



## Prologue

Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY  
(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université Montpellier 3)  
& Janice VALLS-RUSSELL  
(IRCL-UMR5186 du CNRS, CNRS)

Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne à Paris, saison théâtrale 1640-1641 : Léandre fait à son ami Alphonse le récit de ses malheurs. Il s'est en effet épris de Clarice, fille de ses ennemis, avec laquelle il a échangé par la fente ménagée dans le mur séparant leurs deux maisons, avant que le père de Clarice ne décide, une nuit, de quitter Florence, où étaient installées les deux familles. Léandre a cherché à suivre et à retrouver Clarice, mais il a été enlevé par des pirates. Enfin, après plusieurs années, il a réussi à s'introduire dans la maison de celle qu'il aime, où il sert sous l'identité d'un certain Hortense. Si ces malheurs font écho à une multitude de pièces de théâtre et de situations, c'est à un modèle précis que se rapporte le temps des bonheurs : Léandre se définit explicitement comme un nouveau Pyrame et place ses amours dans les pas de ses illustres prédécesseurs, la destinée de Pyrame et Thisbé ayant valeur d'avertissement et de contre-exemple. En effet,

... songeant au succès des amours de Pyrame,  
Quoiqu'en même besoin, pressé de même flamme,  
[Ils] n'en suiv[irent] pas la résolution.

Nous sommes là dans la scène d'exposition de la *Clarice* de Rotrou, comédie à l'italienne adaptée de *L'Erofilomachia* (1596) de Sforza Oddi, qui retravaille ainsi le mythe ovidien et atteste de sa circulation européenne, la référence aux amours de Pyrame et Thisbé se trouvant déjà dans l'hypotexte italien.

Mais qu'évoque au juste le sujet de Pyrame et Thisbé en Europe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, quelles images et quelles « leçons » véhicule-t-il et selon quels supports et quelles modalités circule-t-il alors ?

### I. Filiation unique, transmission double

Contrairement à d'autres mythes, celui de Pyrame et Thisbé s'est transmis exclusivement à partir d'une seule source classique, les *Métamorphoses* d'Ovide, dont il ouvre le quatrième livre (IV, 55-166). Ce récit très court, de 111 vers, s'inscrit dans une œuvre tellement foisonnante et, plus précisément, dans un contexte tellement chargé de fureur,

qu'il passerait presque inaperçu. Il est emboîté dans le récit qui oppose les Minyades au dieu Bacchus, opposition qu'elles manifestent en restant enfermées, racontant des histoires tout en filant, au lieu de sortir fêter le dieu, qui se vengera en les transformant en chauve-souris. Deux histoires d'amour encadrent cette narration, livrée par une des Minyades : en amont, celle de Sémiramis et Ninus, esquissée en filigrane, par le rappel de la naissance de la future reine, de son rôle de bâtisseuse de Babylone, et par la localisation du drame, près du tombeau qu'elle érige pour son époux ; en aval, celle de Mars et Vénus, pris dans les rets invisibles tissés par Vulcain et exposés à la moquerie des dieux voyeurs de l'Olympe. La discrétion du mythe des deux jeunes Babyloniens, inscrit entre l'évocation d'un couple alliant l'épique et le fabuleux (Sémiramis et Ninus) et celle d'un couple divin associé aux jeux érotiques (Mars et Vénus), provient aussi de sa matière : il raconte non pas un amour d'adultes hors du commun, mais celui dont s'enflamment deux adolescents, empêché par un interdit familial arbitraire, sur les raisons duquel Ovide ne s'attarde pas. Le poète préfère retracer la dynamique fulgurante d'une passion très quotidienne en apparence, qui traverse littéralement les obstacles (la fente dans le mur qui sépare les pièces où Pyrame et Thisbé sont enfermés de part et d'autre) et qui sort du cadre familial et social (la cité) pour déboucher sur le double suicide des amants. Ce drame final se déroule de nuit, en pleine nature, hors de la ville qui a servi de cadre aux rencontres et aux échanges, avec un déplacement depuis un espace clos lui-même inscrit à l'intérieur de la cité, vers un espace ouvert qui est aussi le lieu de tous les dangers.

Après un court préambule (v.55-66), qui présente en miroir Pyrame et Thisbé, leur beauté, leur jeunesse, leur amour, et l'opposition familiale, le récit se scinde en deux espaces-temps, celui de l'enfermement et des interdits (Babylone, v.67-92), et celui, plus ample, d'une contrée sauvage et des méprises (hors les murs), qui occupe plus de la moitié du récit (v.93-166). C'est là que se suicident Pyrame puis Thisbé.

Ovide passe rapidement (en deux vers, v.92-93) sur la fuite, si rapide après une attente qui semble interminable, pour planter, tel un metteur en scène, le décor sommaire de la double mort des amants : une fontaine, un arbre, une lionne, aperçue au clair de lune par Thisbé, première arrivée. Le cadre nocturne encourage une confusion des repères, montrés puis effacés par la lune, métonymie de l'erreur à l'origine du double drame : le suicide de Pyrame, quand il trouve le voile taché de sang et croit Thisbé morte, le suicide de Thisbé quand elle trouve son amant gisant sous le mûrier. Chacune de ces morts s'accompagne d'un monologue, où l'un s'adresse à l'autre, créant l'effet d'un dialogue à deux temps, d'un dialogue qui est lui aussi illusion.

Qui dit les *Métamorphoses* d'Ovide dit transformation. Autre aspect qui va à l'encontre du spectaculaire en matière d'effet visuel, la métamorphose, ici, se déplace. Elle frappe non pas les personnages eux-mêmes (à la différence, par exemple, de Daphné, d'Io ou de Myrrha) mais le mûrier, qui signalait le lieu du rendez-vous. Plus précisément, ce n'est pas le mûrier lui-même qui se transforme, mais ses baies blanches, qui se chargent du sang de Pyrame. Plus qu'à une métamorphose, nous assistons à une mutation chromatique, structurelle, à l'origine d'une deuxième méprise : devant la silhouette de cet arbre si sombre dans la nuit sombre, Thisbé craint un instant s'être égarée. Fidèle au procédé ovidien d'écriture, qui opère par glissements et interpolations, la fonction du mûrier se prolonge au-delà du cadre du récit, pour devenir un témoin à la mémoire des deux amants, tout en venant illustrer le postulat de départ, énoncé en préambule du récit par la narratrice : pourquoi le mûrier, qui jadis avait des baies blanches, a des baies couleur de sang.

Malgré sa discrétion apparente, ou peut-être parce qu'il traite non pas des dieux mais des hommes, ce mythe suscite un grand engouement, qui traverse le Moyen Âge et se prolonge tout au long de la Renaissance, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Sa dimension humaine, ainsi que la nature dramatique du récit, touche sans doute une sensibilité médiévale double : un versant religieux, autour de la figure humaine du Christ ; un versant érotique, qui s'exprime dans les romances d'amour et la poésie courtoise. Pyrame est le Christ, qui donne sa vie pour sauver l'âme humaine (Thisbé), il est aussi celui que pleure l'amie fidèle (Thisbé). Dans une forme de syncrétisme esthétique et culturel, Pyrame et Thisbé vont jusqu'à incarner simultanément ces deux pendants : c'est ainsi que la romance du XII<sup>e</sup> siècle, *Piramus et Tisbé*, ampliation de quelque 900 vers du récit d'Ovide, est intégrée au début du XIV<sup>e</sup> siècle à l'*Ovide moralisé* en vers, et complétée d'une allégorie chrétienne. Ce procédé d'appropriation s'accompagne d'un ancrage du récit dans la société médiévale – Thisbé a une « chambrière » qui veille sur elle et qui rapporte à sa mère son amour pour Pyrame ; elle glisse sa ceinture dans la fente – et d'une expansion de certains aspects : développement des lamentations de Pyrame et Thisbé de part et d'autre du mur, puis au moment du double suicide. Certains détails viennent donner un portrait plus détaillé : ainsi l'auteur anonyme précise que Pyrame et Thisbé se connaissent depuis l'âge de sept ans et il retrace comment le sentiment de complicité se transforme en sentiment amoureux. La fin du poème du XII<sup>e</sup> siècle, conservée dans l'*Ovide moralisé*, termine sur une mort fusionnelle qui célèbre l'union et la fidélité amoureuse – avant l'allégorie qui vient commenter le texte et lui donner une lecture religieuse.

Une fois inscrits dans l'*Ovide moralisé* en vers, Pyrame et Thisbé voguent sur le succès européen de cet ouvrage, qui donne lieu à toute une tradition de réécritures, dont l'*Ovidius moralizatus*, de Pierre Bersuire (1359), un ensemble de courts textes en prose se voulant plus « factuels », sans dialogues, accompagnés de moralisations, qui sera lui-même maintes fois remanié, ou encore l'*Ovide moralisé en prose*, au XV<sup>e</sup> siècle. Avec l'avènement de l'édition, les nombreux manuscrits sont progressivement remplacés par des impressions qui donnent lieu à de nouveaux remaniements, toujours fidèles à cette tradition où les auteurs-compileurs se nourrissent des apports successifs. Une des plus célèbres est *La Bible des Poetes*, de Colard Mansion, publiée pour la première fois à Bruges (1484), avec des éditions successives à Paris (Verard, 1493/1494), agrémentées d'illustrations. En parallèle, l'*Ovidius moralizatus* continue d'être imprimé jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Des éditions de l'*Ovide moralisé* et de la *Bible des Poetes* coexistent ainsi pendant plusieurs décennies avec les nouvelles éditions latines d'Ovide et les traductions, désormais fidèles au texte source, qui sortent des presses européennes, mais ces dernières continuent de véhiculer des influences de l'appropriation médiévale, puisque, comme le note J. Engels, « [j]usqu'en 1556, des fragments [de l'*Ovidius moralizatus*] figureront en manchette dans les éditions imprimées des *Métamorphoses*<sup>2</sup> ».

Entre-temps, Thisbé a rejoint le cercle des femmes illustres de l'Antiquité et de la Bible, dans le *De Claris mulieribus* de Boccace (1361), dont s'inspirent Geoffrey Chaucer, dans sa *Legend of Good Women* (1382), et Christine de Pizan, qui inclut un portrait de Thisbé dans la *Cité des dames* (v. 1400) – ouvrages qui seront eux aussi imprimés par la suite et, pour Boccace et Christine de Pizan, traduits tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle. L'allégorisation s'atténue, au profit de commentaires empreints de pédagogie, qui invitent les parents à être plus attentifs aux sentiments de leurs enfants (Boccace) ou les

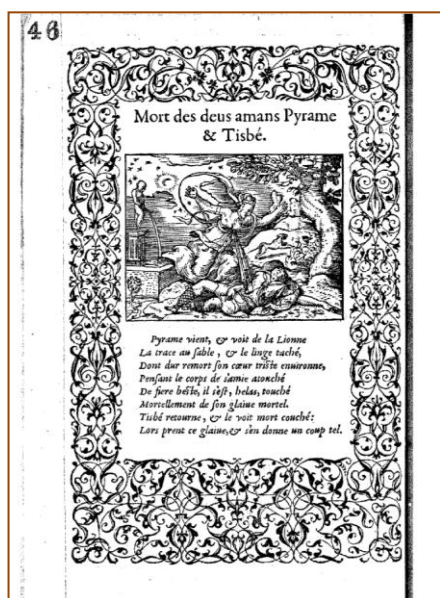
<sup>1</sup> Erwin Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Londres, Granada, 1970 (Almqvist & Wiksell, 1960, 1965), p. 79.

<sup>2</sup> J. Engels, éd., *Petrus Berchorius, Reductorium morale*, p. vi.

enfants à obéir leurs parents (Christine de Pizan), et mettent en garde contre les dérèglements de l'amour. Dans les poésies amoureuses, c'est la fidélité mutuelle qui est mise en avant comme exemplaire, Pyrame et Thisbé s'inscrivant ensemble ou séparément dans des « catalogues » de couples amoureux, fidèles ou infidèles, heureux ou tragiques, où ils côtoient Didon et Énée, Hélène et Pâris, Céphale et Procris, Héro et Léandre. La proximité fréquemment établie avec ce dernier couple renforce la signification de l'hypotexte, mise dans la bouche d'un personnage nommé Léandre, dans la pièce de Rotrou.

Cette coexistence de différentes lectures, interprétations et appropriations du mythe, les croisements avec d'autres mythes enrichissent la tradition ovidienne, encouragent une exploration esthétique qui joue à la fois sur les effets de feuilletage et sur la démultiplication des regards.

La scène de la mort des amants marque particulièrement les imaginations, et l'intérêt du Moyen Âge pour le récit de Pyrame et Thisbé peut sembler d'autant plus remarquable qu'il se clôt par un double suicide, avec l'utilisation d'une même arme qui vient renforcer ce passage à l'acte. Le traitement de la mort par allégorisation et christianisation d'une part, par une érotisation fusionnelle d'autre part, permet d'exalter des gestes qui étaient condamnés, les élevant à un statut analogue à celui du sacrifice christique et de la tradition courtoise qui sacrifie tout à l'amour : Pyrame est à la fois le Christ et Tristan. L'ambivalence, ou la tension bidirectionnelle de l'*Ovide moralisé*, qui dépeint ces deux formes de sacrifice, permet de contourner les condamnations d'un Saint Augustin, ouvrant la voie à un traitement esthétique analogue de la mort du Christ et de Pyrame chez Altdorffer (v.1512-1518), et à l'intensité quasi mystique que prend la mort de Pyrame et Thisbé sur scène, que ce soit dans le théâtre de Shakespeare ou celui de Théophile de Viau.



La *Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557.  
Bois gravé par Bernard Salomon.  
sur le site de la BNF: [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)

Un nombre important des éditions et traductions d'Ovide sont illustrées par des gravures qui circulent d'une presse à une autre : c'est le cas par exemple de celles de

Bernard Salomon (voir illustration ci-dessus<sup>3</sup>). La scène privilégiée par les graveurs est la scène de la mort, qui invite à l'expression d'une palette d'attitudes allant de l'effroi à l'érotisme, la dimension érotique de la mort fusionnelle, avec la rencontre des deux corps, étant développée à la Renaissance dans les arts visuels et la poésie. Cette scène sort des pages des ouvrages pour se démultiplier sur des supports divers accueillant des représentations mythologiques dans les demeures : tableaux, coffrets, majoliques, tapisseries.

On voit ainsi comment ce récit parvient au XVI<sup>e</sup> siècle par une double transmission, celle du Moyen Âge à laquelle se rajoute, sans totalement l'effacer, celle d'une forme de retour aux sources, par le biais d'éditions latines, de nouvelles traductions plus fidèles au texte d'Ovide, qui ne passent plus par les versions médiévales, de dictionnaires, mais aussi par la diffusion d'une iconographie qui s'inspire des gravures qui accompagnent le texte d'Ovide. Ce sont donc un mythe et des figures antiques connus d'un lectorat et d'un public lettré, mais comportant des éléments et des représentations issues d'une culture médiévale, ancrée dans le décor concret du quotidien, que les dramaturges William Shakespeare et Théophile de Viau convoquent sur scène.

## II. Shakespeare et Théophile : de la page à la scène

Un découpage du récit en « scènes », aux rythmes qui se contrastent et se font écho ; la scène de la mort notamment, avec un seul cadre, en deux temps, celui de la mort de Pyrame, puis celui de la mort de Thisbé, chacune accompagnée d'un monologue : les éléments dramatiques et rhétoriques étaient déjà présents, chez Ovide, le potentiel scénique aussi ainsi que les jeux d'illusion et d'erreur, accentués par les allusions à la lune et à l'épaisseur de l'obscurité. La tradition de *Ovide moralisé* en vers amplifie la dimension rhétorique, les dialogues dépeignent les tourments de Pyrame et Thisbé, esquissent des personnages secondaires, comme la mère ou la nourrice. Il suffisait (presque) de transposer le mythe au théâtre. Mais Shakespeare et Théophile de Viau procèdent différemment.

Shakespeare propose une mise en diptyque du mythe, une double exploration d'un double suicide, dans le genre de la comédie, *Le Songe d'une nuit d'été*, et de la tragédie, *Roméo et Juliette*. Dans les deux pièces, le dramaturge procède à une élaboration structurale et poétique qui fonctionne par analogie – une histoire en appelle une autre, les histoires s'entretissent – tout en recherchant des effets contrastés : dans *Le Songe*, les réverbérations et les emboîtements interrogent les effets d'illusion du théâtre et rappellent les procédés ovidiens des *Métamorphoses*, dans *Roméo et Juliette*, le rapprochement opéré entre le mythe ovidien et la tradition des nouvelles italiennes redouble l'intensité dramatique.

Cet effet d'analogie et de contraste apparaît nettement dans la séquence de la mort des deux amants. Dans la comédie, Shakespeare crée une mise à distance de la mort de Pyrame et Thisbé, en installant un public sur scène, en soulignant les effets décalés qui résultent de l'inexpérience théâtrale et rhétorique des comédiens amateurs, en renforçant l'effet comique par la rapidité avec laquelle le comédien jouant Pyrame se redresse pour rassurer tout le monde qu'il n'est pas mort. Dans la tragédie, il privilégie l'intensité et le rapprochement : il n'y a pas de mise à distance, le déplacement à l'intérieur d'un caveau

<sup>3</sup> *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557, avec des bois gravés par Bernard Salomon, est consultable en ligne sur le site de la BNF: [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr).

renforce l'illusion nocturne et la dimension tragique (même si, rappelons-le, cette scène était jouée de jour !); l'attention du public est centrée sur un dénouement à la fois attendu et qu'il espère voir déjoué. L'intensité de la scène a été renforcée par une forme de mise en abyme, par son anticipation par Juliette, alors qu'elle hésite à prendre le philtre préparé par le Frère Laurent, avec une plongée complaisante dans le macabre qui contraste avec la rapidité de son geste ultime.

Comme chez Ovide, la scène finale s'organise autour d'un dialogue en deux temps, chacun s'adressant à l'autre qui ne peut l'entendre. Shakespeare introduit toutefois une différence avec Ovide, qu'il importe de la nouvelle italienne : Roméo meurt avant que Juliette ne reprenne connaissance, tandis que Pyrame croise une dernière fois le regard de Thisbé. Pyrame, on peut le penser, mesure alors, trop tard, la portée tragique de l'erreur, Roméo n'en est pas conscient – du moins dans le texte de Shakespeare. L'article de Janice Valls-Russell rappelle que le sous-texte ovidien s'impose chez certains metteurs en scène contemporains, qui choisissent, sur scène comme à l'écran, de s'attarder sur quelques secondes d'un regard mutuel, doublement tragique, dont l'effet est dramatiquement intense. Et il montre que, malgré un contraste générique, scénique, rhétorique que tout semble opposer, des circulations s'opèrent entre *Le Songe* et *Roméo et Juliette*.

Le passage au théâtre signe l'émergence d'un nouveau mythe : le Pyrame et Thisbé post-*Songe*, à son tour pastiché dans d'autres formes (opéra), continue de fasciner par sa capacité à interroger l'art du comédien et le contrat avec le public, tandis que Roméo et Juliette supplantent progressivement, au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles, le mythe de Pyrame et Thisbé comme mythe emblématique de jeunes amours tragiques.

C'est à Théophile de Viau qu'il revint de composer (après les moralités néerlandaises du début du XVI<sup>e</sup> siècle toutefois<sup>4</sup>) la première pièce de théâtre entièrement consacrée au sujet de Pyrame et Thisbé, transformant ainsi le court récit ovidien en une tragédie d'un peu plus de 1230 vers<sup>5</sup>. Amplifiant la matière initiale, il fait figurer aux côtés du couple principal plusieurs personnages secondaires, dont la plupart ne sont pas même évoqués par Ovide : le père de Pyrame et son confident, la mère de Thisbé et sa confidente ainsi qu'une « vieille », variante de la nourrice que l'on trouve dans les tragédies antiques et humanistes. Surtout, le poète ajoute au premier obstacle que constitue la haine des parents un second obstacle, de nature politique, puisque Pyrame a pour rival le roi lui-même, follement épris de Thisbé et décidé, pour jouir de sa possession, à faire exécuter Pyrame. C'est ce second obstacle qui, dans l'adaptation française, constitue la principale motivation de la fuite des amants.

Publiée en 1623 et probablement composée deux ans auparavant, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* est l'unique pièce de théâtre de Théophile de Viau qui ait été conservée. Connu comme poète et considéré, suite aux accusations du Père Garasse, comme le chef de file des libertins, celui que ses contemporains appellent par son seul prénom a composé une pièce de théâtre qui lui ressemble : tragédie lyrique, qui s'ouvre régulièrement à des fragments de poésie, tragédie pastorale tout autant, dans laquelle le lieu champêtre où Pyrame et Thisbé se donnent rendez-vous fonctionne comme une

<sup>4</sup> On connaît deux moralités néerlandaises, *Antwerp Pyramus ende Thisbe* (v. 1485-1520) et *Haarlem Pyramus en Thisbe* (1500-1525), qui semblent avoir jouées. Voir Charlotte Steenbrugge, "The Functions of the English Vice and Dutch Sinnekens: A Comparison", *Early Theatre* 13.2 (2010), p. 13-41. <http://digitalcommons.mcmaster.ca/earlytheatre/vol13/iss2/2> (Consulté le 19 mars 2013).

<sup>5</sup> Ce qui est peu au regard de la production théâtrale contemporaine ou immédiatement postérieure, la moyenne comptant 1600 vers.

actualisation du *locus amoenus* et plus généralement de l'espace pastoral très présent sur la scène contemporaine. Mais c'est aussi une tragédie de la liberté, dans laquelle les figures de l'autorité (politique comme familiale) sont présentées sous leur jour le plus négatif et où l'amour apparaît comme le ferment de toutes les émancipations. Et c'est assurément cet aspect qui marque la singularité de la pièce, masquant même, pour les contemporains et plus encore pour la postérité, ce qu'elle doit à d'autres œuvres autant que sa conformité à un certain type de tragédie bien ancré dans le paysage dramatique parisien contemporain.

La pièce de Théophile s'inscrit en effet dans une double filiation : celle des adaptations du sujet de Pyrame et Thisbé ; celle des tragédies contemporaines, et tout particulièrement des tragédies d'amour, qui connaissent un développement particulièrement remarquable au cours des décennies qui précèdent la composition des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. Ainsi l'obstacle que constitue la passion du roi pour Thisbé fait écho à des situations tragiques connues des premiers spectateurs et des premiers lecteurs de la pièce, notamment à celle que dramatise le rouennais Pierre Mainfray dans *La Rhodienne, ou La cruauté de Soliman, tragédie où l'on voit naïvement décrites les infortunes amoureuses d'Éraste et de Perside* (1621), dans laquelle la passion du tyran forme le principal obstacle aux amours d'Éraste et Perside et cause leur double mort ; il en va de même du suicide final, *a fortiori* du suicide d'amour, événement habituel de la scène tragique<sup>6</sup>. Les dramaturges contemporains de Théophile de Viau ne vont pas, toutefois, chercher chez Ovide la source de leurs fables tragiques. Ils les empruntent à l'Histoire et de plus en plus souvent au roman ou à l'épopée modernes et le modèle latin auquel ils se réfèrent – non systématiquement il est vrai – est bien plus Sénèque le tragique que le tendre Ovide. Ce dernier appartient aux poètes, et ce sont eux qui ont, les premiers, retravaillé le récit consacré à Pyrame et Thisbé. Jean-Antoine de Baïf lui a consacré un long poème intitulé « Le Mûrier, ou la fable de Pyrame et Thisbé », paru en 1573 dans les *Euvres en rimes*. Si l'on peut douter que Théophile ait été inspiré par Baïf, une autre adaptation poétique joua sans doute un rôle déterminant dans le choix du sujet : *La Sampogna* (1620) de Marino, qui séjourna à la cour de France entre 1615 et 1623. Dans ce recueil d'« idylles », à sujet mythologique et amoureux (on y retrouve les histoires d'Orphée, d'Actéon, d'Ariane ou de Daphné par exemple), la fable de Pyrame et Thisbé occupe la huitième place et la couleur toute pathétique de ce long poème (près de 600 octosyllabes) est ainsi annoncée :

*Voglio pianger cantando  
Di Piramo, e di Tisbe  
E gli amori, e la morte*<sup>7</sup>.

Théophile lui-même s'est confronté au mythe dans une pièce poétique intitulée « Thisbé pour le portrait de Pyrame au peintre », publiée dans la *Seconde partie des œuvres poétiques* (1623), recueil où prend également place la tragédie des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. La référence à la peinture, certes appelée par la forme du poème (un portrait), confirme ce dont l'adaptation dramatique porte la trace : s'il ne s'est peut-être pas explicitement référé à des traitements picturaux du sujet, Théophile a retenu et développé la séquence à laquelle peintres et graveurs résument la pitoyable histoire des

<sup>6</sup> Pour un exposé complet des parentés de la tragédie de Théophile de Viau avec les tragédies d'amour contemporaines, voir, dans ce numéro, l'article de Fabien Cavaillé, « Singularité de *Pyrame* ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600-1620) ».

<sup>7</sup> *La Sampogna del Cavalier Marino, divisa in idilli favolosi, e pastorali*, Paris, Abraham Pacard, 1620, p. 197.



amants de Thèbes, à savoir la séquence de la mort. Elle occupe non seulement l'intégralité du cinquième acte, mais également la fin de l'acte précédent, Théophile ayant divisé en trois scènes (IV, 3 ; V, 1 et V, 2) les scissions essentielles de la tragique méprise et placé le changement de lieu (l'espace urbain abandonné au profit de l'espace pastoral) entre la fin de la scène 2 de l'acte IV (où l'on assiste à un dialogue entre la mère de Thisbé et sa confidente) et le début de la scène suivante. Et alors que les actes précédents font place à de multiples embellissements et inventions, dont la première tient dans l'augmentation du personnel dramatique, la séquence finale est tout à fait fidèle au texte ovidien, auquel elle emprunte, pour commencer, le principe des deux monologues. Théophile, cependant, les adapte en moderne, et selon les mêmes procédures que celles qui étaient à l'œuvre chez Baïf et plus encore Marino, soit l'amplification et la dilatation des deux discours d'origine. Moins de trente vers chez Ovide, près de 300 chez Théophile (le discours des personnages prenant également en charge, il est vrai, tout ce qui relève du récit chez Ovide), inégalement répartis entre les deux amants puisque le monologue de Pyrame couvre à lui seul les deux tiers de l'acte. Par leur longueur, par leur puissance poétique et rhétorique, ces deux discours sont emblématiques de la singularité de l'œuvre de Théophile, qui explore les frontières du théâtre et de la poésie, mais aussi les frontières du représentable. « Tragédie élégiaque<sup>8</sup> » en ce sens, qui impose aux spectateurs mais d'abord aux acteurs un engagement particulier, qui est abandon à la puissance et à l'énergie du verbe, la pièce a cessé d'être représentée dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et est progressivement devenue texte à lire davantage qu'à jouer. Dans ce contexte, le choix que fit en 2010 Benjamin Lazar de porter à la scène la pièce de Théophile de Viau, de surcroît dans un décor parfaitement dépouillé et sans le support d'éléments musicaux – mais avec celui de la déclamation et de la gestuelle baroque –, est particulièrement remarquable (et fut remarqué).

### III. De *Pyrame et Thisbé* à *Pyrame et Thisbé*

De fait, les textes de cette première livraison constituent les actes d'un colloque organisé les 9 et 10 novembre 2011 à l'occasion de la représentation, au Théâtre des 13 Vents de Montpellier, des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* dans la mise en scène de B. Lazar, dont on trouvera un compte-rendu à la fin du numéro. Le colloque s'était achevé par une table ronde avec le metteur en scène et interprète de Pyrame ainsi qu'avec Anne-Guersande Ledoux (la mère de Thisbé) dont nous publions également la transcription.

Celui-ci s'ordonne logiquement autour de deux axes principaux, qui sont aussi deux adaptations majeures du sujet de Pyrame et Thisbé, et plus particulièrement de la séquence de la mort des amants : Shakespeare et Théophile de Viau. À partir, en effet, de celles de Shakespeare en Angleterre et de Théophile en France, toute adaptation et plus généralement toute confrontation au sujet de Pyrame et Thisbé intègre nécessairement, de manière explicite ou implicite, avouée ou inavouée, la confrontation avec les deux modèles et avec la dramatisation d'un sujet qui n'était pas à l'origine un sujet théâtral. Un premier ensemble d'articles est entièrement consacré à l'unique tragédie de Théophile de Viau ; un dernier trouve son unité autour du traitement shakespearien de la matière ovidienne ; entre les deux, on s'est intéressé à la postérité de la pièce de Théophile ainsi que du motif de la mort de Pyrame et Thisbé mais aussi à l'autonomisation du sujet par rapport à l'œuvre matricielle de Théophile de Viau.

---

<sup>8</sup> La formule est employée et glosée par Georges Forestier dans le texte de présentation de son édition de la pièce (Paris, Cicero, 1992).



Dans la première partie, Fabien Cavallé interroge ce qui est devenu un lieu commun de l'histoire littéraire et du discours sur *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, à savoir sa « singularité » pour la relativiser au regard de la production tragique et tragi-comique contemporaine et pour la déplacer, en intégrant dans son analyse une dimension autobiographique rarement prise en compte. Ce geste trouve une manière de prolongement dans l'étude de Michèle Rosellini qui, reprenant le dossier du procès pour libertinage que subit Théophile de Viau en 1625, fait dialoguer la tragédie avec d'autres œuvres du poète pour y rassembler les éléments d'un épicurisme également original qui, célébrant l'abandon à la nature, ne vise pas cependant la tranquillité de l'âme mais son éveil à la vie et à la liberté, lesquelles ont pour médiation la passion amoureuse. Pierre Pasquier et Sandrine Blondet se penchent de leur côté sur le devenir immédiat de la tragédie : le premier étudie le décor utilisé à l'Hôtel de Bourgogne pour les reprises de la pièce quelques années après sa création et au plus tard au cours de la saison théâtrale 1633-1634, décor atypique si on le compare à ceux qui paraissent avoir été mis en œuvre à la même époque dans cette salle parisienne et qui comprenait notamment, fait exceptionnel, un mur amovible ; la seconde se penche sur la première réécriture des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, à savoir le *Pyrame* en prose (1629) de Puget de La Serre, dramaturge carriériste alors débutant, qui entend profiter du succès et de l'aura de la tragédie de son illustre prédécesseur, tout en lui rendant explicitement hommage.

Dans le sillage de cette dernière étude, celle de Lise Michel se consacre au statut que revêt *Pyrame et Thisbé* dans l'imaginaire critique du XVII<sup>e</sup> siècle, comme une œuvre à la fois présente – elle est, de fait, publiée de nombreuses fois jusqu'à la fin du siècle et probablement jouée jusqu'aux années 1640 – et passée, mais non exactement dépassée, au contraire d'autres œuvres contemporaines de la tragédie de Théophile. Quant à Bénédicte Louvat-Molozay, elle s'attache à la double postérité de la tragédie de 1623, celle du dispositif dramatique de la mort des amants fondé sur la double méprise, et avec lequel joutent bon nombre d'auteurs tragiques des années 1630 (dans des pièces qui n'ont, en dehors de leur séquence finale, rien ou peu à voir avec la pièce de Théophile) et celle des adaptations dramatiques et opératiques de la fable ovidienne après Théophile de Viau, à partir de la tragédie de Pradon et jusqu'aux parodies de l'opéra de La Serre, Rebel et Francœur. Ne convoquant plus *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* qu'à titre de comparaison, Dominique Moncond'huy se penche sur les représentations picturales du sujet de la mort des amants ou, plus justement, de la mort de Thisbé, les peintres ayant majoritairement choisi de représenter ce moment de la fable. Il s'interroge notamment sur les éléments caractéristiques de ces représentations et sur le dialogue que les représentations picturales de la mort des amants nouent avec d'autres sujets mais aussi avec des genres différents, la référence en étant moins la peinture d'Histoire que le paysage et la pastorale.

La troisième partie se penche sur les remaniements du mythe dans l'œuvre de Shakespeare. L'article de Janice Valls-Russell met en regard la scène de la mort des amants dans *Le Songe d'une nuit d'été* et *Roméo et Juliette*, qu'elle aborde à partir des appropriations iconographiques du mythe, contemporaines de Shakespeare, tout en observant le transfert à la scène à travers des exemples tirés des mises en scène du XX<sup>e</sup> siècle. Le contrat qui unit les acteurs et le public, qui sous-tend tout spectacle, est l'angle choisi par Florence March pour étudier le rôle central joué par *Le Songe* dans la programmation du Festival d'Avignon et sa place dans la philosophie et la pratique théâtrales de Jean Vilar. La scène de la pièce dans la pièce, dans *Le Songe*, réinterroge plus largement la pratique théâtrale, les codes culturels et politiques qui sous-tendent les



orientations des metteurs en scène, dans un renouvellement constant, littéralisé par les quatre versions successives de « Pyrame et Thisbé », *Pyramus & Thisbe 4 You*, créées par le metteur en scène roumain Alexandru Dabija, dont Nicoleta Cinpoes propose une analyse.

Interlude comique au sein d'une comédie, dans un emboîtement des registres, ou interlude tragique dans une comédie ? Les défis que pose la présence sur scène de Pyrame et Thisbé, les effets de transmission, de tradition qui se relaient d'une mise en scène à une autre, mais aussi les ambivalences intergénériques continuent de fasciner tant les troupes que les publics, comme on peut le découvrir dans une sélection d'extraits des recensions de théâtre publiées dans les *Cahiers Élisabéthains* depuis plus de trente ans.