûment prévenus de l'homosexualité de Mormon. Immédiatement après, le Pointu qui a lui aussi amené un groupe de témoins, leur fait entendre (par le même trou ?) Mormon proférer des blasphèmes contre la religion. En réalité Mormon n'a fait que lire les proclamations d'incrédulité consignées dans un catéchisme manuscrit, composé par questions et réponses, tandis que le Pointu lisait en alternance les réponses « dévotes ». Emmené par le second groupe de témoins afin d'être emprisonné pour crime d'athéisme, Mormon est délivré par le premier groupe, qui s'en saisit pour crime de « sodomie ». Emprisonné et jugé (?), Mormon est condamné à être brûlé vif, à trois heures, place de Grève...

Ce résumé donne la mesure de la théâtralité du roman : une théâtralité artificielle, outrancière et, à mon sens, nécessairement satirique et polémique. Car il est bien évident que les limites de la vraisemblance et du « réalisme » du roman comique sont largement franchies. Passons sur le *deus ex machina* de la rétractation des témoins : le manuscrit encore inédit du catéchisme lu par Mormon est miraculeusement retrouvé et exhibé à sa décharge ; la prostituée recrutée par le Poète se présente et révèle son véritable sexe. Car dans la réalité, c'est-à-dire selon la jurisprudence du temps, ces incidents n'auraient dû avoir *aucune* incidence sur le cours de l'exécution. Passons également sur l'étonnante accélération d'une procédure qui aura conduit le prévenu jusqu'à l'échafaud, sans l'intervention d'un juge, alors qu'en ces matières un arrêt du parlement était indispensable, non seulement pour lancer les poursuites, mais aussi pour valider la sentence. Les exemples parisiens du procès en sorcellerie de Leonora Galigai en 1617, ou de celui de Théophile de Viau, poursuivi pour libertinage et brûlé en effigie en 1623, nous apprennent que le risque d'être condamné était bien réel, mais aussi qu'il était plus difficile d'allumer un bûcher en 1650 place de Grève, qu'à Aix-en-Provence en 1611 (exécution de Gauffridy) ou à Loudun en 1634 (exécution d'Urbain Grandier). Bref, même si le contexte s'y prête, il semble quelque peu abusif de ranger le *Parasite Mormon* dans la catégorie plutôt évanescence

des « romans hérétiques » comme l'a fait récemment Andrew Suozzo<sup>39</sup>. Sauf bien sûr à considérer que le théâtre, à peine moins sévèrement réprouvé que l'athéisme ou la « sorcellerie », est lui aussi matière d'hérésie.

Quoi qu'il en soit, c'est bien le théâtre qui fait les frais de la satire. Ceux qui ont assisté à ma présentation de l'œuvre dans le décor quasi-théâtral de Ca' Foscari se souviendront peut être que j'avais rapporté la première partie de la machination, la mise en scène imaginée par le poète, à la mimésis romanesque confrontée à son double théâtral : la récitation tronquée du catéchisme ou *lucidair* prêté au parasite pour qu'il joue le rôle de l'athée. J'ai changé d'avis depuis, car cette machination me semble référer prioritairement à la *mimesis* théâtrale dont elle inverse les termes. Et tout particulièrement à la mise en scène de l'*Illusion comique* qui, dans un décor analogue dédouble la représentation d'une ingénieuse « mise en abyme »<sup>40</sup>. De manière générale, le procédé se retrouve dans le jeu de dupes de ce roman qui trompe *réellement* son lecteur autant que ses protagonistes en les prenant au piège d'un bûcher fantasmatique. Et la double représentation qui se donne en privé dans la chambre du collègue de la Marche est une seconde mise en abyme. Les procédés mis en œuvre pour tromper les « témoins » s'y apparentent à la *mimesis* théâtrale, soit par imitation, soit par inversion : le parasite, qui récite (ou « re-cite ») les répliques d'un catéchisme, est bien sûr un acteur qui s'ignore et « oubliera » d'ailleurs, dans le cadre de son procès, de proclamer le caractère fictif du rôle qu'il jouait, se privant ainsi d'un parfait alibi. Quant au « garçon » que croient apercevoir les témoins du poète, et qui est en réalité une femme, il rappelle, par un renversement évident, l'usage du travestissement au théâtre, même si au milieu du siècle celui-ci se limite aux seconds rôles.

Une fois admis le principe du *paragone*, dans l'écriture du roman et dans la machination qui en est la clé, on peut alors revenir sur quelques uns de ses motifs pour y saisir les signes du transfert « mimétique » ou générique qui s'y opère du théâtre vers le roman.

#### 4. Conclusion : Le théâtre dans le roman, un transfert mimétique

L'imitation ou le transfert « mimétique » du théâtre dans la composition du *Parasite* nous apprend que l'imitation du médium ne se limite pas à la

---

<sup>39</sup>A. Suozzo, « Le Parasite Mormon or the "heretical" Novel », p. 161-168, en ligne à l'adresse <SE 17.bowdoin.edu/files/12Suozzo>.

<sup>40</sup> Je dois mon revirement à Mlle Aurélie Chalmez, doctorante à l'UHA qui travaille à une thèse sur « l'héroïsme au féminin » dans le théâtre de Corneille. Je la remercie également d'avoir attiré mon attention sur la récurrence du personnage de Lise (Lysis ?) chez cet auteur.

satire exposée dans les conversations, ni à une dramaturgie, si rigoureuse soit-elle, ni même à un découpage scénique, si « théâtral » soit-il par l'alternance des scènes. Elle va au delà, jusqu'à la psychologie des personnages, voire à l'esquisse d'un inconscient fictionnel.

Quelle que soit la clé qui les identifie ou qui, pour être exact, leur prête un référent – Cyrano est-il le Pointu ? D'Assoucy, le poète ? – les personnages, et tout particulièrement le héros, sont des « types », dont la « vérité » se fonde sur une référentialité supposée, tout en la dépassant par une généralisation et une stylisation qui se rapportent au théâtre. Tandis que le Pointu se fait reconnaître à des équivoques qui – Scarron nous le confirme par son portrait de Mademoiselle de l'Estoile<sup>41</sup> – sont passées de mode depuis 1635, tandis que le poète famélique négocie ses médiocres sonnets à des tarifs dont on trouvera la liste chez Furetière<sup>42</sup>, le parasite est quelque chose de plus. Ce pique-assiette ignifuge, dont la généalogie remonte aux Gastrolâtres de Rabelais, méritait bien d'être le sujet d'une comédie. L'auteur lui offre à la place un roman « vrai » qui imite le théâtre – on a vu comment – et l'emporte sur lui, par ce que les Modernes appelleraient son « vécu », et que Louvot et son ami présentent comme le comble de l'art :

C'est l'adresse de l'escrivain *de disposer si bien son fait qu'il semble qu'il n'y ait rien que d'absolument nécessaire* & que par conséquent tout autre n'eust mis aussi bien que luy<sup>43</sup>.

Ce principe de réalité (et d'économie narrative) s'applique à des situations d'une drôlerie irrésistible et d'une cruauté inégalable, dont l'*invention*, déguisée en *imitation* – c'est le secret du « réalisme » sorélien – fait voler en éclats le paradoxe du « mentir-vrai » propre au comédien. Le meilleur (ou le pire) exemple en est la mésaventure du Poète qui, acculé par la famine, conclut un pacte, non pas avec le diable – ce qui serait un moindre mal – mais avec son dentiste. Contre rémunération, il accepte de lui servir publiquement de cobaye sur le Pont neuf, en se promettant de déclamer ses œuvres pendant l'opération. Evidemment le pire se produit lorsque le charlatan opère à vif, à grands coups de tenailles. Il lui arrache plus de hurlements que de beaux vers (sans faire le compte des dents). Et lorsque le

---

<sup>41</sup> « Elle estoit tout habillée sur un lict [...] estourdie de quantité d'équivoques qu'on appelle pointes dans les Provinces et sousriant bien souvent à des choses qui ne luy plaisoient gueres » (Scarron, *Le Romant comique*, dans *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. cit., p. 551).

<sup>42</sup> Trois livres pour un « sonnet simple », vingt-quatre sous pour un « sonnet acrostiche » (voir Furetière *Le Roman bourgeois*, éd. cit., p. 1096).

<sup>43</sup> *PM*, p. 167.

malheureux tout sanguinolent entend se faire payer, on lui répond que c'est à lui de dédommager le praticien pour avoir mis sa clientèle en fuite.

C'est également au Poète que revient la définition obscurément géniale d'une invention qui me semble le paradigme de l'enchâssement théâtral et qui l'emporte de beaucoup sur la simple « récitation » machinée par le Pointu. On se souvient que le Poète a mis en scène, par un trou percé dans une cloison, les ébats du Parasite avec un prétendu « garçon ». Il n'en faudra pas plus pour faire fictivement brûler d'Assoucy, six ans plus tard à Montpellier. Mais par la vertu du roman comique qui ancre la fiction dans la réalité, cette invention prend un sens très particulier dans la biographie du Poète, lui-même suspect d'avoir, en matière de sexe, des préférences équivoques. On apprend en effet au début du roman que le Poète a d'abord résidé sous les toits, dans un galetas voisin de celui d'une repasseuse à qui, par le moyen d'un trou dans la cloison, il *dérobait la lumière* nécessaire à la création de ses chefs d'œuvres. L'image est presque topique : Scarron la reprendra dans une nouvelle tragi-comique, *Le Châtiment de l'Avarice* (c. 1656). Mais puisque nous sommes dans un roman réaliste, on peut légitimement se demander si le procédé est efficace, c'est-à-dire vraisemblable. Or, comme le savent tous ceux qui ont jamais essayé de lire dans le noir, autrement dit, tous les enfants-lecteurs, la réponse est non.

En revanche nous savons aussi quel est l'effet d'un trou percé dans la cloison séparant une chambre noire (ou *camera oscura*) d'un espace éclairé : la scène lumineuse se projette *à l'envers* sur le mur de la chambre qui fait face à l'*oculus* et s'y découpe d'autant plus nettement que celle-ci est violemment éclairée. Pour en avoir fait l'expérience au château de Grignan, au temps où j'étais moi-même le librettiste d'une adaptation théâtrale des *États et empires de la Lune* de Cyrano, je peux ajouter cette précision : l'*oculus* ne permettant pas les variations de focale, l'image inversée est floue. C'est donc seulement le mouvement qui l'anime et attire l'attention, qui permet au spectateur de se représenter ce qu'en réalité il devine seulement. C'est à mon sens ce qui devait se produire lorsque notre Poète démasquait le trou dans la cloison qui le séparait de la chambre de la repasseuse. Qu'aurait-il pu voir sur le mur opposé ? Quelque chose qui évoquait une scène infernale, éclairée par le brasero ou le foyer dans lequel l'ouvrière prépare les braises dont elle remplit ses fers. On sait que la condition des blanchisseuses les obligeait à travailler de nuit, leurs journées étant consacrées à lessiver et à battre le linge en bord de Seine. Donc ce qu'aurait pu voir le Poète en contemplant sa projection sur le mur de son galetas, c'est une créature à demi-dévêtue – pour cause de chaleur – et qui s'agitait en défroissant jupons et chemises, préalablement mis à sécher sur des fils tendus dans la pièce, jouissant ainsi du « plaisir enfantin du théâtre et des silhouettes

indécises projetées en ombres chinoises au fond d'une grotte comme sur un drap tendu dans une chambre » – j'emprunte cette évocation du « théâtre dans le théâtre » à Jean Yves Huet, qui la place en tête de son édition de *l'Illusion comique*<sup>44</sup>. Un plaisir enfantin peut-être, mais néanmoins inquiétant, et qui devait lui inspirer un mélange de fascination, de désir et de peur. Ce n'est bien entendu qu'une conjecture ou pour mieux dire, une projection, mais je crois pourtant qu'il s'agit de la *scène primitive* que rejouera à son insu le *Parasite*, et qui du coup se constitue en paradigme du fantasme théâtral.

Il est bien sûr anachronique de voir dans cette projection – qui n'est que le produit de ma propre reconstruction des données fictionnelles – une « psychanalyse » du théâtre, le germe d'un livre qui s'appellerait *Le Théâtre et son double* et dans lequel s'exposeraient les linéaments d'une forme nouvelle, qu'on pourrait qualifier de « théâtre de la cruauté ». Pourtant cet anachronisme est « payant » en ce qu'il découvre un peu du génie du roman. Pour le remettre dans son contexte, celui d'un temps troublé où la Fronde des Princes succède à celle du parlement, c'est celui d'une crise mimétique propice à l'invention de formes neuves. On voit combien, ici, la réflexion sur la théorie (et la pratique) du théâtre féconde le roman, d'une manière plus subtile et plus profonde que dans l'exemple opposé et symétrique du *Roman comique*.

Dans ce dernier ouvrage, immédiatement postérieur au *Parasite* et qui connut un succès mérité, le théâtre fournit un thème, des personnages, des procédés, une sorte d'exotisme ou de couleur locale qui induira malheureusement le public à ranger la production romanesque « comique » tout en bas de l'échelle : la transposition mimétique du théâtre vers le roman y est en quelque sorte « exogène ». Dans le cas du *Parasite*, qui pour le peu qu'on en sait, fut un échec, il en va autrement, car c'est toute la construction narrative qui se déduit du modèle théâtral et y trouve une cohérence insoupçonnée : le transfert mimétique y est donc « endogène » ; ce qui fait de ce roman une glose profonde et subtile de l'art dramatique et quelque chose de plus, dont la singularité confine au chef d'œuvre.

Gilles POLIZZI  
(Université de Haute Alsace-Mulhouse)

---

<sup>44</sup> Corneille, *l'Illusion comique*, éd. Jean-Yves Huet, Paris, Flammarion, 1997, p. 23.

Fig. 1.

La *camera oscura* du Poète. Ayant percé un trou dans la cloison qui le sépare du logis de sa voisine, la repasseuse, le Poète ne risque pas de « dérober » sa lumière, ce qui est matériellement impossible. En revanche il pourrait voir se projeter sur le « papier placé au devant » (p. 116) (mais à quelle distance ?) ou, tout aussi bien, sur le mur opposé de sa chambre (pourvu qu'il soit blanc) l'image inversée de la repasseuse au travail, s'agitant en tenue légère, parmi le linge qu'elle fait sécher.



**DES FICTIONS THÉÂTRALES : L'INFLUENCE DE LA SCÈNE  
SUR LE ROMAN FRANÇAIS AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

Quand on considère en bloc la littérature française et même la littérature occidentale tout entière, force est de constater que rares, extrêmement rares, sont les romans valant pour des adaptations ou des novellisations de pièces déjà existantes<sup>1</sup>. Tout au plus peut-on observer que parfois quelques auteurs comme Alexandre Dumas fils, écrivant *La Dame aux camélias* en deux versions, produisent en parallèle une pièce et un roman portant sur le même sujet. Au XVII<sup>e</sup> siècle la matière romanesque forme un immense vivier dans lequel les dramaturges – surtout les auteurs de tragi-comédies – trouvent régulièrement leurs sources et leur inspiration. Tous les romans importants de ce temps de *L'Astrée* à *La Princesse de Clèves* en passant par *Le Grand Cyrus* donnèrent lieu à des récritures théâtrales qui exploitèrent et prolongèrent leur succès<sup>2</sup>. Mais à notre connaissance aucun cas ne permettrait d'illustrer le phénomène inverse portant une intrigue théâtrale à se transformer en roman. Pour autant faudrait-il placer le théâtre sous la tutelle de la littérature romanesque ? C'est évidemment douteux. Si le théâtre du Grand Siècle est profondément marqué par un imaginaire romanesque il exerce en retour sur les auteurs de fictions narratives un pouvoir de fascination et une influence certaine dont nous voudrions mesurer quelques effets dans cette petite étude. Bien sûr, dans le cadre restreint qui est le nôtre, il ne s'agira pas de dresser un tableau complet des relations complexes nouées entre les deux genres, notre ambition se bornera à poser quelques jalons et à ouvrir quelques pistes de réflexion en partant de l'hypothèse que les fictions romanesques du temps de Nervèze, de Sorel, des Scudéry, de Madame de Lafayette ou de Saint-Réal bien avant *Clarisse Harlowe* ou *Le Neveu de Rameau* contribuèrent

---

<sup>1</sup> Voir par exemple à titre d'exception le cas signalé par Vivienne Mylne d'un roman « adapté d'une pièce de théâtre » (« Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century Fiction », dans *Studies in Eighteenth-Century French Literature presented to Robert Niklaus*, Exeter, University of Exeter, 1975, p. 173).

<sup>2</sup> *L'Astrée* servit de source à de nombreuses pièces, notamment de Mairet, Scudéry ou Baro ; Thomas Corneille trouva le sujet de sa *Bérénice* dans les aventures de Sésostris et de Timarete figurant dans *le Grand Cyrus* ; on doit à Boursault une tragédie, d'ailleurs jamais imprimée, intitulée *Germanicus ou la Princesse de Clèves*.

rent à l'émergence d'un nouveau type de roman déjà marqué par le dialogue et un sens certain de la scène spectaculaire et de la dramatisation.

*Discours, dialogues, récits*

Impossible de commencer cette enquête sans mettre en exergue quelques données culturelles fondamentales facilitant la rencontre entre les deux genres du théâtre et du roman. D'abord le fait que l'imaginaire occidental depuis le Moyen Âge confie au théâtre le rôle d'un médiateur privilégié dans sa représentation du réel. L'extraordinaire floraison de la métaphore du *theatrum mundi* à la fin de la Renaissance et à l'âge baroque semble d'ailleurs manifester un renforcement de cette appréhension particulière de la réalité envisagée comme un spectacle. Dès lors, comme le remarque finement Jacqueline Viswanathan-Delord :

La *mimesis* romanesque a recours au modèle théâtral dans le contexte de la quête du réalisme, comme si le récit avait besoin, pour affirmer sa prise sur le réel et son emprise sur le lecteur, d'un intermédiaire : le dramatique, indispensable parce que plus ressemblant, plus mimétique, mais aussi modèle au second degré parce qu'il correspond déjà à une mise en forme du réel<sup>3</sup>.

Cette mise en forme s'est opérée suivant certaines règles, plus ou moins conscientes, mais qu'il est possible d'associer, au moins en partie, à une autorité incontestable au XVII<sup>e</sup> siècle : celle d'Aristote.

Il est vrai que celui-ci centre essentiellement sa réflexion sur la tragédie et n'évoque nullement le roman, encore inexistant au moment où il rédige sa *Poétique*, mais l'application de ses préceptes à l'art romanesque a pu être facilitée par le fait qu'il aligne sa réflexion sur l'épopée – genre narratif – sur ce qu'il dit du genre tragique. Il loue ainsi Homère pour des qualités revenant au poète dramatique :

Bien des mérites rendent Homère digne de louanges, et celui-ci surtout qu'il est le seul d'entre les poètes à ne pas ignorer ce que doivent être ses interventions personnelles. Le poète doit en effet parler le moins possible en son nom personnel, puisque, lorsqu'il le fait, il n'imité pas. De fait, les autres se mettent personnellement en scène durant tout le poème et ils imitent peu de choses, et peu souvent, tandis qu'Homère, après un préambule de peu de mots, introduit rapidement un homme, une femme ou un autre caractère [...]<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 26.

<sup>4</sup> Aristote, *Poétique*, éd. Michel Magnien, cit., XXIV, 1460a 5-10, p. 125-126.

Une bonne épopée, suivant les règles de cette représentation mimétique, nous proposerait le plus souvent une imitation en paroles des actions, des pensées comme de la réalité ressentie et vécue par les personnages. Cette conception de l'écriture adhérait au discours direct comme pour mieux entraîner le lecteur sur le terrain d'une illusoire actualité du monde fictif marque l'histoire de la fiction narrative – bien avant la création des romans dialogués du Siècle des Lumières.

Dans certains romans de la fin de la Renaissance et du début du XVII<sup>e</sup> siècle les dialogues des personnages font ainsi l'objet d'une présentation calquée sur celle des pièces de théâtre, chaque réplique étant précédée du nom ou d'une abréviation du nom de l'interlocuteur pour faciliter son identification. Le procédé est utilisé par exemple dans *Les Amours de Poliphile et de Mellonimphe*<sup>5</sup> (1600) de François du Souhait et dans *Hierusalem assiégée* (1599) d'Antoine de Nervèze. La part accordée au dialogue dans ces deux textes, comme dans la plupart des romans parus au temps d'Henri IV, est pour le moins importante : on en compte 45 pages sur les 168 que comprend la première de ces deux œuvres<sup>6</sup> et cette part s'accroît considérablement dans la seconde, véritable roman en paroles dont 84 des 162 pages sont occupées par des dialogues, par des harangues ou par des discours en forme de plaintes ou de délibérations<sup>7</sup>. L'ampleur de cet emploi du discours direct montre clairement qu'il ne saurait – au même titre que les poèmes ou les descriptions – avoir un simple rôle d'ornement, même si certaines de ses utilisations ont explicitement une valeur rhétorique. Comme au théâtre, les échanges des personnages ou leurs monologues jouent des rôles dramatiques ou psychologiques : ils font progresser l'action et révèlent le fond des caractères.

Quelques décennies plus tard cette même tendance à cultiver une narration éloquente se retrouve dans les longs romans héroïques, selon le souhait exprimé par Georges de Scudéry affirmant que le plaisir du lecteur lui vient aussi du discours des héros<sup>8</sup>. On sait quelle place occupent par exemple les conversations dans *Le Grand Cyrus* ou *La Clélie*. Peut-on parler d'une rupture ou d'un tournant après les années 1660 ? En tout cas on voit s'estomper, puis s'effacer dans les nouvelles classiques ce goût autrefois prononcé pour une action éloquente en même temps que s'affirme de plus en plus nettement l'importance du récit. Du Plaisir dans *Ses Sentiments sur les*

---

<sup>5</sup> Nous avons consulté l'édition de 1605 de ce roman, paru à Lyon, chez Thibaud Ancelin.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Nous avons consulté *Les Amours diverses*, Lyon, Barthélémy Ancelin, 1612, où ce petit roman est placé aux f. 4-81.

<sup>8</sup> Voir *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Première partie, Paris, Antoine de Sommaville, 1644, « Préface » [non paginée]. Nous nous référons à l'anthologie de Camille Esmein, *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 143.

*Lettres et sur l'Histoire* conseille, au nom de la vraisemblance et du naturel, d'éviter les monologues (« Un Héros ne parle plus seul<sup>9</sup> ») et de fuir également « les dialogues réglés et suivis<sup>10</sup> ». Saint-Réal – peut-être l'un de ceux qui s'engagent le plus loin sur cette voie – utilise le discours direct seulement à six reprises au cours de son *Dom Carlos*, essentiellement pour citer des paroles importantes attribués à des personnages historiques.

### *La composition, le temps et l'espace*

Quand on étudie la composition des romans à la lumière des textes dramatiques, on observe d'abord que les grandes œuvres romanesques de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle empruntent parfois aux pièces de théâtre leur division en cinq actes suivant la partition recommandée par l'auteur de *l'Épître aux Pisons*. On connaît à cet égard cette déclaration de Baro, placée au début de la quatrième partie de *L'Astrée* et révélant que d'Urfé aurait conçu ses cinq parties sur le modèle des tragi-comédies<sup>11</sup>. D'Urfé – en supposant qu'il avait bien imaginé son œuvre de cette manière – n'aurait pas été un cas isolé en son temps. Avant lui Montreux avait divisé ses *Bergeries de Julliette* en cinq parties et l'on sait que quelques romans – citons *Le Pèlerin d'Amour* (1609) d'Olivier de La Trau et *Le Palais d'Angélie* (1622) de Charles Sorel ou encore *Le Gascon extravagant*<sup>12</sup> (1637) de Claireville – étaient composés de chapitres en forme de journées. Mais il s'agit là d'un travail de structuration assez sommaire engageant seulement la présentation des œuvres et le déroulement de la diégèse. Les recommandations de l'auteur de la *Poétique* exigeant que les bonnes tragédies aient un début, un milieu et une fin formant un tout cohérent dont les différents épisodes s'enchaînent de manière vraisemblable et nécessaire commenceront à influencer sur l'art romanesque à partir des années 1640. La préface ouvrant *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* constitue à cet égard un cap important puisque Georges de Scudéry y réclame pour les romans les règles de l'épopée définies par Aristote sur le patron de sa doctrine de la tragédie :

J'ai [...] vu dans ces fameux romans de l'Antiquité, qu'à l'imitation du Poème épique, il y a une action principale, où toutes les autres sont attachées ; qui règne par tout l'ouvrage ; et qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'Iliade d'Homère est la ruine de

---

<sup>9</sup> *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire, avec des scrupules sur le style*, Paris, C. Blageard et G. Quinet, 1683, p. 159.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 165-166.

<sup>11</sup> *L'Astrée*, éd. Hugues Vaganay, Genève, Slatkine Reprints, 1966, t. IV, p. 5.

<sup>12</sup> Dans *Le Gascon extravagant*, les trois premiers livres correspondent chacun à une journée, tandis que les deux derniers s'étalent sur « quelques jours ».

Troie : dans son *Odyssée*, le retour d'Ulysse à Ithaque : dans Virgile, la mort de Turne, ou pour mieux dire, la conquête de l'Italie ; plus près de nous dans Le Tasse, la prise de Jérusalem [...]<sup>13</sup>.

Cette dernière référence est des plus importantes puisque l'auteur italien fournit à Scudéry le principe d'une unité multiple adaptée à l'univers foisonnant du roman<sup>14</sup>. Mais il est vrai aussi qu'à côté du Tasse il ne faudrait pas négliger le nom de Corneille qui, l'intrigue du *Cid* le montre, se faisait de l'unité d'action une idée tout aussi souple<sup>15</sup>. Alignant les règles de leur poétique sur celles du poème épique – mais on pense aussi, pour certains d'entre eux, à celles du théâtre – les romanciers ajouteront à la contrainte de l'unité d'action, celles du temps et de l'espace. Ainsi la longue

<sup>13</sup> « Préface » d'*Ibrahim ou l'illustre Bassa*, dans *Poétiques du roman*, op. cit., p. 137-138.

<sup>14</sup> Voir Le Tasse, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, trad. Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 110-115 et 234-237. Sans doute faut-il pour expliquer la pénétration des règles d'unité dans l'univers romanesque évoquer aussi derrière Scudéry non seulement l'autorité d'Aristote, mais aussi de ses commentateurs italiens, particulièrement de Lodovico Castelvetro soulignant la beauté des épopées dont l'action se développe dans un temps et un espace restreints. Nous remercions M. Giorgetto Giorgi d'avoir attiré notre attention sur ce dernier point et de nous avoir transmis la traduction française d'un extrait de la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* : « [...] dans l'épopée plus le temps de l'action est circonscrit et dure moins de jours, plus l'œuvre sera digne d'éloges. Et si l'on considère la dimension du lieu où se déroule l'action dont nous venons de parler, il est incontestable que cette dimension est plus grande dans l'épopée que dans la tragédie, puisque dans la tragédie l'action se passe non seulement dans une ville, ou dans un palais, ou à la campagne, ou dans un lieu semblable, mais aussi dans un endroit qui peut être vu par le personnage ; dans l'épopée, au contraire, l'action peut se dérouler dans le ciel, en enfer, dans plusieurs lieux de la terre, de la mer, et des airs. Toutefois, plus le lieu où se passe l'action de l'épopée est restreint, plus l'épopée est digne d'éloges et belle » (Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. Werther Romani, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », t. II, 1979, p. 151). Voir aussi Giorgetto Giorgi, « Les poétiques italiennes et françaises du roman au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles » dans *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du dix-septième siècle*, Pisa, ETS, 2000, p. 35-52.

<sup>15</sup> Voir aussi le troisième de ses *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 133-134 : « Ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la Tragédie n'en doive faire qu'une sur le Théâtre. Celle que le Poète choisit pour son Sujet doit avoir un commencement, un milieu, et une fin, et ces trois parties non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit avoir qu'une action complète qui laisse l'esprit de l'Auditeur dans le calme, mais elle ne peut le devenir que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminements, et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension. »

action complexe d'*Ibrahim* conformément aux principes énoncés dans sa préface<sup>16</sup> tient dans le cadre d'une année. S'il est difficile de déterminer avec précision la durée de leurs intrigues, il faut reconnaître que beaucoup s'efforcent, en suivant les mêmes directives, de l'abrèger au maximum, au prix d'ailleurs de flagrantes invraisemblances quand la longueur du roman, par exemple dans *Cassandra* et dans *Cléopâtre* de La Calprenède, paraît disproportionnée avec la brièveté de sa chronologie. L'espace est soumis parfois au même resserrement. L'auteur anonyme des *Divertissements de Forges*, comparant son œuvre à une pièce de théâtre, fait valoir cette concentration spatiale comme une qualité de son petit roman :

Quant à ce qui regarde l'économie de la pièce, tu la peux considérer comme la conduite d'une Comédie, dont tu ne saurais faire un jugement assuré ; si tu ne t'attaches à l'endroit où la scène se passe. Elle est conçue de même, puisque toutes les actions principales aboutissent dans le lieu que je traite<sup>17</sup>.

Les unités de temps et de lieu ne sauraient évidemment se réaliser pleinement dans des œuvres où les événements prolifèrent. Mais il est notable que les romanciers parviennent souvent à tourner cette difficulté apparemment inextricable par le développement d'une histoire cadre chargée d'unifier leur matière. Celle-ci, coïncidant avec une narration au premier degré, se déroule, comme pour les devisants de l'*Heptaméron*, dans un lieu et dans un temps réduits (il en va ainsi pour les personnages du *Gascon extravagant* de Claireville ou du *Palais d'Angélie* et de *Polyandre* de Sorel). La plupart des aventures appartenant à un espace et à une temporalité distincts sont relégués dans les récits rapportés formant la strate d'une narration au second degré. Ce partage, fréquent dans certains genres comme le roman pastoral, n'est pas sans évoquer celui de la scène classique où l'on préfère toujours dire que montrer en rejetant souvent actions et mouvements dans les coulisses.

Vers la fin du siècle, au temps où « Les petites Histoires ont entièrement détruit les grands Romans<sup>18</sup> » l'idéal de l'unité multiple tombe en désuétude pour céder le pas à une esthétique de la simplicité. La composition du roman est alors envisagée de manière moins rigide. L'abbé de Charnes distingue ainsi les nouvelles histoires des « romans assujettis à l'unité de temps, de lieu, et d'action, et composés d'incidents merveilleux et mêlés les uns dans

---

<sup>16</sup> Scudéry se réclamant du modèle des « grands Génies de l'Antiquité » déclare ainsi vouloir « que l'Histoire ne dure qu'une année » (*Poétiques du roman, op. cit.*, p. 138-139). Le père Le Bossu affirmera la même règle dans son *Traité du poème épique* de 1675.

<sup>17</sup> *Les Divertissements de Forges [...]*, Paris, Claude Barbin, 1663. Voir *Poétiques du roman, op. cit.*, p. 554-555.

<sup>18</sup> Du Plaisir, *Sentiments sur l'histoire, ibid.*, p. 761.

les autres<sup>19</sup> ». L'unité et la cohérence se définissent désormais par les qualités intrinsèques d'une intrigue linéaire dont les différents épisodes sont ordonnés dans « une suite naturelle<sup>20</sup> » ou enchaînés les uns aux autres par les liens d'une rigoureuse nécessité. Il est remarquable d'observer à cet égard que la composition de l'histoire galante telle que la présente *Du Plaisir* se modèle sur celle de la tragédie comportant en son début le moment de l'exposition – « on donne dès l'ouverture de l'Histoire une idée du lieu, et du règne que l'on a choisis [...]»<sup>21</sup> – puis une suite d'actions dont « la course doit toujours être de plus en plus précipitée<sup>22</sup> » jusqu'au dénouement amenant une fin morale. Quand on considère leurs structures, on peut ainsi rapprocher du théâtre tragique des œuvres comme *La Princesse de Clèves*, dont Gérard Genette<sup>23</sup> et Marie Madeleine Fragonard soulignent les analogies avec les œuvres de Racine<sup>24</sup>, ou *Dom Carlos* où Alain Niderst discerne « une composition [...] proche du théâtre » faisant succéder à « l'exposition », « la montée des périls (quand la jalousie du mari et celle du roi s'unissent chez Philippe II), puis la catastrophe, enfin le châtement des coupables<sup>25</sup> ».

### *Vérité et vraisemblance*

La réflexion aristotélicienne sur le plaisir esthétique attaché à la représentation minutieuse du réel a profondément marqué la littérature occidentale et plus que tout autre genre, le théâtre, particulièrement en France, dans les

---

<sup>19</sup> Jean-Antoine de Charnes, *Conversations sur la critique de La Princesse de Clèves* [1679], *ibid.*, p. 676.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 677.

<sup>21</sup> *Sentiments sur l'histoire*, *ibid.*, p. 769.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 777.

<sup>23</sup> Gérard Genette est sensible aux ressemblances qui rapprochent les dénouements de *La Princesse de Clèves* et de *Bérénice* : « Mme de Clèves, veuve, n'épousera pas M. de Nemours, qu'elle aime, de même que tout, dans *Bérénice*, est suspendu au dénouement énoncé par Suétone : *dimisit invitum invitam* » (« Vraisemblance et motivation », dans *Figures II* [1969], Paris, Seuil, « Points », 1979, p. 95).

<sup>24</sup> *La Princesse de Clèves*, éd. Marie Madeleine Fragonard, Paris, Presses Pocket, 1989, p. XXVI des annexes. Marie Madeleine Fragonard note précisément que « Le roman de Mme de La Fayette peut-être mis en relation avec plusieurs tragédies de Racine (art de l'épure par la sobriété du style, concentration dramatique et psychologique) ». Elle invite à plusieurs rapprochements : « Jalousie et scène de l'aveu : à comparer avec les aveux de Phèdre, d'Hermione, d'Eriphile ; discours d'adieu de Mme de Clèves à Nemours : comme l'y invite le jugement de Genette, à rapprocher de l'adieu de Bérénice à Titus dans la tragédie de Racine (acte V, sc. 7). » Voir aussi Jean Garapon, « *La Princesse de Clèves* et l'esthétique de la tragédie », *Littératures Classiques*, suppl. 1990, p. 21-28

<sup>25</sup> Notice *Dom Carlos*, dans Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, *Dictionnaire des Œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, t. II, p. 565-566.

périodes baroque et classique. On sait quel culte les dramaturges vouent alors à la vraisemblance où l'abbé d'Aubignac voit « le fondement de toutes les pièces de théâtre » et même « l'essence du poème dramatique [...] sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la scène<sup>26</sup> ». Ses spéculations comme celles de ses émules en théorie littéraire délimitent avec une finesse toute byzantine les domaines respectifs du vraisemblable, de la vérité ou des invraisemblances admissibles ou inadmissibles. Les romanciers, même s'ils relient souvent leur genre à la veine épique, ont surtout fait leur miel du travail de relecture et d'adaptation des notions aristotéliennes réalisées pour la scène à partir de la querelle du *Cid*, pièce scandaleusement vraie et malséante aux yeux de nombreux doctes. Le cas de Georges de Scudéry est encore sur ce point particulièrement remarquable : on le voit en effet reprendre presque littéralement dans la préface d'*Ibrahim* des mots déjà utilisés sept ans plus tôt dans ses *Observations sur le Cid* quand il insiste sur la nécessité de la vraisemblance dans le roman, « pierre fondamentale de ce bâtiment<sup>27</sup> ».

À partir du règne de Louis XIII et dans la lignée des déclarations scudériennes, de nombreux romanciers, après avoir souvent revendiqué pour leurs textes le titre d'histoires, afin d'insister sur la valeur de vérité de leurs inventions, voient dans la fictionnalité non plus le signe infâmant de leur allégeance à un art de l'affabulation mensongère, mais une donnée positive. La règle de vraisemblance leur permettait en effet de cultiver une esthétique du réel idéalisé. Desmarets de Saint-Sorlin est sans doute l'écrivain qui dans ses préfaces a défini le plus nettement cette position :

La fiction ne doit pas estre considerée comme un mensonge – écrit-il par exemple sur le seuil de *Rosane* – mais comme une belle imagination, et comme le plus grand effort de l'esprit ; et bien que la verité semble luy estre opposée, toutefois elles s'accordent merueilleusement bien ensemble. Ce sont deux lumieres qui au lieu de s'effacer l'une l'autre et de se nuire, brillent par l'esclat l'une de l'autre<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Pierre Martino, Alger-Paris, J. Carbonel-É. Champion, 1927, t. II, chap. 2, p. 76.

<sup>27</sup> « Préface » d'*Ibrahim ou l'illustre Bassa* dans *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 139 : « [...] entre toutes les règles qu'il faut observer en la composition de ces Ouvrages, celle de la vraisemblance est sans doute la plus nécessaire. Elle est comme la pierre fondamentale de ce bâtiment ». Cf. Armand Gasté, *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux* [1898], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 75 : « [...] entre toutes les règles dont je parle, celle qui est sans doute la plus importante, et comme la fondamentale de tout l'Ouvrage, est celle de la vraisemblance. »

<sup>28</sup> « Préface » de *Rosane*, Paris, H. Le Gras, 1639 ; texte reproduit dans l'anthologie de Chiara Rolla, *L'Apologie du roman. À la recherche d'un statut du roman dans la France de*

Il est révélateur de constater qu'à la fin du siècle la définition donnée du vraisemblable par Furetière non seulement souligne sa dissemblance avec le vrai, mais permet, sur le fondement de leur opposition, de rapprocher, de manière un peu inattendue, les deux genres du théâtre et du roman :

Vraysemblable : [...] qui a apparence de vérité, qui est dans la possibilité des choses arrivées, ou à arriver. Les aventures des Romains et des pièces dramatiques doivent être plutôt vraisemblables, que vraies.

L'idéalisation par le recours au vraisemblable ne se conjugue évidemment pas avec le mensonge avéré, comme le montre une nouvelle fois la préface d'*Ibrahim* réclamant le respect de l'histoire et de la couleur locale. De nombreux auteurs<sup>29</sup> se plient comme lui à la même règle. Guérin de Bouscal en introduction à *L'Antiope* (1644) dit avoir tenu scrupuleusement compte des réalités historiques et géographiques de son sujet : « J'ai fait mes descriptions exactes et magnifiques, autant qu'il m'a été possible, je n'ai point négligé le secours des livres et des cartes, lorsque j'ai été obligé de connaître les terres et les mers que mes Héros ont traversées, ou qui ont servi de théâtre à leurs belles actions<sup>30</sup>. » À l'entrée de son *Mitridate* (1651), Le Vayer de Boutigny déclare également avoir « tâché de n'être pas moins exact dans la Géographie que dans la Chronologie<sup>31</sup> ».

La vraisemblance triomphant surtout dans le roman héroïque sera cependant perçue comme excessivement romanesque par de nombreux lecteurs de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, sans doute parce qu'elle leur offrait une vision encore trop artificielle de la réalité. Pour leur complaire, de nombreux romanciers accorderont davantage à l'histoire, et peut-être sur le modèle de Corneille – car le théâtre a toujours son mot à dire dans cette évolution – à une histoire falsifiée, celle que Valincour fait définir par un savant raisonneur dans la première de ses *Lettres* :

Je voudrais si bien surprendre mes Lecteurs, qu'il leur semblât que je n'aurais écrit que ce que les Historiens auraient oublié d'écrire, ou ce qu'ils auraient laissé pour ne pas entrer dans un trop grand détail. Enfin, je voudrais que mes fictions eussent un rapport si juste et si nécessaire aux événements véritables de l'histoire, et que les événements parussent dépendre si naturellement de mes

---

la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Rome, Aracne, 2006, p. 225 ; voir aussi *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>29</sup> Voir Desmarets de Saint-Sorlin, « Préface » de *Rosane*, *ibid.*, p. 109 et Guyon Guérin de Bouscal, « Préface » de *L'Antiope*, *ibid.*, p. 159-160 et *passim*.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 174.

fictions, que mon livre ne parût être autre chose que l'Histoire secrète de ce siècle-là, et que personne ne pût prouver la fausseté de ce que j'aurais écrit<sup>32</sup>.

Cette histoire secrète, romanesque et cependant criante de vérité à quelques détails près existait déjà bien avant 1678, date de parution de *La Princesse de Clèves*, mais portées à la scène et dans les tragédies de Corneille, dans *Nicomède*, *Othon* ou *Suréna*<sup>33</sup>.

#### *La morale des romans*

Les liens du théâtre et du roman au XVII<sup>e</sup> siècle doivent aussi s'envisager sous l'angle de la morale tant il est vrai que la littérature est alors hantée par un idéal pédagogique associant étroitement l'agréable et l'utile. On pense évidemment à cet égard, non seulement à Horace, mais aussi et surtout à la doctrine de la catharsis telle qu'elle est énoncée dans la *Poétique* :

La tragédie est [...] l'imitation d'une action noble et achevée [...] ; cette imitation est exécutée par des personnages agissant et n'utilise pas le récit, et, par le biais de la pitié et de la crainte, elle épure l'épuration des émotions de ce genre<sup>34</sup>.

Les propos d'Aristote, encore largement énigmatiques aujourd'hui<sup>35</sup>, sont moins compris qu'interprétés et transformés par leurs nombreux commentateurs. Généralement la catharsis, souvent présentée comme une « purgation

<sup>32</sup> Jean-Baptiste du Troussel de Valincour, *Lettres [...] sur le sujet de La Princesse de Clèves* [1678], *ibid.*, p. 670.

<sup>33</sup> Corneille construit également ses tragédies historiques en en falsifiant les données et tout en reliant des événements connus à des intrigues et des motifs privés et amoureux. Beaucoup de ses tragédies comme celles que nous citons, entrent dans la famille des pièces à intrigues politiques et matrimoniales. Elles sont donc très proches des histoires secrètes – celles de Madame de Lafayette, de Madame de Villedieu ou de Saint-Réal. Sur la falsification des données historiques voir par exemple l'Examen de *Pompée* : « À bien considérer cette pièce, je ne crois pas qu'il y en ait sur le théâtre où l'histoire soit plus conservée et plus falsifiée tout ensemble » (*Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. I, p. 1074). Voir aussi la préface d'*Othon* : « le sujet est tiré de Tacite, qui commence ses Histoires par celle-ci, et je n'en ai encore mis aucune sur le théâtre à qui j'ai gardé plus de fidélité et prêté plus d'invention » (*ibid.*, t. III, p. 461).

<sup>34</sup> *La Poétique*, éd. et trad. de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997, chap. VI, p. 21.

<sup>35</sup> Pour une lecture critique de leurs diverses interprétations on pourra se reporter à la notice très utile consacrée à la « katharsis » à la fin de l'édition de la *Poétique* de Barbara Gernez (*op. cit.*, p. 117-123) ou encore à l'introduction de Michel Magnien à sa traduction (*op. cit.*, p. 43-81).

des passions », est confondue par eux avec une mise en œuvre didactique de l'exemple ou du contre-exemple visant à susciter l'adhésion ou le rejet des spectateurs. Loin de confondre ces deux perspectives, comme certains de ses contemporains, Corneille reproche à Aristote d'avoir négligé les vertus d'une représentation exemplaire pour cultiver des conceptions chimériques et inefficaces :

Le fruit qui peut naître des impressions que fait la force de l'exemple lui manquait : la punition des méchantes actions, et la récompense des bonnes, n'étaient pas de l'usage de son siècle comme nous les avons rendues de celui du nôtre<sup>36</sup>.

Du reste à la crainte et à la pitié qu'Aristote présente comme les principaux effets du spectacle tragique il ajoute une émotion beaucoup plus puissante, de son point de vue : l'admiration dont il souligne les mérites dans son *Examen de Nicomède* :

Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte<sup>37</sup>.

Une autre caractéristique des interprétations baroques et classiques de la catharsis tient à sa transformation spectaculaire. Alors qu'Aristote recommande de délier la production de la crainte et de la pitié de leur représentation<sup>38</sup>, Georges de Scudéry dans son *Apologie du théâtre*, La Mesnardière dans sa *Poétique* ou Corneille dans ses *Trois Discours* fondent l'efficacité morale des pièces sur la mise en scène d'exemples frappants<sup>39</sup>. Leurs

---

<sup>36</sup> Corneille, « Discours de la tragédie » dans *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. cit., p. 100.

<sup>37</sup> Corneille, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 643. Voir aussi la préface « Au Lecteur », p. 641.

<sup>38</sup> Aristote, *Poétique*, chap. XIV, éd. Barbara Gernez, cit., p. 51 : « Or, la crainte et la pitié peuvent naître du spectacle, mais elles peuvent aussi résulter de l'agencement même des faits, et c'est là ce qui est préférable et d'un meilleur poète [...] »

<sup>39</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, t. I, 1639, p. 26-27 et *passim* ; Corneille, « Discours sur la tragédie », dans *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. cit., p. 101 ; Georges de Scudéry, *Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639. Voici un extrait particulièrement remarquable de ce dernier ouvrage, p. 17-18 : « Quel homme de fer et de sang, ne sera point touché de crainte et d'horreur quand il verra sur le Théâtre et dans l'*Oreste*, ce Parricide agité par des furies, qui le suivent partout, le flambeau brillant à la main ; qui s'arrachent des serpents de la tête, pour les lui mettre dans le cœur ; qui présentent à ses yeux épouvantés, et son effroyable crime, et le fantôme sanglant de sa mère,

préceptes trouvent d'ailleurs facilement à s'illustrer dans les tragédies de leur temps : pensons seulement à la mort de Cléopâtre buvant à la coupe empoisonnée destinée à son fils et à sa rivale à la fin de *Rodogune* ou encore à l'édifiant martyr de Saint-Genest ou aux éloquentes réparties du généreux Nicomède.

Ces conceptions se retrouvent dans la littérature, narrative des histoires tragiques aux romans. Les premières ont été écrites, suivant leurs auteurs – Laffemas, Camus, Rosset... – pour détourner leurs lecteurs de l'attrait des passions mauvaises par la représentation spectaculaire de faits divers sordides et violents conduisant toujours les criminels sur le tréteau de leur exécution. Les seconds sans négliger de mettre aussi en scène le châtiment de personnages sans vergogne, proposent souvent une vision exagérée de la force physique et de la grandeur morale de leurs héros.

Il est presque impossible – déclare Philippe Fortin de la Hoguette – de lire un beau Roman sans ressentir en nous une aversion du vice, ou que notre désir ne soit touché de l'émulation des belles actions qui s'y lisent<sup>40</sup>.

Reste que les exemples livresques ne sauraient être placés sur le même plan que ceux montrés sur scène. Si les « histoires » sont, comme l'avance Du Plaisir, « une École d'édification » conçue sur le modèle des « pièces de théâtre<sup>41</sup> », le spectacle qu'elles proposent aux lecteurs s'adresse évidemment aux yeux de son « imagination<sup>42</sup> » et se déroule dans le théâtre de son esprit. Georges de Scudéry écrit ainsi qu'« il n'est rien de plus important dans cette espèce de composition », à savoir les romans, « que d'imprimer fortement l'Idée, ou pour mieux dire, l'image des Héros en l'esprit du Lecteur<sup>43</sup> ».

Cette image doit se comprendre au sens large puisqu'elle englobe idéalement ce que le théâtre donne à voir et à entendre (les personnages saisis dans leur présence physique, leurs faits, gestes et paroles), mais aussi ce qui

---

marchant à pas lents et mal assurés ; qui lui fait ouvrir ce long drap noir qui l'enveloppe, pour montrer à ce fils inhumain ; et la blessure qu'il lui a fait ; et le poignard qu'il y a laissé dedans ; quelle âme ne sera point ébranlée, par ce visage pâle et défiguré, qu'elle a rapporté du tombeau ? [...] »

<sup>40</sup> Philippe Fortin de la Hoguette, *Testament ou conseil d'un bon père à ses enfants. Où sont contenus plusieurs raisonnements chrétiens, moraux, et politiques* [1648], dans *Poétiques du roman*, op. cit., p. 263.

<sup>41</sup> *Sentiments sur l'histoire*, *ibid.*, p. 783.

<sup>42</sup> Ce que dit Fortin de La Hoguette, en opposant les Romans et les textes des Philosophes qui présentent de la morale une version « qui est simplement rationnelle » (*ibid.*, p. 264).

<sup>43</sup> Georges de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim ou l'illustre Bassa*, *ibid.*, p. 142.

lui échappe (les pensées des personnages ou celles du narrateur). À cet égard il convient d'observer que le roman évolue entre les âges baroque et classique de la représentation spectaculaire s'illustrant dans les exploits et les réparties brillantes du héros vers une représentation plus intériorisée de l'action. Celle-ci, comme le montrent quelques « nouvelles » de la fin du siècle, appelle un renforcement de la présence du narrateur omniscient et l'usage du psycho-récit. S'affirme alors une logique nouvelle, propre à la voix narrative, qui conduira certains romanciers à être plus conscients de la spécificité de leurs techniques littéraires.

Il apparaît au terme de ces aperçus que le théâtre a tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle marqué la littérature romanesque d'une profonde empreinte ; mais au-delà de ce constat facile, il est plus intéressant de noter que cette influence, loin de s'exercer toujours suivant les mêmes voies, s'est diversement modulée selon les époques. Du début du siècle jusqu'au temps troublé de la Fronde, les faiseurs de roman pratiquent un art littéraire encore dominé par une conception rhétorique de la prose. Leurs personnages, semblables à ceux du théâtre, sont toujours engagés plus ou moins dans une action éloquente<sup>44</sup> qui conduit l'auteur à envisager son rôle à la manière d'un metteur en scène ou d'un régisseur réglant le jeu des comédiens et le décor pour offrir à l'imagination du lecteur un spectacle saisissant. Cette proximité entre la parole théâtrale et l'écriture romanesque a facilité leur rapprochement. Les épithètes « tragiques », « comique », « tragi-comique » adoptés dans les titres des fictions narratives au temps d'Henri IV et de Louis XIII témoignent de la vigueur de ces liens qui sont allés aussi en se renforçant sur un plan théorique à partir des années 1640. Le roman, encore en mal de reconnaissance, a alors tout à gagner à se définir à partir de la codification néo-aristotélienne triomphant dans de prestigieuses tragédies. L'épopée, théorisée dans la *Poétique* à l'imitation de la tragédie, a pu faciliter cette imprégnation. Sans doute a-t-elle joué un rôle important dans la genèse d'un roman héroïque vraisemblable et composé de manière cohérente. Encore faut-il noter que la veine épique était peu féconde au XVII<sup>e</sup> siècle et que de nombreux romanciers étaient également auteurs dramatiques et théoriciens de l'art théâtral, comme Georges de Scudéry et l'abbé d'Aubignac. Selon toute vraisemblance, la réglementation de la pratique romanesque s'est donc en

---

<sup>44</sup> Voir par exemple Georges de Scudéry, *ibid.*, p. 143 : « [...] pour les [les héros] faire connaître parfaitement, il ne suffit pas de dire combien de fois ils ont fait naufrage, et combien de fois ils ont rencontré des voleurs : mais il faut faire juger par leurs discours, quelles sont leurs inclinations : autrement l'on est en droit de dire à ces Héros muets ce beau mot de l'Antiquité : PARLE AFIN QUE JE TE VOIE. »

grande partie élaborée dans les dissertations et les controverses des doctes florissantes à partir de la querelle du *Cid*.

Durant la vogue des nouvelles historiques se développant à partir des années 1660 il semble que l'on arrive à un véritable tournant dans l'histoire des relations entre théâtre et roman, comme si celui-ci atteignait un cap de maturité et gagnait en autonomie. Ses liens avec le théâtre se distendent dans les œuvres les plus novatrices. Le dialogue rapporté au style direct, quand il n'est pas purement et simplement supprimé comme dans *Dom Carlos*, est plus souvent combiné avec l'usage du psycho-récit, le monologue va en disparaissant, la narration évolue vers des positions nouvelles : à l'auteur metteur en scène donnant la parole aux personnages, situant et commentant leurs actions se substitue un narrateur omniscient entrant volontiers dans le for intérieur de ses créatures imaginaires. On évolue dans les œuvres de Madame de Lafayette, de Madame de Villedieu, d'Edme Boursault ou de Saint-Réal d'une conception dramatique et aristotélicienne vers une conception narrative de la représentation romanesque : le roman reste un spectacle, mais sondant les âmes et les cœurs, il offre désormais au lecteur un « spectacle de l'esprit » suivant la belle expression de Jacqueline Viswanathan-Delord<sup>45</sup>. Le roman entre-t-il alors dans l'âge de sa modernité ? Cela a souvent été dit à propos de *La Princesse de Clèves*, texte supposé fondateur dans l'histoire du genre<sup>46</sup>, peut-être en raison du goût affirmé de son auteur pour un art de l'analyse morale mais aussi et surtout, ce qui n'a jamais été dit, parce qu'en restant très proche d'une tragédie, par son fond, sa structure et sa logique, son œuvre marque le passage du roman de l'imitation à l'innutrition : de la longue assimilation du modèle théâtral à sa transformation et transfiguration en une littérature d'un genre véritablement nouveau.

Frank GREINER  
(Université de Lille 3)

---

<sup>45</sup> *Op. cit.*

<sup>46</sup> Voir Daniel-Henri Pageaux, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 67-69.

## BIBLIOGRAPHIE<sup>1</sup>

### I. Sources primaires

- ABELLI, Cesare, *Le Sirene confuse*, Bologne, Cochi, 1623.
- [AMBOISE, François d'], *Dialogues et devis des damoiselles* [1581], éd. Daniela Costa, Paris, Société des textes français modernes, 1998.
- [AMBOISE, François d'], *Les Napolitaines*, Paris, Abel L'Angelier, 1584 ; éd. Jean Balsamo, dans *La Comédie à l'époque d'Henri III*, Florence, Olschki, « Théâtre Français de la Renaissance », II<sup>e</sup> série, vol. VIII (1580-1589), 2017, p. 116-228.
- AMYOT, Jacques, *Proësmes du translateur*, dans Héliodore, *L'Histoire aethiopique* [1548], traduction de Jacques Amyot, éd. Laurence Plazenet, Paris, H. Champion, 2008.
- ARIOSTE (Ludovico Ariosto, dit l'), *Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroy, et maintenant traduite en prose Françoisse : partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Sulpice Sabon pour Jean Thélusson, 1544.
- ARIOSTE (Ludovico Ariosto, dit l'), *Roland furieux*, traduction nouvelle par Francisque Reynard, Paris, A. Lemerre, 1880.
- ARIOSTE (Ludovico Ariosto, dit l'), *Cinq discours de cinq chants nouveaux de M. Loys Arioste, suivant la matière du Furieux ; avec suite de quelques nouvelles stances du mesme autheur, traduits nouvellement en françois par Gabriel Chappuis [Chappuys]*, Lyon, Pierre Rigaud, 1608.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, éd. Cesare Segre, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1982.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, éd. Cristina Zampese, Milan, Rizzoli, 2012.
- ARIOSTO, Ludovico, *Cinque canti*, éd. Luigi Firpo, Turin, UTET, 1964.
- ARISTOTE, *Poétique*, éd. Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche Classique, 2005.
- ASSOUY, Charles Coypeau d', *Les aventures d'Italie*, Paris, A. de Rafflé, 1677.
- ATHÉNÉE, *Les Quinze Livres des Deipnosophistes*, traduction de Michel de Marolles, Paris, Jacques Langlois, 1680.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Pierre Martino, Alger-Paris, J. Carbonel-É. Champion, 1927.

---

<sup>1</sup> Nous ne citons que les ouvrages qui ont été pris en compte dans le cadre du présent volume.

- AUBIGNÉ, Théodore Agrippa d', *Les Tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, H. Champion, 1995.
- AUDEBERT, Nicolas, *Voyage d'Italie*, éd. Adalberto Olivero, Rome, Lucarini, 1981-1983.
- BAÏF, Jean-Antoine de, *Œuvres en rime* [1572-1573], éd. Charles Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre, 1883.
- BEG, Uruch, *Relaciones* [1604] ; éd. anglaise *Don Juan of Persia : A Shi'ah Catholic 1560-1604*, éd. Guy Le Starnge, Londres-New York, Harper and Brothers, 1926.
- BENIGNI, Domenico, *La Sirena d'Ulisse*, dans Domenico Benigni, *Poesie*, Macerata, Piccinni, 1667.
- BÈZE, Théodore de, *Abraham sacrifiant*, éd. Patrizia De Capitani, dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Florence-Paris, Olschki-PUF, « Théâtre Français de la Renaissance », 1<sup>e</sup> série, vol. I (1550-1561), 1986, p. 3-54.
- BOCHETEL, Guillaume, *La tragedie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, R. Estienne, 1550.
- BODIN, Jean, *Les six livres de la Republique* [1576], éd. Henri Rochais, Marie-Dominique Couzinet et Christiane Frémont, Paris, Fayard, 1986.
- BOIARDO, Matteo Maria, *Le Premier (-troisiesme) livre de Roland l'Amoureux, mis en italien par le Seigneur Mathieu-Marie Bayard, comte de Scandian, et traduit en François, par Maistre Jacques Vincent du Crest Arnaud en Dauphiné*, Paris, Estienne Groulleau, 1550.
- BOIARDO, Matteo Maria, *Roland l'amoureux composé en italien par Mre Matheo Maria Bayard comte de Scandian et traduit fidelement de nouveau par F. de Rosset et enrichi de figures*, Paris, Robert Foüet, 1619.
- BOIARDO, Matteo Maria, *L'innamoramento de Orlando*, éd. Antonia Tissoni Benvenuti et Cristina Montagnani, Milan-Naples, R. Ricciardi, 1999.
- BOILEAU, *Art poétique*, dans *id, Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *Les Urnes vivantes, ou les amours de Phelidon et Polibelle*, Paris, Simon Rigaud, 1618.
- BOUNIN, Gabriel, *La Soltane*, Paris, G. Morel, 1561.
- CACCINI, Francesca, *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, Florence, Cecconcelli, 1625, sur un livret de Ferdinando Saracinelli.
- CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. Werther Romani, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », 1979.
- CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il libro del cortegiano*, éd. Ettore Bonora, Milan, Mursia, 1972.
- CHAPELAIN, Jean, *Lettres*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1883.
- CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.
- CHAPPUYS, Gabriel, *Les facétieuses journées* [1584], éd. Michel Bideaux, Paris, H. Champion, 2003.

- CHARNES, Jean-Antoine de, *Conversations sur la critique de La Princesse de Clèves* [1679], dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 672-678.
- CHARRON, Pierre, *De la sagesse (1601-1604)*, texte revu par Barbara de Negroni, Paris, Fayard, 1986.
- CHRÉTIEN, Nicolas, *Les Portugais infortunés*, dans *Les tragédies de N. Chrestien, sieur Des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.
- CLAIREVILLE, Onésime de, *Le Gascon extravagant*, Paris, Besogne, 1637.
- CORNEILLE, Pierre, *Théâtre complet*, éd. Pierre Lièvre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » : *La Veuve*, t. I, p. 291-378 ; *La Suivante*, t. I, p. 463-542 ; *L'illusion comique*, t. I, p. 669-744 ; *La Suite du Menteur*, t. I, p. 1199-1295 ; *Don Sanche d'Aragon*, t. II, p. 313-383.
- CORNEILLE, Pierre, *Cinna*, éd. Alain Riffaud, Genève, Droz, 2011.
- CORNEILLE, Pierre, *L'illusion comique*, éd. Jean-Yves Huet, Paris, Flammarion, 1997.
- CORNEILLE, Pierre, *L'illusion comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000.
- CORNEILLE, Pierre, *Psyché. Tragédie-ballet par J.-B. P. Molière*, dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. III, p. 1077-1151.
- CORNEILLE, Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1999.
- CORNEILLE, Thomas, *Bradamante*, dans *Le Théâtre de Thomas Corneille*, t. V, Paris, [s. n.], 1692.
- CORNEILLE, Thomas, *Bradamante. Tragedie*, Paris, Michel Brunet, 1696.
- CORNEILLE, Thomas, *Le Berger extravagant. Pastorale Burlesque*, Rouen, Laurens Maury et Paris, Guillaume de Luyne, 1653.
- DEMIER, Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaulx, 1610.
- DES PÉRIERS, Bonaventure, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, éd. Kristina Kasprzyk, Paris, STFM, 1980.
- Dessein du ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*, dans *Recueil des plus excellents ballets de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1612.
- Discours au vray du Ballet dansé par le roy, le dimanche XXIX<sup>e</sup> jour de janvier MDCXVII. Avec les desseins, tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des Masques*, Paris, Pierre Ballard, 1617.
- DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets. Les Antiquitez de Rome*, éd. Michael A. Screech et John Jolliffe, Genève, Droz, 1979.
- DU HAMEL, Jacques, *Acoubar, ou la Loyauté trahie. Tragédie tirée des « Amours de Pistion et de Fortunie, lors de leur voyage au Canada »* [1603], éd. Roméo Arbour, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1973.
- DU PÉRIER, Antoine, *Les Amours de Pistion et de Fortunie* [1601], éd. Roméo Arbour, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1973.
- DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*, Paris, C. Blageard et G. Quinet, 1683.

- DU PLAISIR, *Sentiments sur l'Histoire* [1683], dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 761-783.
- DU SOUHAIT, François, *Tragédie de Radegonde, duchesse de Bourgogne*, Paris, Jacques Rezé, 1599.
- DU SOUHAIT, François, *Les Amours de Poliphile et de Mellonimpe*, Lyon, Thibaud Ancelin, 1605.
- ESTIENNE, Henri, *Deux dialogues du nouveau langage françois-italianisé*, Genève, [s.n.], 1578.
- FAUCHET, Claude, *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise, ryme et romans* [1581], Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- FERRARI, Benedetto, *Armida*, s.l., s.n., 1639.
- FORTIN DE LA HOGUETTE, Philippe, « De l'Histoire fabuleuse et des Romans », dans *Testament ou conseil d'un bon père à ses enfants. Où sont contenus plusieurs raisonnemens chrétiens, moraux, et politiques* [1648], dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 261-265.
- FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, dans *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 900-1104.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel [...]*, La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690.
- GARNIER, Robert, *Hymne de la Monarchie*, Paris, Gabriel Buon, 1567.
- GARNIER, Robert, *Bradamante, tragecomédie [...]*, Paris, Mamert Patisson, 1582.
- GARNIER, Robert, *Bradamante : tragécomédie*, éd. Marcel Hervier [1949], Paris, Bordas, 1991.
- GARNIER, Robert, *Porcie. Cornélie*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- GARNIER, Robert, *Marc-Antoine. Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Premier [-Second] volume des cent excellentes nouvelles de M. Jean Baptiste Giraldy Cynthien, [...] mis d'italien en françois par Gabriel Chappuys [...]*, Paris, Abel L'Angelier, 1583-1584.
- GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Discours sur la composition des romans*, dans *Les Poétiques italiennes du « roman ». Simon Fórnari, Jean-Baptiste Giraldu Cinzio, Jean-Baptiste Pigna*, éd. Giorgetto Giorgi, Paris, H. Champion, 2005, p. 65-147.
- GRAMONT, Scipion de, LAUGIER, Honorat et BORDIER, René, *Relation du Grand Ballet du Roy dansé en la Salle du Louvre, le 12 février 1619 sur l'aventure de Tancrede en la Forest enchantée* [1619], dans Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652) [1868-1870]*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. II, p. 161-198.
- GRÉVIN, Jacques, *Les Esbahis*, dans *Le theatre de Jacques Grevin [...]*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1561.

- [GUÉDRON, Pierre], *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme* [1610], dans Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)* [1868-1870], Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. I, p. 207-269 ; partition de Gabriel Bataille, dans *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Troisième Livre*, Paris, Pierre Ballard, 1611, f. 34 v°-35.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, Guyon, « Preface » de *L'Antiope* [1644], dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 158-165.
- HARDY, Alexandre, *Les Chastes et Loyales Amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques, ou théâtres consécutifs* [1623], éd. Antonella Amatuzzi, Paola Cifarelli, Daniela Dalla Valle, Michele Mastroianni, Monica Pavesio, Laura Rescia (dir. D. Dalla Valle), Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2015.
- HAYS, Jean de, *Cammate*, 1598.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Aubier, 1944.
- HÉLIODORE, *Les Éthiopiennes*, éd. R.M. Rattenbury-T.W. Lumb, trad. Jean Maillon, Paris, Les Belles Lettres, 1935.
- HÉLIODORE, *L'Histoire aethiopique. Traduction de Jacques Amyot*, [1548], éd. Laurence Plazenet, Paris, H. Champion, 2008.
- HORACE, *De Arte poetica*, éd. François Villeneuve [1934], Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans* [1670], Paris, Jean Mariette, 1711.
- HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 431-535.
- ISIDORE de Séville, *Ætymologiae*, livre VIII.
- JAMYN, Amadis, *Ode* [1575], dans *Œuvres poétiques*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1978.
- JODELLE, Étienne, *Cleopatre captive*, éd. Françoise Charpentier, Jean-Dominique Beaudin et José Sanchez, Mont-de-Marsan, Éditions José Feijoo, 1990.
- LA BOÉTIE, Étienne de, *De la servitude volontaire ou Contr'un*, éd. Malcolm Smith, Genève, Droz, 1987.
- LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste (sieur de), *Bradamante, tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1637.
- LA CROIX DU MAINE, François de, *La Bibliothèque*, Paris, Abel L'Angelier, 1583-1584.
- La Délivrance de Renaud. Ballet dansé par Louis XIII en 1617. Ballet danced by Louis XIII in 1617*, éd. Greer Garden, Turnhout-Tours, Brepols-Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2010.

- LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne (comtesse de), *La Princesse de Clèves*, éd. Marie Madeleine Fragonard, Paris, Presses Pocket, 1989.
- LA FONTAINE, Jean de, *Astrée, tragédie [...]. Représentée par l'Académie royale de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1691.
- LA GRANGE, *Registre*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II.
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1639.
- LANNEL, Jean de, *Le romant satirique*, Paris, Toussaint du Bray, 1624.
- La tragi comédie pastorale de Carite*, [Paris], [Toussaint Quinet], 1626.
- LA TRAU, Olivier de, *Le Pèlerin d'amour, divisé en 4 journées*, Bergerac, G. Vernoy, 1609.
- LE BOSSU, René, *Traité du poème épique*, Paris, Michel Le Petit, 1675.
- LE BOSSU, René, *Traité du Poème épique*, La Haye, H. Schuerleer, 1714.
- LE JARS, Louis, *La Lucelle. Tragi Comédie en prose française*, Paris, Robert Le Mangnier, 1576.
- LE VAYER DE BOUTIGNY, Roland, *Mitridate*, Paris, Toussaint Quinet, 1648-1651.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Paris, Geoffroy de Marnef, 1512.
- Les Divertissements de Forges* [1663], dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 554-555.
- LUCIEN DE SAMOSATE, *De Saltatione*, dans *Lucien*, de la traduction de Nicolas Perrot d'Ablancourt, Paris, Augustin Courbé, 1654, puis Louis Billaine, 1664.
- LULLY, Jean-Baptiste, MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, avec la collaboration de Corneille et Quinault, *Psyché. Tragi-Comédie et Ballet*, éd. John S. Powel et Herbert Schneider pour la musique et Laura Naudeix pour le livret, dans Jean-Baptiste Lully, *Œuvres complètes*, Hildesheim, Olms, 2007, série II, vol. 6.
- MAIRET, Jean, *La Sylvanire ou la morte-vive du Sr. Mairet. Tragicomédie pastorale*, Paris, François Targa, 1631.
- MARESCHAL, André, *L'inconstance d'Hylas. Trage-comédie-pastorale*, Paris, François Targa, 1635.
- MARINO, Giambattista, *Adone*, éd. Giovanni Pozzi, Milan, Mondadori, 1976.
- MAROLLES, Michel de, *Mémoires [...]. Avec des notes historiques et critiques*, Amsterdam, s. n., 1755, t. III.
- MAZZOCCHI, Domenico, *La catena d'Adone, posta in musica*, Venise, Vincenti, 1626 ; livret d'Ottavio Tronsarelli d'après l'Adone de Giambattista Marino.
- MÉNESTRIER, Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682.
- MOLIÈRE, *La Jalousie du Barbouillé*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 1075-1087.

- MOLIÈRE, *Psyché. Livret et tragédie-ballet*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 789-888.
- MOLIÈRE, *Psyché*, éd. Laura Naudeix et Anne Piéjus, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 421-531.
- MOLIÈRE, *Les Fâcheux*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 475-525.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, éd. Pierre Villey et V.-L. Saulnier, Paris, PUF, 1965.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- MONTCHRESTIEN, Antoine de, *La Reine d'Écosse* [1601], éd. C. N., Smith, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2015.
- NERVÈZE, Antoine de, *Hierusalem assiégée* [1599], dans *Les Amours diverses*, Lyon, Barthélémy Ancelin, 1612, f. 4-81.
- PÉRIERS, Bonaventure des, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, éd. Kristina Kasprzyk, Paris, STFM, 1980.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere : rerum vulgarium fragmenta*, éd. Rosanna Bettarini, Turin, Einaudi, 2005.
- PIGNA, Giambattista, *Les romans*, dans *Les Poétiques italiennes du « roman »*. Simon Fórnari, Jean-Baptiste Giraldu Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, éd. Giorgetto Giorgi, Paris, H. Champion, 2005, p. 149-204.
- PIO, Ascanio di Savoia, *L'Amore trionfante dello sdegno, drama recitato in musica con machine nella città di Ferrara per la venuta dell'eccellentissimo principe sig. D. Taddeo Barberini prefetto di Roma generalissimo dell'armi di S. Chiesa*, Ferrare, Suzzi, 1642.
- PLATON, *La République*, dans Platon, *Œuvres complètes*, éd. Léon Robin avec Joseph Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1940.
- POULLET, Pierard, *Tragédie de Pierard Pouillet [Charite]*, Orléans, Fabian Hotot, 1595.
- RAPIN, René, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. Elfrieda Theresa Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970.
- ROBELIN, Jean, *Thébaïde*, Pont-à-Mousson, Martin Marchant, 1584.
- ROJAS, Fernando de, *Célestine en laquelle est traité des déceptions des serviteurs, envers leurs maîtres et des maquerelles envers les amoureux[...]*, Paris, Galliot du Pré, 1527.
- RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- SAINT-SORLIN, Jean Desmarets de, « Préface » de *Rosane*, [1639] dans Chiara Rolla (éd.), *L'Apologie du roman. À la recherche d'un statut du roman dans la France de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Rome, Aracne, 2006, p. 225-231.
- SANTINELLI, Francesco Maria, *L'Armida nemica, amante, e sposa. Drama musicale [...]*, Venise, Francesco Salerni et Giovanni Cagnolini, 1669.

- SARACINELLI, Ferdinando, *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, Florence, Cecconcelli, 1625.
- SARASIN, Jean-François, *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudery, dédiées à l'Académie française par Monsieur de Sillac d'Arbois*, dans *L'Amour tyrannique, tragi-comédie, par M. de Scudery*, Paris, Augustin Courbé, 1639, p. 1-23.
- SARASIN, Jean-François, *Attici Secundi G. Orbilius Musca, sive Bellum parasiticum, satira*, Paris, s.n., 1644.
- SCALIGER, Jules-César, *Poetices libri septem*, Lyon, Antoine Vincent, 1561.
- SCARRON, Paul, *Le Romant comique*, dans *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 531-897.
- SCUDÉRY, Georges de, *Ligdamon et Lidias, ou La ressemblance. Tragi-comédie*, Paris, François Targa, 1631.
- SCUDÉRY, Georges de, *Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- SCUDÉRY, Georges de, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Paris, Antoine de Sommaville, 1644.
- SCUDÉRY, Georges de, *Alaric, ou Rome vaincue*, introduction et notes à la Préface par Rosa Galli Pellegrini, établissement du texte, résumé et notes par Cristina Bernazzoli, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1998.
- SCUDÉRY, Georges et Madeleine de, « Préface » d'*Ibrahim, ou l'illustre Bassa* [1641], dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 137-149.
- SEGRAIS, Jean Regnault de, *Les nouvelles françoises, ou Les divertissemens de la princesse Aurélie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657.
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, éd. François Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- SERVIVS, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, éd. Georg Thilo, Leipzig, Teubner, 1887.
- SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, dans William Shakespeare, *Tragicomédies. Poésies*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 2002, t. II.
- SOREL, Charles, *Le Palais d'Angélie*, Paris, Toussaint du Bray, 1622.
- SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion*, édition de 1633, présentée par Fausta Garavini, établie par Anne Schoysman et annotée par Anna Lia Franchetti, Paris, Gallimard, 1996.
- SOREL, Charles, *Le Berger extravagant. Ou parmy des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans & de Poësie*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (réimpression de l'édition de Paris, Toussaint du Bray, 1627).
- SOREL, Charles, *Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant [...]*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (réimpression de l'édition de Paris, Toussaint du Bray, 1628).
- SOREL, Charles, *Polyandre, histoire comique*, Paris, Veuve Nicolas Cercy, 1648.
- SOREL, Charles, *Le Parasite Mormon. Histoire comique*, [s.l.], [s.n.], 1650.
- SOREL, Charles, *Histoire du poète Sibus*, dans Albert-Henri de Sallengre, *Histoire de Pierre de Montmaur*, La Haye, C. van Lom, P. Gosse et R. Alberts, 1715.

- TASSE (Torquato Tasso, dit le), *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, dans *id. Prose*, éd. Ettore Mazzali, Milan-Naples, Ricciardi, 1959.
- TASSO, Torquato, *La Gerusalemme liberata*, éd. Lanfranco Caretti, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1979.
- TESTI, Fulvio, *L'isola di Alcina* [1636], Napoli, Giovanni Domenico Montanaro, 1637.
- TOUSTAIN, Charles, *La Tragedie d'Agamemnon*, éd. Michel Dassonville, dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Florence-Paris, Olschki-PUF, « Théâtre Français de la Renaissance », 1<sup>e</sup> série, vol. I (1550-1561), 1986, p. 175-235.
- Tragédie d'un more cruel*, Rouen, Abraham Cousturier, vers 1612.
- TRISSINO, Gian Giorgio, *Al Clementissimo et Invittissimo Imperatore V Carlo Massimo* [1547], dans Gian Giorgio Trissino, *Tutte le opere*, Vérone, J. Vallarsi, 1729.
- URFÉ, Honoré d', *La Sylvanire, ou la Morte-vive, fable bocagère de messire Honoré d'Urfé*, Paris, Robert Fouet, 1637.
- URFÉ, Honoré d', *L'Astrée*, éd. Hugues Vaganay, Genève, Slatkine Reprints, 1966.
- VALINCOUR, Jean-Baptiste-Henri du Troussel de, *Lettres [...] sur le sujet de La Princesse de Clèves* [1678], dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 660-670.
- Vers pour le ballet du Roy représentant la Furie de Roland* [1618], dans Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)* [1868-1870], Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. II, p. 147-160.
- Voyage de Chapelle et Bachaumont* [1663-1664], dans *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes en vers et en prose*, Cologne, Pierre du Marteau, 1667.

## II. Études critiques

- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena, *Parlar cantando : The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Berne, Peter Lang, 2009.
- ADAM, Antoine, *Littérature française*, t. I (*L'Âge classique I. 1624-1660*), Paris, Arthaud, 1968.
- ANDERSON, Edward Milton, *Ariosto, Opera, and the Seventeenth Century. Evolution in the Poetics of Delight*, Florence, Olschki, 2017.
- AULOTTE, Robert, « La Lucelle de Louis Le Jars », dans *Mélanges d'histoire littéraire (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) offerts à R. Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1969, p. 97-106.
- BABY, Hélène, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.
- BAKHTINE, Mikhaïl, « Récit épique et roman (Méthodologie de l'analyse du roman) » [1941], dans *id.*, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BALMAS, Enea, « Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento », dans *id.*, *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padoue, Liviana, 1982, p. 75-103.
- BALSAMO, Jean, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.
- BALSAMO, Jean, « Les choix d'un éditeur : le théâtre dans le catalogue d'Abel L'Angelier (1574-1610) », dans *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, éd. Larry F. Norman et alii, Fasano, Schena Editore, 2002, p. 113-131.
- BALSAMO, Jean et SIMONIN, Michel, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620). Suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la Veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002.
- BALSAMO, Jean, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », dans *L'Arioste et le Tasse en France, L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, « Cahiers V. L. Saulnier », 20, 2003, p. 11-26.
- BALSAMO, Jean, « Les Dames de la Cour et l'apologie du genre tragique en France au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *La mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Actes du colloque de Valencia (2010), éd. Irene Romera Pintor et Josep Lluís Sirera, Valence, Publicacions de la Universitat de València, 2011, p. 11-26.
- BALSAMO, Jean, « La cité humaniste : topiques urbaines et tradition hodéporique à la fin de la Renaissance », dans *Cités humanistes, cités politiques (1400-1600)*, éd. Élisabeth Crouzet-Pavan et alii, Paris, PUPS, 2014.
- BALSANO, Maria Antonella, (éd.), *Ariosto, la musica, i musicisti*, Florence, Olschki, 1981.
- BALSANO, Maria Antonella et WALKER Thomas (éd.), *Tasso : la musica, i musicisti*, Florence, Olschki, 1988.
- BANNISTER, Mark, « La Calprenède et la politique des années Mazarin », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 56 (2004), p. 379-395.

- BARBAFIERI, Carine et RAUSEO, Chris (éd.), *Les Métamorphoses de Psyché*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, « Lez Valenciennes », 35, 2004.
- BARBAFIERI, Carine, « L'unité de ton dans la *Psyché* de 1671 ou des vertus mondaines des personnages peints par Corneille », dans *Les Métamorphoses de Psyché*, éd. Carine Barbafieri et Chris Rauseo, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, « Lez Valenciennes », 35, 2004, p. 71-86.
- BARTLETT GIAMATTI, Angelo, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- BAUSI, Francesco, « "Imitar col canto chi parla" : verso sciolto e "recitar cantando" nell'estetica cinquecentesca », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 51 (1989), p. 553-568.
- BEALL, Chandler B., *La fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon, 1942.
- BÉAREZ-CARAVAGGI, Bernadette, « Les chœurs dans le théâtre de Hardy », *Studi di Letteratura Francese*, XXVII (2001), p. 17-28.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de et COUTY, Daniel, *Dictionnaire des Œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, p. 565-566 (*Dom Carlos*).
- BETTINI, Maurizio et SPINA, Luigi, *Il mito delle sirene : immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Turin, Einaudi, 2007.
- BIDEAUX, Michel, « Introduction », dans Gabriel Chappuys, *Les facétieuses journées*, éd. Michel Bideaux, Paris, H. Champion, 2003, p. 41-78.
- BOSCO, Gabriella, *Tra mito e storia. L'epopea in Francia nel XVII secolo*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 1991.
- BOUGENOT, Étienne-Symphorien, « *Psyché* au théâtre des Tuileries. État officiel de la dépense faite pour représenter *Psyché* devant Louis XIV, en 1671 », *Bulletin historique et philologique du comité des travaux historiques* (1891), p. 71-80.
- BRAHMER, Mieczystaw, « Les *Néapolitaines* et la comédie italienne », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. I, p. 153-159.
- BRAY, René, *La formation de la doctrine classique en France* [1927], Paris, Nizet, 1966.
- BUCH, David J., *Dance Music from the Ballets de Cour 1575-1651. Historical Commentary, Source Study, and Transcriptions from the Philidor Manuscripts*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1994.
- BURON, Emmanuel, « "Faire en personnages" : de la théorie de l'*Instructif* à la pratique du *Jardin de plaisance* », *Cahiers de Recherche Médiévale et Humaniste*, 21 (2011), p. 205-223.
- BURON, Emmanuel, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Étienne Jodelle » [1995], dans *Lectures d'Étienne Jodelle : Didon se sacrifiant*, éd. Emmanuel Buron et Olivier Halévy, Rennes, PUR, 2013, 139-168.

- BURON, Emmanuel, HALÉVY, Olivier, MÜHLETHALER, Jean-Claude *et alii*, *L'Instructif de la seconde rethique*, dans *La Muse et le compas. Poétiques à l'aube de l'âge moderne*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Garnier, 2015.
- BUZZONI, Andrea (éd.), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Bologne, Nuova Alfa, 1985.
- CALCAGNO, Mauro, « Signifying Nothing : on the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera », *The Journal of Musicology*, 20/4 (2003), p. 461-497.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « La symbolique du décor dans la tragédie-ballet de 1671 », dans *Les Métamorphoses de Psyché*, éd. Carine Barbafieri et Chris Rauseo, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, « Lez Valenciennes », 35, 2004, p. 127-141.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « Le jeu du fermé et de l'ouvert dans les comédies-ballets de Molière », dans *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle en France*, éd. Georges Forestier et Lise Michel, Paris, PUPS, 2011, p. 261-277.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « *Psyché*, Molière et la querelle du théâtre "orné" en Angleterre », dans *Traduire, trahir, travestir : études sur la réception de l'Antiquité*, Arras, Artois Presses Université, 2012, p. 283-298.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « Romans et ballets de cour dans la France du Grand Siècle », dans *Le roman mis en scène*, éd. Catherine Douzou et Frank Greiner, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 172-174.
- CAPPELLO, Sergio, « La *Célestine* (1527), "roman en dialogues" », dans *Il romanzo a teatro*, Atti del convegno internazionale della SUSLLF (Vérone, 11-13 novembre 2004), éd. Franco Piva, Fasano, Schena, 2005, p. 199-209.
- CARERI, Giovanni (éd.), *La Jérusalem délivrée du Tasse : poésie, peinture, musique, ballet*, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999.
- CARETTI, Lanfranco, *Ariosto e Tasso*, Turin, Einaudi, 2001.
- CARRINGTON LANCASTER, Harry, *The French Tragi-Comedy. Its origin and Development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst Company, 1907.
- CASTELLANOU, Graziella et LITSARDAKI, Maria (éd.), *Roman et théâtre : une rencontre intergénérique dans la littérature française. Actes du colloque du Thessalonique (22-24 mai 2008)*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- CAVARERO, Adriana, *A più voci : filosofia dell'espressione vocale*, Milan, Feltrinelli, 2003.
- CHARDIN, Philippe *et alii* (éd.), *La tentation théâtrale des romanciers*, Actes du colloque de Tours (mai 2001), Paris, SEDES, 2002.
- CHARPENTIER, Françoise, « Le romanesque et la contamination des formes au théâtre », dans *L'Automne de la Renaissance (1580-1630)*, Paris, Vrin, 1981, p. 231-241.
- CHEVALLIER-MICKI, Sybille, « Stage Designs of Cruelty : Theater in Rouen at the Turn of the Seventeenth Century », dans *French Renaissance and Baroque Drama : Text, Performance, Theory*, éd. Michael Meere, Newark (Delaware), University of Delaware Press, 2015.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise et BASSAN, Fernando, « Ballet : Incarnation of Allegory », *Dance Chronicle*, XVIII, 3 (1995), p. 427-435.

- CIORANESCU, Alexandre, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* [1939], Turin, Bottega d'Erasmus, 1970.
- CIVARDI, Jean-Marc, « Charles Sorel critique théâtral », dans Emmanuel Bury et Eric Van der Schueren, *Charles Sorel, polygraphe*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 345-380.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Padoue, Esedra, « Quaderni del Circolo filologico paadavano », 2017.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- CORVIN, Michel (éd.), *Théâtre/Roman : les deux scènes de l'écriture*, Paris, Éditions théâtrales, 1985.
- COTTAZ, Jean, *L'influence du Tasse sur l'épopée en France*, Paris, Imprimerie R. Foulon, 1942.
- CUÉNIN-LIEBER, Mariette, *Corneille et le monologue : une interrogation sur le héros*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002.
- CUSICK, Suzanne G., *Francesca Caccini at the Medici court : music and the circulation of power*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- DALLA VALLE, Daniela, « Il romanzo nel teatro secentesco francese : panorama e problemi », dans *Il romanzo a teatro*, Atti del convegno internazionale della SUSLLF (Vérone, 11-13 novembre 2004), éd. Franco Piva, Fasano, Schena, 2005, p. 23-36.
- DALLA VALLE, Daniela, RESCIA, Laura et PAVESIO, Monica (éd.), *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, Rome, Aracne, 2012.
- DANDREY, Patrick, (éd.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1996.
- DE CAPITANI, Patrizia, « La mort apparente et ses modèles narratifs dans la comédie italienne du XVI<sup>e</sup> siècle », *Seizième Siècle*, 6 (2010), p. 107-125.
- DECLERCQ, Gilles, « La mémoire de l'image : l'allégorie racinienne entre littérarité et théâtralité », dans *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales*, éd. Véronique Lochert et Jean de Guardia, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 65-87.
- DELCOURT, Marie, « Jodelle et Plutarque », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, XLII (1934), p. 36-56.
- DELMAS, Christian, « Psyché et les pièces à machines », *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, 7 (1985), p. 188.
- DELMAS, Christian, « Le théâtre musical et Psyché de Molière », *Littératures classiques*, 21 (1994), p. 221-236.
- DESCOTES, Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.
- DICKASON, Olive, *Le Mythe du sauvage* [1984], Québec, Éditions du Septentrion, 1993, diffusion Klincksieck, 1993.
- DOBBY-POIRSON, Florence, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, H. Champion, 2006.

- DOUZOU, Catherine et GREINER, Frank (éd.), *Le Roman mis en scène*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- DUFOUR-MAÎTRE, Myriam, « Le théâtre de Thomas Corneille : un “triomphe des dames” ? », dans *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, éd. Myriam Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2014.
- DUROSOIR, Georgie, « Visages contrastés de l'Italie dans les ballets de la Cour de France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue de Musicologie*, LXXVII, 2 (1991), p. 169-178.
- ESMEIN, Camille (éd.), *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, Paris, H. Champion, 2004.
- ESMEIN, Camille, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2008.
- FILIPIC, Marie-Noëlle, « Une variété baroque du comique : le burlesque dans les ballets de cour de 1581 à 1626 », *Théâtre et drame musical*, 3-4 (2004), p. 33-52.
- FORESTIER, Georges, « La naissance de la comédie cornélienne et le débat théâtral des années 1628-1630 », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 166 (1990), p. 106-109.
- FRANKO, Mark, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1986.
- GARAPON, Jean, « *La Princesse de Clèves* et l'esthétique de la tragédie », *Littératures Classiques* (suppl. 1990), p. 21-28.
- GARAVAGLIA, Andrea, *Sigismondo d'India 'drammaturgo'*, Turin, De Sono Associazione per la Musica, 2005.
- GASTÉ, Armand (éd.), *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux* [1898], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II* [1969], Paris, Seuil, « Points », 1979, p. 71-99.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard et alii, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GIORGI, Giorgetto, « Les poétiques italiennes et françaises du roman au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles » dans *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du dix-septième siècle*, Pisa, ETS, 2000, p. 35-52.
- GIORGI, Giorgetto, *Romanzo e poetiche del romanzo nel Seicento francese*, Rome, Bulzoni, 2005.
- GIORGI, Giorgetto (éd.), *Les Poétiques italiennes du « roman ». Simon Fórnari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna*, Paris, H. Champion, 2005.
- GIORGI, Giorgetto, « Présence des Anciens et des Modernes dans *Alaric, ou Rome vaincue* de Georges de Scudéry », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, 65 (2013), p. 297-310.
- GIORGI, Gioegetto (éd.), *Les poétiques de l'épopée en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2016.

- GORRIS-CAMOS, Rosanna (éd.), *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, « Cahiers V. L. Saulnier », 20, 2003.
- GORRIS-CAMOS, Rosanna « "Ho la barca alla riva" » : l'*Arrenopia* o l'entre-deux, con una lettera inedita del Giral di Cinthio », dans *Ai confini della letteratura. Atti della giornata in onore di Mario Pozzi*, éd. Jean-Louis Fournel, Rosanna Gorris Camos, Enrico Mattioda, Turin, Nino Aragno Editore, 2014, p. 45-68.
- GOUJET, Claude-Pierre, *Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française [1745]*, Genève, Slatkine, 1966.
- GREENE, Roland, *Unrequited Conquests : Love and Empire in the Colonial Americas*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- GREINER, Frank, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de l'Astrée (1585-1628). Fictions narratives et représentations culturelles*, Paris, H. Champion, 2008, p. 386.
- GUÉRET-LAFERTÉ, Michèle et MORTIER, Daniel (éd.), *D'un genre littéraire l'autre*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.
- GUERINI, Rosalba, « La città ideale canadese di Du Périer e Du Hamel », *Studi di letteratura francese*, 11 (1985), p. 275-298.
- GUERINI, Rosalba, « *Les Amours de Pistion et Fortunie e Acoubar* : dal romanzo alla tragedia », *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, 3 (1985), p. 197-211.
- HAAR, James, *The Science and Art of Renaissance Music*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires [1957]*, trad. française Paris, Seuil, 1986.
- HARNESS, Kelley, *Echoes of women's voices : music, art, and female patronage in early modern Florence*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- HÉNIN, Emmanuelle, « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante », *Littératures Classiques. Le langage des larmes aux siècles classiques*, 62 (été 2007), p. 223-244.
- HUBERT, Marie-Claude (éd.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.
- JAMES, Jamie, *The music of the spheres : music, science, and the natural order of the universe*, New York, Copernicus Press, 1995.
- JEFFERY, Brian, *French Renaissance Comedy (1552-1630)*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- LA GORCE, Jérôme de, « Les costumes d'Henri de Gisse pour les représentations de *Psyché* », *Revue de l'art*, 66 (1984), p. 39-52.
- LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris Fayard, 2002.
- LA GORCE, Jérôme de, *Carlo Vigarani : intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris-Versailles, Perrin-Établissement public du Musée et du domaine national de Versailles, 2005.
- LALLEMAND, Marie-Gabrielle, *Les Longs Romans du XVII<sup>e</sup> siècle. Urfé, Desmarets, Gomberville, La Calprenède, Scudéry*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

- LARTHOMAS, Thomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés* [1980], Paris, PUF, 2005.
- LAZARD, Madeleine, « Paris dans la comédie humaniste », dans *Études seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 315-325.
- LAZARD, Madeleine, *Le théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1980.
- LAZARD, Madeleine, « Du rire théorisé au comique théâtre. Le *Traité du ris* de L. Joubert (1579) et le comique de l'amour dans *Les Néapolitaines* de François d'Amboise et *Les Contents* de Turnèbe », dans *Studi di letteratura francese, X : commedie e comicità nel Cinquecento francese e europeo*, Florence, Olschki, 1983, p. 19-30.
- LEBÈGUE, Raymond, « L'influence des romanciers sur les dramaturges de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *id.*, *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, p. 270-276.
- LE MAÎTRE, Henri, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, 1946.
- LOCHERT, Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 2009.
- LOCHERT, Véronique et THOURET, Clotilde (éd.), *Jeux d'influences. Roman et théâtre de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2010.
- LOCKERT, Lacy, *Studies in French-Classical Tragedy*, Ithaca, The Vanderbilt University Press, 1958.
- LONGINO, Michèle, *Orientalism in French Classical Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- MACÉ, Marielle et BARONI (éd.), *Le Savoir des genres*, Rennes, PUR, 2006.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986.
- MARANGONI, Marco, *Ariosto. Un amore assoluto per la narrazione*, Naples, Liguori, 2008.
- MASKELL, David, « Tragédie et théâtralité dans *Psyché* », *Le Nouveau Moliériste*, 3 (1996-1997).
- MASTROIANNI, Michele, « La *Bradamante* di Robert Garnier. Una rilettura dell'Ariosto tra Controriforma e Barocco », *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, Sezione Romanza*, LIII, 1-2 (2011), p. 39-77.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La notion de genre*, dans *La notion de genre à la Renaissance*, éd. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 17-34.
- MAZOUER, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 75, 2006.
- MAZOUER, Charles, « Molière et Carlo Vigarani », dans *Gaspare et Carlo Vigarani dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, éd. Walter Baricchi et Jérôme de La Gorce, Milan-Versailles, Silvana Editoriale-Centre de recherche du Château de Versailles, « Biblioteca d'arte », 2009, p. 319-326.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Paris, H. Champion, 2006-2014, 3 tomes.

- MAZOUER, Charles , « Le *Roman de Panthée*, de Xénophon à la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Le Roman mis en scène*, éd. Catherine Douzou et Frank Greiner, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 17-28.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance* [2002], Paris, H. Champion, 2013.
- MCCLARY, Susan, *Desire and pleasure in Seventeenth Century Music*, Berkeley, University of California Press, 2012.
- MCGOWAN, Margaret, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963.
- MELZER, Sara E., « The Underside of France's Civilizing Mission : Assimilationist Politics in "New France" », dans *Classical Unities : Place, Time, Action*, éd. Erec R. Koch, Actes du XXXII<sup>e</sup> Congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature (Tulane University, 13-15 avril 2000), *Biblio 17*, 131 (2002), p. 151-164.
- MEYER, Jean, TARRADE, Jean et REY-GOLDZEIGUER, Annie, *Histoire de la France coloniale*, t. I (*La conquête*), Paris, Armand Colin, 1991.
- MILLET, Olivier, « Faire parler les morts : l'ombre protatiquue comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », dans *Dramaturgies de l'ombre*, éd. Françoise Lavocat et François Lecercle, Rennes, PUR, 2005, p. 85-100.
- MONCOND'HUI-HENRI SCEPI, Dominique (éd.), *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- MONTANARI, Anna, « Un precedente dell'episodio di Ruggiero e Leone (*Orlando Furioso*, XLIV-XLVI) », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXII (1995), p. 415-421.
- MORIN, Louis, *Les Trois Pierre de Larivey*, Troyes, J. L. Paton, 1937.
- MYLNE, Vivienne, « Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century Fiction », dans *Studies in Eighteenth-Century French Literature presented to Robert Niklaus*, Exeter, University of Exeter, 1975, p. 173-192.
- NEWCOMB, Anthony, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- NEWCOMB, Anthony, « Courtesans, Muses, or Musicians : Professional women musicians in sixteenth-century Italy », dans *Women Making Music : the Western Musical Tradition, 1150-1950*, éd. Jane Bowers et Judith Tick, Urbana, University of Illinois Press, 1986, p. 90-115.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 1995.
- PAVEL, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989.
- PÉROUSE, Gabriel André, *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977.
- PIRROTTA, Nino, « Falsirena e la più antica delle cavatine », dans *id.*, *Scelte poetiche di musicisti : teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venise, Marsilio, 1987, p. 335-366.

- PIVA, Franco (éd.), *Il romanzo a teatro*, Atti del convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Vérone, 11-13 novembre 2004), Fasano, Schena, 2005.
- PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny, Bréal, 2004.
- PLAZENET, Laurence, « Échos et variations littéraires : les *Éthiopiennes* entre épopée et tragédie », dans Héliodore, *L'Histoire aethiopique*, traduction de Jacques Amyot, éd. Laurence Plazenet, Paris, H. Champion, 2008, p. 78-82.
- PRINS, Jacomien, *Echoes of an Invisible World : Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*, Leyde, Brill, 2015.
- PRUNIÈRES, Henri, *Le Ballet de Cour en France avant Bensérade et Lully*, Paris, Henri Laurens, 1913.
- RACHEWILTZ, Siegfried de, *De Sirenibus : An Inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*, New York, Garland, 1987.
- RAIMONDI, Ezio, *Poesia come retorica*, Florence, Olschki, 1980.
- RAJNA, Pio, *Le fonti dell'Orlando furioso. Ricerche e studi* [1876], Florence, Sansoni, 1900 (<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>).
- RESCIA, Laura, « L'antiroman au XVII<sup>e</sup> siècle : *Le Berger extravagant* de Charles Sorel », dans *I cadaveri nell'armadio. Sette lezioni di teoria del romanzo*, éd. Gabriella Bosco et Roberta Sapino, Turin, Rosenberg & Sellier, « Biblioteca di Studi Francesi », 2015, p. 91-108.
- RIGAL, Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI<sup>e</sup> et au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1889.
- RIZZA, Cecilia, « Autour de *Psyché* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XI, 20 (1984), p. 475-495.
- RIZZA, Cecilia, « Discorsi e trattati sul poema epico », dans *Storiografia della critica francese del Seicento*, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, « Quaderni del Seicento francese », 7 (1986), p. 193-210.
- RIZZA, Cecilia, « Le clinquant du Tasse », dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Actes du XV<sup>e</sup> Colloque du CMR 17, éd. Jean Serroy, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, p. 201-208.
- RIZZA, Cecilia, « Georges de Scudéry et le Tasse : sur quelques problèmes de poétique », dans *Les trois Scudéry*, Actes du Colloque du Havre (1-5 octobre 1991), éd. Alain Niderst, Paris, Klincksieck, 1993, p. 149-158.
- ROCCA, Rosanna, « Eliodoro e i due *Ippoliti* euripidei », *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 1 (1976), p. 25-31.
- ROCHE, Denis, « Le partage des larmes : spectateur et tragédie au XVII<sup>e</sup> siècle », *Littératures Classiques. Le langage des larmes aux siècles classiques*, 62 (été 2007), p. 245-257.
- ROLLA, Chiara (éd.), *L'Apologie du roman. À la recherche d'un statut du roman dans la France de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Rome, Aracne, 2006.
- ROLLIN, Sophie, « *Psyché* ou la mondanité mise en scène », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XXXIII, 64 (2006), p. 11-28.

- ROSSI, Massimiliano et GIOFFREDI SUPERBI, Fiorella (éd.), *L'arme e gli amori : Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence*, Florence, Olschki, 2004.
- ROUSSILLON, Marine, « La visibilité du pouvoir dans les *Plaisirs de l'île enchantée* (1664) : spectacle, textes et images », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 80/41 (2014), p. 103-115.
- SANTACROCE, Simona, « “La ragion perder dove il senso abonda” : *La Catena d'Adone* di Ottavio Tronsarelli », *Studi secenteschi*, 55 (2014), p. 135-153.
- SARA, Cristina, « *Psyché* di Molière-Corneille e le sue fonti italiane : Francesco di Poggio e Diamante Gabrielli », *Franco-Italica*, 1 (1992), p. 81-99.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France* [1950], nouvelle éd. revue par Colette Scherer, Paris, Armand Colin, 2014.
- SEGRE, Cesare, *Esperienze ariostesche*, Pise, Nistri-Lischi, 1966.
- SEGRE, Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turin, Einaudi, 1984.
- SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981.
- SIGURET, Françoise, *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1993.
- SMART, William, « Sirens », dans *The Classical Tradition*, éd. Anthony Grafton, Glenn W. Most et Salvatore Settis, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2010.
- SNAITH, Guy, « *Le Poids d'une couronne : The Dilemma of Monarchy in La Calprenède's Tragedies* », dans *Ethics and Politics in Seventeenth-Century France*, éd. Keith Cameron et Elizabeth Woodrough, Exeter, University of Exeter Press, 1996, p. 185-199.
- SOZZI, Lionello, « Boccaccio in Francia nel Cinquecento », dans *Il Boccaccio nella cultura francese*, Actes du colloque de Certaldo (2-6 septembre 1968), éd. Carlo Pellegrini, Florence, Olschki, 1971, p. 331-334.
- SOZZI, Lionello, « L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux », dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, éd. Jean Jehasse, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 61-73.
- SOZZI, Lionello, *Rome n'est plus Rome. La polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance, suivis de « La dignité de l'homme »*, Paris, H. Champion, 2002, p. 319-336.
- SPICA, Anne-Elisabeth, « L'Extravagance du *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627-1634) : un concept heuristique de la création fictionnelle au XVII<sup>e</sup> siècle », *Carnets, revista electrónica de estudos franceses*, 4 (2012), p. 31-46.
- SPIEGEL, Hilde, « Dom Dieghos de François d'Amboise, ancêtre du petit marquis de Molière : l'évolution d'un matamore », *Revue d'histoire du théâtre*, 1 (1978), p. 7-18.
- STANISLAVSKI, Costantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 2006.
- STAROBINSKI, Jean, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005.

- STOPPINO, Eleonora, « Bradamante fra i cantari e *l'Orlando furioso* : prime osservazioni », dans *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, éd. Andrea Canova et Paola Vecchi Galli, Novare, Interlinea, 2007, p. 321-335 (<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>).
- SUOZZO, Andrew, « Le Parasite Mormon or the “heretical” Novel », <SE 17.bowdoin.edu/files/12Suozzo>.
- TERNAUX, Jean-Claude, « La *Bradamante* de Garnier et le *romanzo* », dans *Le Roman mis en scène*, éd. Catherine Douzou et Frank Greiner, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 43-57.
- THOURET, Clotilde, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, Droz, 2010.
- THOURET, Clotilde, « Le monologue entre théâtre et roman (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », dans *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, éd. Véronique Lochert et Clotilde Thouret, Paris, PUPS, 2010, p. 151-166.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TREADWELL, Nina, *Music and wonder at the Medici court : the 1589 interludes for La pellegrina*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- TRUCHET, Jacques, « Notice sur Thomas Corneille », dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 1504-1505.
- TURCHI, Marcello, *Ariosto o della liberazione fantastica*, Ravenna, Longo, 1969.
- UGHETTI, Dante, *François d'Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni, 1974.
- VISWANATHAN-DELDOR, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2000.
- WALDEN, J.W.H., « Stage-terms in Heliodorus' *Aetiopica* », *Harvard Studies in Classical Philology*, V (1984), p. 1-43.
- WEINBERG, Bernard (éd.), *Critical Prefaces of the French Renaissance*, New York, AMS Press, 1950.
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- WIKSTRÖM, Toby, « The Ambivalence of European Conquest : Jacques Du Hamel's *Acoubar ou la loyauté trahie* (1603) », dans *Les Nouveaux Mondes juridiques du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Nicolas Lombart avec la collaboration de Clotilde Jaquelard, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 107-129.
- WINTROUB, Michael, *A Savage Mirror : Power, Identity, and Knowledge in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 2006.
- ZIOSI, Roberta, *I libretti di Ascanio Pio di Savoia*, dans *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, éd. Paolo Fabbri, Lucques, LIM, 1999, p. 135-165.

**Nous ne corrigeons pas l'index, puisqu'il doit être repris par vos soins  
en l'établissant**

**INDEX NOMINUM**

ABELLI Cesare	BARO Balthasar
ABLANCOURT Nicolas Perrot d'	BARONI Raphaël
ABRAMOV-VAN RIJK Elena	BARRICHI Walter
ADAM Antoine	BARTLETT GIAMATTI Angelo
ALIGHIERI Dante	BASSAN Fernando
ALPHONSE II, duc de Ferrare	BATAILLE Gabriel
AMATUZZI Antonella	BAUDOIN Jean
AMBOISE Adrien d'	BAUSI Francesco
AMBOISE François d'	BEALL Chandler B.
AMYOT Jacques	BÉAREZ-CARAVAGGI Bernadette
ANCRE, Maréchal d'	BEAUCHAMPS Pierre de
APULÉE	BEAUDIN Jean-Dominique
ARBOUR Roméo	BEAUMARCHAIS Jean-Pierre de
ARCHILEI Vittoria	BEG Uruch
ARÉTIN (Pietro Aretino, dit l')	BELLEFOREST François de
ARIOSTE (Ludovico Ariosto, dit l') + ariostesque	BELLEVILLE Jacques de
ARISTOTE + aristotélicien/nne	BENIGNI Domenico
ASSOUCY Charles Coypeau d'	BENSERADE Isaac de
ATHÉNÉE	BERNAZZOLI Cristina
AUBIGNAC François Hédelin, abbé d'	BETTINI Maurizio
AUBIGNÉ Agrippa d'	BÈZE Théodore de
AUDEBERT Nicolas	BIDEAUX Michel
AULOTTE Robert	BILLON François de
AUTRICHE, Marie Madeleine, archidu- chesse d'	BOAISTUAU Pierre
	BOCCACE (Giovanni Boccaccio, dit)
	BOCHETEL Guillaume
	BODIN Jean
BABY Hélène	BOÉTIE Étienne de La
BACHAUMONT François Le Coigneux (seigneur de)	BOIARDO Matteo Maria
BAÏF Jean-Antoine de	BOILEAU Nicolas
BAKHTINE Mikhaïl	BOISSIN DE GALLARDON Jean
BALLARD Robert III	BONORA Ettore
BALMAS Enea	BORDIER René
BALSAMO Jean	BOSCO Gabriella
BALSANO Maria Antonella	BOUGENOT Étienne-Symphorien
BANDELLO Matteo	BOUNIN Gabriel
BANNISTER Mark	BOURDIN Gilles
BARBAFIERI Carine	BOURGY Victor
	BOURQUI Claude

- BOURSAULT Edme  
 BOUSCAL Guérin de  
 BOWERS Jane  
 BRAHMER Mieczystaw  
 BRAY René  
 BROU Pierre  
 BUCH David J.  
 BUON Gabriel  
 BURY Emmanuel  
 BURON Emmanuel  
 BUZZONI Andrea
- CACCINI Francesca  
 CAMERON Keith  
 CAMUS Jean-Pierre  
 CANOVA Andrea  
 CANOVA-GREEN Marie-Claude  
 CAPPELLO Sergio  
 CARERI Giovanni  
 CARETTI Lanfranco  
 CARRINGTON Samuel M.  
 CARTIER Jacques  
 CASTELLANOU Graziella  
 CASTELVETRO Lodovico  
 CASTIGLIONE Baldassarre  
 CAVARERO Adriana  
 CÉARD Jean  
 CERVANTÈS Miguel de  
 CHAPELAIN Jean  
 CHAPELLE  
 CHAPPUYS Gabriel  
 CHARDIN Philippe  
 CHARNES Jean-Antoine de  
 CHARPENTIER Françoise  
 CHARRON Pierre  
 CHEVALLIER-MICKI Sybille  
 CHRÉTIEN Nicolas  
 CHRISTOUT Marie-Françoise  
 CIFARELLI Paola  
 CIORANESCU Alexandre  
 CIVARDI Jean-Marc  
 CLAIREVILLE Onésime Sommain de  
 COLLASSE Pascal  
 COMBE Dominique  
 COMPAGNON Antoine  
 CORBINELLI Jacopo  
 CORNEILLE Pierre  
 CORNEILLE Thomas  
 COTTAZ Jean
- COULET Henri  
 COUTON Georges  
 COUTY Daniel  
 CRIVELLI Joseph D.  
 CROUZET-PAVAN Elisabeth  
 CUÉNIN-LIEBER Mariette  
 CUSICK Suzanne G.  
 CYRANO DE BERGERAC, Savinien de
- DALLA VALLE Daniela  
 DANDREY Patrick  
 DECLERCQ Gilles  
 DEIMIER Pierre de  
 DELCOURT Marie  
 DELLA PORTA Giambattista  
 DELMAS Christian  
 DESCOTES Maurice  
 DES PÉRIERS Bonaventure  
 DESPLACES Auguste  
 DESPORTES Philippe  
 DICKASON Olive  
 DOBBY POIRSON Florence  
 DOBIE Madeleine  
 DOUZOU Catherine  
 DU BELLAY Joachim  
 DUBOIS Elfrieda Theresa  
 DUFOUR-MAÎTRE Myriam  
 DU HAMEL Jacques  
 DUMAS Alexandre fils  
 DU PÉRIER Antoine  
 DU PLAISIR Antoine  
 DUPRAT Anne  
 DURAND Étienne  
 DUROSOIR Georgie  
 DU SOUHAIT François  
 DVOØÁK Antonín  
 DYCK Anthony van
- ÉRASME  
 ESCOLA Marc  
 ESMEIN Camille  
 ESTIENNE Henri  
 EURIPIDE
- FABBRI Paolo  
 FANLO Jean-Raymond  
 FAUCHET Claude  
 FERRARI Benedetto

- FILIPIC Marie-Noëlle  
 FILLEUL Nicolas  
 FINET Louis  
 FORESTIER Georges  
 FORNARIS, Fabrizio de  
 FORTIN DE LA HOGUETTE, Philippe  
 FOURNEL Jean-Louis  
 FRAGONARD Marie Madeleine  
 FRANCHETTI Anna Lia  
 FRANCINI Thomas  
 FRAPPIER Jean  
 FRANKO Mark  
 FULGENCE  
 FURETIÈRE Antoine
- GALIGAI Leonora  
 GALLARDON Boissin de  
 GALLI PELLEGRINI Rosa  
 GARAPON Jean  
 GARAVAGLIA Andrea  
 GARAVINI Fausta  
 GARDEN Greer  
 GARNIER Robert  
 GASTÉ Armand  
 GAUFFRIDY Louis  
 GENETTE Gérard  
 GERNEZ Barbara  
 GISSEY Henri de  
 GIOFFREDI SUPERBI Fiorella  
 GIORGI Giorgetto  
 GIRALDI CINZIO Giovanni Battista  
 GLUCK Christoph Willibald  
 GOMBERVILLE Marin Le Roy de  
 GORCE Jérôme de La  
 GORRIS CAMOS Rosanna  
 GOUJET Claude-Pierre  
 GRAFTON Anthony  
 GRAMONT Scipion de  
 GRANDIER Urbain  
 GRAZIANI Françoise  
 GRAZZINI Anton Francesco, dit le Lasca  
 GREENE Roland  
 GREINER Frank  
 GRÉVIN Jacques  
 GUARINI Giovanni Battista  
 GUÉDRON Pierre  
 GUÉRET-LAFERTÉ Michèle  
 GUERINI Rosalba  
 GUISE Henri de
- HAAR James  
 HAENDEL Georg Friedrich  
 HALÉVY Olivier  
 HAMBURGER Käte  
 HARDY Alexandre /hardien(nne)  
 HARNESS Kelley  
 HAYS, Jean de  
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich  
 HÉLIODORE  
 HÉNIN Emmanuelle  
 HENRI III  
 HENRI IV  
 HERVIER Marcel  
 HOMÈRE  
 HORACE  
 HUBERT Marie-Claude  
 HUET Jean-Yves  
 HUET Pierre-Daniel  
 HUNTER Alfred C.
- KAFKA Franz  
 KASPRZYK Kristina  
 KELLEY Harness  
 KOCH Erec R.
- ISIDORE DE SÉVILLE
- JAMES Jamie  
 JAMYN Amadis  
 JANKÉLEVITCH Samuel  
 JAQUELARD Clotilde  
 JAUSS Hans Robert  
 JEFFERY Brian  
 JODELLE Étienne  
 JOLLIFFE John  
 JOUBERT Laurent
- LA CALPRENÈDE Gautier de Coste sieur de  
 LACROIX Paul  
 LA CROIX DU MAINE François de  
 LA FAYETTE Marie-Madeleine Pioche de La Vergne (comtesse de)  
 LAFFEMAS Barthélemy de  
 LA FONTAINE Jean de  
 LA GORCE Jérôme de  
 LA GRANGE (Charles Varlet, dit de)  
 LALLEMAND Marie-Gabrielle

- LA MESNARDIÈRE Hippolyte Jules Pilet de  
 LA MOTHE LE VAYER François de  
 LAMPEDUSA Giuseppe Tomasi de  
 LANCASTER Harry Carrington  
 L'ANGELIER Abel  
 LANNEL Jean de  
 LARIVEY Pierre de  
 LARTHOMAS Pierre  
 LA RUELLE Thomas de  
 LA TAILLE Jean de  
 LA TRAU Olivier de  
 LAVOCAT François  
 LAZARD Madeleine  
 LEBÈGUE Raymond  
 LE BOSSU René  
 LE BRETON Guillaume (parfois Gabriel)  
 LECERCLE François  
 LEFÈVRE Louis-Raymond  
 LE JARS Louis  
 LEMAIRE DE BELGES Jean  
 LE MAÎTRE Henri  
 LE MANGNIER Robert  
 L'ESTOILE Pierre de  
 LE STRANGE Guy  
 LESTRINGANT Frank  
 LE VASSOR Michel  
 LE VAU Louis  
 LE VAYER DE BOUTIGNY Roland  
 LEVER Maurice  
 LIÈVRE Pierre  
 LITSARDAKI Maria  
 LOCHERT Véronique  
 LOCKERT Lacy  
 LOMBART Nicolas  
 LONGINO Michèle  
 LOT Ferdinand  
 LOUIS XIII  
 LOUVAT Bénédicte  
 LUCIEN DE SAMOSATE  
 LUCRÈCE  
 LULLY Jean-Baptiste  
 LUXEMBOURG François-Henri de Mont-  
 morency Bouteville  
 Luynes, Charles d'Albert  
 LUZZASCHI Luzzasco
- MAGNIEN-SIMONIN Catherine  
 MAILLON Jean  
 MAINFRAY Pierre  
 MAIRET Jean  
 MARANGONI Marco  
 MARAZZOLI Marco  
 MARESCHAL André  
 MARIE DE FRANCE  
 MARINO Giambattista  
 MARTINO Pierre  
 MARTY-LAVEAUX Charles  
 MAROLLES Michel de  
 MASKELL David  
 MASTROIANNI Michele  
 MATHIEU-CASTELLANI Gisèle  
 MATTIODA Enrico  
 MAZOUER Charles  
 MAZZALI Ettore  
 MAZZOCCHI Domenico  
 McCLARY Susan  
 MCGOWAN Margaret  
 MÉDICIS Anne Marie Louise de  
 MEERE Michael  
 MELZER Sara E.  
 MÉNANDRE  
 MÉNESTRIER Claude-François  
 MEYER Jean  
 MILLET Olivier  
 MOLIÈRE  
 MONCOND'HUI Dominique  
 MONFERRAN Jean-Charles  
 MONTAIGNE Michel de  
 MONTAGNANI Cristina  
 MONTANARI Anna  
 MONTCHRESTIEN Antoine de  
 MONTEVERDI Claudio  
 MONTMAUR Pierre de  
 MONTREUX Nicolas de  
 MOREL Horace  
 MORIN Louis  
 MORTIER Daniel  
 MOST Glenn W.  
 MÜHLETHALER Jean-Claude  
 MYLNE Vivienne
- NAUDEIX Laura  
 NERVÈZE Antoine de  
 NEWCOMB Anthony  
 NIDERST Alain

NONNOS DE PANOPOLIS  
 NORES Giasone de  
 NORMAN Larry F.

OLIVERO Adalberto  
 OLIVIER Daria  
 OSSOLA Carlo

PAGEAUX Daniel-Henri  
 PARIGI Giulio  
 PAVEL Thomas G.  
 PAVESIO Monica  
 PELETIER DU MANS, Jacques  
 PELLEGRINI Carlo  
 PÉROUSE Gabriel André  
 PETIT-VAL Raphaël  
 PÉTRARQUE (Francesco Petrarca)  
 PIGNA Giovanni Battista  
 PIÉJUS Anne  
 PINDARE  
 PIO Ascanio (di Savoia)  
 PIRANDELLO Luigi  
 PIRROTTA Nino  
 PIVA Franco  
 PLANA Muriel  
 PLATON  
 PLAUTE  
 PLAZENET Laurence  
 PLOTIN  
 PLUTARQUE  
 POGGIO Francesco di  
 POLIZZI Gilles  
 PORCHÈRES Honorat Laugier de  
 POULLET Pierard  
 POWEL John S.  
 POZZI Giovanni  
 PRUNIÈRES Henri  
 PULCI Luigi

QUINAULT Philippe  
 QUINET Toussaint  
 QUINTILIEN

RABELAIS François  
 RABEL Daniel  
 RACHEWILTZ Siegfried de  
 RACINE JEAN  
 RAIMONDI Ezio  
 RAJNA Pio

RAPIN René  
 RAUSEO Chris  
 REISS Timothy  
 REYNARD Francisque  
 RESCIA Laura  
 REY-GOLDZEIGUER Annie  
 RIFFAUD Alain  
 RIGAL Eugène  
 RIZZA Cecilia  
 ROBELIN Jean  
 ROCCA Rosanna  
 ROCHE Denis  
 ROJAS Fernando de  
 ROLLA, Chiara  
 ROLLIN Sophie  
 ROMERA PINTOR Irene  
 RONSARD Pierre de  
 ROSSET François de  
 ROSSI Massimiliano  
 ROSSINI Gioachino  
 ROUSSILLON Marine

SAINT RÉAL, César de  
 SAINT-SORLIN Jean Desmarest de  
 SANCHEZ Joseph  
 SANSOVINO Francesco  
 SANTACROCE Simona  
 SANTINELLI Francesco Maria  
 SAPINO Roberta  
 SARA Cristina  
 SARACINELLI Ferdinando  
 SARASIN Jean-François  
 SAULNIER Verdun-Louis  
 SCALIGER Jules-César  
 SCARRON Paul  
 SCEPI Herni  
 SCHAEFFER Jean-Marie  
 SCHERER Colette  
 SCHERER Jacques  
 SCHOYSMAN Anne  
 SCHUEREN Éric van der  
 SCREECH, Michael  
 SCUDÉRY Georges de (+ scudériennes)  
 SCUDÉRY Madeleine de  
 SEGRAIS Jean Regnault de  
 SEGRE Cesare  
 SÉNÈQUE (Seneca, Lucius Annaeus)  
 SERROY Jean  
 SERVIUS Maurus Honoratus

- SETTIS Salvatore  
 SHAKESPEARE William (+Shakespearien)  
 SIDNEY Philip  
 SIGURET Françoise  
 SIMONIN Michel  
 SIRERA Joseph Lluis  
 SMART William  
 SMITH Malcolm  
 SNAITH Guy  
 SOLES Robert  
 SOPHOCLE (Sophocles)  
 SOREL Charles  
 SOUHAIT François du  
 SOZZI Lionello  
 SPICA Anne-Elisabeth  
 SPIEGEL Hilde  
 SPINA Luigi  
 STACE  
 STANISLAVSKI Constantin  
 STAROBINSKI Jean  
 STEMPEL Wolf Dieter  
 STERNE Laurence  
 STOPPINO Eleonora  
 STRAPAROLA Gianfrancesco  
 SUÉTONE  
 SUOZZO Andrew  
  
 TAILLE Jean de la  
 TAMIZEY DE LARROQUE Philippe  
 TARGA François  
 TARRADE Jean  
 TASSO Bernardo  
 TASSE (Torquato Tasso, dit le)  
 TÉRENCE  
 TERNAUX Jean-Claude  
 TESTI Fulvio  
 THOURET Clotilde  
 TICK Judith  
 TIMOPHILE Thierry de  
 TISSONI BENVENUTI Antonia  
 TODOROV Tzvetan  
 TOMASI Franco  
 TOUSTAIN Charles  
 TREADWELL Nina  
 TRISSINO Gian Giorgio  
 TRISTAN L'HERMITE (François L'Hermite  
 du Solier, dit)  
 TRONSARELLI Ottavio  
 TROTTEREL Pierre  
  
 TRUCHET Jacques  
 TURCHI Marcello  
 TURNÈBE Odet de  
  
 UGHETTI Dante  
 URFÉ Honoré d'  
  
 VAGANAY Hugues  
 VALINCOUR Jean-Baptiste Henri Du Trou-  
 sset de  
 VECCHI GALLI Paola  
 VIAU Théophile de  
 VIÉTOR Karl  
 VIGARANI Carlo  
 VILLEDIEU Marie-Catherine-Hortense de  
 VILLENEUVE François  
 VILLEY Pierre  
 VINCENT Jacques (du Crest Arnaud)  
 VIRGILE  
 VISWANATHAN-DELORD Jacqueline  
 VIVALDI Antonio  
  
 WALDEN J.W.H.  
 WALKER Thomas  
 WEINBERG Bernard  
 WIKSTRÖM Toby  
 WINTROUB Michael  
 WOODROUGH Elisabeth  
  
 XÉNOPHON  
  
 YVER Jacques  
  
 ZAMPESE Cristina  
 ZIOSI Roberta

## TABLE DES MATIÈRES

Magda CAMPANINI

Introduction . . . . .

Giorgetto GIORGI

Épopée et roman gréco-latins, roman et poème chevaleresques,  
roman héroïco-galant : affinités et différences . . . . .

Emmanuel BURON

La notion de personnage. L'ouverture spectrale comme dispositif  
métathéâtral . . . . .

Jean BALSAMO

De la nouvelle facétieuse à la comédie. *Les Napolitaines* (1584)  
de François d'Amboise : une conversation civile entre France  
et Italie . . . . .

Patrizia DE CAPITANI

Du roman au théâtre. Bradamante : une héroïne entre poème  
chevaleresque italien et scène française (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) . . . . .

Eugenio REFINI

La voix des sirènes : réécritures du roman chevaleresque dans  
le théâtre musical du XVII<sup>e</sup> siècle . . . . .

Paola MARTINUZZI

Dans les royaumes d'Alcine et d'Armide : l'Arioste et le Tasse  
en danse . . . . .

Laura RESCIA

Faire prendre le cothurne français à Héliodore : *Les Chastes  
et loyales amours de Théagène et Chariclée* d'Alexandre  
Hardy (1628) . . . . .

Charles MAZOUER

L'union des arts dans la *Psyché* de Molière, Corneille,  
Quinault et Lully . . . . .

Michael MEERE

*Les Amours de Pistion et Fortunie* et *Acoubar* : de l'amour  
victorieux aux périls de la colonisation . . . . .

Gilles POLIZZI

Le parasite au bûcher : *mimesis* théâtrale vs romanesque  
dans le *Parasite Mormon* de Charles Sorel (1650) . . . . .

Frank GREINER

Des fictions théâtrales : l'influence de la scène sur le roman  
français au XVII<sup>e</sup> siècle . . . . .

BIBLIOGRAPHIE . . . . .

INDEX NOMINUM . . . . .

TABLE DES MATIÈRES . . . . .