

INTRIGUES DU POUVOIR DANS
LES AMOURS TRAGIQUES DE PYRAME ET THISBÉ
DE THÉOPHILE DE VIAU

ZSÁK HELGA

École supérieure de l'Économie de Budapest (BGF)
Institut de langues étrangères
Alkotmány utca 9–11.
H-1052 Budapest
Hongrie
helgzsak@voila.fr

Abstract: Théophile de Viau, a very talented poet of the early 18th century, wrote his *Tragic Love of Pyrame and Thisbé* in 1621, and this work was one of the most successful plays of the whole century. Inspired by Ovid, the play shows many similarities with Shakespeare's *Romeo and Juliet*, but seems to depict the presence of authority and despotism more sharply. In this context, the contrast between the treatment of the themes of power, generosity, liberty and care, is deep, lyrical and moving.

Keywords: 18th century, drama, Théophile de Viau, power, conspiracy, love

Poète et dramaturge baroque, Théophile de Viau fait jouer *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé* probablement en 1621. Personnalité complexe, il hésite plusieurs fois entre protestantisme et catholicisme, mais fut accusé aussi d'écrits libertins et connut la prison. Il est relâché, on joue sa pièce à la Cour, mais le succès fut court pour l'auteur, qui meurt l'année suivante. Toutefois sa pièce connut une renommée retentissante, dûe sans doute non seulement à sa critique de l'exercice du pouvoir, mais peut être, par contraste, à sa peinture de l'authétique émotion des personnages.

La tragédie s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide, qui n'y consacre que quelques pages, et dans son oeuvre, le moteur de la pièce semble plutôt être l'amour¹ que l'opposition à une forme de pouvoir. Des auteurs de la

¹ Anne Videau : « Pyrame et Thisbé dans les métamorphoses d'Ovide : l'élégiaque, tragique de l'Eros et le romanesque, épique de l'Eros », <http://ars-scribendi.ens-lsh.fr>.

Renaissance comme Montemayor, ont repris la pièce mais c'est sans doute Théophile qui l'a enrichie et a parfait l'entrelacement de la passion et de la politique. La scène est à Babylone, mais Théophile omet de le préciser, comme il omet aussi d'analyser parfois les ressorts profonds qui meuvent la volonté des personnages, sans se soucier encore de la vraisemblance. Néanmoins cette simplicité des scènes semble mettre en relief la profondeur des émotions, ce dont témoigne peut-être aussi le succès de la pièce : de 1626 à 1698 elle est publiée soixante treize fois.

Pyrame et Thisbé, deux jeunes amoureux s'aiment depuis deux ans, malgré les interdictions. Les ennemis auquel se heurte leur bonheur sont les vieux, les parents, le pouvoir, puis l'apparition d'un lion. Le ressort tragique de la pièce n'est pas la seule passion des deux amants, celle-ci est même amplifiée par les contraintes : l'opposition parentale comme dans *Romeo et Juliette*, (« Vos parents, obligés d'un naturel devoir / Vous opposent ici leur absolu pouvoir » A II/1, v. 279–280 et « Que cet amour furtif irrite ma colère » A I/2, v. 135). Mais à cette liberté brimée s'ajoute l'envie des puissants (« Cette ingratitude farouche avecque ses mépris / A donné trop longtemps la gêne à mes esprits » A II/1, vv. 169–170.) et l'oppression du pouvoir. Guido Saba, éminent connaisseur de Théophile de Viau mentionne même « l'abus du pouvoir absolu des parents et du roi, qui lie les actions disparates des deux premiers actes de la pièce² ».

Ce pouvoir, dont certains traits rappelleront celui du début du XVII^e siècle, semblera s'apparenter parfois plus à une tyrannie, qu'à un pouvoir juste et bon, issu de droit divin. Une autre éminente spécialiste, Madeleine Bertaud³, parle du « désaccord avec l'ordre et la morale » de la pensée de l'auteur dans la pièce, ce qui sera en contraste avec « l'accord avec la Nature ».

Dès le début de la pièce le pouvoir royal apparaît comme cynique, absolu, le roi se plaçant au dessus des lois :

Tu sais que la justice est au-dessous du Roi
La raison défaillant, la violence est bonne
A qui sait bien user des droits d'une couronne.
(A I, 3 vv. 194–196)

Ce cynisme se double violence :

² Guido Saba : « Parents et Enfants — Jeunesse et Vieillesse dans *Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé* », *Travaux de Littérature* VI, 1993 : 125–135, p. 125.

³ Madeleine Bertaud : « La Relation Roi-sujet dans *Pyrame et Thisbé* », *Travaux de Littérature* VI, 1993 : 137–146, p. 131.

[...]
 J'aime que tout me craigne et crois que le trépas
 Toujours est juste à ceux qui ne me plaisent pas.
 (v. 205)

—et confond sans l'ombre d'une arrière pensée raison d'Etat et intérêt personnel, ce qui peut aboutir à l'élimination d'un rival.

Le réalisme de la corruption apparaît aussi bien tôt, le serviteur du Roi, Syllar, a pleinement conscience que son service mérite «salaire», (v. 239), ou «loyer» (v. 241), en esprit pragmatique sinon mercantile. Le «gain» (v. 243) est reconnu également comme «ressort» qui influence «les esprits et les corps». Le vocabulaire réaliste, prémonitoire de celui des conseillers avides des pièces plus tardives (comme Sabine dans *La Mort de Sénèque*, de Tristan l'Hermitte, qui parle «d'éponge à presser» au sujet du riche philosophe,) reflète bien la cupidité ambiante, mettant en valeur le contraste du lyrisme des personnages des deux amants.

Le réalisme ne caractérise pas le vocabulaire de la seule cupidité, la haine est ainsi dépeinte également («Lorsqu'elle le verra sanglant dans la poussière» v. 180—imagine déjà le tyran) et elle s'exacerbe même en sadisme dans les lignes suivantes⁴. Cette démesure des passions («la violence est bonne» cf. v.195.) rejoint celle de l'époque baroque du début du XVII^{ème} siècle, théâtre de l'excès, aux sentiments exacerbés.

Au début de l'Acte III, la conversation des deux conseillers révèle que l'ordre du meurtre a déjà été donné, et l'injonction se profile derrière le concept de royauté de droit divin, le roi occupant «la place de Dieu sur la Terre⁵». Ainsi était le concept du pouvoir royal de la France du début du XVII^e siècle :

Comme les Dieux au Ciel, sur la terre les Rois
 Etablissent aussi de souveraines lois.
 (A III/4, vv. 503–504)

Seulement ici, la justice est complètement détournée au bon vouloir du Roi, qui ose même s'identifier aux Dieux. Aux réticences d'un conseiller trop honnête, Syllar répond :

⁴ «Que les yeux en mourant, les regards à l'envers / Hideux sans mouvement, demeureront ouverts» (A I/3, vv. 181–182).

⁵ Guez de Balzac : *Le Prince*, 1631, Toussaint et du Bray, p. 216.

Ils peuvent le plus juste innocemment punir.
(A III/4, v. 560)

Et la tyrannie se substitue au droit :

Contre le Prince, aux droits, il ne se faut fier.
(A III/4, v. 563)

La loi est effacée devant le bon plaisir et la colère du Prince. Les deux complices semblent accepter assez aisément cet état de fait : l'argent, récompense de leur service, vient donner appui à leur rapide persuasion morale. Le plus honnête des deux est même prêt à risquer son « âme » désormais, trait où on pourrait voir apparaître la pensée libertine de l'auteur :

Le sort en est jeté, mon âme est exposée.
(v. 601)

Le pauvre serviteur est rapidement puni, lors d'une tentative de meurtre de Pyrame c'est lui qui est tué, son « âme » donc semble perdue. Le Roi est confronté à un autre échec, Thisbé a esquivé son messenger. L'amoureux déçu étend sa tyrannie à sa passion :

Tu sauras que je règne et que la tyrannie
Me peut bien accorder ce que l'amour me nie.
(A III/2, vv. 665–666)

Et furieux du refus de la belle, il redouble de violence, à l'instar des pièces plus tardives, des personnages d'intriguants ou d'intriguantes, cherchant un prétexte à leur passion de vengeance⁶, alléguant l'offense pour la muer en revanche :

Qu' on trouve quelque crime afin de l'accuser
En mon nom tu pourras tout dire et tout oser.
(A III/2, vv. 707–708)

C'est ici l'un des premiers exemples dans la tragédie du XVII^e siècle de la mise en scène d'un complot invoquant un prétexte pour satisfaire une vengeance

⁶ Helga Zsák : *Le thème de la vengeance des femmes dans la tragédie de la paix de Vervins (1589) à la Fronde (1648–1653)*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1999 ; réédit. Amazon, 2004. Voir chapitre II, *La Mariamne*, de A. Hardy (éd. 1628), et chapitre III, La vengeance comme prétexte dans *La Marianne*, de Tristan l'Hermitte (1636) et *Le Cosroès*, de Rotrou (1648).

personnelle. De plus, dans cette pièce, la tactique est le fait du roi. Ce procédé de l'offense alléguée est précoce. Dans *La Mariamne* de Hardy, ou plus tard, dans la pièce du même nom de Tristan l'Hermitte, la référence à une prétendue juste vengeance sert des intérêts iniques de sujets, de conspirateurs, d'ambitieux.

Ici, comme c'est le pouvoir lui-même qui a l'initiative et qui use de ce subterfuge—le serviteur honnête et innocent avait objecté (A III/I, v. 492): «Quand on n'a point de haine on n'en saurait forger»—la perversion de la morale et du pouvoir est déjà présentée comme complète.

Dans les traités des philosophes et moralistes du début du XVII^e siècle, les conseils et avertissements mettant en garde les Rois contre leurs passions qui obscurcissent leur jugement sont nombreux. Ainsi, par exemple, le Père Senault, dans son ouvrage *De l'Usage des Passions*⁷ conseille aux Souverains de :

Se soucier de mêler la douceur à la sévérité, de crainte qu'on ne lui reproche que sa colère est plus pernicieuse que profitable à son Etat.

Le Cardinal Richelieu dans son *Testament Politique*⁸ avait également mentionné la nécessité pour les souverains de ne pas céder aux passions et de gouverner sous la seule emprise de la raison :

La Raison doit être le flambeau qui éclaire les Princes en leur conduite et en celle de leurs Etats, [. . .] Est il encore vrai que n'y ayant rien au Monde qui compatisse moins avec celle que la Passion.

L'abus de pouvoir, bien loin des préceptes moraux ci dessus, est donc absolue dans cette pièce de Théophile, la tyrannie s'étend jusque dans l'âme, dans les sentiments des personnages qu'elle prétend régenter, trait propre à tout totalitarisme.

Ce début de réflexion sur l'origine et l'usage du pouvoir ébauche déjà peut-être celle d'autres pièces, comme celles d'Alexandre Hardy, ou d'autres plus tardives, comme *La Marianne* (1636), ou *La Mort de Sénèque*, (1648) de Tristan l'Hermitte, *Le Cosroès* de Rotrou, de cette même année, *La Médée* (1636) de Pierre Corneille, *La Mort d'Agrippine* (1653) de Cyrano de Bergerac, qui approfondiront tous le personnage du tyran en proie aux passions.

⁷ Jean-François Senault : *De l'Usage des Passions*, Paris : Camusat, 1642.

⁸ Armand du Plessis, Cardinal Duc de Richelieu : *Testament Politique*, Amsterdam, éd. H. Desbordes, 1688, tome II, p. 9.

Ce thème est fondamental en ce début du XVII^{ème} siècle, qui voit se dessiner la réflexion sur l'Etat de droit naissant. Ici, le pouvoir absolu, loin d'être juste ou bienveillant, s'apparente à une véritable tyrannie en exercice, usant de stratagèmes et de conspirations, d'abus et de corruption.

Du côté de l'amour, on trouve à la fois courage et héroïsme. L'innocence semble vivre dans un autre monde :

J'aime bien à forcer une loi tyrannique.
Amour n'a point de maître [...].
(A II/1, vv. 282–283)

—dit Pyrame à un confident. Au lieu de servilisme et de cupidité on trouve droiture et passion. Le contraste se prolonge dans le caractère, les idées des personnages. Les amants semblent se comprendre, puiser leurs forces et opposer leur manière de vivre dans le seul silence :

Car dans tous nos discours la voix parle le moins [...].
(A II/1, v. 328)

Et à ce silence s'ajoute innocence naturelle, spontanéité source du lyrisme poétique :

Mais je me sens jaloux de tout ce qui te touche,
De l'air qui si souvent entre et sort par ta bouche.
Je crois qu'à ton sujet le soleil fait le jour
Avecque les flambeaux et d'envie et d'amour.
(A IV/1, vv. 753–756)

—confie Pyrame.

Contre la violence, la fin tragique des amants est prévue d'avance, bien qu'elle ne soit pas, rationnellement, la vengeance du tyran. Mais dans la Nature et le silence, le mûrier, témoin de leur amour, demeurera :

Bel arbre, puisque au monde après moi tu demeures
Pour mieux faire paraître au Ciel tes rouges meures [...].
(A V/2, vv. 1191–1192)

Le lyrisme des personnages approfondit la portée poétique de la pièce, accentuée par les longs monologues du dernier acte. Dans la pièce d'Ovide, c'est à ce moment que la requête est entendue par les Dieux qui opèrent la Métamorphose : «Leurs vœux ont pourtant touché les Dieux» (v. 164). Ici le sang de Pyrame a transmué les fruits de l'arbre. La vie resurgit après la mort.

Ce long espace de liberté symbolise aussi peut-être «l'espace poétique», comme le dit B. Lazare à propos de la pièce⁹, dont les premiers vers évoquent cette liberté du poète, analogue à celle de la situation des amants :

Du bruit et des fâcheux aujourd'hui séparée
Ma seule fantaisie avec moi retirée,
Je puis ouvrir mon âme à la clarté des cieux
Avec la liberté de la voix et des yeux.

Les longues déclamations du V^{ème} acte, qui se déploient en toute liberté après les nombreuses intrigues, rappellent peut être le théâtre humaniste de la fin du XVI^{ème} siècle, et accentuent le courage, la sincérité, l'émotion des personnages.

Cette pièce, «lyrique et puissante», selon le metteur en scène cité, «tragédie adolescente¹⁰» si l'on considère la puissance d'émotion des protagonistes, est celle de l'un des auteurs sans doute le plus lu au XVII^e siècle. L'intériorisation des sentiments, des passions, annonce déjà les tragédies classiques, à une époque de l'esthétique de l'excès, caractéristique de ce début du siècle. Le lyrisme rejoint le théâtre humaniste, la peinture du pouvoir, les tragédies classiques, dont «la dignité demande quelque grand intérêt d'Etat» selon Corneille. Shakespeare, dans le *Songe d'une nuit d'été*, a fait un traitement tragicomique du thème d'Ovide, dans *Roméo et Juliette*, il a accentué l'aspect tragique de la passion des amants. *Pyrame* peut être considéré comme un *Roméo et Juliette* français, plus audacieux, aussi émouvant.

⁹ In *Notes dramaturgiques* de B. Lazare, pour la mise en scène de la pièce, «L'autre monde», *Agon*, 2008.

¹⁰ M.-M. Mervan-Roux : *Etude sémiotique des Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Thèse de doctorat, Paris III, 1982.