

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)
ED III Littératures françaises et comparée
CELLF XVII^e et XVIII^e siècles

Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et sciences humaines
Institut de littérature française

T H È S E
pour obtenir les grades de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Discipline / Spécialité : Littérature et civilisation françaises

Présentée et soutenue par :

Cécile SUIGNARD BEER

le 20 juin 2013 à l'Université de Paris-Sorbonne

**LA RIVALITÉ AMOUREUSE ENTRE PÈRE ET
FILS SUR LA SCÈNE FRANÇAISE DU XVII^e
SIÈCLE : UN SCHÈME TRANSGÉNÉRIQUE
(1631-1685)**

Co-directeurs de thèse :

M. Georges FORESTIER

Professeur, université de Paris-Sorbonne

M. Jean-Pierre VAN ELSLANDE

Professeur, université de Neuchâtel

Rapporteurs :

Mme Hélène BABY

Professeur, université de Nice

M. Claude BOURQUI

Professeur, université de Fribourg

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Jean-Pierre Van Elslande, co-directeur de thèse, professeur à l'Université de Neuchâtel ; M. Georges Forestier, co-directeur de thèse, professeur à l'Université de Paris IV – Paris Sorbonne ; Mme Hélène Baby, professeure à l'Université de Nice Sophia Antipolis ; M. Claude Bourqui, professeur à l'Université de Fribourg, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Cécile Beer en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 20 juin 2013



Le doyen
Patrick Vincent

MOTS CLÉS EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

- rivalité-père-fils-amour-schème-dramatique-genre-transgénérique-théâtre-français-17^e siècle.
- rivalry-father-son-love-amorous-scheme-dramatic-genre-theatre-french-17th century.

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Cette thèse interroge la transgénéricité inédite du schème de la rivalité amoureuse père-fils sur la scène française du XVII^e siècle. La réflexion se fonde sur un corpus représentatif des trois grands genres dramatiques de l'époque – comédie, tragi-comédie et tragédie – et riche d'une quarantaine de pièces. L'objectif de ce travail est de montrer que cette structure dramatique est doublement subversive dans le contexte du Grand Siècle. Sur le plan esthétique, ce conflit envahit tout l'espace scénique alors même que les discours des doctes de l'époque visent à hiérarchiser et à séparer les genres entre eux. La thèse interroge ainsi les stratégies développées par les dramaturges pour adapter ce schème aux contraintes esthétiques propres à chacun des genres. Sur le plan idéologique, ce type de crise met en rivalité les deux représentants mâles de la lignée. Or, dans le cadre particulier de ce Grand Siècle que les historiens qualifient d'« âge d'or des pères », cela conduit à questionner le fonctionnement sociopolitique et religieux de l'Ancien Régime. S'agit-il en faisant triompher le fils-rival de remettre en cause l'autorité du patriarche au sein de la famille et, partant, du roi au sein de l'État ? Ou bien, à l'inverse, est-il question en favorisant la victoire du père-rival, de réaffirmer le bien-fondé du système établi ? La rivalité père-fils, sous ses apparences galantes serait-elle porteuse d'un discours plus grave, et révélatrice d'une évolution de la société ? Comment la galanterie en transcendant la question générique, questionne-t-elle le politique ? C'est autour de ces deux grands axes de questionnement – esthétique et idéologique – que s'organise la réflexion.

À Eric

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ici ma profonde reconnaissance envers mes deux codirecteurs de thèse, M. Georges Forestier, Professeur à l'université de Paris-Sorbonne et M. Jean-Pierre Van Elslande, Professeur à l'université de Neuchâtel. Durant ce long parcours, ils m'ont toujours guidée avec rigueur et bienveillance. Par leurs remarques, leurs suggestions et leurs conseils, ils ont amplement contribué à améliorer la qualité de ce travail. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Je tiens également à remercier vivement les membres du jury, Mme Hélène Baby, Professeur à l'université de Nice, et M. Claude Bourqui, Professeur à l'université de Fribourg, d'avoir lu attentivement ce travail et de l'avoir enrichi de leurs remarques et commentaires avisés.

Enfin, je remercie de tout cœur mes proches. Merci à ma famille pour son écoute et ses encouragements constants, merci tout particulièrement à ma mère, de m'avoir transmis, dès l'enfance, sa passion pour la littérature. Enfin, merci à mon époux, Eric, pour sa confiance et son soutien sans faille.

Introduction générale	19

PREMIÈRE PARTIE

RIVALITÉ AMOUREUSE PÈRE-FILS ET CONSTRUCTION DRAMATIQUE	35

Chapitre I La rivalité amoureuse père-fils au sein des structures génériques	37

1 La rivalité amoureuse père-fils au sein des comédies	37

1.1 La comédie : définition et structure à rebours	37

1.2 La rivalité comme nœud de l'action	38

1.2.1 La rivalité comme nœud unique : les « petites comédies »	38

1.2.2 La rivalité comme nœud principal	40

2 La rivalité amoureuse père-fils au sein des tragi-comédies	42

2.1 La tragi-comédie : définition et structure mixte	42

2.1 La rivalité amoureuse père-fils comme action principale	45

2.1.1 L'action principale au sein d'une structure éclatée	45

2.1.2 La rivalité combinée avec une action politique	47

2.1.3 La rivalité combinée avec une autre action amoureuse	48

3 La rivalité amoureuse père-fils au sein des tragédies	51

3.1 La tragédie : définition et structure à rebours	51

3.2 La rivalité comme épisode « embarrassé » avec l'action principale	57

3.3 La rivalité comme action principale	59

3.3.1 La rivalité subjective	59

3.3.2 La rivalité objective	62

4 La rivalité comme épisode ornemental	66

Chapitre II: La mise en intrigue de la rivalité au sein des pièces	71

Introduction	71

1 Une étape clé au sein des pièces : la révélation de la rivalité	71

1.1 La révélation comme déclencheur de l'action	72

1.2 La révélation comme résolution de l'action	73

1.3 La révélation comme crise au sein de l'action	74

2 Les personnages au sein de la rivalité et leurs rapports de force	77

2.1 Fonctions et modes d'action des membres du trio amoureux	78

2.1.1 Le père : opposant, sujet ou objet ?	78

2.1.2 Le fils : sujet, opposant ou objet ?	82

2.1.3 La femme : objet ou sujet ?	84

2.2 Fonctions et modes d'action des personnages tiers	86

2.2.1 Les adjuvants et les opposants	87

2.2.2 Les profiteurs ambitieux	90

2.2.3 Les réconciliateurs	92

3 Les différents modes de résolution de la rivalité	93

3.1	Le dénouement heureux attendu dans la comédie	96
3.1.1	Définition du dénouement : mariage et réconciliation	96
3.1.2	Les deux modèles comiques : ridiculisation du père ou éclaircissement de la brouille	97
3.2	La résolution heureuse <i>in extremis</i> dans la tragi-comédie	101
3.2.1	Un dénouement heureux inattendu en contraste avec l'action	101
3.2.2	Le procédé de la fausse mort du fils : modèle violent ou modèle galant	103
3.3	L'issue malheureuse inéluctable dans la tragédie	105
3.3.1	Le dénouement comme sujet de la pièce	105
3.3.2	La mort tragique de l'un des rivaux : mort du fils ou mort du père	109
Conclusion de la première partie		113

DEUXIÈME PARTIE

LE PÈRE RIVAL DE SON FILS 115

Introduction à la deuxième partie 117

Chapitre III : Harpagon ou le modèle de la rivalité ridicule 119

Introduction 119

1 La rivalité amoureuse père-fils ridicule et ses sources 120

1.1 Un type comique traditionnel : le vieillard amoureux 120

1.2 Sources antiques : les comédies de Plaute 122

1.3 Sources récentes : comédies de la Renaissance et influences italiennes 123

1.3.1 Les comédies françaises du XVI^e siècle et le cas du *Laquais* de Larivey 123

1.3.2 La *Commedia dell'arte* et le modèle de *Pantalone* 127

2 Dramaturgie et rhétorique de la rivalité ridicule au XVII^e siècle 129

2.1 Le père-rival, un *Pantalone* à la française ? 129

2.1.1 La caricature du père-rival en vieillard amoureux 129

2.1.2 Une rhétorique amoureuse ridicule 132

2.1.3 Un rôle générateur de scènes comiques 134

2.2 La ridiculisation du père orchestrée par le valet 143

2.2.1 Le valet, moteur de la ridiculisation du père 143

2.2.2 Stratagèmes, jeux de théâtralité et ridiculisation 146

2.3 Une réconciliation père-fils ridicule et parodique 148

3 Les rires du spectateur : entre sanction et euphorie 150

3.1 L'« anesthésie momentanée du cœur » comme condition nécessaire au rire 150

3.2 Les différents rires du spectateur 152

Chapitre IV : Cléanthe ou le modèle de la rivalité embrouillée 155

Introduction 155

1 La rivalité amoureuse père-fils non ridicule et ses sources récentes 156

1.1 Les préceptes cornéliens ou comment « faire l'amour en vieillard » 156

1.2 Influence des modèles espagnols et romanesques 157

1.3 Figures de pères non ridicules et rhétorique amoureuse sincère 161

1.4	Le valet adjuvant inhabituel du père-rival	164
2	Dramaturgies et rhétoriques de la rivalité embrouillée	166
2.1	Les Mère coquette de Visé et Quinault : brouille & malentendus	167
2.1.1	Servante fourbe et rhétorique du mensonge généralisée	167
2.1.2	Le jeune couple victime : malentendus et dépit amoureux	169
2.1.3	Badinage amoureux et plaisir du spectateur	171
2.2	L'Aveugle clair-voyant de Brosse : brouille & ironie	175
2.2.1	Tous fourbes <i>versus</i> un père-rival « maître du jeu » ?	175
2.2.2	Les confrontations du trio amoureux : ironie dramatique et verbale	177
2.2.3	Rivalité et dialectique de l'être et du paraître	180
2.2.4	Double lecture de la rivalité et sourire ironique de spectateur	183
3	Un modèle comique en mutation : la rivalité embrouillée comme conflit sérieux ?	185
3.1	Le père-roi dans <i>Bérénice</i> de Du Ryer : un rival sérieux	185
3.2	Dramaturgie et rhétorique de la brouille et du secret	186
3.2.1	Le règne du secret et des déguisements	186
3.2.2	Rivalité et risque d'inceste : véritable émotion ou surprise amusée du spectateur ?	188
	Chapitre V Gondebaut ou le modèle de la rivalité violente et spectaculaire	193
	Introduction	193
1	Un schème romanesque au théâtre : le tyran jaloux persécuteur d'un jeune couple	194
1.1	Les sujets de <i>Pyrame et Thisbé</i> & de <i>Chryséide et Arimand</i>	194
1.2	Travail des sources : du tyran-rival au père-roi généreux	198
1.2.1	L'affrontement tyran <i>versus</i> jeune couple	198
1.2.2	La mise en scène du généreux : <i>Artaxerce</i> et <i>Soliman</i>	200
1.2.3	Un coup d'essai tardif à la frontière des genres : <i>Manlius</i> de Mlle Desjardins	205
1.2.4	Une variation tragique au féminin : <i>Clotilde</i> de Boyer	206
2	Dramaturgie et rhétorique de la rivalité violente et spectaculaire	208
2.1	Le tyran-père-rival	208
2.1.1	Définition et modèles de tyrans	208
2.1.2	Le tyran-père-rival au sein des pièces	212
2.2	Le couple de héros parfaits	215
2.2.1	Serments d'amour et union dans l'adversité	215
2.2.2	La femme, une héroïne cornélienne	216
2.2.3	Le fils, double inversé du tyran ?	218
2.3	Le tyran rôle générateur de scènes violentes	222
2.3.1	Tentatives de séduction avortées du tyran	222
2.3.2	Confrontations entre un fils et son père dénaturé	224
2.3.3	Confrontations entre le jeune couple et le tyran	226
3	L'émotion du spectateur : de la terreur à l'émerveillement	229
3.1	Un théâtre à la « sensibilité baroque »	229
3.1.1	Rivalité et violence exacerbée : le sang versé	229
3.1.2	Véritable <i>catharsis</i> ou simple « crainte fictionnelle » ?	231
3.2	Une poétique de l'admiration ?	233
3.2.1	Rivalité et merveilleux	233
3.2.2	La conversion spectaculaire du tyran par la « voix du sang »	234
3.2.3	La vraisemblance rendue invraisemblable	238

Conclusion de la deuxième partie : le père-rival, dénonciation de la tyrannie ou éloge de l'autorité ?	241

TROISIÈME PARTIE

LE FILS RIVAL DE SON PÈRE	249

Introduction à la troisième partie	251

Chapitre VI Antiochus ou le modèle de la rivalité pathétique et galante	253

Introduction	253

1 Le sujet d'Antiochus et ses variations au XVII^e siècle	254

1.1 Un sujet historique : l'exemplum d'un père	254

1.2 Un sujet romanesque : les amours contrariées d'Antiochus et de Stratonice	257

1.3 Un sujet dramatique au XVII ^e siècle : la rivalité amoureuse père-fils	260

1.3.1 Corpus de pièces sur Antiochus	260

1.3.2 Variations autour du sujet d'Antiochus	263

1.3.3 La mise en scène problématique du rival malade	265

2 Rivalité et maladie : dramaturgie et rhétorique pathétiques et galantes	267

2.1 La maladie d'amour : une double tradition médicale et littéraire	267

2.2 Essor de la galanterie et du héros galant au XVII ^e siècle	270

2.3 Un trio de personnages galants en souffrance	272

2.3.1 Le fils-rival malade : galanterie et culpabilité	272

2.3.2 Du père souffrant au père généreux	276

2.3.3 La jeune femme objet et sujet de souffrance	279

2.4 Le fils rival malade, rôle générateur de scènes pathétiques et galantes	282

2.4.1 Union paradoxale du père et du fils rivaux	282

2.4.2 Séparation <i>a priori</i> inéluctable du jeune couple	285

2.4.3 Une réconciliation père-fils émouvante	288

3 Les émotions mixtes du spectateur : pitié et enjouement	291

3.1 Une rivalité galante sérieuse, voire tragique ?	291

3.1.1 Pitié et plaisir des larmes du spectateur	291

3.1.2 Un cas tragique unique : le suicide d'Antioque	293

3.2 Une rivalité galante enjouée, voire parodique ?	296

3.2.1 <i>Aspasie</i> de Desmarets : pièce de commande sérieuse ou parodie ?	296

3.2.2 <i>Stratonice</i> de Quinault : une réécriture parodique du sujet	299

Chapitre VII Hippolyte ou le modèle de la rivalité subjective tragique	301

Introduction	301

1 Le mythe d'Hippolyte : des origines au XVII^e siècle	302

1.1 Hippolyte et la fable de la « Tentatrice-Accusatrice »	302

1.2 La transposition dramatique du mythe sous l'Antiquité	304

1.2.1 <i>Hippolyte porte-couronne</i> d'Euripide : le conflit père-fils, produit de la vengeance divine	304

1.2.2 La <i>Phèdre</i> de Sénèque : le conflit père-fils humanisé et féminisé	306

1.3 Le renouveau du sujet au XVI ^e siècle	308

1.3.1 Les innovations de la scène italienne	308

1.3.2	L' <i>Hippolyte</i> de Garnier : une inflexion religieuse nouvelle	310
1.4	Hippolyte et ses variations sur la scène française du XVII^e siècle	312
1.4.1	Hippolyte et son frère jumeau Crispe	312
1.4.2	Hippolyte et son double inversé Antiochus	315
2	Dramaturgie et rhétorique de la rivalité subjective tragique	316
2.1	Évolution de la définition du héros tragique au XVII^e siècle	317
2.2	Hippolyte-Thésée-Phèdre : un trio de héros tragiques ?	320
2.2.1	Hippolyte-Crispe : martyr innocent ou fils coupable ?	320
2.2.2	Thésée-Constantin : figure tyrannique ou père malheureux ?	324
2.2.3	Phèdre-Fauste : criminelle jalouse ou héroïne tragique ?	327
2.3	La femme, génératrice du conflit père-fils subjectif	330
2.3.1	L'aveu d'amour de la femme au fils	331
2.3.2	La calomnie de la femme au père	334
2.3.3	La confrontation père-fils orchestrée par la femme	336
3	La catharsis du spectateur : véritable catharsis ou catharsis galante ?	339
3.1	Un dénouement monstrueux et funeste propre à susciter « terreur » et « pitié »	340
3.2	Une catharsis à visée pédagogique : Grenaille-La Pinelière	341
3.3	Inflexion galante de la catharsis : Gilbert-Bidar-Pradon	345
3.4	Le renouveau de la catharsis : Racine	348
	Conclusion de la troisième partie : le fils-rival, remise en question de l'autorité ou éloge de la soumission ?	351

CHAPITRE CONCLUSIF

PÈRE ET FILS RIVAUX OU LA FUSION DES MODÈLES	355

Chapitre VIII : Père et fils rivaux ou la fusion des modèles	357

Introduction	357

1 La rivalité objective tragique : sources et mise en intrigue	358

1.1 Andronic ou l'adaptation du récit légendaire de Dom Carlos	358

1.1.1	Sources historiques et diffusion de la légende	358
1.1.2	L'adaptation de Campistron : Andronic & Dom Carlos	361
1.1.3	La fusion des modèles au sein de l'intrigue d' <i>Andronic</i>	362

1.2 Claude Boyer et la relecture du sujet d'Artaxerce	363

1.2.1	Le retour aux sources historiques	364
1.2.2	Sources récentes et problématisation de l'acte généreux	365
1.2.3	La fusion des modèles au sein de l'intrigue d' <i>Artaxerce</i>	366

1.3 Racine et le sujet de la « mort » de Mithridate	367

1.3.1	Du sujet historique à la mise en intrigue	367
1.3.2	Les sources contemporaines et la rivalité dédoublée	369
1.3.3	La fusion des modèles au sein de l'intrigue de <i>Mithridate</i>	371

2 Rivalité et tragique des passions : fusion des modèles et innovation	373

2.1 Une conception racinienne du tragique	373

2.2 Des personnages complexes en proie au dilemme	375

2.3	Les rencontres du trio amoureux	378
2.3.1	Le père-rival et la jeune femme	378
2.3.2	Le fils et la jeune femme	384
2.3.3	Le père et le fils rivaux	388
2.4	Problématisation de la reconnaissance & dénouement funeste	393
2.4.1	La mort du fils mélancolique dans <i>Andronic</i>	393
2.4.2	Le diptyque de la mort des fils : fils réel et fils métaphorique dans <i>Artaxerce</i>	395
2.4.3	La double reconnaissance père-fils dans <i>Mithridate</i>	396
Conclusion du chapitre		401
Conclusion générale		403
ANNEXES		411
ANNEXE I : Classement générique et chronologique du corpus		413
ANNEXE II Présence scénique des personnages et monologues		415
ANNEXE III Scènes de rencontre du trio amoureux		419
ANNEXE IV Scènes de révélation de la rivalité		423
ANNEXE V Résumés détaillés de quelques unes des pièces étudiées		427
INDEX		445
BIBLIOGRAPHIE		449
I.	Sources	449
1)	Oeuvres du corpus	449
2)	Autres oeuvres de référence	452
3)	Textes théoriques	458
4)	Dictionnaires, grammaires, chroniques et grands textes	459
II.	Études	460
1)	Répertoires bibliographiques	460
2)	Études générales	461
3)	Études sur le XVII ^e siècle	462
4)	Études sur le théâtre	465
5)	Études sur les genres dramatiques	468
6)	Études sur les auteurs	471
III.	Instruments de travail	475

AVERTISSEMENT

Lors de cette recherche, nous avons consulté les œuvres du XVII^e siècle dans leurs éditions originales et dans leurs éditions modernes, lorsqu'elles existaient. Toutefois, par souci d'uniformité et pour faciliter la lecture, nous avons modernisé l'orthographe de toutes les citations. En revanche, nous avons conservé le lexique parfois vieilli ainsi que l'usage des majuscules et la ponctuation d'époque.

Introduction générale

Un vieux père de famille et son fils projettent d'épouser la même jeune femme. Grâce aux stratagèmes déployés par le valet du jeune homme, le patriarche, tourné en ridicule, finit par abandonner la partie, permettant le mariage du jeune couple.

Un fils se meurt d'amour en secret pour sa belle-mère. Le médecin de famille découvre l'origine du mal du jeune homme et le révèle au père qui, dans un élan de générosité, accepte de se sacrifier et de céder son épouse à son enfant pour le sauver.

Deux fils sont amoureux de la femme promise à leur père. Ce dernier étant cru mort, chacun déclare ses sentiments. Mais le patriarche revient et découvre progressivement sa rivalité avec ses fils. Une guerre éclate au cours de laquelle le père est mortellement blessé. Sur son lit de mort, il décide de récompenser le fils fidèle qui est resté à ses côtés pendant le combat, en lui cédant sa femme, et de condamner le fils révolté qui est passé dans le camp ennemi, en appelant à la vengeance contre lui.

Définition du sujet de thèse & problématisation

Voici, brièvement résumés, trois exemples d'intrigues, qui développent une rivalité amoureuse père-fils sur la scène théâtrale française du XVII^e siècle. D'emblée, on constate l'extrême plasticité de ce schème dramatique qui s'intègre indifféremment dans un sujet de comédie ou de tragi-comédie – c'est-à-dire le mariage du jeune couple – que de tragédie – c'est-à-dire le plus souvent, la mort du héros. Or, une telle souplesse générique n'est possible que dans le cadre du Grand Siècle qui constitue le seul moment, dans l'histoire du théâtre français, où ces trois genres dramatiques sont présents sur scène. En effet, à cette époque, on assiste à la renaissance de la tragédie et de la comédie, deux genres issus de l'Antiquité, et à l'émergence d'un nouveau genre, la tragi-comédie, née dans les années 1630 et qui s'épanouit jusque dans les années 1660. Notre *corpus*, riche de quarante pièces – neuf comédies, douze tragi-comédies et dix-neuf tragédies¹ – réparties des années 1631 à 1685, témoigne de la richesse et de la transgénéricité inédites du schème de la rivalité amoureuse père-fils.

Pourtant, c'est aussi pendant le Grand Siècle que les doctes mettent en place une hiérarchisation² et une séparation stricte des genres entre eux. En effet, alors que la comédie

¹ Voir notre classement générique et chronologique du *corpus* en annexe I.

² Voir par exemple Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1972, pp. 6-7. Le critique se consacre dans son ouvrage au seul genre tragique dont il affirme la supériorité sur le genre comique en se référant aux Anciens, il écrit : « [c]e genre de Poésie [le genre dramatique] est divisé par les Anciens en deux espèces seulement. La première & la plus noble, est ce qu'ils nomment Tragédie [...]. La deuxième des espèces de notre Poème dramatique, est la simple Comédie, fort

se définit depuis la fin de la Renaissance comme l'antithèse de la tragédie³, l'émergence du genre tragi-comique bouleverse les codes et entraîne une série de discours visant à redéfinir la place de chacun des genres. La « Préface » de *La Silvanire* de Jean Mairet, publiée en 1631, se présente comme l'un des premiers manifestes de théorie dramatique du XVII^e siècle. Le dramaturge écrit :

Le poème dramatique se divise ordinairement en tragédie et comédie. Tragédie n'est autre chose que la représentation d'une aventure héroïque dans la misère. [...] La comédie est une représentation d'une fortune privée sans aucun danger de la vie. [...] De la définition de la tragédie et de la comédie on peut aisément tirer celle de la tragi-comédie, qui n'est rien d'autre qu'une composition de l'une et de l'autre.

[...]

Le sujet de la tragédie doit être un sujet connu, et par conséquent fondé en histoire, encore que quelque fois on y puisse mêler quelque chose de fabuleux. Celui de la comédie doit être composé d'une matière feinte, et toutefois vraisemblable.

[...]

La tragédie en son commencement est glorieuse, et montre la magnificence des grands ; en sa fin elle est pitoyable, comme celle qui fait voir des rois et des princes réduits au désespoir. La comédie à son entrée est suspendue, turbulente en son milieu, car c'est là que se font toutes les tromperies et les intrigues, et joyeuse à son issue.

[...]

La tragédie et la comédie diffèrent entre elles non seulement en la nature de leur sujet, mais encore en la forme et la disposition de leurs parties⁴.

La dénomination « tragi-comédie » ainsi que la définition de ce nouveau genre, suscitent de nombreux débats. Ainsi, l'Abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* (1657)⁵ juge cette catégorisation inutile car, selon lui, le terme ne désigne rien d'autre qu'une tragédie à fin heureuse. Loin de considérer la tragi-comédie comme un genre total embrassant les ressorts de la comédie et de la tragédie, il considère qu'elle n'a rien de comique⁶ et que cette appellation nuit à l'effet d'attente chez le spectateur en lui révélant d'emblée l'issue heureuse de la pièce⁷. De même, Pierre Corneille, qui fait figure de modèle pour les dramaturges de son

recherchée autrefois par la populace de Grèce, & par celle d'Italie, & même encore approuvée par des nations fort sérieuses, bien qu'elle n'aie rien de grave, de noble, ni de magnifique ».

³ Voir par exemple, Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Art poétique français*, Paris, Antoine du Breuil, 1598, livre V, chapitre 5 : « De la différence de la tragédie & comédie », pp. 286 : « [...] l'argument de la tragédie est vrai, & celui de la comédie est feint et inventé. Les personnes de la tragédie sont gens graves et de grande qualité, & ceux de la comédie sont basses et de petits états. Le commencement de la tragédie est joyeux et la fin est triste ; le commencement de la comédie est triste, & la fin est joyeuse ». La comédie est présentée comme l'antithèse de la tragédie en ce qui concerne le choix du sujet, des personnages, le déroulement de l'intrigue et son dénouement.

⁴ Jean Mairet, « Préface » de *La Silvanire ou la morte-vive* dans Jean Mairet, *Théâtre complet*, édition critique sous la direction de Georges Forestier, *Chryséide et Arimand. La Sylvie. La Silvanire ou la morte-vive*, textes établis et commentés par Perry Gethner, Jean-Pierre van Elslande, Françoise Lavocat, Paris, Honoré Champion, 2008, tome II, pp. 409-411.

⁵ François Hédelin Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, « De la tragi-comédie » pp. 209-240.

⁶ *Ibid.*, p. 219, l'abbé d'Aubignac écrit : « [...] car dans les Pièces que nous nommons de ce terme composé du mot de *Tragédie*, et de celui de *Comédie*, il n'y a rien qui ressente la Comédie : Tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ni de bouffon ».

⁷ *Ibid.*, p. 240, l'abbé d'Aubignac conseille aux poètes de garder le seul terme de « tragédie » : « conservant ce nom indifféremment aux Poèmes dramatiques dont les personnes sont héroïques, sans distinguer si les

époque, reprend uniquement, dans son discours intitulé « De l'utilité et des parties du poème dramatique » (1660), la distinction classique entre comédie et tragédie. Il évoque la tragédie qui a « pour son Sujet, une action illustre, extraordinaire et sérieuse » et qui « demande des grands périls pour ses héros » tandis que la comédie « s'arrête à une action commune et enjouée » et « se contente de l'inquiétude et des déplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses Acteurs⁸ ». La création d'un nouveau genre ne va donc pas de soi et nécessite le repositionnement des autres genres. Dans ce contexte, la transgénéricité du schème de la rivalité amoureuse père-fils soulève donc un premier questionnement d'ordre purement poétique. Si à chacun des trois grands genres dramatiques – comédie, tragi-comédie, tragédie –, doit correspondre une structure précise, un éventail de sujets prédéfinis, une recherche déterminée d'effets sur le spectateur, comment expliquer la plasticité de ce schème ? Quelles stratégies les auteurs développent-ils pour l'adapter aux contraintes esthétiques propres aux trois genres dramatiques de l'époque ?

Pour commencer, il convient de préciser ce que nous entendons par « schème ». Ce terme désigne une structure d'opposition dynamique apte à déclencher un conflit, le plus souvent familial, en raison de la qualité des protagonistes. Le genre dramatique affectionne ainsi particulièrement le schème du conflit parent-enfant ou encore celui des frères ennemis. En effet, ce type de crise au sein des alliances est celui que préconise Aristote dans sa *Poétique* et que reprend Pierre Corneille dans son *Discours sur la tragédie*⁹. Remarquons cependant que la tragédie antique privilégie les conflits père-fils tournant autour de l'exercice de l'autorité. Citons pour exemple la tentative d'assassinat de Créon par son fils Hémon, pour venger la condamnation à mort d'Antigone dans la pièce de Sophocle¹⁰. S'il y a une rivalité amoureuse,

Catastrophes sont heureuses ou funestes, afin d'empêcher que d'abord les Spectateurs ne découvrent l'évènement de leurs Intrigues ».

⁸ Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poèmes dramatique » dans *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Garnier Flammarion, 1999, p. 73.

⁹ Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, chapitre XIV, p. 105, 1453b. : « Mais les cas où l'évènement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par **un fils contre son père**, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher ». C'est nous qui soulignons. Voir Pierre Corneille, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire », dans *Trois Discours*, éd. cit. , p. 106 : « [c]'est donc un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté ».

¹⁰ Dans *Antigone* de Sophocle, Hémon est le fils de Créon, roi de Thèbes, et il est fiancé à Antigone. Comme Créon l'a condamnée à être emmurée vivante dans un tombeau pour avoir désobéi à sa loi en enterrant son frère Polynice qui avait porté les armes contre sa patrie, Antigone se suicide en présence d'Hémon. Ce dernier surpris dans le tombeau par son père, dégaine son épée et finit par la retourner contre lui. Voir *Les Tragiques grecs* (Eschyle, Sophocle, Euripide). *Théâtre complet*, trad. V. H. Debidour, Paris, Livre de Poche, 1999.

elle est généralement fondée sur une méprise, comme dans le sujet d'*Hippolyte*¹¹ ou bien elle est inconsciente comme dans celui d'*Œdipe*¹². En fait, seule la comédie antique utilise déjà le schème de la rivalité amoureuse et Plaute met fréquemment en scène de véritables rivalités père-fils pour une jeune esclave ou une courtisane¹³. Toutefois, en raison du statut social inférieur de la jeune femme, il n'est jamais question de mariage et la concurrence est simplement vécue comme une situation ludique.

En vérité, le développement d'une thématique amoureuse sérieuse, associée au schème antique du conflit père-fils, est un phénomène inédit, inventé par le XVII^e siècle. C'est par l'intermédiaire de la tragi-comédie, ce nouveau genre d'inspiration romanesque, que la rivalité amoureuse père-fils fait son entrée en scène, avec *La Dorinde* de Jean Auvray, tragi-comédie, créée en 1631 et inspirée de *L'Astrée*. Quelques années plus tard, pour la première fois, le conflit se dote d'un enjeu matrimonial sérieux au sein de la comédie *Aspasie* de Desmarets, représentée en 1636. Enfin, *Hippolyte*, le héros éponyme de la tragédie de Gabriel Gilbert créée en 1645, n'est plus le jeune homme chaste de la légende puisqu'il nourrit en secret un amour sincère pour Phèdre. Partant, pour la première fois, sa rivalité avec Thésée est bien réelle. Mais comment expliquer l'absence de traitement sérieux de ce type de conflit dans l'histoire du théâtre avant le XVII^e siècle ?

L'une des raisons à invoquer est vraisemblablement le contenu subversif de ce schème en raison de la configuration incestueuse qu'il suggère. En effet, selon le type de rivalité choisie, la femme est placée soit dans la position de (future) belle-mère convoitée par le fils, soit de (future) belle-fille convoitée père. Le théâtre met en scène un double tabou, celui de l'adultère – lorsque la femme est déjà mariée à l'un des deux hommes – et, implicitement, celui de l'inceste – même si celui-ci est seulement suggéré car aucun lien sanguin n'unit dans nos pièces la femme aux deux hommes. Il s'agit donc d'un choix dramaturgique à la portée idéologique subversive sur le plan anthropologique, non seulement dans le cadre du XVII^e siècle français, féru de religion¹⁴, mais encore dans notre société occidentale actuelle, héritière

¹¹ Phèdre calomnie son beau-fils Hippolyte en l'accusant, à tort, d'être rival de son père Thésée si bien que ce dernier, aveuglé, condamne à mort son enfant qu'il croit incestueux. Voir la version d'Euripide, *Hippolyte* dans *Les Tragiques grecs* (Eschyle, Sophocle, Euripide), éd. cit. ; et la version de Phèdre dans Sénèque, *Théâtre complet*, éd. F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1999-2000, (3 vol.).

¹² Œdipe tue son père et épouse sa mère mais, sans avoir connaissance de sa véritable identité. La rivalité avec le père est complètement inconsciente et non effective puisque le père est déjà mort. Voir *Œdipe-Roi* de Sophocle dans *Les Tragiques grecs* (Eschyle, Sophocle, Euripide), éd. cit.

¹³ Voir *La Comédie des ânes* (*Asinaria*), *Le Marchand* (*Mercator*) et *La Casina ou les tireurs de sort* (*Casina*) dans Plaute et Térence, *Œuvres complètes*, textes traduits, présentés et annotés par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

¹⁴ LA BIBLE, traduction œcuménique, édition intégrale, Paris, Les éditions du Cerf, 1988, *Deutéronome*, 23,1 : « Un homme ne prendra pas **une femme de son père** ; il ne portera pas atteinte aux droits de son père » ; *Deutéronome*, 27, 20 : « Maudit celui qui couche avec **une femme de son père**, car il porte atteinte aux droits de

de la culture judéo-chrétienne, et qui condamne toujours juridiquement l'adultère et l'inceste¹⁵. De ce constat, résulte une seconde interrogation d'ordre cette fois idéologique : pourquoi ce conflit père-fils d'ordre amoureux rencontre-t-il un succès particulier auprès du public du XVII^e siècle, comme en témoigne notre *corpus* abondant ? En quoi est-il en accord avec l'horizon d'attente de cette époque en particulier ?

La principale réponse réside dans la qualité des protagonistes, un père et son fils, au sein de ce Grand Siècle que les historiens qualifient d'« âge d'or des pères ». En effet, au XVII^e siècle, le statut juridique du père de famille, qui résulte d'un compromis entre le droit canonique¹⁶, le droit romain¹⁷ et le système médiéval de la « mainbournie¹⁸ », dote ce dernier d'un pouvoir absolu sur ses descendants, au point qu'il peut même exercer sur eux un droit de vie ou de mort¹⁹. Dans ce contexte, le mariage constitue un moment crucial dans l'existence du fils puisqu'il atteste de son accès à l'indépendance²⁰. Devenant à son tour chef de famille – à la différence d'une fille qui se place seulement sous une autorité nouvelle, celle de son

son père ! » Voir aussi *1ère Epître aux Corinthiens*, 5, 1 : « On entend dire partout qu'il y a chez vous un cas d'inconduite, et d'inconduite telle qu'on ne la trouve même pas chez les païens : l'un de vous vit avec **la femme de son père** » ; voir *Le Lévitique*, 18, 8 : « Tu ne découvriras pas la nudité d'une **femme de ton père** ; c'est la propre nudité de ton père ». Soulignons que La Bible condamne ouvertement uniquement les cas où le fils est rival de son père. Plus largement, toute relation adultère venant mettre en péril les liens sacrés du mariage est fermement condamnée.

¹⁵ Sur la faute d'adultère, voir l'article 212 du Code civil actuellement en vigueur en France : « Les époux se doivent mutuellement respect, fidélité, secours, assistance ». Concernant l'inceste, voir les articles 161, 162, 163 qui interdisent tout mariage entre deux personnes dont les liens de parenté sont trop proches que ce soit en ligne directe, c'est-à-dire entre ascendants et descendants, et également entre un beau-père et sa bru ou une belle-mère et son gendre.

¹⁶ Le droit canonique, fondé sur les textes sacrés, encourage les parents à exercer une autorité toute puissante comme en témoigne, par exemple, cette citation du *Deutéronome* enjoignant les géniteurs à faire lapider leur « fils rebelle » par les hommes de la ville : « Lorsqu'un homme a un fils rebelle et révolté, qui n'écoute ni son père ni sa mère, s'ils lui font la leçon et qu'il n'écoute pas, alors son père et sa mère s'empareront de lui et l'amèneront aux anciens de sa ville, à la porte de sa localité. [...] Tous les hommes de sa ville le lapideront, et il mourra », Voir La Bible, éd. cit., *Deutéronome*, 21, 18-21.

¹⁷ Le droit romain n'est pas plus tendre puisque le père est celui qui donne la vie et la mort. Ses enfants lui appartiennent au même titre que ses esclaves et il peut les corriger, les vendre, les tuer, c'est la *patria potestas*. Bertrand Jolibert, *L'Enfance au XVII^e siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981, p. 26 souligne que l'usage de l'infanticide subsiste jusqu'au XVIII^e siècle, il écrit : « [...] la puissance paternelle dérive de la "*patria potestas*" des juges romains : droit absolu, autorité illimitée du père sur les biens et la vie même des enfants. À la naissance de ces derniers, leur père se prononçait sur leur vie et il était possible, dans l'antiquité, de sacrifier l'enfant, de l'abandonner, de le vendre ou de l'exposer. Le Moyen Âge et la Renaissance ont conservé de ce droit l'usage courant de l'infanticide. Cet usage subsistera jusqu'au 18^e siècle [...] ».

¹⁸ Le système médiéval de la « mainbournie », aussi appelé « mundium » germanique se définit comme un « droit de puissance ou tutelle, appartenant au mari sur la femme ou au père sur les enfants. Ce droit donne au père un pouvoir quasiment absolu sur ses descendants », voir Bertrand, Jolibert, *Ibid.*

¹⁹ Marianne Béthery propose une bonne synthèse du statut juridique du père au XVII^e siècle dans *Le Personnage du père dans la tragédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Truchet, soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 1992, (4 vol.), voir notamment le tome I, chapitre 2 « Réalités contemporaines et modèles littéraires ».

²⁰ Selon Bertrand Jolibert, l'enfance au XVII^e siècle se définit davantage comme un état de dépendance que comme une période de la vie car les contours en sont très flous, il écrit : « Le terme "enfant" désigne, non pas une tranche d'âge précise comme on l'a vu, mais une relation entre des êtres, relation d'ordre ou d'autorité caractéristique d'une situation hiérarchique. On ne sort de l'enfance qu'en sortant de la dépendance [...] », voir Bertrand, Jolibert, *Ibid.*, p. 39.

époux –, il accède au rang d'individu autonome. Toutefois, cette émancipation se fait, encore une fois, conformément aux décisions du père. Or, afin de préserver l'unité du patrimoine de chaque famille, la société de l'Ancien Régime s'appuie sur deux structures, le mariage négocié et le droit d'aînesse. L'union matrimoniale vise non pas à accorder les sentiments de deux jeunes gens, mais à créer une alliance entre des familles de fortunes à peu près égales. Par conséquent, il est fréquent de conclure l'union de deux jeunes gens, parfois encore très jeunes, sans même leur demander leurs avis²¹, ou de marier un homme âgé avec une très jeune femme. Le droit d'aînesse réserve au premier né masculin de la famille ou à tout autre fils choisi par le père, la plus grande part des biens et des terres de la maison ainsi que la quasi-totalité des droits, préséances et marques honorifiques dont le père est le dépositaire. Il permet d'assurer la pérennité de la fortune familiale et d'éviter toute discorde interne entre les descendants²². Par conséquent, le mariage du fils aîné revêt des enjeux cruciaux. Or, au XVII^e siècle cette suprématie des pères commence à être remise en cause et les débats se cristallisent précisément autour de la question du mariage arrangé. La jeunesse revendique davantage de liberté de choix, tandis que le pouvoir en place réplique par la promulgation d'une série d'ordonnances qui accroissent encore le pouvoir des pères, comme nous le verrons.

L'enjeu est d'importance car cette relation d'autorité-soumission qui unit père et fils au sein de la famille privée constitue le fondement du système sociopolitique et religieux du XVII^e siècle. Pour s'en convaincre, on peut se reporter aux définitions que propose Antoine Furetière, en tant que témoin de son époque, dans son *Dictionnaire*. Le lexicologue déclare à l'entrée « filial, le²³ », que cette qualité « appartient au fils, à l'enfant » et que l' « on doit avoir une **obéissance filiale envers ses pères et mères** ». Il ajoute qu' « **un bon Prince** traite ses sujets avec une **douceur filiale** ». Ensuite, à l'entrée « paternité²⁴ » il explique qu'il s'agit d' « une qualité du **père** » et « qu'il y a une **relation naturelle entre la paternité & la**

²¹ Mathieu Molé, Premier Président du Parlement de Paris explique ainsi dans ses *Mémoires* que les « mariages s'exécutent non pour la considération de la personne qui contracte, mais pour l'honneur et l'avantage des familles ; on passe contrat non comme un accord particulier, mais commun à tous les parents ». Le magistrat donne comme raison que par le mariage on donne à tous les parents des alliés et des héritiers et qu'on ne peut les leur imposer contre leur gré. Voir Mathieu, Molé, *Mémoires*, tome II, année 1643, sur le mariage de Monsieur, cité par Georges Snyders, *La Pédagogie en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 231-232.

²² Georges Snyders, *op. cit.*, pp. 235-236, souligne la permanence au XVII^e de cette institution héritée du Moyen Âge, il écrit : « [...] la féodalité une fois disparue, le droit d'aînesse s'est maintenu car il vise à sauvegarder la stabilité des fortunes et en même temps favorise leur concentration. Éviter l'émiettement du patrimoine : le domaine passe de génération en génération sans subir d'atteinte, et c'est dire qu'il constitue l'assise immuable de la famille, à la fois le symbole de sa perpétuité et le moyen effectif de la réaliser ».

²³ Antoine, Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reiner Leers ; rééd. Paris, SNL-Le Robert, 1978, entrée « filial, le ». C'est nous qui soulignons.

²⁴ *Ibid.*, entrée « paternité ». C'est nous qui soulignons.

filiation dans le mystère de la Trinité. On attribue **la paternité à Dieu le père** ». À la lecture de ces définitions, on constate d'emblée d'une part, la mise en relation de l'idée de douceur filiale avec l'attitude du prince envers ces sujets ; et d'autre part, l'association de la notion de paternité avec la figure divine, Dieu, père de ses créatures. Or, c'est également cette triple image du père que présente Bossuet dans sa *Politique tirée de l'Ecriture sainte*. Il écrit que « le premier empire parmi les hommes est l'empire paternel²⁵ » et que l' « on a fait les rois sur le modèle des pères²⁶ ». Selon l'homme d'Eglise, c'est la Providence qui a institué ces structures hiérarchisées. En effet, dans le cadre de la monarchie de droit divin du XVII^e siècle, le roi est considéré comme le représentant de Dieu sur terre. Partant, il s'agit en apprenant à l'enfant à se soumettre à son géniteur, de lui apprendre à se soumettre plus tard, en tant que sujet, à son Roi et, en tant que fidèle, à son Dieu. Tout l'édifice social de la société de l'Ancien Régime prend donc appui sur la relation père-fils, comme le souligne le critique Georges Snyders :

On admirera comment les hiérarchies se soutiennent les unes les autres et doivent se justifier les unes les autres – et cela à travers les domaines les plus différents : la domination du père sur les enfants renvoie à la domination du roi sur ses sujets – et aussi à la domination de Dieu sur ses créatures [...] ²⁷.

Toutefois, Pierre Ronzeaud remarque à juste titre dans son ouvrage *Peuple et représentations sous le règne de Louis XIV*, que l'image du Roi-père promue par Bossuet, insiste surtout sur l'idée de soumission :

Il est à noter que l'image du roi / père ne sert pas seulement à souligner l'obligation de la sollicitude paternelle qui incombe à un prince ainsi désigné, mais **elle a autant, et peut-être plus, pour fonction de rendre mutuelle et obligatoire la soumission à un tel père souverain, qu'il s'agisse de celle des femmes ou de celle du peuple / enfant** ²⁸.

Cette représentation n'est pas neuve mais elle se complexifie et se radicalise au XVII^e siècle, sous la pression de tensions constantes²⁹. Pour toutes ces raisons, la rivalité père-fils au XVII^e siècle se distingue d'une rivalité amoureuse entre une mère et sa fille, entre deux frères ou entre deux sœurs. Certes ce sont également des conflits intrafamiliaux à dimension incestueuse, mais ils ne comportent pas d'enjeux sociopolitiques graves, ils ne mettent pas en

²⁵ Bossuet, *Politique tirée de l'Ecriture sainte*, L.II, art.1, cité par Georges Snyders, *op. cit.*, p. 262.

²⁶ Bossuet, *op. cit.*, L. III, art. 3, cité par Georges Snyders, *Ibid.*

²⁷ Georges Snyders, *op. cit.*, p. 264.

²⁸ Pierre Ronzeaud, *Peuple et représentations sous le règne de Louis XIV. Les Représentations du peuple dans la littérature politique en France sous le règne de Louis XIV*, Aix-en-Provence, Université de Provence Publications / Diffusions, 1988. p. 329. C'est nous qui soulignons.

²⁹ Voir Pierre Ronzeaud, *op. cit.*, p. 327, qui écrit : « Tout prince a toujours revendiqué l'appellation de père du peuple. » Il donne ensuite les exemples de Louis XI, Louis XII, Saint Louis. Mais il montre aussi que si le nom de père est revendiqué par les souverains, ils ne sont pas toujours reconnus comme tels et souligne qu'au sujet de Louis XIV « cette dénomination fera l'objet d'une polémique constante ».

péril l'avenir de la famille, voire même de l'Etat. Or, ce sont bien ces enjeux qui intéressent les dramaturges lorsqu'ils privilégient les rivalités amoureuses entre un père et son fils aîné³⁰.

En conclusion, mettre en scène une rivalité amoureuse père-fils, c'est certes, développer un schème subversif atemporel sur le plan anthropologique – en raison du tabou sous-jacent de l'inceste –, mais c'est surtout, dans le cadre particulier du XVII^e siècle français, questionner les fondements de tout un système sociopolitique et religieux. S'agit-il en faisant triompher le fils-rival de remettre en cause l'autorité du père au sein de la famille et, symétriquement, du roi au sein de l'Etat ? Ou bien, à l'inverse, est-il question en faisant gagner le père-rival, de réaffirmer le bien fondé du système établi ? La rivalité père-fils, sous ses apparences galantes serait-elle porteuse d'un discours plus grave, révélateur d'une évolution de la société et des mœurs au cours du Grand Siècle ? Comment la galanterie, qui envahit l'espace scénique en transcendant la question générique, questionne-t-elle le politique ? C'est autour de ce double axe de réflexion, à la fois esthétique et idéologique, que s'organisera l'ensemble de ce travail.

État actuel de la critique universitaire

Toutefois, avant d'entamer notre propre discours, nous souhaiterions revenir sur les recherches déjà menées par la critique universitaire sur la rivalité amoureuse père-fils comme schème dramatique transgénérique.

Le questionnement autour des notions de « genre » et de « transgénéricité » dans la littérature, connaît un renouveau certain, initié notamment par les travaux de Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer et Gérard Genette³¹. Le récent volume collectif *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, dirigé par Dominique Moncond'huy et Henri Scepti, paru en 2007³² et qui réunit les contributions de nombreux chercheurs atteste du vif intérêt suscité par cette problématique. Concernant plus précisément la relation entre le genre dramatique et les autres genres littéraires, signalons l'ouvrage dirigé par Véronique Lochert et Clotilde Thouret, *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, paru en 2010³³ et, plus spécifiquement sur le XVII^e siècle, la thèse de doctorat de Chrystelle

³⁰ Dans nos pièces le fils rival est toujours l'aîné à l'exception de certaines tragédies se déroulant dans un cadre oriental qui amorcent, pour certaines une réflexion sur le droit d'aînesse en mettant deux fils en rivalité pour la femme et pour le pouvoir. C'est le cas de l'*Artaxerxe* de Magnon (I, 3) où les deux fils s'affrontent devant leur père en deux longues tirades pour obtenir le trône : l'aîné, Darie, s'appuie sur le droit de naissance tandis que le cadet, Ochus, fonde sa légitimité sur sa popularité auprès du peuple et revendique le droit à l'élection. Voir aussi *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert, *Mithridate* de Racine.

³¹ Voir Gérard Genette et Tzvetan Todorov [dir.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

³² Dominique Moncond'huy et Henri Scepti [dir.], *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, 2007.

³³ Véronique Lochert et Clotilde Thouret [dir.] *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2010.

Barbillon, *Mode narratif, mode dramatique : l'adaptation théâtrale de fiction narrative au XVII^e siècle en France*, soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2012³⁴. En outre, les influences entre la tragi-comédie et la tragédie ont déjà été largement analysées par la critique. Citons l'ouvrage très éclairant de Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon. La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*³⁵ où la chercheuse étudie comment l'esthétique galante, initiée par la tragi-comédie, envahit progressivement le genre tragique au XVII^e siècle, en dépit des discours des doctes. Mentionnons également les travaux d'Hélène Baby³⁶ et de Bénédicte Louvat-Molozay³⁷ qui portent également sur ces deux genres dans le Grand Siècle.

En revanche, lorsque les chercheurs analysent un thème, un personnage ou un couple dans le domaine théâtral, ils favorisent le plus souvent les études au sein d'un seul genre. Citons pour exemples les travaux de Jacques Truchet³⁸ sur les conseillers des rois, ou de Jacques Scherer sur le thème du roi³⁹, qui se focalisent sur la tragédie ou encore l'ouvrage de Jean Emelina qui, traitant de la relation maître-valet, se concentre sur le seul genre comique⁴⁰. Mentionnons également l'ouvrage de Jean Alaux, *Le Liège et le filet* consacré à la relation parent-enfant dans le cadre de la tragédie athénienne du V^e siècle av. J. C.⁴¹. La transversalité s'opère plutôt de manière chronologique, comme dans la thèse de Marianne Béthery qui analyse le père dans la tragédie française aux XVII^e-XVIII^e siècles⁴². Notre réflexion, en prenant en compte les trois grands genres dramatiques, s'inscrit dans une perspective différente. Elle vise à embrasser l'ensemble de la production théâtrale du XVII^e siècle, en se concentrant sur l'étude d'un schème unique.

³⁴ Chrystelle Barbillon, *Mode narratif, mode dramatique : l'adaptation théâtrale de fiction narrative au XVII^e siècle en France*, thèse de doctorat sous la direction de M. Georges Forestier, soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2012.

³⁵ Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon. La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, P.U.R., 2006.

³⁶ Voir Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001 ; .Hélène Baby, « Littérarité et généricité : l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », *Loxias*, n° 8, Emergence et hybridation des genres, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=105> (15/01/2012).

³⁷ Bénédicte Louvat-Molozay, « Au carrefour des genres : l'élaboration du modèle tragique français dans les années 1630-1640 » dans Dominique Moncond'Huy et Henri Scepi [dir.], *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, 2007, pp. 63-74.

³⁸ Jacques Truchet [éd.] *Recherches de thématique théâtrale l'exemple des conseillers des rois dans la tragédie classique*, Paris, Editions Jean-Michel Laplace, 1981.

³⁹ Jacques, Scherer, « Quelques limites du thème du roi dans le théâtre français du XVII^e siècle » dans *Thèmes et genres théâtraux aux XVII^e et XVIII^e siècles, mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 437-44.

⁴⁰ Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G., 1975.

⁴¹ Jean Alaux, *Le Liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V^e siècle av. J.-C.* Paris, Belin, 1995.

⁴² Marianne Béthery, *Le personnage du père dans la tragédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Truchet, soutenue à Paris-Sorbonne (Paris IV) en 1993, (3 vol.).

À notre connaissance, Christian Delmas est le premier à avoir dégagé la présence de « schèmes fondamentaux » en étudiant la dramaturgie racinienne. Dans son article intitulé « Stratégie de l'invention chez Racine⁴³ », il montre comment le dramaturge, à partir « du schéma premier [...] recommandé par Aristote [qui] n'est autre que la lutte entre proches⁴⁴ », met en œuvre des schèmes particuliers, tel que celui des « frères ennemis » dans *La Thébaïde* et *Britannicus*, ou celui de « l'antagonisme entre parent et enfant » dans *Mithridate*⁴⁵. Bénédicte Louvat dans *La Poétique de la tragédie*, se fondant sur les travaux de son prédécesseur, expose à son tour dans un court chapitre, les différents « schèmes » auxquels les dramaturges ont recours dans la tragédie. Elle montre que par souci d'efficacité, ils privilégient les conflits intrafamiliaux tels que « le schème des frères ennemis », « l'inceste », « le conflit père (ou mère) / fils⁴⁶ » qui permettent de concentrer le pathétique au sein du foyer. Notre étude s'inscrit dans ce courant de pensée et propose une étude approfondie d'un schème dramatique, celui du conflit père-fils dans le domaine amoureux.

L'originalité de notre propos réside dans le questionnement de la transgénéricité de ce schème, auparavant essentiellement évoqué comme relevant du genre tragique. Cette problématique est celle soulevée par Jacques Scherer lorsqu'il se livre à cette remarque succincte dans *La Dramaturgie classique en France*, écrivant : « [a]insi *L'Avare* de Molière nous montre Harpagon et son fils Cléante aimant la même jeune fille et entrant, à cause de cette rivalité, en un conflit violent qui sort un peu du ton habituel du genre comique. Transposons cette situation en tragique, faisons du père un roi, et nous avons *Mithridate* de Racine⁴⁷ ». C'est, du reste, toujours autour des auteurs les plus célèbres, bien connus du public que se concentre la critique sans approfondir les enjeux esthétiques résidant dans la souplesse de ce schème⁴⁸. Notre étude vise donc à pallier ce manque par une analyse dramaturgique et rhétorique précise de la rivalité selon le genre choisi. Il s'agira également de montrer la

⁴³ Christian Delmas, « Stratégie de l'invention chez Racine », *Littératures classiques*, n° 26, 1996, pp. 39-50.

⁴⁴ *Ibid.*, pp.39-40.

⁴⁵ Voir aussi Christian Delmas, *Mythologie et Mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985, pp.182-209. Le critique analyse *La Thébaïde* et montre notamment comment Racine reprend la structure mythique des frères ennemis pour en faire un schème dramatique qu'il dote d'enjeux modernes.

⁴⁶ Voir Bénédicte Louvat, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, Sedes, 1998, chapitre V, pp. 58-62.

⁴⁷ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d. [1950], p. 33.

⁴⁸ Soulignons deux articles qui posent la question de la transgénéricité au niveau esthétique : voir Jonathan Mallinson, « Des rires et des pleurs : Racine, Molière et la réception de la tragédie », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2005, n° 8, pp. 84-99 ; voir aussi l'étude transgénéricité sur le vieillard chez Corneille proposée par Bénédicte Louvat-Molozay « Le Vieillard amoureux, de la comédie à la tragédie », intervention lors du colloque international *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille* les 15 et 16 décembre 2008, organisé avec le Mouvement Corneille, parution aux Publications des Universités de Rouen et du Havre en 2010.

prolixité de ce schème chez de nombreux dramaturges de l'époque dans une perspective de réhabilitation des auteurs moins connus.

En outre, conjointement à cette réflexion d'ordre poétique nous souhaitons réfléchir aux enjeux idéologiques soulevés par ce schème. La rivalité amoureuse père-fils, en raison de la configuration incestueuse qu'elle suggère, a fait l'objet de nombreuses études, menées par les psychanalystes – signalons les travaux sur le complexe d'Œdipe initiés par Sigmund Freud⁴⁹ – et par les anthropologues – mentionnons les recherches engagées par Claude Lévi-Strauss sur les relations familiales⁵⁰. Charles Mauron tente ainsi de mettre à jour des liens entre le schéma oedipien et certaines œuvres dramatiques, notamment celles de Molière et de Racine. Son propos vise à relever la présence d'associations d'idées obsédantes chez ces auteurs de façon à dégager leurs mythes personnels⁵¹. Cette approche biographique n'est pas celle que nous avons retenue. En outre, il convient de signaler que la rivalité amoureuse père-fils telle que nous l'envisageons, diffère du schéma oedipien au sens strict. L'ouvrage des hellénistes Jean Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet intitulé *Œdipe et ses mythes*⁵², en revenant aux écrits de Sophocle, remet du reste en cause toute interprétation psychanalytique trop réductrice. Rappelons en effet que, dans *Œdipe-roi*⁵³, le héros éponyme tue son père et épouse sa mère sans avoir connaissance de sa propre identité et de sa filiation véritable. Partant, la rivalité avec le père est inconsciente et, en outre, elle ne survient qu'après la mort de Laïos, lorsqu'Œdipe épouse Jocaste. Le sujet d'Œdipe soulève donc le tabou de l'inceste mais, à proprement parler, il ne comporte pas de rivalité amoureuse père-fils consciente et active. Pour cette raison, les écrits de René Girard qui développent la thèse du désir mimétique entre un père et un fils rivaux, conscients de leur antagonisme, nous paraissent plus pertinents dans le cadre de notre problématique. En effet, dans *La Violence et le sacré*, le chercheur présente la rivalité amoureuse père-fils comme un conflit triangulaire dynamique. Selon le critique « la

⁴⁹ Sigmund Freud, *Psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2010. Dans cet ouvrage qui réunit plusieurs études : « Un type particulier d'objet chez l'homme » (1910), « Du rabaissement le plus commun de la vie amoureuse » (1912), « Le tabou de la virginité » (1918), Freud développe pour la première fois sa théorie du complexe d'Œdipe. Voir aussi Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage : Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 (1ère édition 1926). Plus récemment, voir l'approche psychanalytique proposée par André Green dans *Un œil en trop. Le Complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, rééd. 2005.

⁵⁰ Voir Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), La Haye-Paris, Mouton, 1968, rééd. Berlin, Mouton de Gruyter, 2002. Voir aussi les travaux d'Alfred Radcliffe-Brown, *Structure et fonction dans la société primitive* (1952), trad. de Françoise et Louis Marin, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

⁵¹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, 1970 ; Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, José Corti, 1964.

⁵² Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, éditions complexe 1988.

⁵³ Sophocle, *Œdipe-roi* dans *Les Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle, Euripide*, éd. cit. , tome I, pp. 593-639.

rivalité n'est pas le fruit d'une convergence accidentelle des deux désirs sur le même objet⁵⁴». Bien au contraire, il écrit que « le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire⁵⁵». C'est généralement le fils qui imite le père mais, dans certains cas, le disciple peut à son tour devenir un modèle⁵⁶. René Girard soulève ici le problème crucial de la ressemblance entre deux êtres qui peut, paradoxalement, conduire aussi bien à l'harmonie qu'au conflit⁵⁷. En effet, que se passe-t-il lorsque père et fils, deux êtres si proches et si semblables, sont soumis au même désir, sont attirés par la même femme ? La naissance de la rivalité résulte-t-elle du hasard ou bien le fils cherche-t-il à imiter, voire à prendre la place du modèle paternel en convoitant la femme de ce dernier ? À l'inverse, observe-t-on des situations où le père imite son fils en convoitant la femme de celui-ci ?

Sans rejeter ces réflexions porteuses d'enjeux anthropologiques atemporels et qui peuvent s'avérer pertinentes pour certaines de nos pièces comme nous le verrons, nous souhaitons néanmoins orienter notre discours sur la spécificité du XVII^e siècle. Pour cette raison notre approche privilégiera les enjeux sociopolitiques de ce schème au sein d'un système dominé par le patriarcat. Dans cette perspective, les récents travaux de Christian Biet qui réfléchit aux liens entre droit et littérature constitueront pour nous un point d'appui précieux. Citons ses deux ouvrages majeurs, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique* et *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le Jeu de la valeur et de la loi*⁵⁸ dans lesquels il montre comment la littérature et, plus précisément la tragédie, explore et questionne les failles laissées par la loi. Nous pourrions nous demander dans quelle mesure la mise en scène d'une rivalité amoureuse père-fils permet d'interroger le système sociopolitique en place. La thèse de Martine Clermont sur *Les Conflits familiaux dans le théâtre français du XVII^e siècle à travers le théâtre classique*⁵⁹, par son approche sociohistorique, apporte également des éléments permettant une meilleure contextualisation. Citons aussi, plus récemment, la thèse

⁵⁴ René Girard, *La Violence et sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972, rééd. Hachette Littératures, collection Pluriel, 2006, p. 216.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 218 : « Pour parfaire la réciprocité, il convient d'ajouter que le disciple peut lui-même servir de modèle, parfois même à son propre modèle ; quant au modèle, si content de lui qu'il paraisse, il joue certainement, ici ou ailleurs, le rôle de disciple ».

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 217-218, René Girard écrit que « [l] e même, le semblable, dans les rapports humains, évoque une idée d'harmonie : nous avons les mêmes goûts, nous aimons les mêmes choses, nous sommes faits pour nous entendre. Que se passe-t-il si nous avons vraiment les mêmes désirs ? Seuls quelques grands écrivains se sont intéressés à ce type de rivalité ».

⁵⁸ Christian Biet, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Bibliothèque d'Histoire du Théâtre, Klincksieck, 1994 ; Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002.

⁵⁹ Martine Clermont, *Les Conflits familiaux au XVII^e siècle à travers le théâtre classique*, thèse de 3^{ème} cycle, sous la direction de J. Morel, 1976, (2 vol.).

de Lise Michel qui réfléchit aux rapports entre dramaturgie et politique⁶⁰. Enfin, certaines études plus générales comme l'ouvrage de Jean Rohou *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*⁶¹ qui s'appuie sur toute la littérature du XVII^e siècle, ou ceux de Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*⁶² et, plus récemment, de Bénito Pelegrin *D'un Temps d'incertitude*⁶³, qui embrassent la littérature européenne de l'époque, proposent des pistes de réflexion intéressantes sur la représentation des conflits père-fils dans les œuvres contemporaines.

Présentation du corpus & critères de délimitation

Notre discours puisera à ces diverses sources critiques, tout en cultivant sa propre originalité par une approche qui se veut à la fois esthétique et idéologique. Pour ce faire, nous élaborerons notre réflexion à partir d'un large champ d'étude constitué d'un *corpus* riche de quarante pièces, réparties des années 1631 à 1685. Les années 1630 marquent en effet la naissance du genre tragi-comique, la renaissance de la tragédie et, surtout, la première mise en scène de la rivalité amoureuse comme thème sérieux dans *La Dorinde*, tragi-comédie de Jean Auvray créée en 1631, soit la même année que la publication de la « Préface » de *La Silvanire* de Jean Mairet. L'année 1685 ne signe pas la mort du schème, qui se maintient dans la comédie et la tragédie après cette date – la tragi-comédie mourant dans les années 1660 – mais plutôt son apogée au XVII^e siècle, avec la création de trois œuvres magistrales *Mithridate* (1672), *Artaxerce* (1682) et enfin, *Andronic* (1685) qui fusionnent divers modèles esthétiques de rivalités. Toutes les pièces recensées comportent une rivalité amoureuse père-fils consciente. En effet, nous avons exclu les œuvres où père et fils sont rivaux sans connaître leur lien de parenté car, dans ce cas, ils se comportent comme deux étrangers l'un envers l'autre sans que le conflit intrafamilial ne soit problématisé au sein de l'intrigue. C'est le cas des comédies où la révélation finale de la parenté joue le rôle de ficelle dramatique assurant simplement le dénouement heureux⁶⁴. De même, les tragédies sur le mythe d'Œdipe n'ont pas

⁶⁰ Lise Michel, *Dramaturgie et politique dans la tragédie française 1634-1651*, thèse de doctorat sous la direction de G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2006 (2 vol.).

⁶¹ Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002.

⁶² Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, P.U.F., 1988.

⁶³ Benito Pelegrin, *D'un Temps d'incertitude*, Paris, éditions Sulliver, 2008.

⁶⁴ Sur ce modèle, voir par exemple la comédie *Aimer sans savoir qui* d'Antoine Le Métel d'Ouille, Paris, Cardin Besongne, 1647. Le jeune Alfonse est en rivalité avec un vieillard, Oronte, pour la belle Lucille. À l'acte V, le père en apprenant le passé d'Alfonse, kidnappé par des corsaires Turcs, le reconnaît comme son fils disparu, Léandre. Au comble de la joie des retrouvailles, il lui cède immédiatement la jeune femme, permettant le dénouement heureux avec le mariage du jeune couple. Sur le même modèle, mentionnons la rivalité entre Valère et Anselme dans *L'Avare* de Molière (1668) où la reconnaissance d'Anselme comme le père de Valère et de Marianne autrefois disparu dans un naufrage, met immédiatement fin à la rivalité. Anselme cède Elise à Valère et permet le mariage du jeune couple.

été retenues car la rivalité père-fils est inconsciente et se déroule en quelque sorte *post mortem*, puisque le fils épouse sa mère après avoir tué son père. En revanche, nous avons choisi d'inclure les pièces traitant du mythe d'Hippolyte, bien qu'il s'agisse le plus souvent d'une rivalité amoureuse père-fils subjective, puisque Thésée croit à tort que son fils est son rival. Mais, dans ce cas de figure, le tragique du conflit intrafamilial est parfaitement développé et problématisé car le fils ne réfute pas les accusations. En outre, ce sujet très prolixe au XVII^e siècle exerce une influence capitale sur les autres œuvres traitant de la rivalité amoureuse père-fils si bien qu'il nous a paru indispensable de conserver ces pièces. Concernant l'identité du père, nous avons fait preuve d'une certaine souplesse. Ainsi, il arrive que des mères, en raison de leur statut de veuves, exercent une fonction dramaturgique de pères car elles se comportent en véritables chefs de famille. La rivalité amoureuse féminine présente alors des caractéristiques semblables à une rivalité masculine – différence de générations, rapport de soumission-domination, liens du sang – si bien que nous avons inclu certains cas particuliers de rivalités mère-fille dans notre *corpus*⁶⁵. En revanche, nous avons exclu les rivalités père-fils dites « métaphoriques », fréquentes dans les pièces à sujet turc lorsqu'un lien affectif très fort unit, par exemple, le sultan et son grand vizir. Certes les deux personnages s'aiment quasiment comme père et fils mais, en l'absence de liens du sang⁶⁶, ces pièces occultent la dimension politique du conflit. Le sultan peut faire tuer son rival sans commettre d'infanticide ni de parricide car il ne s'agit pas de son fils, héritier au trône. L'avenir de la lignée et de l'Etat n'est donc pas menacé comme dans une véritable rivalité père-fils⁶⁷. Enfin, la tragi-comédie de Rayssiguier, *La Célidée* créée en 1634, qui met en scène une rivalité entre un oncle tuteur et son neveu a été conservée car la relation est ici identique à une relation père-fils puisqu'on retrouve les liens du sang, la différence de générations, le rapport d'autorité-soumission.

⁶⁵ Il s'agit des pièces suivantes : les deux comédies intitulées *La Mère coquette* (1665), celle de Philippe Quinault et celle de Donneau de Visé, et la tragédie *Clotilde* (1659) de Claude Boyer.

⁶⁶ Voir par exemple *La Rhodienne ou la Cruauté de Solymán*, tragédie de Mainfray, (1621) ; *Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa*, tragédie de Desfontaines (1644) ; *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Georges Scudéry (1641-1642) ; *Tamerlan ou la mort de Bajazet*, tragédie de Pradon (1676) ; *Soliman*, tragédie de La Thuillerie, (1681). Soulignons que certaines de pièces de notre *corpus* combinent rivalités père-fils réelle et métaphorique, comme *Artaxerce* de Boyer (1682) où le roi est en conflit sur le plan amoureux avec son fils Darius et, sur le plan politique, avec son favori Tiribaze.

⁶⁷ Pour ces pièces nous renvoyons à la thèse de David Chataignier, *Les Tragédies à sujet turc sur la scène française : 1561-1681*, sous la direction Georges Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2012.

Annonce du plan & justification de la démarche

L'objectif de ce travail est de montrer que la rivalité amoureuse père-fils est un schème doublement subversif, d'une part, sur le plan esthétique, car il transcende les critères génériques pour envahir tout l'espace scénique du XVII^e siècle et d'autre part, sur le plan idéologique, car cette configuration incestueuse permet de questionner le système sociopolitique et religieux de l'époque. Notre thèse s'articulera en trois parties. Dans un premier temps, nous réfléchirons à la démarche créatrice des auteurs. Nous aborderons les genres de manière séparée pour comprendre comment la rivalité s'insère au sein du sujet puis, nous tenterons de dégager des points de convergence entre les genres dans le traitement des moments clé du conflit – scène de révélation, confrontation, résolution. Cette première étape va nous permettre de dégager les modèles esthétiques de rivalités privilégiés par les auteurs, selon le type de configuration retenue. En effet, la rivalité père-fils, en tant que schème dramatique, est une structure d'opposition dynamique. Elle présente trois configurations possibles – le père est le rival de son fils, le fils est le rival de son père, le père et le fils sont rivaux –, celles-ci sont déterminées par le statut de la femme convoitée, déjà mariée ou non à l'un des prétendants. Notre deuxième partie sera consacrée aux pièces où le père est rival de son fils car cette structure d'opposition est la plus ancienne. En effet, elle est présente dès les comédies de Plaute, sous le modèle de la rivalité ridicule. Elle s'épanouit également au XVII^e siècle dans deux autres modèles esthétiques – la rivalité embrouillée et la rivalité violente et spectaculaire. Nous réfléchirons aux enjeux que recouvre cette configuration où le patriarcat tente d'usurper la femme dévolue au fils. Dans la troisième partie, nous aborderons les cas de fils rivaux de leurs pères et nous traiterons de deux modèles esthétiques – la rivalité pathétique incarnée par le sujet d'Antiochus et la rivalité subjective tragique incarnée par le sujet d'Hippolyte. Nous verrons également dans quelle mesure la thèse de René Girard peut s'appliquer à ces fils qui convoitent, ou qui sont accusés de convoiter, la femme de leur père. Enfin, un dernier chapitre conclusif sera exclusivement consacré à trois pièces – *Mithridate*, *Artaxerce* et *Andronic* – au sein desquelles les dramaturges fusionnent divers modèles esthétiques pour mettre en scène un père et un fils rivaux. Nous verrons comment ces œuvres synthétisent ces enjeux tout en apportant de nouvelles perspectives à l'orée du XVIII^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE
RIVALITÉ AMOUREUSE PÈRE-FILS ET CONSTRUCTION
DRAMATIQUE

Chapitre I La rivalité amoureuse père-fils au sein des structures génériques

1 La rivalité amoureuse père-fils au sein des comédies

1.1 La comédie : définition et structure à rebours

Comédie et tragédies sont deux genres issus de l'Antiquité. Mais, à la différence de la tragédie qui présente des contours bien définis grâce, notamment, aux écrits d'Aristote, le genre comique est plus difficile à cerner. Michel Gilot et Jean Serroy dans *La Comédie à l'âge classique*, se référant aux ouvrages des théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles, proposent la définition suivante :

[...] la comédie, genre moins élevé que la tragédie mais qui se distingue aussi des genres subalternes comme la farce, met en scène des **personnages de condition moyenne ou petite**, animés de sentiments communs, dans un **cadre quotidien**, et vivant une intrigue dont le **dénouement est forcément heureux**. L'expression est adaptée aux personnages, et relève donc du **registre familial**⁶⁸.

Les deux critiques soulignent aussi la variété des effets que peut provoquer une comédie chez le spectateur et rappellent sa fonction moralisante puisque, selon l'adage latin, elle doit corriger les mœurs en riant. Ils écrivent :

Quant au rire, s'il est bien une donnée du « comique », il n'en est pas l'élément premier. Purgé en particulier de sa grossièreté, il peut utiliser une **large gamme d'effets, de l'émotion souriante au fou rire**, jouant ainsi une fonction morale efficace, selon le **précepte du *castigat ridendo mores***⁶⁹.

Par ailleurs, rappelons qu'il n'y a pas de sujet qui, par essence, soit comique. C'est la comédie qui, par le traitement qu'elle en fait parvient à le rendre comique. Comme le souligne Véronique Sternberg, « mises à part des situations extrêmes dont il paraît impossible de rire, pour des raisons culturelles et affectives, tout sujet peut être traité de façon comique. La comédie peut donc s'emparer de n'importe quel thème, et ne se définit pas par la nature de ses histoires, mais par la façon dont elle les met en œuvre⁷⁰ ». Dès lors, on peut s'interroger : comment nos auteurs transforment-ils la rivalité amoureuse père-fils en un thème comique ? Comment un tel conflit peut-il susciter le rire ou l'émotion souriante du spectateur et répondre à la devise du *castigat ridendo mores* ?

Pour répondre, il convient de réfléchir tout d'abord au rôle joué par la rivalité au sein de la structure des pièces. Rappelons que les comédies françaises du XVII^e siècle sont généralement construites autour du même schéma : un jeune couple d'amoureux se trouve

⁶⁸ Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997, p. 76. C'est nous qui soulignons.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 76-77. C'est nous qui soulignons.

⁷⁰ Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 1999, p. 25.

confronté à un obstacle qui empêche leur union, cette situation bloquée constitue le nœud de l'intrigue. La levée de l'obstacle permet le dénouement heureux avec le mariage des jeunes. Dans son article, « Structure de la comédie française classique⁷¹ », Georges Forestier montre qu'il s'agit d'un mode de construction à rebours. Il écrit :

[...] [d]ans une comédie il existe un invariant structurel, le mariage final, qui constitue paradoxalement le point de départ de la composition de l'œuvre. Le nœud de l'intrigue repose donc inéluctablement sur l'inversion du dénouement ainsi posé, c'est-à-dire sur le développement de l'obstacle au mariage – fourbe qui sépare les amants, autorité qui s'oppose à leurs vœux, etc⁷².

Dans ce cadre, la rivalité amoureuse père-fils forme le nœud de l'intrigue. La présence de l'obstacle du père-rival provoque la désunion temporaire du jeune couple et tout va être mis en œuvre pour l'éliminer. En effet, la comédie étant un genre dramatique qui « affirme le triomphe de la jeunesse⁷³ » comme le souligne Madeleine Lazard, le père courtisant la jeune fille est toujours présenté comme l'obstacle, c'est donc lui qui devra céder sa place au dénouement. L'action dramatique se concentre sur un schéma très simple : étendre le plus longtemps possible le conflit résultant de la rivalité père-fils, ou, si l'on préfère, retarder le plus possible l'inéluctable – la réunion des jeunes gens –, afin de mettre en jeu toutes les possibilités comiques résultant de l'obstacle central fondé sur la rivalité.

Après cette définition du genre et ce rappel structurel, venons-en à l'étude de notre *corpus* comique qui comporte neuf comédies réparties des années 1636 à 1685⁷⁴. Quelle place occupe la rivalité amoureuse père-fils au sein de l'action dramatique : s'agit-il d'un nœud unique ou d'un nœud principal combiné avec un nœud secondaire ?

1.2 La rivalité comme nœud de l'action

1.2.1 La rivalité comme nœud unique : les « petites comédies »

Notre *corpus* compte une seule grande comédie en cinq actes, *Aspasie* de Jean Desmarets de Saint Sorlin (1636)⁷⁵, où l'action repose seulement sur une rivalité amoureuse père-fils.

⁷¹ Georges Forestier, « Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, pp. 243-257.

⁷² *Ibid.*, p. 249.

⁷³ Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, P.U.F., 1978, p. 175.

⁷⁴ Il s'agit des neuf pièces suivantes : Desmarets de Saint Sorlin, *Aspasie* (1636) ; Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué* (1645) ; Brosse, *L'Aveugle clair-voyant* (1648) ; Chevalier, *Les Barbons* (1662) ; Visé, *La Mère coquette* (1665) ; Quinault, *La Mère coquette* (1665) ; Molière, *L'Avare* (1668) ; Hauteroche, *Crispin médecin* (1670), Saint Yon, *Les Mœurs du temps* (1685). Nous signalons pour chaque pièce l'année de création entre parenthèses. Voir en annexe V nos résumés détaillés de quelques-unes des pièces étudiées.

⁷⁵ Jean Desmarets de Saint Sorlin, *Aspasie*, éd. critique de Philip Tomlinson, Genève, Droz, 1992.

Cependant, il s'agit d'une pièce de commande⁷⁶ et, si la structure est bien celle d'une comédie – deux jeunes gens voient leurs amours contrariées par un obstacle parental finalement levé à la fin –, l'esthétique est davantage proche de celle d'une tragi-comédie – le père, ému par la pâmoison des amants, cédant la jeune femme à son fils dans un ultime acte de générosité.

Cet *hapax* mis à part, la rivalité comme nœud unique privilégie d'ordinaire les petites comédies⁷⁷ qui se développent dans la seconde moitié du siècle. Citons par exemple, *Crispin médecin* (1670)⁷⁸ de Noël Lebreton Sieur de Hauteroche qui met en scène la rivalité entre Lisidor et son fils Geralde pour Alcine, la fille d'un médecin. Cependant, la pièce comporte une large digression puisque, durant l'acte II, soit pendant un tiers de cette comédie en trois actes, le valet Crispin, personnage éponyme, s'empare de l'espace scénique et se livre à une farce sur les médecins. Ce passage fait tout le succès de la pièce⁷⁹ mais relègue néanmoins provisoirement la rivalité à l'arrière-plan.

Jean Chevalier dans sa comédie en trois actes *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils* (1662)⁸⁰, concentre également son action sur une rivalité amoureuse père-fils mais il dédouble le conflit, comme l'annonce le titre au pluriel. En réalité, il ne crée pas un second nœud mais il se contente de dupliquer tous les personnages – on trouve deux pères, deux fils, deux filles, deux valets, deux servantes – sans les individualiser, à l'exception du valet Guillot qui mène le jeu. L'action est également étoffée par la présence au second plan des amours des deux couples de valet-servante qui redoublent les amours des jeunes maîtres. Mis à part de nombreux effets liés au comique de répétition, le dédoublement de la rivalité père-fils n'apporte rien à l'intrigue. Il nuit même au rythme de l'action car, comme le souligne H.C. Lancaster, celle-ci est très lente aux actes I et II si bien qu'on a l'impression qu'il s'agit d'un ajout opéré sur une pièce initiale en un acte⁸¹.

La rivalité amoureuse père-fils, en tant que nœud unique, semble privilégier les pièces courtes. Pour étendre leur action sur cinq actes, les auteurs vont devoir combiner ce conflit avec un nœud secondaire, comme nous allons le voir à présent.

⁷⁶ *Aspasie* de Desmarets est une pièce de commande, écrite pour Richelieu à l'occasion de la venue du duc de Parme en 1636. Sur les conditions de création de la pièce, voir notre étude au chapitre VI.

⁷⁷ Par « petites comédies » nous entendons les pièces comprenant un à trois actes.

⁷⁸ Noël Lebreton Sieur de Hauteroche, *Crispin médecin*, comédie, dans *Les Œuvres de théâtre de M. de Hauteroche*, Paris, P. J. Ribou, 1736, tome II.

⁷⁹ H. C. Lancaster, *op. cit.*, part III, vol. II, p. 769: "[...] his most successful play, *Crispin médecin*, owed its reputation chiefly to a single act, the second." Voir aussi, *Ibid.*, pp. 774-776, le critique souligne le grand succès remporté par la pièce, jouée pas moins de 833 fois à la Comédie française entre 1680 et 1835, un record surpassé durant cette période seulement par quatre pièces de Molière (*Tartuffe*, *Le Médecin malgré lui*, *L'École des maris* et *L'École des femmes*). Sur la montée en puissance du valet au sein de l'intrigue, voir notre chapitre III.

⁸⁰ Jean Chevalier, *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils*, Paris, Guillaume de Luyne, 1663.

⁸¹ H. C. Lancaster, *op. cit.*, part III, vol. I, p. 321: "Moreover, the action moves so slowly in the first two acts that they give the impression of having been added to what had originally been a one-act play."

1.2.2 La rivalité comme nœud principal

Le nœud secondaire peut être constitué des amours de la fille de la maison, elle aussi en conflit avec son père au sujet de son mariage. Ce choix permet de mettre l'accent sur la dimension familiale du conflit. Ainsi, dans *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac⁸², Charlot est en rivalité avec son père, Granger, pour la main de Genevoté tandis que la sœur de Charlot, Manon, aimerait épouser La Tremblaye, le frère de Genevoté, en dépit de l'avis opposé du père. Mais, la sœur joue un rôle mineur tandis que l'intrigue des amours du fils domine largement la pièce⁸³. Les deux actions ne se rejoignent que ponctuellement à la fin de l'acte III, lorsque le père s'introduit en cachette chez La Tremblaye pour rendre visite à Genevoté. Pris sur le fait par le propriétaire des lieux, il accepte de lui céder sa fille, Manon, afin d'éviter toute représaille si bien que l'intrigue des amours de la fille est résolue dès la fin de l'acte IV. Pour fêter cette conclusion heureuse, le père accepte, à l'acte V, de participer à une petite comédie dans laquelle il signe sans s'en rendre compte le contrat de mariage de son fils ! La pièce se solde ainsi par le double mariage de la sœur puis, du frère, cette seconde union résultant indirectement de la première.

Dans *L'Aveugle clair-voyant* de Brosse l'Aîné (1648)⁸⁴, les deux intrigues – l'intrigue principale des amours du fils, Lidamas, et l'intrigue secondaire des amours de la fille, Mélice, – sont complètement indépendantes et progressent simultanément sans interférer l'une avec l'autre⁸⁵. On n'observe aucune alliance entre frère et sœur dans cette pièce et ceux-ci ne se rencontrent qu'à la toute dernière scène, simplement pour l'annonce de leur double mariage. En outre, la fille se met même momentanément du côté de son père puisque, après qu'il a accepté son mariage avec Thélame, elle promet, en échange, de garder le secret sur sa vue retrouvée afin qu'il puisse encore duper son fils (IV, 9). En réalité, l'intrigue des amours de la fille sert essentiellement à noircir le personnage du père, en soulignant son avarice⁸⁶, afin de mettre, en toute bonne conscience, le spectateur du côté des enfants dans les deux intrigues. Seul le personnage du père, dominant la pièce et s'opposant respectivement à ses deux enfants, assure l'unité d'action.

D'autres auteurs font, pour leur part, le choix d'ajouter une seconde rivalité amoureuse à la première, ce qui permet de mettre davantage l'accent sur le conflit amoureux. Ainsi, les deux

⁸² Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, dans *Œuvres complètes*, éd. critique d'André Blanc, Paris, Champion, 2001, tome III.

⁸³ Manon n'apparaît que dans quatre scènes contre onze scènes pour Charlot.

⁸⁴ Brosse l'Aîné, *L'Aveugle clair-voyant*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1650.

⁸⁵ Chacune des deux intrigues possède sa propre exposition – I, 1-2 pour les amours du fils et I, 3 pour les amours de la fille –, et son propre dénouement – IV, 9 pour la fille et V, 7 pour le fils.

⁸⁶ Au début, Cléanthe ne veut pas d'un gendre désargenté comme Thélame (II, 1).

pièces intitulées *La Mère coquette ou les amants brouillés* (1665), celle de Jean Donneau de Visé et celle de Philippe Quinault⁸⁷, nous proposent une double rivalité : père-fils d'un côté, et mère-fille de l'autre. Le titre ne mentionne pas la rivalité masculine qui joue le rôle de nœud secondaire, reléguée à l'arrière-plan, au profit du développement de la rivalité féminine portée par le personnage de la mère – surtout chez Visé⁸⁸ – et du conflit entre les deux jeunes orchestré par la servante. Cependant, les deux rivalités amoureuses sont interdépendantes comme en témoigne le double dénouement des pièces. À la suite du retour de son mari que tous croyait défunt, la mère coquette retourne avec son époux légitime – ce qui met un terme à sa rivalité avec sa fille –, tandis que le père se voit obligé de marier son fils à la fille de son ami retrouvé, pour honorer la promesse qu'ils s'étaient faite – ce qui résout la rivalité père-fils. Certes, la rivalité père-fils joue un rôle secondaire dans ces pièces mais, nous verrons que le personnage de la mère-veuve, détentrice de l'autorité au sein du foyer et responsable du mariage de sa fille, exerce, en réalité, une fonction dramaturgique centrale de père⁸⁹.

Finalement, seule la comédie *L'Avare* (1668)⁹⁰ de Molière parvient à équilibrer parfaitement conflit familial et rivalité amoureuse. Le dramaturge articule au nœud principal – la rivalité entre Harpagon et son fils Cléante pour Mariane –, un nœud secondaire – les amours d'Elise, la fille d'Harpagon, pour Valère. Ce deuxième nœud repose sur une seconde rivalité amoureuse père-fils, ignorée des personnages, celle de Valère et de son père Anselme. Cependant, contrairement à la comédie des *Barbons* de Chevalier qui présente aussi une double rivalité masculine, chacun des personnages est ici clairement individualisé. Le conflit Anselme-Valère n'est pas un doublon du conflit Harpagon-Cléante. Tout d'abord, cette deuxième rivalité occupe une place mineure dans la pièce – Anselme n'apparaît que dans les deux dernières scènes – et ne se situe donc absolument pas sur un pied d'égalité avec la première⁹¹. Mais surtout, elle propose une approche très différente, voire même inverse, de la rivalité amoureuse père-fils. En effet, dans le cas d'Anselme et de Valère, la rivalité est liée à un manque d'informations, les deux rivaux ne connaissent pas leurs liens familiaux. Elle cesse dès que père et fils se sont reconnus (V, 5). La mise à jour de la rivalité comme étant une

⁸⁷ Jean Donneau de Visé, *La Mère coquette ou les amans brouillés*, comédie, Paris, Théodore Girard, 1666 ; Philippe Quinault, *La Mère coquette ou les amans brouillés*, comédie, Paris, 1666.

⁸⁸ Chez Visé, la mère est deux fois plus présente que le père et détient un monologue (14 scènes contre 7) tandis que le nombre de scènes est équivalent chez Quinault (7 pour la mère et 6 pour le père).

⁸⁹ Voir notre chapitre IV qui analyse la mère-rivale comme une figure de père non ridicule.

⁹⁰ Molière, *L'Avare* dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, tome II.

⁹¹ Harpagon et Cléante sont, à eux deux, présents dans trente-six scènes en tout, alors que Valère et Anselme ne totalisent que dix scènes.

rivalité père-fils signe la fin de l'action, elle en constitue le dénouement⁹². Cette réconciliation heureuse immédiate, permet de souligner, par contraste, l'acuité du conflit Harpagon-Cléante car le fils doit aller jusqu'à recourir au chantage pour faire céder un père qui semble dépourvu de sentiments. Si dans un cas, la révélation de la rivalité père-fils met fin aux tensions, dans l'autre cas, il semble bien qu'elle les exacerbe. Le traitement dramaturgique de la rivalité est donc inverse : elle constitue le nœud de l'action principale – le conflit Harpagon-Cléante – et le dénouement de l'action secondaire – le conflit Anselme-Valère. Les deux actions se développeraient indépendamment l'une de l'autre si le personnage central d'Harpagon ne permettait de maintenir l'unité de l'action en s'opposant aux deux mariages, celui de son fils et celui de sa fille, ce qui provoque l'alliance des enfants contre leur père⁹³. H.C Lancaster souligne à juste titre que l'unification de l'action repose davantage sur le personnage principal que sur l'action⁹⁴. Cette pièce se présente comme la plus réussie de notre *corpus* car Molière parvient à développer le conflit père-enfants tout en gardant l'originalité du conflit père-fils.

Pour conclure, la rivalité amoureuse père-fils constitue rarement un nœud unique dans la comédie – à l'exception des petites comédies. Les dramaturges préfèrent la combiner, en tant que nœud principal, soit avec un autre conflit parent-enfant d'ordre matrimonial – tel que les amours de la fille de la maison –, soit avec une autre rivalité amoureuse parent-enfant. Dans les deux cas, la figure paternelle se trouve placée au cœur de l'action. Voyons maintenant comme se présente la rivalité amoureuse père-fils au sein des tragi-comédies.

2 La rivalité amoureuse père-fils au sein des tragi-comédies

2.1 La tragi-comédie : définition et structure mixte

Définir la tragi-comédie, genre moderne né au XVII^e siècle et affranchi de toute référence à l'Antiquité, n'est pas chose aisée. Ainsi, Roger Guichemerre dans *La Tragi-comédie*, écrit :

[...] on peut tenter de formuler une définition assez large qui dégage les traits caractéristiques de la tragi-comédie : une **action dramatique souvent complexe, volontiers spectaculaire**, parfois détendue par des **intermèdes plaisants**, où des **personnages de rang princier ou nobiliaire** voient leur **amour ou leur raison de vivre mis en péril par des obstacles** qui disparaîtront **heureusement au dénouement**⁹⁵.

⁹² À ce titre, elle figure parmi les rivalités père-fils comme ficelles de dénouement que nous avons exclues de notre *corpus* dès notre introduction générale à la thèse.

⁹³ Voir en IV, 1 Cléante, Elise et Mariane se concertent avec l'aide de Frosine pour déjouer les plans d'Harpagon.

⁹⁴ Voir H. C. Lancaster, *op. cit.*, part III, vol. I, p. 716 : "In *L'Avare* Molière's unifying principle is the character of the protagonist rather than the plot, which concern primarily [...] the marriages of the miser's children".

⁹⁵ Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981, p. 15. C'est nous qui soulignons.

Hélène Baby, dans son ouvrage intitulé *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*⁹⁶, se réfère aux écrits des dramaturges et théoriciens de l'époque et dégage, sous l'imprécision des définitions, « quatre des critères connus du genre : son invention romanesque, le mélange de matière comique et tragique, une fin heureuse, un personnel dramatique noble⁹⁷ ». Fondant ensuite son discours sur l'analyse empirique d'un *corpus* de cent vingt-deux tragi-comédies datant de l'âge d'or du genre – qu'elle situe entre 1628 et 1642 – la chercheuse résume ainsi les critères définitoires obtenus :

[...] la tragi-comédie est une forme dramatique découpée en actes et en scènes, versifiée en alexandrins, dont l'intrigue fictionnelle, **susceptible de se dérouler sur plusieurs années et dans plusieurs pays**, et constituée par **les obstacles que doit traverser un couple de jeunes gens issus de la haute noblesse, se termine par leur heureuse union**⁹⁸.

Pour Hélène Baby, ce genre « avait deux raisons majeures d'exister : son dénouement heureux et son irrégularité⁹⁹ ». Mais, l'introduction progressive des règles ainsi que l'apparition de tragédies à dénouement heureux – dont le premier exemple fut *Cinna* de Corneille en 1642 – entraînèrent sa mort progressive au profit de la tragédie.

Les auteurs tragi-comiques sont de fervents « partisans du *delectare* contre le *docere*¹⁰⁰ » et proposent une vision hédoniste du théâtre, conçu comme un espace de plaisir et de liberté. Le genre se présente ainsi comme un passe-temps, un divertissement gratuit cherchant à susciter le plaisir du spectateur, voire même, comme « une salutaire occupation¹⁰¹ » à une époque où s'exerce la puissance autoritaire du cardinal de Richelieu. Dès lors, il convient de s'interroger : comment nos auteurs s'y prennent-ils pour faire de la rivalité amoureuse père-fils un sujet de divertissement, propre à susciter le plaisir du spectateur ? La liberté propre au

⁹⁶ Voir Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁸ Hélène Baby, « Littérarité et généricité : l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », *Loxias*, n°8, *Emergence et hybridation des genres*, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=105> (dernière consultation 15/01/2012), p. 6.

⁹⁹ Voir Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, p. 96 : « [...] la tragi-comédie avait deux raisons majeures d'exister : son dénouement heureux et son irrégularité. Or le navire a pris eau des deux bords, le débat virulent sur les règles fait que la tragi-comédie accepte de s'habiller à la mode régulière, comme si cette vêtue était sa seule chance de survie. Le dénouement heureux demeurerait la seule différence tangible, effacée par *Cinna* : la tragi-comédie n'a donc plus de soutien théorique valide, même si l'esprit tragi-comique demeure celui du poème composé. » Sur l'évolution du genre voir la première partie de son ouvrage intitulée « Enjeux théoriques », pp. 14-97. Voir également Georges Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures classiques*, n°19, 1993, pp. 87-128.

¹⁰⁰ Hélène Baby, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹ Hélène Baby, art. cit., pp. 10-11, souligne « l'engouement de Richelieu pour ce type de spectacle, garantissant au peuple une salutaire occupation ». Elle écrit : « divertissement sans conséquence, la tragi-comédie offre une légèreté appréciable en ces temps où Richelieu plonge la France dans la guerre contre l'Espagne, où il tente de maîtriser l'indépendance des Parlements de provinces et des gouverneurs, où l'opinion dénonce l'alliance de la France avec les princes protestants ».

genre permet-elle une plus grande variété dans la dramatisation du conflit ? Alors que la tragi-comédie se régularise, le traitement de la rivalité évolue-t-il ?

Pour répondre, on se propose d'analyser tout d'abord la place de la rivalité amoureuse au sein des intrigues tragi-comiques. Fondée sur le seul principe du plaisir, le genre s'autorise une *dispositio* irrégulière entièrement soumise à l'épanouissement de son *inventio*¹⁰². La tragi-comédie multiplie les personnages et les actions dans le but de divertir le spectateur si bien qu'il est souvent difficile de dégager une structure dramatique claire. Cependant, Hélène Baby souligne que « les intrigues tragi-comiques répètent toujours la même histoire : un jeune couple, dont l'existence n'est historiquement pas attestée, traverse de nombreux obstacles avant son heureuse union au dernier acte¹⁰³ ». À première vue, il s'agit d'une structure de comédie, le dénouement étant constitué par le mariage du couple, enfin réuni, après la levée des obstacles. Toutefois, ces héros étant des personnages nobles, leurs destinées se confondent souvent avec celles de leurs royaumes. En outre, ils se trouvent confrontés dans leurs tribulations à des périls dangereux, voire mortels¹⁰⁴. Comme le souligne la critique, « l'action tragi-comique est donc mixte, combinant une macrostructure comique aux microstructures de la tragédie¹⁰⁵ ». En revanche, contrairement à la tragédie, la tragi-comédie laisse une grande place au hasard. Elle présente une action éclatée, faite d'un empilement d'obstacles et d'actions qui n'ont pas nécessairement de liens entre eux ce qui donne lieu à des dénouements parfois artificiels. Le genre laisse libre cours au « règne tout puissant de l'obstacle extérieur¹⁰⁶ » et met en scène des personnages-types, qui, confrontés à des obstacles-types, ont des réactions-types si bien que l'on retrouve souvent les mêmes séquences dramatiques d'une pièce à l'autre¹⁰⁷.

Dans ce cadre, la rivalité amoureuse père-fils permet de développer toujours le même schéma : un jeune couple de héros se trouve confronté à un obstacle tout puissant, le roi père-rival. Hélène Baby souligne que l'usage d'un seul opposant dans la tragi-comédie, permet de

¹⁰² Hélène Baby, *op. cit.*, p. 36, écrit que le « foisonnement des événements dans le poème dramatique ne pouvant s'épanouir dans le cadre des règles d'Aristote, la revendication hédoniste justifie l'*inventio* tragi-comique et autorise la *dispositio* irrégulière ».

¹⁰³ Hélène Baby, *art. cit.*, p. 4.

¹⁰⁴ Voir Hélène Baby, *Ibid.* : « Aussi, malgré son issue heureuse et la légèreté de son sujet, réduit à l'accomplissement d'une relation sentimentale, l'action principale est faite de violences et de grands périls (pour reprendre la terminologie cornélienne) susceptibles de constituer l'intrigue d'une tragédie ».

¹⁰⁵ Hélène Baby, *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁶ Hélène Baby, *art. cit.*, p. 5.

¹⁰⁷ Roger Guichemerre, *op. cit.*, p. 49, souligne également cette répétition des mêmes situations, il écrit : « Malgré le nombre important des œuvres – plus de 200 –, malgré aussi la diversité des sources [...], il est aisé de constater que la plupart des intrigues reprennent, avec quelques variantes, un petit nombre de sujets ; mieux, que les mêmes situations se répètent indéfiniment d'une pièce à l'autre, d'une façon beaucoup plus systématique que dans la tragédie ou la comédie contemporaines ».

donner un semblant d'unité à l'action¹⁰⁸. Néanmoins, ce procédé a pour conséquence, non seulement une « répétition toute mécanique dans l'obstination de l'opposant¹⁰⁹ » mais aussi, un dénouement difficile à justifier – surtout lorsqu'il s'agit d'un « dénouement par revirement qui appelle justement la renonciation de l'opposant¹¹⁰ ». Pour remédier à cette difficulté et justifier le revirement du roi-père-rival, nos auteurs adoptent majoritairement le procédé de la fausse mort du fils. La nouvelle de la mort supposée ou imminente de son enfant déclenche les remords du père et prépare son revirement. Au comble de la joie, lorsqu'il retrouve finalement son fils sain et sauf, l'obstacle tombe de lui-même : il cède la jeune femme et permet le mariage final du jeune couple.

Après cette présentation des caractéristiques du genre, venons-en à l'étude de notre *corpus*. Ce dernier comprend douze pièces réparties des années 1631 avec *La Dorinde* d'Auvray à 1666 avec *Antiochus* de Thomas Corneille, considérée comme la dernière tragi-comédie portée sur la scène française¹¹¹. On observe deux nets pics de productions : le premier qui coïncide en gros avec l'âge d'or du genre – de 1631 à 1644 – et, le second qui correspond à son déclin sous l'influence de la tragédie et la mise en place des règles – de 1656 à 1666. Voyons à présent quelle place occupe la rivalité amoureuse père-fils au sein de la construction dramatique de ces pièces.

2.1 La rivalité amoureuse père-fils comme action principale

2.1.1 L'action principale au sein d'une structure éclatée

Le repérage classique entre action principale et action secondaire s'avère souvent délicat dans la tragi-comédie en raison de la prolifération des actions et de l'absence, en général, de relation logique entre les événements¹¹². Ainsi, il est fréquent qu'une même pièce comporte plusieurs couples d'amants victimes d'obstacles. Dès lors, comment savoir si la rivalité amoureuse père-fils constitue l'action principale de la pièce ? Pour ce faire, nous nous

¹⁰⁸ Hélène Baby, *op. cit.*, p. 149. La critique souligne que l'exploitation de l'obstacle unique va croissant au cours de la décennie qu'elle étudie (1628-1642).

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Il s'agit des douze pièces suivantes : Auvray, *La Dorinde* (1631) ; Rayssiguier, *La Célidée* (1634) ; Rotrou, *Laure persécutée* (1637) ; Gilbert, *Marguerite de France* (1640) ; Boisrobert, *Le Couronnement de Darié* (1641) ; Brosse, *La Stratonice ou le malade d'amour* (1642) ; Du Ryer, *Bérénice* (1644) ; Du Fayot, *La Nouvelle Stratonice* (1656) ; Boyer, *Fédéric* (1659) ; Quinault, *Stratonice* (1660) ; Mlle Desjardins, *Manlius* (1662) ; Thomas Corneille, *Antiochus* (1666).

¹¹² Voir Hélène Baby, *op. cit.*, p. 153 : « L'action tragi-comique s'élabore dans de multiples crises, et la structure éclatée des obstacles empêche la création d'un nœud. À cette progression contingente s'ajoute une prolifération gratuite de nombreuses actions [...] ».

référons au titre de la pièce, au nombre d'apparitions des personnages ainsi qu'au dénouement.

En observant les titres de nos tragi-comédies on constate qu'ils mettent tous en valeur le couple d'amants confronté au père-roi-rival. Le héros éponyme peut être la jeune femme – comme dans *La Dorinde ou la prise de Marcilly*, *La Célidée sous le nom de Calirie ou la générosité d'amour*, *Marguerite de France*, *Bérénice*, *La Nouvelle Stratonice*, *Stratonice* – ou le fils-rival – comme dans *Le Couronnement de Darie*, *Manlius*, *Antiochus* – ou encore le couple – comme dans *La Stratonice ou le malade d'amour*. Par ailleurs, on constate que si nos tragi-comédies comportent de nombreux personnages, conformément au genre, le trio amoureux est le plus présent scéniquement. La jeune femme domine l'espace scénique dans trois pièces, le fils dans deux pièces et l'obstacle paternel envahit l'espace dans trois pièces. Seules deux pièces font d'un personnage féminin extérieur à la rivalité le personnage dominant : il s'agit d'Amestris dans *Le Couronnement de Darie* et de Licofronne dans *La Nouvelle Stratonice*, mais, elles ne devancent alors le trio que d'une ou deux scènes¹¹³. Enfin, toutes nos pièces s'achèvent par l'acte généreux du père-rival et le mariage du jeune couple, parfois accompagné d'un second mariage. La rivalité amoureuse père-fils constitue donc bien l'action principale de nos pièces¹¹⁴.

Conjointement à celle-ci, se développent d'autres intrigues que nous classerons en utilisant la terminologie adoptée par Hélène Baby. La chercheuse écrit :

J'appelle donc « action principale » les actions accomplies *directement* pour, contre, ou par les héros. Et « action secondaire », une action qui concerne *indirectement* les deux amants, par transitivité actancielle, c'est-à-dire qui influe soit sur l'adjuvant, soit sur l'opposant aux héros¹¹⁵.

Enfin, elle distingue également les « actions parallèles » qui « jouxtent l'action principale sans entretenir de lien actanciel avec elle¹¹⁶ ». La plupart des intrigues tragi-comiques ont trait à l'amour mais, en raison du contexte royal dans lequel se déroulent nos tragi-comédies¹¹⁷, on rencontre aussi des intrigues politiques. Voyons à présent plus précisément comment s'articule la rivalité amoureuse père-fils, en tant qu'action principale, avec ces autres actions.

¹¹³ Voir nos tableaux sur la présence scénique des personnages en annexe II.

¹¹⁴ Hélène Baby écrit *Ibid.*, p. 160, que « lorsque la tragi-comédie présente un couple lié par une relation d'amour réciproque, ce sont les héros, et [qu'] ils forment le fil principal, auquel appartient aussi le rival amoureux ». Soulignons que *Laure persécutée* et de *Fédéric* font exception car la rivalité joue dans ces pièces un rôle d'épisode ornemental, voir *infra*.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 164.

¹¹⁷ *La Célidée* est la seule pièce à se dérouler au sein de la petite noblesse.

2.1.2 La rivalité combinée avec une action politique

Dans *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert (1640)¹¹⁸ et dans *Manlius* de Mlle Marie-Catherine Desjardins (1662)¹¹⁹ l'intrigue politique est vécue directement par les héros. Partant, l'action principale est constituée par une rivalité à la fois amoureuse et politique. En effet, dans la pièce de Gilbert la bonne entente entre la France et l'Angleterre est subordonnée au mariage du prince Henry et de la princesse Marguerite. Le roi en voulant se marier à la place de son fils déclenche une bataille entre les armées des deux pays et père et fils, respectivement à la tête des forces anglaises et françaises, s'affrontent¹²⁰. Dans *Manlius*, le père se sert de la faute politique et militaire commise par son fils – ce dernier a enfreint les lois en allant combattre en dépit de l'interdiction du Sénat – pour condamner à mort ce rival, gênant par ses prétentions amoureuses sur Omphale. Mais, Manlius est sauvé de justesse par l'émeute des soldats qui refusent de voir leur vainqueur sacrifié. Dans ces deux pièces, politique et amour se présentent comme les deux faces d'une même médaille. L'intrigue politique constitue la face visible et sert de prétexte aux affrontements entre père et fils qui ont pour véritable enjeu la rivalité amoureuse. Seule la résolution finale du conflit amoureux permet du reste, d'assurer le retour à la paix dans l'Etat.

Dans certaines pièces, l'intrigue politique joue le rôle d'« action secondaire », elle influence alors indirectement sur le sort des héros. Ainsi, dans *La Dorinde* de Jean Auvray (1631)¹²¹, le siège de Marcilly mené par Polémas et son armée, permet à Sigismond, le fils-rival, de s'illustrer comme valeureux combattant. Il triomphe de Polémas et apporte à Amasis, la princesse de Marcilly, la tête de son ennemi. Cette dernière, très reconnaissante et témoin des amours de Dorinde et de Sigismond, intercède ensuite en leur faveur auprès de Gondebaut, le père-rival et contribue à le faire céder. Dans *La Nouvelle Stratonice* de Du Fayot (1656)¹²², la tentative d'empoisonnement, orchestrée par le fils de Licofronne, dont le roi a été victime, conduit son fils rival à faire preuve de bravoure pour le protéger. Le père, touché par cette preuve d'amour filial, lui cède ainsi plus facilement la jeune femme à l'acte suivant. Dans *Le Couronnement de Darie* de François Le Métel de Boisrobert (1641)¹²³, le complot politique ourdi contre le roi entraîne l'accusation de parjure du fils innocent à la suite d'une combinaison d'obstacles. En effet, alors que le fils tente d'enlever sa bien-aimée pour la

¹¹⁸ Gabriel Gilbert, *Marguerite de France*, tragi-comédie, Paris, A. Courbé, 1641.

¹¹⁹ Marie-Catherine Desjardins, *Manlius*, tragi-comédie, Paris, C. Barbin, 1662.

¹²⁰ Le combat se déroule hors scène entre les actes III et IV.

¹²¹ Jean Auvray, *La Dorinde*, tragi-comédie, Paris, A. de Sommerville et A. Soubron, 1631.

¹²² Du Fayot, *La Nouvelle Stratonice*, comédie, Paris, C. de Sercy, 1657. En dépit de son sous-titre de comédie, nous considérons cette pièce comme une tragi-comédie. Voir notre résumé détaillé de la pièce en annexe V.

¹²³ François Le Métel de Boisrobert, *Le Couronnement de Darie*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642.

soustraire à son père-rival, le père-roi est en même temps victime d'une conjuration orchestrée par le traître Tiribase. Mais, ce dernier est finalement découvert et condamné tandis que le père, en proie au remords pour avoir accusé à tort son fils, le gracie et lui cède la jeune femme. En tant qu'action secondaire, l'intrigue politique interfère sur l'action principale. Elle permet soit au fils de s'illustrer – comme valeureux combattant ou comme fils dévoué –, soit de mettre en valeur son innocence par contraste avec les véritables conjurés.

2.1.3 La rivalité combinée avec une autre action amoureuse

Que le contexte soit très politisé ou peu, les tragi-comédies privilégient les intrigues amoureuses et n'hésitent pas à multiplier les couples au sein d'une même pièce. Mais, quels liens ces autres couples entretiennent-ils avec la rivalité père-fils ? On observe divers cas de figure : un autre couple peut constituer à son tour une autre intrigue principale – appelée alors « action deuxième¹²⁴ » – ou bien former une « action secondaire », ou encore une « action parallèle » sans relation avec la rivalité père-fils.

Dans *Bérénice* de Pierre Du Ryer (1644)¹²⁵, les deux sœurs, Bérénice et Amasie, sont toutes les deux amoureuses. Bérénice, objet de la rivalité entre Tarsis et son père, le roi, est au cœur de l'action principale. Mais, on peut considérer que sa sœur, amoureuse de Tirinte, forme avec ce dernier une intrigue amoureuse qui joue le rôle d'« action deuxième ». En effet, la présence scénique des deux couples est quasiment équivalente – Tirinte et Amasie totalise vingt-six scènes à eux deux contre vingt-sept pour Tarsis et Bérénice – et le sort des deux couples est résolu simultanément au dénouement. Ces deux intrigues sont dépendantes l'une de l'autre non seulement, en raison des liens de parenté qui unissent les deux femmes, mais aussi, en raison des décisions du roi. En effet, le roi choisit de garder Bérénice pour lui et souhaite que son fils-rival, Tarsis, épouse Amasie, suscitant alors le désespoir de Tirinte ! À la suite de cette décision, l'action se complique et de nouvelles rivalités potentielles se dessinent : une rivalité entre Amasie et Bérénice pour Tarsis – Amasie feignant le temps d'une scène, d'être intéressée par le prince (III, 1) –, et une rivalité entre Tarsis et Tirinte pour Amasie même si Tarsis reste fidèle à Bérénice. Grâce aux révélations de Criton, père supposé des deux jeunes femmes, le roi se découvre être le père non pas de Tarsis, mais de

¹²⁴ Hélène Baby, *op. cit.*, p. 160 : « [...] la définition de l'action principale se complique selon le nombre de couples. La relation amoureuse étant la pierre de touche dans l'organisation de l'action, de nombreux amours sont dignes du même intérêt, et forment autant d'„actions principales“. Dans ce cas, mieux vaut parler d'action première, deuxième, troisième [...] ».

¹²⁵ Pierre Du Ryer, *Bérénice*, tragi-comédie en prose, Paris, A. de Sommerville et A. Courbé, 1645.

Bérénice¹²⁶ ! Il est donc évincé comme rival et Tarsis peut épouser la jeune femme tandis que Tirinte épouse Amasie. La pièce s'achève sur le mariage des deux couples principaux.

L'intrigue amoureuse peut aussi jouer le rôle d'action secondaire et interférer sur l'action principale. Les auteurs de tragi-comédie privilégient en effet la structure du carré, héritée de la *comedia* espagnole, et qui permet d'éliminer le rival en lui faisant épouser un quatrième personnage. Hélène Baby propose pour ce procédé la définition suivante :

À côté du triangle formé par les amoureux et le rival, **un quatrième personnage** apparaît, qui joue un grand rôle dans les revirements et dans les dénouements. Il s'agit de l'amoureux (se) du (de la) rival(e) délaissé(e) par le (la) rival(e). Son action pour obtenir l'amour influe sur le couple, puisqu'elle **permet la résorption de l'opposition rivale : son influence est donc directe sur l'opposant, et indirecte sur le couple**¹²⁷.

Ce quatrième personnage permet aux auteurs de développer une action secondaire qui influe sur l'action principale en permettant sa résolution au dénouement. Ainsi, dans *La Stratonice* de Brosse l'Aîné (1642)¹²⁸, le personnage de Thamire, dont le mariage avec Antiochus pour des intérêts politiques a été arrangé par les deux pères participe au dénouement heureux de la pièce. En effet, Seleucus, cédant Stratonice à son fils, se console en épousant Thamire. De même dans *Manlius* de Mlle Desjardins, Torquatus cède Omphale à son fils et épouse la romaine Camille conformément à sa promesse. Grâce au quatrième personnage, l'opposant père-rival est éliminé en douceur puisque lui-même se console par un mariage.

Ce carré de personnages peut également intervenir seulement au dénouement et jouer alors simplement un rôle d'ornement final. Ainsi, dans *La Célidée* du Sieur de Rayssiguier (1634)¹²⁹, à l'intrigue principale constituée par la rivalité entre Alidor et son oncle Oronte pour Calirie, s'ajoute une « action parallèle » amoureuse autour des personnages de Cintille – travestie en Alcandre –, Florintor et Mélissée. Les deux actions sont complètement

¹²⁶ Dans *Bérénice* de Du Ryer, le roi et Tarsis se croient à tort père et fils. Seul le dénouement par agnition permet de résoudre le conflit en révélant l'absence de liens du sang entre les deux hommes et la parenté du roi et de Bérénice. Cependant, en dépit de cette ficelle dramatique, la rivalité est traitée pendant toute l'intrigue comme un conflit père-fils, elle forme un véritable nœud, ce qui confère à cette pièce un rôle important au sein de notre corpus. Elle se différencie des pièces que nous avons éliminées dès notre introduction générale à la thèse, à savoir celles où la reconnaissance des liens père-fils sert de ficelle dramatique pour mettre fin à la rivalité au dénouement.

¹²⁷ Hélène, Baby, *op. cit.*, p. 163. C'est nous qui soulignons.

¹²⁸ Brosse l'Aîné, *La Stratonice ou le malade d'amour*, tragi-comédie, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644.

¹²⁹ Sieur de Rayssiguier, *La Célidée sous le nom de Calirie, ou de la Générosité d'amour*, Paris, T. Quinet, 1635. *La Célidée* est la seule pièce de notre corpus qui ne comporte pas de rivalité père-fils à strictement parler puisqu'il s'agit d'une rivalité entre un neveu, Alidor, et son oncle-tuteur, Oronte. Toutefois, on retrouve comme dans une rivalité père-fils, le lien sanguin, la différence de générations et la relation autorité-soumission puisqu'il s'agit d'un tuteur et de son pupille. L'oncle joue le rôle d'un père de substitution comme en témoigne la réplique du neveu en II, 4 : « Mon père je vois bien que vos soins superflus, / Selon votre désir ne me secourent plus ». Voir aussi l'argument de la pièce : « Oronte qui aimait ce neveu comme si c'eût été son fils ». Pour ces raisons, nous avons inclut cette rivalité dans notre corpus. Voir notre introduction à la thèse sur nos critères de délimitation du corpus.

indépendantes¹³⁰ et ne se rejoignent qu'au dénouement où l'on assiste à un triple mariage (V, 5-6). Alidor cède Calirie défigurée à Oronte et épouse pour sa part, son ancienne maîtresse Cintille tandis que Mélissée, ayant découvert qu'Alcandre n'est autre que Cintille, épouse finalement Florintor. Mais, peu préparé, ce dénouement manque quelque peu de vraisemblance¹³¹.

En revanche, deux auteurs font un usage particulier du quatrième personnage. Reprenant le sujet historique de la rivalité entre Seleucus et son fils Antiochus pour Stratonice, Philippe Quinault dans *Stratonice* (1660)¹³² crée le personnage de l'ambitieuse Barsine et Thomas Corneille dans *Antiochus* (1666)¹³³ celui d'Arsinoé, nièce de Seleucus. Toutes deux amoureuses d'Antiochus – même si Barsine convoite surtout sa couronne –, elles permettent de développer une rivalité féminine secondaire entre elles et Stratonice pour Antiochus, qui fait pendant à la rivalité masculine père-fils. Mais, elles échouent au dénouement : Barsine, punie pour son ambition et sa noirceur, reste seule tandis qu'Arsinoé dont la machination contre le couple Antiochus-Stratonice a été mise à jour, se console en épousant Tigrane l'ami d'Antiochus. Ces pièces se distinguent donc de la structure traditionnelle du carré car le père-rival, ayant découvert les machinations du quatrième personnage, ne l'épouse pas.

Pour conclure, la rivalité père-fils en amour s'épanouit dans ce genre romanesque qu'est la tragi-comédie. Autour du couple d'amants menacés par le père-rival, les dramaturges de la première moitié du siècle multiplient les actions politiques ou, le plus souvent, amoureuses, permettant cette prolifération d'événements et de personnages, propre au genre. Cependant, avec l'instauration des règles, la tragi-comédie disparaît progressivement au milieu du siècle

¹³⁰ L'intrigue secondaire est développée de manière indépendante en II, 1-2-3- 6 ; en III, 2-3-4 ; en IV, 1-2-5-6 et en V, 1-2.

¹³¹ Hélène Baby, *op. cit.*, p. 164 parle ici d'une « exploitation attentiste du carré » et donne notamment pour exemple la pièce de Rayssiguier. Elle écrit que dans ce cas, la « structure du carré même introduite bien avant le dénouement, ne construit pas de lien actanciel avec l'action principale, et le carré appartient alors à l'action parallèle ». Dans *La Célidée*, l'amie du rival (Cintille), n'influence pas le triangle de rivalité, « passif, chacun attend le dénouement pour récupérer sa partenaire ». Voir aussi H. C. Lancaster qui regrette que Rayssiguier ne soit pas parvenu à concentrer son action sur le seul trio amoureux – Alidor, Oronte, Calirie – car il aurait alors écrit une pièce purement classique, très précoce, avec un problème moral central et des combats psychologiques. Le critique écrit, *op. cit.*, part. I, vol. 2, p. 506: "It is unfortunate that Rayssiguier could not have made his play out of these three characters. Had he done so, he would have written a purely classical play, and a very early one, with a central moral problem and with psychological struggles." Pour H.C. Lancaster, l'intrigue secondaire est une addition romanesque conventionnelle qui, en dépit des assertions de l'auteur, permet seulement de remplir les cinq actes et de fournir une femme à Alidor tandis qu'elle masque la simplicité de la pièce et forme un contraste regrettable avec l'intrigue. Le critique écrit, *Ibid.*: "The addition is conventionally romantic and, despite the author's assertions, serves only to fill out the five acts and furnish Alidor with a wife, while it masks the simplicity of the play and makes unfortunate contrast between the plot."

¹³² Philippe Quinault, *Stratonice*, tragi-comédie, éd. E. Dubois, Exeter, University of Exeter Press, 1987.

¹³³ Thomas Corneille, *Antiochus*, tragi-comédie, Paris, Louis Billaine, 1666.

et la rivalité amoureuse père-fils est récupérée par la tragédie, comme nous allons le voir à présent.

3 La rivalité amoureuse père-fils au sein des tragédies

3.1 La tragédie : définition et structure à rebours

La tragédie, genre issu de l'Antiquité, est théorisée par Aristote dans sa *Poétique*. Le penseur grec propose la définition suivante :

La tragédie est [...] l'imitation [*mimesis*] d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et **qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation [*catharsis*]¹³⁴ des émotions de ce genre^{135 136}.**

L'ambiguïté de la fin de cet énoncé soulève de nombreuses interprétations au XVII^e siècle et encore de nos jours. En effet, quel sens Aristote donne-t-il à la *catharsis* : décrit-il un simple processus ou bien la fin du genre tragique ? La « purgation » ou « épuration » des passions concerne-t-elle seulement la « pitié » et la « crainte » ou bien l'ensemble des émotions suscitées par la tragédie ? En outre, le théoricien écrit :

[...] Il ne faut pas chercher n'importe quel plaisir dans la tragédie, mais celui qui lui est propre. Et puisque le poète doit susciter le plaisir qui vient, à travers l'imitation, de la pitié et de la crainte il est manifeste qu'il doit composer de manière à faire naître ce plaisir des actes accomplis¹³⁷

Catharsis et *mimesis* sont donc étroitement liées mais quel est ce « plaisir propre » à la tragédie ?

Dans son ouvrage *Passions tragiques et règles classiques*¹³⁸, Georges Forestier après avoir réalisé une synthèse des diverses interprétations anciennes et récentes, propose sa propre explication de la formule aristotélicienne. Selon le critique, Aristote ne se pose pas ici la question de la fin de la tragédie, il décrit simplement un processus et envisage la *catharsis* comme le régime normal du genre. En effet, en raison du recours à l'imitation, le spectateur a pleinement conscience de la dimension fictive des actions qui se déroulent sous ses yeux si bien qu'il ressent des émotions « épurées » c'est-à-dire dépourvues de ce qu'elles auraient

¹³⁴ Notons que le terme de *catharsis* peut être traduit par « purgation » ou « épuration ».

¹³⁵ Selon les traductions : « de ces mêmes émotions » ou « des émotions de ce genre ».

¹³⁶ Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, chapitre VI, pp. 92-93, 1449b-1450a. C'est nous qui soulignons.

¹³⁷ *Ibid.* chapitre XIV, 1453b, p. 105.

¹³⁸ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P.U.F, coll. « Perspectives littéraires », 2003, pp.141-154. Voir aussi Bénédicte Louvat, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, Sedes, 1998, chap.4, pp. 43-54.

d'excessif dans la vie réelle. Cette mise à distance consciente est la condition du plaisir à la fois imitatif et émotif, propre à la tragédie. Georges Forestier écrit :

Dès lors pour en revenir à la phrase d'Aristote si discutée, dire que « en suscitant la pitié et la frayeur, l'imitation opère l'épuration de ces mêmes passions », c'est laisser entendre que le phénomène de l'imitation artistique – en l'occurrence la représentation théâtrale d'une fiction – crée une distance qui amortit la puissance émotionnelle de la frayeur et de la pitié et les épure de ce qu'elles ont de douloureux dans la vie réelle, les transfigurant ainsi en plaisir. En somme la *catharsis* est le régime normal de la tragédie¹³⁹.

Le critique dresse un parallèle avec les films d'horreur actuels où la crainte et la pitié sont désamorçées dès lors que le spectateur est conscient qu'il s'agit d'une fiction. La *mimesis* permet de ressentir des passions « épurées » qui sont alors sources de plaisir¹⁴⁰.

Cependant, cette conception nouvelle actuelle n'est pas celle des auteurs du XVII^e siècle qui entendent différemment la formule aristotélicienne. En effet, afin de légitimer le genre de la tragédie contre l'opposition de l'Eglise¹⁴¹, ils s'attachent, pour leur part, à souligner sa visée morale et didactique. La *catharsis*, comprise au sens de « purgation » des passions, est présentée comme la finalité du genre. Georges Forestier décrit ainsi la pensée de l'époque :

La morale chrétienne, qui enseignait que les passions, loin d'être de simples mouvements de l'âme, sont des sortes de maladies spirituelles qui rendent l'homme esclave et le renforcent dans son état de pécheur, et qu'elles doivent donc être dominées ou éliminées, trouvait dans l'idée de purgation des passions un argument pour accepter que la tragédie mît ces mêmes passions sur la scène et que certains pussent la présenter comme un art à fin morale¹⁴².

En assistant au spectacle des malheurs des personnages en action sur la scène, le spectateur ressent « crainte » et « pitié ». Les deux émotions sont étroitement liées puisque, comme l'explique Bénédicte Louvat, la « pitié peut-être définie comme le sentiment que l'on éprouve à voir quelqu'un souffrir » tandis que la « crainte désigne le sentiment qui gagne le spectateur lorsqu'il fait retour sur lui-même et redoute que de tels malheurs ne lui arrivent¹⁴³ ». Il s'agit de purger le spectateur de ses mauvaises passions en lui montrant les ravages qu'elles sont susceptibles de causer. C'est bien ce type de spectacle à visée pédagogique que préconise l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*, lorsqu'il écrit :

¹³⁹ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴⁰ *Ibid.* Pour cette interprétation de la formule et pour la comparaison, voir aussi Bénédicte Louvat, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, Sedes, 1998, p. 45 : « Le processus de la *catharsis* tragique est dès lors assimilable à l'effet provoqué par les films d'horreur ou les thrillers américains, où la crainte est désamorcée dès lors que le spectateur a conscience qu'il a affaire des œuvres de fiction et donc à une reconstruction, à une élaboration esthétique du réel. »

¹⁴¹ Il s'agit aussi pour la tragédie soucieuse du *docere* de se distinguer de la tragi-comédie qui recherche uniquement le *placere*. Déjà sous l'Antiquité, le chœur tragique avait pour fonction de dégager une réflexion à partir de l'histoire représentée et, dans les tragédies du XVI^e siècle, les sentences morales étaient fréquentes dans les discours des personnages.

¹⁴² Georges Forestier, *op. cit.*, p. 145.

¹⁴³ Bénédicte Louvat, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, Sedes, 1998, p. 45.

Le théâtre doit être instructif au public par la seule connaissance des choses représentées, et j'ai toujours remarqué, qu'on ne souffre pas aisément sur le théâtre qu'un homme égaré du droit chemin de la vertu, rentre en son devoir par de beaux préceptes qu'on lui vient débiter ; on veut que ce soit par quelque aventure qui le presse, et qui l'oblige de reprendre des sentiments raisonnables¹⁴⁴.

La tragédie est donc comprise comme une purification de l'âme et un enseignement. Quant au plaisir dont parle Aristote et qui accompagne le spectacle, il est conçu comme la condition nécessaire à la réalisation de la fin morale et didactique du genre.

Pour que cette finalité se concrétise, les auteurs doivent choisir dans les sources historiques un sujet tragique qui leur plaise et, surtout, qui soit édifiant. Ensuite, ils greffent à ce sujet moral un ou plusieurs thèmes qui contribuent à renforcer sa cohérence ou qui jouent simplement un rôle ornemental. Georges Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale* insiste sur l'ordre du processus, c'est le sujet qui informe le (s) thème(s) et non l'inverse, il écrit :

[...] le sujet, qui a par lui-même une valeur réflexive générale, ne se confond en aucun cas avec le thème, qui n'est là que pour nourrir la structure matricielle, pour participer, comme les autres « broderies » et « embellissements du théâtre », à la mise en place des différentes strates qui permettent la réalisation du processus mimétique définitif sous forme d'illusion théâtrale. En d'autres termes, c'est le sujet qui informe le (s) thème (s), nullement le thème qui précède et dicte la quête du sujet¹⁴⁵.

En outre, pour que la pièce ait une portée morale, il faut que le spectateur adhère à l'action qui se déroule sous ses yeux, autrement dit que celle-ci soit vraisemblable. Ainsi, les théoriciens – Mairet et Chapelain en tête –, préconisent, à partir des années 30, l'usage de trois unités : l'unité d'action, de lieu, de temps¹⁴⁶. L'unité d'action s'inscrit en rupture avec la structure

¹⁴⁴ Voir l'abbé d'Aubignac cité par Bénédicte Louvat, *op. cit.*, p. 51. Sur la visée pédagogique de la tragédie nous renvoyons le lecteur à la synthèse de Bénédicte Louvat, *Ibid.*, pp. 51-54.

¹⁴⁵ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, rééd. Genève, Droz, 2004, p. 82. Georges Forestier cite également Bossu, théoricien français du XVII^e siècle, qui montre que la première démarche pour le créateur de fable est de « choisir l'instruction et le point de morale qui doit lui servir de fond » et que ce point de morale ne se confond pas avec le ou les thèmes qui permettent de donner une cohérence aux actions des personnages, voir l'ensemble de son développement, pp. 80-89.

¹⁴⁶ Voir Jean Mairet dans sa « Préface » à la *Silvanire* (1631) dans Jean Mairet, *Théâtre complet*, édition critique sous la direction de Georges Forestier, *Chryseïde et Arimand. La Sylvie. La Silvanire ou la morte-vive*, textes établis et commentés par Perry Gethner, Jean-Pierre van Elslande, Françoise Lavocat, Paris, Honoré Champion, 2008, tome II, pp. 412-418. Voir Jean Chapelain, « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures » (1630), dans Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. Alfred Hunter, Paris, Droz, 1936, rééd. 2007, pp. 223-234. Le théoricien écrit p. 223 : « Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il n'y paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et présents ; [...] ». Voir également Pierre Corneille, « Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu » dans *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Garnier Flammarion, 1999, pp. 133-152. Sur les débats autour de l'instauration des règles dans la tragédie, nous renvoyons à l'ouvrage de Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, notamment le chapitre II « Six années de débats (1628-1634) : de la modernité anticlassique au classicisme moderne », pp. 29-70. Sur l'influence du débat auprès de la tragi-comédie et ses interactions avec la tragédie, nous renvoyons également à l'ouvrage d'Hélène Baby, *op. cit.*, « Première partie : Enjeux théoriques ».

éclatée de la tragi-comédie par la recherche d'un idéal de simplicité¹⁴⁷. La tragédie doit être constituée d'une action principale – reposant sur le héros de la pièce en proie à un péril –, et d'actions secondaires, aussi appelées « épisodes », le tout entretenant une relation d'interdépendance¹⁴⁸. Pierre Corneille distingue deux sortes d'épisodes, ceux qui concernent les principaux acteurs et ceux qui concernent les personnages secondaires ou épisodiques, il écrit :

Ces **Épisodes** sont de **deux sortes**, et peuvent être composés des **actions particulières des principaux Acteurs**, dont toutefois l'action principale pourrait se passer, ou **des intérêts des seconds Amants** qu'on introduit et qu'on appelle communément des personnages Épisodiques. Les uns et les autres doivent avoir leur fondement dans le premier Acte, et **être attachés à l'action principale** ; c'est-à-dire, y servir de quelque chose, et particulièrement ces personnages Épisodiques doivent s'embarrasser si bien avec les premiers, qu'un[e] seul[e] intri[g]ue brouille les uns et les autres¹⁴⁹.

Par ailleurs, la tragédie du XVII^e siècle doit s'appuyer sur une action noble c'est-à-dire mettant en scène des personnages de rang élevé, en proie à des situations périlleuses et hors du commun. Ainsi, Pierre Corneille écrit :

Lorsqu'on met sur la Scène un[e] simple intri[g]ue d'amour entre des Rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur État, je ne crois pas que bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la Tragédie. **Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour**, telles que sont l'ambition, ou la vengeance ; et veut donner à craindre des malheurs plus grand que la perte d'une Maîtresse¹⁵⁰.

En raison de la dignité du genre, pour le célèbre dramaturge, l'amour doit se contenter du « second rang dans le Poème¹⁵¹ » au profit de la mise en scène d'intérêts plus sérieux. Il doit jouer le rôle d'un « épisode » – concernant les principaux acteurs ou les personnages épisodiques – et « s'embarrasser » avec l'action principale afin de former une seule et même intrigue. Dans ce cadre, la rivalité amoureuse, en tant que thème, peut certes s'insérer dans un sujet tragique, mais elle semble réduite à jouer un rôle d'épisode.

Or, c'est ici que la qualité des actants entre en jeu car, dans une tragédie, un conflit père-fils équivaut, le plus souvent, à un conflit entre un roi et de son héritier. Partant, amour et

¹⁴⁷ Voir Jean Chapelain, « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures » dans *op. cit.*, pp. 227-228 : « [...] je nie que le meilleur poème dramatique soit celui qui embrasse le plus d'actions, et dis au contraire qu'il n'en doit contenir qu'une et qu'il ne la faut encore que de bien médiocre longueur [...] ».

¹⁴⁸ Bénédicte Louvat, *op. cit.*, p. 71, souligne que « [p]lus que d'unité d'action, il faut donc parler d'unification de l'action et prendre en compte, pour définir l'action, à la fois l'action principale, qui constitue le sujet propre de la tragédie, et ces actions secondaires que sont les épisodes. »

¹⁴⁹ Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois Discours*, éd. cit., p. 91. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁰ Pierre Corneille, *Ibid.*, p. 72. C'est nous qui soulignons. Voir également René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1676), éd. T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 105 : « Les Anciens qui s'en étaient aperçus, ne mêlaient jamais la galanterie et l'amour que dans la comédie. Car l'amour est d'un caractère qui dégénère toujours de cet air héroïque, dont la tragédie ne se défait jamais. Rien ne me paraît aussi d'un plus petit sens que de s'amuser à badiner par des tendresses frivoles, lorsqu'on peut être admirable par tout le merveilleux des grands sentiments et des grands spectacles ».

¹⁵¹ Pierre Corneille, *Ibid.* Pour les simples intrigues amoureuses entre personnages issus de la noblesse, sans péril d'Etat, Corneille crée ce qu'il appelle la « comédie héroïque » voir *Ibid.*, p. 73.

politique, enjeux privés et enjeux publics, se trouvent étroitement imbriqués et la rivalité se dote de graves enjeux, susceptibles de mettre l'État en péril. Du reste, le conflit père-fils constitue un « schème tragique¹⁵² » classique que l'on trouve dès l'Antiquité. Ce type de crise au sein des alliances était déjà préconisé par Aristote. En effet, le théoricien écrit dans sa *Poétique* :

Mais les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par **un fils contre son père**, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher¹⁵³.

Corneille, à sa suite, écrit également que c'est « un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté¹⁵⁴ ». En réalité, les auteurs tragiques de notre *corpus* combinent donc un schème tragique antique avec une thématique romanesque moderne¹⁵⁵. Partant quelle place la rivalité amoureuse occupe-elle véritablement au sein de l'intrigue ?

Pour tenter de comprendre, revenons sur la construction d'une tragédie. Pour Aristote, « la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout » et il précise que ce « tout [...] a commencement, milieu et fin »¹⁵⁶. Il insiste également sur la relation de « nécessité » qui unit les actions entre elles, soulignant que « les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard [...] »¹⁵⁷. Les auteurs tragiques du XVII^e siècle suivent ce principe en structurant leurs pièces autour de trois moments : l'exposition, le nœud, le dénouement¹⁵⁸. En outre, comme l'a montré Georges Forestier, les tragédies à crise – racinienne ou cornélienne – reposent sur une structure à rebours. Ainsi, le critique écrit dans son « Introduction » aux *Œuvres complètes* de Racine :

¹⁵² Bénédicte Louvat expose les différents « schèmes tragiques » auxquels les auteurs tragiques ont recours. Elle montre qu'ils privilégient les conflits intrafamiliaux tels que « le schème des frères ennemis », « l'inceste », « le conflit père (ou mère) / fils ». Voir Bénédicte Louvat, *op. cit.*, chap. V, pp. 58-62.

¹⁵³ Aristote, *Poétique*, éd. cit., chapitre XIV, p. 105, 1453b. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁴ Pierre Corneille, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire », dans *Trois Discours*, éd. cit., p. 106. Corneille écrit, *Ibid.* : « Horace et Curiace ne seraient point à plaindre, s'ils n'étaient point amis et beaux-frères, ni Rodrigue s'il était poursuivi par un autre que par sa Maîtresse ; et le malheur d'Antiochus toucherait beaucoup moins, si un autre que sa mère lui demandât le sang de sa Maîtresse, ou qu'un autre que sa Maîtresse lui demandât celui de sa mère [...] ».

¹⁵⁵ Voir Bénédicte Louvat, *op. cit.*, pp. 61-62 : « [...] dans la tragédie classique plusieurs schèmes tragiques sont fréquemment combinés ; [...] et surtout des schèmes modernes s'imposent aux côtés des schèmes hérités de la tragédie antique et d'Aristote, et placent au premier plan les dimensions amoureuses et politique. »

¹⁵⁶ Aristote, *Poétique*, éd. cit., chapitre VII, 1450b, p. 96.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », dans *Trois Discours*, éd. cit., p. 77 : « Il faut donc qu'une action pour être d'une juste grandeur ait un commencement, un milieu, et une fin. Cinna conspire contre Auguste et rend compte de sa conspiration à Émilie, voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu ; Auguste lui pardonne, voilà la fin. »

Le sujet de la tragédie à crise est le dénouement lui-même, envisagé paradoxalement comme le point de départ de l'action tragique : un point de départ situé à la fin, impliquant que l'action soit construite à rebours. [...] En somme, toute bonne tragédie [...] doit reposer sur un enchaînement de causes et d'effets qui conduisent d'une situation initiale à un dénouement [...]. Mais, dans sa mise en forme initiale, la tragédie à crise repose sur le processus inverse, un enchaînement causal qui va de la fin vers le début¹⁵⁹.

Cette construction de type narratif nécessite une cohérence interne entre les différentes étapes de l'action, chacune d'elles doit sembler découler de la précédente selon un principe de causalité et nous mener ainsi au dénouement, véritable sujet de la pièce, de manière inéluctable. Analysant *Mithridate* de Jean Racine qui fait partie de notre *corpus* tragique, Georges Forestier montre ainsi que le sujet est la mort du père-roi, personnage éponyme de la pièce. Pour parvenir à un tel dénouement, Jean Racine a développé le conflit politique existant dans les sources entre père et fils en le doublant d'un conflit amoureux :

Mithridate meurt donc des conséquences de la trahison de son fils : en termes de poétique c'est la « fin ». Restait à trouver « le milieu » et le « commencement ». Le milieu ne peut être constitué que par la cause de cette trahison, c'est-à-dire par un conflit père-fils ; quant au commencement, c'est la cause du conflit, donc une rivalité d'ordre politique ou passionnel. Telle est l'« action principale »¹⁶⁰.

La rivalité amoureuse constitue donc le « commencement », elle est le moteur de l'action dramatique, elle participe à la création du conflit père-fils. Racine fait ainsi de la rivalité amoureuse père-fils une composante essentielle de l'action principale. En tant que thème, elle nourrit la structure matricielle, elle donne de la cohérence aux actions des personnages, sans pour autant se confondre avec le véritable sujet, la mort du roi.

Notre *corpus* compte dix-neuf tragédies¹⁶¹ réparties des années 1634 à 1685¹⁶². Mises à part deux tragédies à dénouement heureux – *Artaxerxe* de Magnon et *Soliman ou l'esclave généreuse* de Jacquelin –, les tragédies de notre *corpus* ne s'achèvent pas par des mariages, tout simplement car leur sujet n'est pas l'amour. Elles mettent en scène un conflit père-fils qui conduit toujours à la mort inéluctable de l'un ou l'autre des rivaux, et, c'est cette mort seule, qui constitue le véritable sujet de l'action dramatique. Dès lors comment la rivalité amoureuse père-fils interfère-t-elle dans l'enchaînement d'actions qui conduit à cette issue fatale ? S'agit-

¹⁵⁹ Voir Georges Forestier, « Introduction » à Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. de G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, vol. I, p. XL-XLI.

¹⁶⁰ Georges Forestier, « Notice » sur *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., vol. I, p. 1532.

¹⁶¹ La relative supériorité numérique du genre tragique par rapport aux autres genres peut s'expliquer à la fois, par le succès du genre dans la seconde moitié du siècle et, par l'engouement soulevé par les pièces traitant du sujet d'Hippolyte.

¹⁶² Il s'agit des pièces suivantes : La Pinelière, *Hippolyte* (1634) ; Grenaille, *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe* (1639) ; Gillet de La Tessonnerie, *Antioque* (1640) ; Magnon, *Artaxerxe* (1644) ; Gilbert, *Hypolite ou le garçon insensible* (1645) ; Jacquelin, *Soliman ou l'esclave généreuse* (1652) ; Boyer, *Clotilde* (1659) ; Corneille, *La Mort d'Annibal* (1669) ; Racine, *Mithridate* (1672) ; Corneille, *La Mort d'Achille* (1673) ; Bidar, *Hippolyte* (1674) ; Racine, *Phèdre et Hippolyte* (1677) ; Pradon, *Phèdre et Hippolyte* (1677) ; Boyer, *Agamemnon* (1680) ; Boyer, *Artaxerxe* (1682) ; Campistron, *Andronic* (1685). Nous traiterons plus loin des trois tragédies suivantes – La Calprenède, *La Mort des enfants d'Hérode* (1638) ; Du Ryer, *Scévole* (1644) ; Racine, *La Thébaïde* (1664) – car la rivalité y joue le rôle d'épisode ornemental.

il d'un épisode « embarrassé » avec l'action principale ou bien de l'action principale elle-même ?

3.2 La rivalité comme épisode « embarrassé » avec l'action principale

Conformément aux préceptes cornéliens, la rivalité amoureuse père-fils peut prendre dans nos pièces la forme d'un « épisode » qui « s'embarrasse » avec une action principale aux intérêts plus élevés – essentiellement politiques –, afin de former une même intrigue.

Ainsi, Thomas Corneille avec sa tragédie intitulée *La Mort d'Annibal* (1669)¹⁶³, s'inscrit parfaitement dans la lignée de son frère aîné¹⁶⁴. Dans cette pièce, le conflit est triple, opposant Prusias, son fils Nicomède et le jeune Attale pour Elise, la fille d'Annibal. Mais, si le premier acte se concentre sur les aveux respectifs des trois hommes, la suite de la pièce se focalise principalement sur les luttes militaires et politiques. Les personnages s'interrogent : faut-il prendre parti pour Rome ou pour Annibal ? Dans ce contexte, l'amour d'Elise est présenté comme un moyen de s'assurer les faveurs d'Annibal. Quant à la jeune femme, en véritable héroïne cornélienne, elle n'écoute que son devoir et promet de se donner au prétendant qui soutiendra son père contre Rome. La rivalité amoureuse, inventée de toutes pièces par la création du personnage d'Elise, correspond ici à cette première sorte d'épisodes définis par Pierre Corneille, comme des « actions particulières des principaux Acteurs, dont toutefois l'action principale pourrait se passer » mais qui « doivent avoir leur fondement dans le premier Acte, et être attachés à l'action principale¹⁶⁵ ». Ici, la priorité est clairement donnée au politique sur l'amour et le dramaturge revendique lui-même ce choix. Par souci de vraisemblance, il a voulu représenter le temps des luttes entre Rome et Annibal sans s'encombrer de trop de galanteries¹⁶⁶. Il s'en explique dans son *Épître à Monseigneur Le Marquis de Seignelay*, qui précède la pièce dans l'édition de 1670 où il écrit :

¹⁶³ Thomas Corneille, *La Mort d'Annibal*, Paris, Claude Barbin, 1670.

¹⁶⁴ H. C. Lancaster souligne que dans cette pièce Thomas Corneille est très proche de l'esthétique son frère, il écrit : « In his next tragedy, *La Mort d'Annibal*, Thomas Corneille imitated his brother still more closely. » Le critique compare notamment la pièce à *Nicomède* de Pierre Corneille, tragédie créée en 1651. Voir H.C. Lancaster, *op. cit.*, part. III, vol. II, p. 596.

¹⁶⁵ Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois Discours*, éd. cit. , p. 91.

¹⁶⁶ Thomas Corneille puise le récit des guerres d'Hannibal contre Rome essentiellement dans Tite-Live, *Histoire romaine*, livres XXI-XXV. Sur les sources, voir H. C. Lancaster, *op. cit.*, part III, vol. 2, pp. 596-598. Voir Tite-Live, *Histoire romaine*, livres XXI-XXV, présentation et traduction par Annette Flobert, Paris, Garnier Flammarion, 1999.

Je sais que vous le [cet ouvrage] trouverez dénué de ces passions tumultueuses qui éblouissent aujourd'hui la plupart de nos Auditeurs, & qu'il sera difficile qu'il soit au goût de ceux qui n'aimant que les délicates expressions de l'amour, prétendent que l'action languit dès que la politique ou le raisonnement y ont quelque part [...]. Monseigneur, vous avez des lumières trop pénétrantes pour ne pas voir ce que demande la justesse des caractères, & si les scènes de tendresse ont leurs grâces pour vous quand le vraisemblable s'y rencontre, vous n'approuveriez point sans doute qu'on s'amusât à dire des douceurs dans un temps qui devrait être employé à de plus pressants intérêts¹⁶⁷.

La pièce se clôt du reste, non sur un mariage, mais sur l'alliance politico-militaire d'Elise et de Nicomède pour venger la mort d'Annibal. L'épisode amoureux, au second plan, permet ici essentiellement de stimuler les vertus militaires et politiques des personnages.

À l'inverse, quelques années plus tard, le même dramaturge dans *La Mort d'Achille* (1673)¹⁶⁸, se démarque de l'esthétique de son frère aîné et accorde une place prépondérante à l'épisode amoureux. Dans cette pièce, l'action principale est constituée par les amours de Briséis et Achille¹⁶⁹ qui se déroulent dans le contexte de la guerre de Troie. À cela s'ajoute l'épisode inventé de la rivalité père-fils pour Polixène¹⁷⁰. L'intrigue repose donc sur une chaîne amoureuse : Briséis aime Achille qui aime Polixène qui aime Pyrrhus, le fils d'Achille tandis que les enjeux politiques restent confinés à l'arrière-plan. Partant le dénouement est mal préparé. En effet, Achille décide d'épouser Polixène afin d'entériner la paix et de supplanter son fils rival. C'est alors que, conformément aux sources, il est tué par Pâris, le frère de Polixène, qui refuse de telles conditions de paix. Mais l'intervention de ce nouveau personnage, absent du reste de la pièce n'est pas assez préparée. Comme le souligne H. C. Lancaster, l'action aurait pu être mieux unifiée si Polixène, frustrée dans son amour pour Pyrrhus et son union redoutée avec Achille, avait conduit son frère à faire périr le guerrier grec, mais l'action de Pâris est apparemment le fait de sa propre inspiration¹⁷¹. L'épisode galant envahit l'action mais reste insuffisamment relié à l'élaboration du dénouement, fidèle aux sources historiques.

Quelques années plus tard, Claude Boyer propose avec *Agamemnon* (1680)¹⁷², une action principale fondée sur le conflit politique et conjugal entre Agamemnon et Clytemnestre. Cette dernière, délaissée par son époux, complotte contre lui avec son amant, l'ambitieux Egisthe,

¹⁶⁷ Thomas, Corneille, *La Mort d'Annibal*, tragédie, Claude Barbin, Rouen et se vend à Paris, 1670, « Épitre à Monseigneur Le Marquis de Seignelay, secrétaire d'État », p. 2.

¹⁶⁸ Thomas Corneille, *La Mort d'Achille*, tragédie, 1674.

¹⁶⁹ On compte 13 scènes pour Briséis, 8 pour Achille, 14 pour Pyrrhus et 7 pour Polixène.

¹⁷⁰ Thomas Corneille puise ici son sujet dans l'*Iliade* d'Homère et invente la rivalité amoureuse père-fils. Comme le souligne H. C. Lancaster, il s'inspire également probablement d'*Andromaque* de Racine (1667) notamment pour le recours à la chaîne amoureuse, voir H.C. Lancaster, *op. cit.*, part. IV, vol. I, pp.146-148.

¹⁷¹ Voir H.C. Lancaster, *op. cit.*, part. IV, vol. I, p. 148 : « The action might have been unified if Polyxena, thwarted in her love for Pyrrhus and dreading union with Achilles, had caused her brother to slay the Greek warrior, but Paris's action is apparently due to his own inspiration. »

¹⁷² Claude Boyer, *Agamemnon*, tragédie, Paris, T. Girard, 1680.

pour s'emparer de la couronne. En outre, faisant grandir Oreste par rapport aux sources, Boyer invente l'épisode des amours d'Oreste et de Cassandre et la rivalité entre Agamemnon et son fils pour Cassandre¹⁷³. Le père, très présent scéniquement, se trouve ainsi placé au cœur d'un double conflit politico-familial qui l'oppose d'un côté à son épouse, de l'autre à son fils¹⁷⁴. L'épisode de la rivalité s'embarrasse ici parfaitement avec l'action principale car il permet d'exacerber la jalousie de l'épouse trahie. Partant, alors qu'Agamemnon se résout à reprendre sa femme légitime et à s'effacer comme rival en faveur de son fils, il est tué ainsi que Cassandre, par l'ambitieux Egisthe, agissant sur les ordres de sa maîtresse Clytemnestre. L'épisode amoureux inventé est ici bien mieux relié au dénouement. Il vient attiser le conflit politique et contribue indirectement au meurtre du roi, présent dans la légende. Cependant, bien loin de se contenter de ce seul statut d'épisode, la rivalité amoureuse père-fils tend à devenir au fil du siècle l'action principale, comme nous allons le voir à présent.

3.3 La rivalité comme action principale

La présence de l'amour dans la tragédie ayant été longtemps critiquée par les doctes, la rivalité amoureuse père-fils ne fait que progressivement son apparition comme action principale de la tragédie. Les auteurs puisent tout d'abord dans les sources légendaires et font renaître sur scène le sujet d'Hippolyte qui comporte une rivalité subjective.

3.3.1 La rivalité subjective

Hippolyte de La Pinelière (1634)¹⁷⁵ est la première tragédie de notre *corpus* à proposer une rivalité amoureuse père-fils comme action principale. Toutefois, il s'agit d'une rivalité particulière, dite « subjective », puisque le père croit, à tort, que son fils est son rival. Le conflit est ici fondé sur une mauvaise perception de la réalité, contrairement aux autres rivalités, dites « objectives » où père et fils sont effectivement amoureux d'une même femme¹⁷⁶. Plusieurs auteurs s'emparent de ce sujet et proposent toujours la même structure

¹⁷³ Sur les sources voir H. C. Lancaster, *op. cit.*, part. IV, vol. I, pp.155-159. Le critique donne pour source principale *Agamemnon* de Sénèque et souligne également l'influence très probable d'*Andromaque* de Racine.

¹⁷⁴ Agamemnon domine l'espace scénique avec 18 scènes tandis que son fils est présent dans 13 scènes contre 10 pour Clytemnestre.

¹⁷⁵ Guérin de La Pinelière, *Hippolyte, tragédie*, dans *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle : textes des éditions originales de La Pinelière (1635), de Gilbert (1647) et de Bidar (1675)*, éd. par Allen G. Wood, Champion, 1996.

¹⁷⁶ Nous appuyons ici sur la terminologie proposée par Marianne Béthery. Voir Marianne Béthery, *Le Personnage du père dans la tragédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Truchet, soutenue à Paris-Sorbonne (Paris IV) en 1993, tome II, p. 217, la critique écrit : « La rivalité père/fils peut se révéler objective – Mithridate, Pharnace et Xipharès sont effectivement amoureux de la même femme – ou seulement subjective – Thésée, dans les pièces de Racine et de Pradon, et Constantin (*L'Innocent*

tragique : la calomnie de la femme tentatrice-accusatrice entraîne la mort du fils innocent, accusé à tort d'être le rival de son père¹⁷⁷. Le fils est soit chaste, comme dans l'*Hippolyte* de La Pinelière, soit il est amoureux d'une autre jeune femme, comme Cyane dans *Hippolyte* de Mathieu Bidar (1674)¹⁷⁸ ou Aricie dans les deux pièces intitulées *Phèdre et Hippolyte* de Jean Racine et Nicolas Pradon (1677)¹⁷⁹. Chez Bidar et Pradon, l'invention d'un personnage épisodique, l'amante d'Hippolyte, permet de développer une seconde rivalité, féminine et objective, entre Phèdre et Cyane ou entre Phèdre et Aricie pour le fils. Cet épisode donne lieu à des scènes de confrontations parfois violentes¹⁸⁰. Aricie, présente également chez Racine, joue un rôle plus effacé et ne rencontre jamais Phèdre sur scène mais, elle participe à la fureur de la reine en attisant sa jalousie¹⁸¹. En effet, c'est la passion dévorante que nourrit Phèdre pour son beau-fils qui déclenche la crise au sein des alliances et la désunion du couple père-fils¹⁸². Selon les pièces, elle agit seule ou avec l'aide de sa nourrice ou bien s'en remet complètement à cette dernière¹⁸³. Le père, coupable d'un excès de crédulité se laisse aller à condamner son fils accusé de désir incestueux. Ce dernier s'enfuit et meurt, tué par un monstre marin. Phèdre se suicide en avouant ses crimes laissant Thésée, submergé par les remords. La tragédie de François de Grenaille *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe* (1639)¹⁸⁴, se présente comme l'a montré Georges Forestier, comme une réécriture du mythe de Phèdre¹⁸⁵. On retrouve le même schéma de rivalité subjective père-fils orchestrée par

malheureux) croient à tort que leur fils nourrit des sentiments coupables à l'égard de leur femme. On trouve la même subjectivité du côté du fils : dans *La Mort des enfants d'Hérode*, Alexandre, trompé par les calomnies de Phérore, est persuadé qu'Hérode désire sa femme Glaphira [...]. » Voir également l'ensemble de son développement sur la rivalité amoureuse père-fils, pp. 217-240.

¹⁷⁷ Sur le thème de la « Tentatrice-Accusatrice » et son évolution de l'Antiquité au XVII^e siècle, voir Paul Bénichou, *L'Ecrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967, rééd. 1993, chapitre « Hippolyte requis d'amour et calomnié », pp. 237-323. Pour une étude précise des sources, voir notre chapitre VII.

¹⁷⁸ Mathieu Bidar, *Hippolyte, tragédie dans Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle : textes des éditions originales de La Pinelière (1635), de Gilbert (1647) et de Bidar (1675)*, éd. par Allen G. Wood, Champion, 1996.

¹⁷⁹ Jean Racine, *Phèdre et Hippolyte* dans *Œuvres complètes*, éd. de G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (vol. I : Théâtre et Poésie) ; Nicolas Pradon, *Phèdre et Hippolyte* dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, éd. J. Truchet et A. Blanc, 1992.

¹⁸⁰ Chez Bidar les confrontations Phèdre-Cyane ont toujours lieu en présence du père ou du fils tandis que chez Pradon elles s'affrontent seules à seules. Cyane et Aricie sont aussi présentes scéniquement que Phèdre – 13 scènes chez Bidar et 15 scènes chez Pradon.

¹⁸¹ Chez Racine, Aricie n'occupe que 6 scènes contre 12 pour Phèdre.

¹⁸² Phèdre est le personnage principal dans toutes les pièces, elle est la plus présente scéniquement – à l'exception de la pièce de Racine, où l'on observe une répartition scénique parfaite entre Thésée-Hippolyte-Phèdre, chacun étant présent dans 12 scènes. Mais la reine prononce, de loin, le plus grand nombre de vers.

¹⁸³ Voir notamment l'importance du rôle de la nourrice chez La Pinelière, présente dans 7 scènes contre 9 pour Phèdre et chez Racine, où Enone est présente dans 10 scènes contre 12 pour Phèdre.

¹⁸⁴ François de Grenaille, *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe, tragédie*, Paris, Jean Pasle, 1639.

¹⁸⁵ Voir Georges Forestier, « Mythe, histoire et tragédie : de Crispus à *La Mort de Chrispe* », dans *Mythe et Histoire dans le Théâtre Classique – Hommage à Christian Delmas*, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 351-370. Le critique montre dans cet article l'assimilation de l'histoire de Crispe à la légende d'Hippolyte au XVII^e

l'épouse du père. La calomnie de Fauste, épouse de Constantin, provoque la mort de son beau-fils, Crispe¹⁸⁶. Après avoir essuyé le refus du jeune homme, amoureux d'Adélaïde¹⁸⁷ et respectueux de son père, elle décide de le perdre et l'accuse auprès de son époux. Ce dernier condamne son fils à mort et, découvrant trop tard son erreur, il condamne également sa femme.

Ce groupe de pièces accorde un rôle considérable à l'épouse qui invente une rivalité père-fils subjective, pour cacher sa propre passion coupable. C'est elle qui déclenche la marche inéluctable de l'action vers la mort du fils innocent, véritable sujet de la pièce, tout en se perdant elle-même. Paradoxalement, la rivalité subjective accroît la portée tragique du conflit père-fils car celui-ci se solde par un dénouement funeste, fondé sur un malentendu. Comme le souligne Marianne Béthery, dans les tragédies, « [q]ue la situation de concurrence soit une simple impression et non un fait ne change rien au résultat. Au contraire, le malentendu semble approfondir le tragique¹⁸⁸ ». C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'inclure ces rivalités au sein de notre *corpus*¹⁸⁹.

Toutefois, on constate une évolution dans le traitement du sujet avec la pièce de Gilbert *Hypolite ou le garçon insensible* (1645)¹⁹⁰. Cet auteur s'aventure à proposer une rivalité amoureuse objective entre Thésée et Hippolyte. Contrairement à la légende et à ce que laissait supposer le titre, le jeune homme n'est pas « insensible ». Il nourrit bien un désir amoureux pour Phèdre, qui n'est encore que la fiancée de son père, mais il cache ses sentiments tout au long de la pièce. Les froideurs du jeune homme éveillent la jalousie d'Achrise, jadis amoureuse d'Hippolyte, et furieuse d'avoir été éconduite. Ce personnage épisodique, inventé par Gilbert, contribue à la mort du jeune homme en le calomniant auprès de son père. Elle vise ainsi à venir en aide à sa maîtresse Phèdre et à se venger par la même occasion. L'épisode amoureux – l'amour d'Achrise pour Hippolyte – s'embarrasse avec l'action principale – la rivalité Hippolyte-Thésée –, et contribue à l'élaboration du dénouement¹⁹¹. En

siècle, sous l'influence des Jésuites. Il relève p. 362 le recours à une même « grille mythique » : « la tentatrice-accusatrice entraînée par la folie érotique, le fils innocent, le père meurtrier par excès de crédulité ».

¹⁸⁶ Fauste, tout comme Phèdre, domine l'espace scénique, elle est présente dans 18 scènes sur les 41 scènes que compte la pièce, soit près de la moitié du temps de la représentation.

¹⁸⁷ La rivalité féminine objective entre Fauste et Adélaïde pour Crispe permet ici aussi d'attiser la jalousie de la belle-mère, la jeune femme étant présente dans 7 scènes.

¹⁸⁸ Marianne Béthery, *Le Personnage du père dans la tragédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 218.

¹⁸⁹ Pour une étude précise de la rivalité père-fils au sein des pièces qui réécrivent le mythe de Phèdre et Hippolyte, nous renvoyons le lecteur à notre chapitre VII.

¹⁹⁰ Gabriel Gilbert, *Hypolite ou le garçon insensible*, dans *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle*, éd. cit.

¹⁹¹ Voir l'importance de la présence scénique d'Achrise quasiment équivalente à celle des personnages principaux. Elle est présente dans 7 scènes tandis que Thésée est présent dans 8 scènes, Hippolyte dans 7 scènes et Phèdre dans 8 scènes.

revanche, la dimension objective du conflit père-fils présente en creux, n'est pas pleinement exploitée puisque le jeune homme ne révèle jamais ses sentiments pour Phèdre, si ce n'est à son ami, Aristhée. Toutefois, une brèche est ouverte et la rivalité père-fils objective fait progressivement son entrée sur la scène du XVII^e siècle.

3.3.2 La rivalité objective

En réalité, Gédéon Gillet de La Tessonnerie en 1640, est le premier à proposer, avant Gilbert, une rivalité amoureuse père-fils objective sur la scène tragique française. Dans *Antioque*, tragédie en un acte, enchâssée dans la tragi-comédie, *Le Triomphe des cinq passions*¹⁹², le dramaturge s'inspire d'un récit historique, l'histoire d'Antiochus, malade d'amour pour sa belle-mère Stratonice. Cependant, la rivalité père-fils reste ici latente, suggérée mais non exploitée. La mort du fils constitue l'unique action de cette pièce qui se résume à la longue agonie du prince et à ses lamentations. Gillet élimine le personnage du père et Stratonice, n'apparaît qu'une seule fois sur scène¹⁹³. En l'absence du rival, la pièce progresse non selon une logique du conflit mais, selon une logique du déploiement de la passion amoureuse. Le personnage, étendu en quelque sorte sur son lit de mort, semble réduit à attendre son trépas. Le fils n'exprime que fugitivement sa peur d'affronter son père en disant : « [...] comment voir mon père après un si grand crime [...] » (III, 7). Mais, c'est en fait davantage le refus de Stratonice qui le conduit à se suicider, il déclare ainsi avant de se donner la mort : « Alors qu'elle me hait, c'est quand je dois mourir » (III, 7). Dans cette pièce, c'est donc la passion amoureuse autodestructrice du fils qui est le moteur de l'action bien plus que la rivalité amoureuse père-fils. Le fils meurt sans avoir été confronté au père. Ce choix dramaturgique s'explique par le rôle d'*exemplum* attribué à cette pièce, enchâssée au sein d'une pièce-cadre qui vise à dénoncer la tyrannie exercée par cinq passions. Il s'agit de mettre en scène les ravages causés par l'amour et non pas la crise au sein des alliances.

3.3.2.1 La rivalité objective à dénouement heureux

Au milieu du siècle, la rivalité amoureuse objective fait de nouvelles apparitions sur la scène tragique. Combinée à un épisode politique, elle s'achève alors toujours par un dénouement heureux. Ainsi, dans *Artaxerxe* (1644)¹⁹⁴ de Jean Magnon, la rivalité amoureuse

¹⁹² Gédéon Gillet de la Tessonnerie, *Antioque*, tragédie enchâssée dans *Le Triomphe des cinq passions*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642. Il s'agit de l'acte III de la pièce.

¹⁹³ Pour le détail des sources et de la visée didactique de cette pièce, voir notre étude de la pièce au chapitre VI.

¹⁹⁴ Jean Magnon, *Artaxerxe*, tragédie, Paris, Cardin Besogne, 1645. Pour le détail des sources, voir notre étude de la pièce au chapitre V.

entre Artaxerce et son fils Darius pour Aspasia est tirée des sources historiques. Elle constitue l'action principale combinée avec un épisode politique, également historique, organisé autour favori du roi, Tiribaze, qui tente d'accentuer la crise familiale en montant les personnages les uns contre les autres pour s'emparer du trône. En revanche, Magnon invente le personnage du fils cadet, Ochus, également amoureux d'Aspasie et en rivalité avec son frère pour le trône ce qui lui permet de proposer une rivalité père-fils et une rivalité entre frères. Cependant, la présence d'un second fils dans cette pièce n'ajoute pas grand-chose à l'intrigue car Ochus cède assez vite le trône ainsi qu'Aspasie, tout en refusant les avances du traître Tiribaze. On aurait pourtant pu imaginer une alliance Ochus-Tiribaze permettant de lier les deux épisodes et d'étoffer ce personnage de second frère mais, il n'en est rien¹⁹⁵. Ochus et Darius s'apparentent à deux types peu différenciés dans cette pièce encore très proche de l'esthétique tragi-comique. En réalité, il s'agit surtout pour Magnon de redoubler les scènes à effets comme la scène d'aveu, la scène de révélation de la rivalité, le moment de l'acte généreux¹⁹⁶. Bien plus intéressant est le personnage de Tiribaze, qui domine l'espace scénique et dont la mort vient s'embarrasser avec l'action principale¹⁹⁷. En effet, à la suite d'une intervention divine, il se suicide en avouant ses forfaits ce qui permet d'innocenter Darie accusé à sa place de tentative de parricide. Le père gracie alors son fils et lui cède Aspasia.

Dans sa tragédie *Soliman ou l'esclave généreuse* (1652)¹⁹⁸, Jacquelin combine deux schèmes tragiques. On trouve d'une part un conflit père-fils d'ordre amoureux, Soliman et son fils Bajazet convoitant tous deux l'esclave Aspasia, c'est l'action principale, et, de l'autre, un conflit entre frères d'ordre politique, seulement suggéré, en l'absence du second fils de Soliman, Selin, c'est l'épisode politique¹⁹⁹. Cependant, cet épisode vient embarrasser l'action principale et contribue au dénouement heureux. En effet, l'annonce de la fausse mort de Selin déclenche les remords du père qui décide de se montrer généreux envers Bajazet, le seul fils qui lui reste. Même après avoir appris que Selin est finalement en vie, le père reste ferme dans sa décision et cède Aspasia à son autre fils. Cependant, on peut déplorer l'absence scénique de Selin qui nuit à la structure de la pièce. La présence de ce second fils aurait permis un

¹⁹⁵ Ochus est seulement tenté par les propositions de Tiribaze (IV, 1) mais, il obéit bien vite à son père (IV, 3).

¹⁹⁶ Voir la série des aveux rassemblés sur trois scènes successives : Ochus en I, 4 puis Darie en I, 5, puis le Roi en II, 1. Voir la révélation commune de la rivalité en II, 1 : Darie demande Aspasia pour son frère, puis, devant le refus du roi pour lui-même et c'est alors qu'il essuie un nouveau refus du roi qui déclare vouloir lui aussi Aspasia. Pour les actes généreux : voir Artaxerce cédant Aspasia à Darie II, 2 ; Ochus cédant Aspasia à son père en IV, 3, Darie cédant Aspasia à son père en V, 5 et enfin, toujours en V, 5, Artaxerce cédant à nouveau Aspasia à Darie.

¹⁹⁷ Tiribaze est présent dans 17 scènes contre 15 pour Darie, 13 pour Ochus et 11 pour Artaxerce.

¹⁹⁸ Jacquelin, *Soliman ou l'Esclave généreuse, tragédie*, (52) Charles de Sercy, Paris, 1653. Pour le détail des sources, voir notre étude de la pièce au chapitre V.

¹⁹⁹ Le père domine l'espace scénique avec 18 scènes contre 8 pour Bajazet tandis que Selin est absent.

meilleur équilibre des conflits amoureux et politique et, partant, une meilleure justification du dénouement.

3.3.2.2 La rivalité objective tragique

Finalement, il faut attendre la deuxième moitié du siècle pour trouver des auteurs qui exploitent pleinement la rivalité père-fils objective tragique avec un dénouement funeste. Le premier d'entre eux est Claude Boyer avec *Clotilde* (1659)²⁰⁰, tragédie qui présente une double rivalité et un dénouement mixte. L'action principale est ici politique et amoureuse. L'ambitieuse Deuthere veut épouser le roi Théodebert pour accéder au trône mais, elle se croit, à tort²⁰¹, en rivalité avec sa fille Clotilde. Après avoir tenté de commettre un infanticide, la mère-rivale se donne la mort. À cette action principale, tirée des sources historiques, Claude Boyer ajoute un épisode amoureux, la rivalité objective entre le roi Théodebert et son fils Clodomire pour Clotilde. Il invente également le personnage de Clidamant, favori du roi amoureux de Deuthere et dont Clotilde est amoureuse. Le personnage éponyme se trouve ainsi placé au cœur d'une chaîne ou plutôt une boucle amoureuse : Clidamant aime Deuthere qui aime le roi Théodebert qui aime Clotilde qui aime Clidamant. Le suicide de la mère entraîne la rupture de la chaîne amoureuse car Clidamant se tue alors à son tour, laissant seuls le roi, son fils et Clotilde. La résolution de l'action principale entraîne la résolution de l'épisode. Par contraste, avec la noirceur de la mère-rivale, le père-rival, généreux cède alors l'objet de ses vœux à son fils. Avec cette pièce, Boyer, dédouble le conflit parent-enfant et nous propose deux modes d'expression et de résolution de la rivalité amoureuse. Les deux parents rivaux dominent l'espace scénique²⁰² et l'on peut considérer que Deuthere, la mère-veuve, occupe, en dépit de sa féminité, une fonction dramaturgique de père²⁰³. La rivalité amoureuse constitue donc dans cette pièce à la fois l'action principale et l'épisode.

Une quinzaine d'années plus tard, la tragédie *Mithridate* de Jean Racine (1672)²⁰⁴ est celle qui exploite au mieux la rivalité dédoublée. L'action se concentre cette fois sur la seule sphère familiale mettant en rivalité le roi avec ses deux fils, Xipharès et Pharnace, pour la main de

²⁰⁰ Claude Boyer, *Clotilde, tragédie*, à Paris, chez Charles de Sercy, 1659. Pour le détail des sources, voir notre étude de la pièce au chapitre V.

²⁰¹ Il s'agit d'une « rivalité subjective », voir notre développement *supra*.

²⁰² La mère, Deuthere, est présente dans 19 scènes et le père, le roi Théodebert, est présent dans 17 scènes. Les deux parents dominent donc l'espace scénique. Le fils Clodomire est assez présent avec 12 scènes mais Clotilde, bien qu'elle soit le personnage éponyme n'apparaît que dans 9 scènes.

²⁰³ Sur le personnage de la mère-veuve comme une figure de père-tyran, voir notre chapitre V.

²⁰⁴ Jean Racine, *Mithridate*, dans *Œuvres complètes*, éd. de G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (vol.I : Théâtre et Poésie). Pour le détail des sources, voir notre étude de la pièce au chapitre VIII.

Monime. L'action principale politique, centrée sur l'alliance ou non avec les Romains conformément aux sources historiques, se double donc d'un double conflit amoureux inventé. Les personnages de fils, sont clairement individualisés et Racine oppose au traître Pharnace, le vertueux Xipharès²⁰⁵. Il ne s'agit plus ici de juxtaposer deux schèmes tragiques à savoir le conflit amoureux père-fils d'un côté et le conflit politique entre frères de l'autre comme dans *Artaxerce* de Magnon mais, de réfléchir au seul conflit père-fils et à ses différentes facettes autour des thématiques amoureuse et politique²⁰⁶. Le conflit acquiert ainsi la dimension de véritable crise au sein des alliances. L'action conduit à la mort inéluctable du père. Trahi politiquement par son fils Pharnace, il meurt en gracieux son fils fidèle, Xipharès, et en lui cédant Monime. Le conflit politique et militaire entraîne la révélation des caractères respectifs des deux fils, la résolution de l'épisode amoureux et la mort du père. Racine résout la rivalité avant de faire mourir le père ce qui donne une plus grande cohérence à son action. Il parvient ainsi à faire du conflit amoureux inventé une partie intégrante de l'action principale²⁰⁷.

Enfin les auteurs de la fin du siècle puisent directement la rivalité amoureuse dans les sources pour en faire leur action principale. Ainsi, Boyer dans *Artaxerce* (1682)²⁰⁸, reprend le sujet déjà mis en scène par Magnon mais il conserve la condamnation finale du fils comme chez Plutarque. Son intrigue est bien construite puisque, à l'action principale constituée par la rivalité amoureuse entre Artaxerce et Darius pour Aspasia, il combine un épisode secondaire politique reposant sur le couple Tiribaze-Nitocris²⁰⁹. Ce favori du roi et sa fille cherchent à s'emparer du pouvoir par tous les moyens. Les deux actions sont étroitement liées car, c'est parce que Darius, amoureux d'Aspasia, a refusé d'épouser Nitocris comme convenu, que Tiribaze accuse le jeune homme de tentative de parricide et le fait condamner par le roi. La pièce s'achève sur la mort de Darius tué par Tiribaze après avoir été gracié, malheureusement trop tard, par son père enfin déssillé. Ici c'est l'épisode politique qui interfère sur l'action principale et qui contribue à la résolution tragique de la rivalité père-fils. Dans *Andronic* de

²⁰⁵ Notons que le personnage du fils vertueux, Xipharès est bien plus développé, présent dans 12 scènes contre seulement 5 pour le fils traître, Pharnace.

²⁰⁶ Voir Georges Forestier, « Notice de Mithridate » dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1532 : « [...] on conçoit que le motif tragique des frères ennemis, déjà présent dans *La Thébaine*, *Britannicus* et *Bajazet*, ait pu comme naturellement s'imposer à Racine, même si ce qui lui importait ici était moins le conflit entre frères ennemis que le dédoublement du conflit père-fils. »

²⁰⁷ Comparer avec *La Mort d'Annibal*, *La Mort d'Achille* et *Agamemnon* où l'épisode amoureux est beaucoup moins bien intégré à l'action principale. Voir aussi notre étude des dénouements au chapitre II.

²⁰⁸ Claude Boyer, *Artaxerce*, tragédie, Paris, C. Blageart, 1683, édition critique avec introduction et notes par Cécile Suignard, mémoire de maîtrise sous la direction du Prof. Georges Forestier, Université Paris IV-Sorbonne, 2003. Pour le détail des sources, voir notre étude de la pièce au chapitre VIII.

²⁰⁹ Tiribaze et Nitocris comptabilisent 20 scènes à eux deux contre 39 scènes pour Artaxerce, son fils et Aspasia.

Jean-Galbert Campistron (1685)²¹⁰, on observe le même phénomène. La rivalité amoureuse père-fils constitue l'action principale combinée avec un épisode politique autour des deux conseillers de l'empereur, Léon et Marcène, qui complotent pour perdre le fils. Cet épisode vient s'embarrasser avec l'action principale. En effet, le fils est accusé à tort de complot politique et condamné à mort alors que seul son amour pour Irène, la femme de son père l'empereur constitue une véritable menace. La pièce se solde par son suicide et celui de la jeune femme.

Pour conclure, la place accordée à la rivalité amoureuse dans la tragédie évolue au fil du siècle. D'abord envisagée comme subjective, elle devient progressivement objective avec un dénouement heureux, puis funeste. De simple un épisode embarrassé avec une action politique, elle devient une action principale à part entière, combinée à un épisode, le plus souvent politique. En outre, certains auteurs n'hésitent pas à dédoubler la rivalité de façon soit à cumuler les effets tragiques tel Magnon dans *Artaxerxe*, soit à mieux explorer toutes les facettes du conflit en proposant divers modes de résolution tel Boyer dans *Clotilde*, ou Racine dans *Mithridate*.

4 La rivalité comme épisode ornemental

Indépendamment de l'appartenance générique des pièces, la rivalité amoureuse père-fils peut aussi être présente sous la forme d'un simple épisode ornemental plus ou moins développé. Il s'agit dans ce cas d'une sorte de sous-histoire, qui n'est pas indispensable à la conduite de l'intrigue mais qui permet souvent de l'enrichir.

Ainsi, la tragédie à dénouement heureux *Scévole* de Pierre Du Ryer (1644)²¹¹ a pour action principale le conflit politique entre les alliés Porsenne-Tarquin et Rome. La rivalité amoureuse entre Aron et Scévole pour Junie constitue un épisode secondaire qui s'« embarrasse » avec cette action principale, pour reprendre la terminologie cornélienne. En outre, une rivalité entre Aron et son père Porsenne est suggérée – car nous savons que Porsenne aime aussi la jeune femme –, mais, elle n'est pas développée alors qu'elle aurait permis d'intensifier la crise²¹². Au dénouement, Scévole est gracié par Porsenne et reçoit

²¹⁰ Jean-Galbert Campistron, *Andronic*, tragédie, dans *Œuvres de Mr de Campistron*, nouvelle édition augmentée de la fameuse tragi-comédie de *Venceslas*, à Amsterdam, chez Jean Garrel, 1698. Pour le détail des sources, voir notre étude de la pièce au chapitre VIII.

²¹¹ Pierre Du Ryer, *Scévole*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1647.

²¹² Voir à l'acte III, Porsenne déclare son amour à Junie et voir en IV, 3 Aron révèle qu'il aime Junie et qu'il est donc le rival d'Aron mais, il ne mentionne pas son père.

Junie de la part du fils, Aron. Pardon et acte généreux envers Scévole sont ainsi répartis entre père et fils, sans que leur propre conflit n'ait été exploité²¹³.

Dans *La Mort des enfants d'Hérode ou la suite de Marianne* de Gautier de Costes de La Calprenède (1638)²¹⁴, le fils craint que son père, le tyran Hérode, ne courtise sa femme Glaphira. Il interroge la jeune femme, s'enquiert des sentiments de son père et se lamente à plusieurs reprises²¹⁵. Toutefois, cette rivalité subjective, évoquée seulement aux actes I et V, reste insuffisamment exploitée alors qu'elle aurait pu enrichir le conflit politique père-fils et le portrait du tyran comme le déplore H. C. Lancaster²¹⁶. En revanche, Jean Racine dans *La Thébaïde* (1664)²¹⁷ fait un meilleur usage de cet ornement. Sa pièce se concentre sur la rivalité politique entre Étéocle et Polynice, les frères d'Antigone. La rivalité amoureuse entre Créon et son fils Hémon pour Antigone occupe une place restreinte puisqu'elle n'est évoquée que dans trois scènes par le père, tandis que le fils, absent, n'est pas au courant²¹⁸. Pourtant, cet enjeu amoureux permet non seulement de justifier la mort de Créon, qui se tue par amour pour Antigone au dénouement, mais aussi, de noircir son portrait de tyran au sein de la pièce. En effet, il courtise sans remords l'amante de son fils²¹⁹ et, oublieux de tout sentiment paternel, ose même se réjouir à l'annonce de la mort de son rival²²⁰. Le « caractère odieux de [s]a passion », opposé au « parfait amour » que se vouent Hémon et Antigone participe activement à ce « régime de contrepoint » sur lequel repose la pièce et que décrit Georges Forestier²²¹.

²¹³ Cette pièce constitue une nouvelle variation autour de la thématique de l'acte généreux du père-roi. Sur le développement de ce thème dans les années 40-60, sous l'influence notamment du modèle de *Cinna* de Pierre Corneille (1642), voir notre développement au chapitre V.

²¹⁴ Gautier de Costes de La Calprenède, *La Mort des enfants d'Hérode ou la suite de Marianne*, Paris, Courbé, 1639.

²¹⁵ Voir en I, 1 : le fils inquiet questionne son épouse Glaphira qui le rassure, Hérode ne la courtise pas ; voir en I, 3-4 : le fils accuse son père mais ce dernier nie tout ; voir en V, 1-2 : le fils en prison, se lamente, toujours persuadé que son père aime sa femme.

²¹⁶ Le conflit entre le tyran Hérode et ses deux fils reste centré sur le politique. Comme le souligne, H. C. Lancaster, la jalousie du fils n'est pas utilisée comme elle aurait dû l'être, pour tourner Hérode contre lui : « Alexander's jealousy of his father is not used, as it should have been, to turn Herode against him. » H.C. Lancaster, *op. cit.*, Part III, vol I, p. 189.

²¹⁷ Jean Racine, *La Thébaïde*, dans *Œuvres complètes*, éd. de G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (vol.I : Théâtre et Poésie).

²¹⁸ Voir Créon en I, 5 ; III, 6 ; V, 5.

²¹⁹ Voir les avances à demi-voilées de Créon à Antigone qui le repousse en I, 5 vv. 270-324.

²²⁰ Voir en V, 5 Créon à Attale : « D'ailleurs tu sais qu'Hémon adorait la Princesse, / Et qu'elle eut pour ce Prince une extrême tendresse, / S'il vivait, son amour au mien serait fatal, / En me privant d'un Fils le Ciel m'ôte un Rival, [...] ».

²²¹ Georges Forestier, « Notice de La Thébaïde », dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit. , p. 1241. « C'est encore le régime de contrepoint qui explique la dimension amoureuse du drame. Comme nous l'avons dit plus haut, à la haine qu'incarnent Étéocle et Polynice s'oppose le parfait amour que représente le couple Antigone-Hémon – parfait amour qui, en outre, permettra de mesurer au dernier acte le caractère odieux de la passion que voue Créon à Antigone. » Il s'agit d'une variation sur la thématique du père-rival-tyran, voir notre étude au chapitre V.

La rivalité comme épisode ornemental est également présente dans la tragi-comédie. Ainsi dans *Laure persécutée* de Jean Rotrou (1637), la rivalité est concentrée sur une séquence de scènes au sein de l'acte II²²². Le père-roi joue dans cette pièce un rôle d'obstacle, fermement opposé au mariage de son fils, le prince Orantée, avec Laure, en raison du manque de fortune de la jeune femme. Mais, pour faire comprendre à son père la force des charmes de son amante, Orantée envoie Laure, travestie sous le nom d'Eliante, séduire son géniteur²²³. Ce dernier, fasciné, tombe immédiatement amoureux d'elle²²⁴. Une rivalité amoureuse père-fils est ainsi esquissée le temps d'un acte jusqu'à ce que le fils révèle au père la supercherie dont il a été victime²²⁵. Le père se détourne alors de la jeune femme et s'oppose à nouveau aux projets matrimoniaux de son fils²²⁶. Paradoxalement, la rivalité s'intègre ici dans la stratégie du fils, c'est lui qui la déclenche momentanément pour démontrer à son père le caractère irrésistible de la beauté de Laure. En outre, elle permet de révéler la similitude des comportements du père et du fils

Dans *Fédéric* de Claude Boyer (1659), la rivalité est concentrée à la fin de la pièce et réduite à un acte et demi²²⁷. Dotée de forts enjeux politiques, la pièce se focalise pendant les trois premiers actes sur le travestissement et l'usurpation du pouvoir par une femme, Yoland, déguisée en roi sous le nom de Manfrede. Fédéric qui connaît sa véritable identité est amoureux d'elle, mais Yoland lui préfère son fils, Valère. Or, Valère ne sait pas qu'elle est une femme et, par ambition, il convoite la reine de Naples, Camille. C'est seulement lorsque la véritable identité de Yoland est révélée à la fin de l'acte IV que commence la rivalité amoureuse père-fils. Cependant, le conflit est très vite résolu car Fédéric décide de céder la jeune femme à son fils, pour le récompenser de ses exploits guerriers. La séquence consacrée

²²² Jean Rotrou, *Laure persécutée*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, éd. J. Scherer, 1975, pp. 865-942. Le motif de la rivalité amoureuse s'étend des scènes I, 11 à II, 9. Il est tiré de *Laura perseguida* de Lope de Vega (1614), source dont s'est largement inspiré Jean Rotrou, voir aussi notre chapitre IV pour les influences de la *comedia* espagnole sur le traitement de la rivalité amoureuse père-fils dans la comédie française.

²²³ Voir en I, 11, Orantée à Laure : « Mais, ma chère princesse, [...] / Seconde un joli trait que m'inspire l'Amour. [...] D'aller au Roi toi-même / Prouver en tes habits que ta grâce est extrême ; / Je veux qu'il rende hommage à tes charmes si doux. »

²²⁴ Voir la scène du travestissement avec le roi en II, 5. Le roi sous le charme, s'écrie : « Mais quel est son visage, où presque l'abondance / Des charmes qu'on y trouve en détruit la créance ? / Crois-tu qu'il soit possible auprès de tant d'appas / De vivre, de les voir, et ne les aimer pas ? »

²²⁵ Voir Orantée en II, 8 révélant à son père la véritable identité d'Eliante. Une autre rivalité amoureuse pour Laure est esquissée mais, elle concerne le prince Orantée et son ami Octave, ce dernier se console finalement en épousant Lydie, la demoiselle de Laure, au dénouement.

²²⁶ Dans la suite de la pièce, on découvre que l'infante de Pologne à laquelle le roi voulait marier son fils Orantée n'est autre que la sœur de Laure. La pièce s'achève ainsi par un dénouement heureux : le prince Orantée épouse Laure tandis que son père, le roi, épouse l'Infante.

²²⁷ Claude Boyer, *Fédéric*, tragi-comédie, (59) Paris, Ch. de Sercy, 1660.

à la rivalité, se présente comme un ultime rebondissement qui permet de mettre en valeur l'acte généreux de Frédéric, le personnage éponyme, lors du dénouement.²²⁸

Enfin, la rivalité père-fils comme épisode ornemental est également présente dans la comédie *Les Mœurs du temps* de Saint Yon (1685)²²⁹. Cette pièce s'achève par le mariage du fils, après que le père, dupé par les domestiques, lui a cédé involontairement la jeune femme. Cependant, la rivalité amoureuse, présente tout au long de la pièce ne constitue pas l'enjeu principal de l'intrigue. Le conflit père-fils repose davantage sur une thématique financière, opposant un fils dépensier et un père, devenu avare avec l'âge²³⁰. La servante Lisette souligne leurs défauts communs : « Je ne m'étonne pas si Monsieur votre fils fait des siennes, il a de qui tenir » et le père semble même se flatter de cette remarque, soulignant qu'il surpasse son fils dans la débauche : « Il ne vaudra jamais ce que j'ai valu. J'ai bien fait de bons tours en ma vie oui. » (III, 7). En réalité, Saint Yon, nous présente ici un tableau caricatural des mœurs de la fin du siècle, comme l'annonce le titre de sa pièce. Dans ce monde où l'argent semble avoir corrompu toute valeur morale, la thématique amoureuse paraît quelque peu démodée. Témoignages d'une époque révolue, les beaux sentiments n'échappent pas à la corruption ambiante. La rivalité amoureuse père-fils joue un rôle ornemental, elle permet simplement d'enrichir le tableau d'une société décadente où l'argent tend à prendre toute la place.

²²⁸ Voir en IV, 8-10, Valère, le fils, ressent des sentiments nouveaux pour Yoland et voir en V, 1-6, Frédéric révèle qu'il aime lui aussi Yoland et, dans un ultime acte de générosité, il cède la jeune femme ainsi que son trône à son fils, suscitant l'admiration de tous. Il s'agit d'une variation sur le thème du roi généreux, voir notre étude au chapitre V.

²²⁹ Saint-Yon, *Les Mœurs du temps*, éd. de La Haye, imprimée sous le nom de Palaprat, chez Jacob van Ellinckhuysen, 1696. La pièce présente une double rivalité amoureuse : père-fils pour Angélique et tante-nièce pour le chevalier.

²³⁰ Le jeune Dorante dissipe sa fortune sans compter – comme en témoigne le défilé de ses créanciers à l'acte I qui s'étend des scènes 3 à 9 –, il n'hésite pas à voler son propre géniteur (II, 16) ou encore à vendre les biens de ce dernier (III, 4). Préoccupé par une lettre de change, il se soucie peu de sa maîtresse comme le souligne Lisette : « Il ne s'embarrasse pour l'heure n[i] de son Père, ni de sa Maîtresse, il ne songe qu'à trouver de l'argent » (III, 3). De son côté, le père court davantage après son fils qui dilapide ses biens qu'après la belle Angélique. Ces deux hommes pourvus des mêmes vices semblent interchangeable au point que le père se retrouve même en prison à la place de son fils ! Voir en IV, 2, Damis : « On a vu sortir une chaise à porteurs, on a cru que c'était lui qui était dedans, on m'a suivi & on m'a arrêté sur ce pied-là. » Araminte souligne que cette ressemblance provient du fait que le père continue en dépit de son âge à s'habiller comme un jeune homme : « Si vous sortiez dans votre carrosse, & que vous ne missiez pas un manteau rouge & un plumet pour aller en bonne fortune, on ne vous prendrait point pour un jeune homme, & ces choses-là n'arriveraient point : le bel exemple pour votre famille ».

Chapitre II: La mise en intrigue de la rivalité au sein des pièces

Introduction

La rivalité amoureuse père-fils occupe une place variée quelque soit le genre de la pièce. Elle peut jouer un rôle majeur au sein de l'intrigue, en tant qu'action principale, ou bien, un rôle plus mineur, en tant qu'épisode, ce dernier étant soit imbriqué à l'action principale, soit réduit à un simple rôle ornemental. Après avoir choisi de développer une rivalité amoureuse père-fils au sein de leurs pièces, les dramaturges doivent mettre en intrigue ce conflit. Il leur faut non seulement, réfléchir à l'agencement des étapes clés qui vont ponctuer leurs pièces mais aussi, choisir les personnages qu'ils souhaitent faire intervenir au sein de la crise ainsi que les modes d'action de ceux-ci, en vue du type de résolution choisi. Dans le présent chapitre, nous articulerons notre réflexion autour de trois axes de questionnement auxquels doit nécessairement répondre tout dramaturge traitant de la rivalité amoureuse père-fils et ce, quelque soit le genre dramatique choisi. Comment traiter la scène-clé de révélation de la rivalité aux rivaux ? Quels types de personnages choisir et quels modes d'action leur attribuer au sein du rapport de force ? Quelle résolution proposer au conflit ? Bien évidemment, les auteurs restent tributaires du genre dramatique qu'ils ont choisi car, comme nous l'avons vu au chapitre I, chaque genre comporte des contraintes en terme de structure de l'action et d'effets à provoquer chez le spectateur – rire, sourire, émotion, *catharsis*. Il en va de même dans le traitement des moments clé, le choix des personnages et du mode de dénouement. Toutefois, nous tenterons, dans la mesure du possible, de dégager d'éventuels points de rencontre entre comédie, tragi-comédie et tragédie dans la mise en intrigue de la rivalité.

1 Une étape clé au sein des pièces : la révélation de la rivalité

La grande majorité de nos auteurs accorde une importance capitale au moment-clé de la découverte de la rivalité par les rivaux²³¹. Il s'agit d'une scène souvent riche en effets et comportant un impact rythmique et dramaturgique indéniable. Elle peut déclencher, résoudre l'action ou constituer en elle-même l'action, c'est-à-dire la crise, trois fonctions que nous nous proposons d'analyser ici. Auparavant, remarquons toutefois que le spectateur bénéficie

²³¹ Seule la tragédie *Antioque* de Gillet de La Tessonnerie ne présente pas de scène de révélation au rival car le père est absent scéniquement. Voir en annexe IV nos tableaux sur les scènes de révélation de la rivalité au sein des pièces.

pour sa part, dans la quasi-totalité des pièces d'un savoir omniscient. Il est parfois informé de la rivalité amoureuse père-fils dès le titre, soit tout à fait éloquent – comme pour la comédie de Chevalier intitulée, *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils* –, soit renvoyant à un modèle de fable bien connu du public pour sa rivalité père-fils, comme le sujet d'Hippolyte ou encore celui d'Antiochus²³². En outre, dès les premières scènes d'exposition, il est mis au courant de la rivalité par l'un des membres du trio amoureux ou par un personnage tiers. Ce savoir omniscient le rend supérieur aux rivaux et lui permet de mieux apprécier la richesse de la scène de révélation ainsi que l'évolution du conflit²³³.

1.1 La révélation comme déclencheur de l'action

Pour la majorité de nos comédies et pour un tiers de nos tragi-comédies, la découverte par le père et / ou le fils de leur rivalité dès les actes I et II, joue le rôle de déclencheur de l'action²³⁴. À l'exception de *La Célidée*, il s'agit d'intrigues dans lesquelles le père convoite la bien-aimée du fils. La révélation se situe lors de l'exposition voire même souvent, hors scène, précédant le début de l'action ou lors d'une transition. Le moment n'est pas dramatisé en lui-même car le but des dramaturges n'est pas de creuser les enjeux psychologiques de ce conflit familial. Ils privilégient l'action extérieure des personnages et non leur crise intérieure. Les monologues de rivaux restent rares et ils ne sont pas en proie à des dilemmes. Révéler la rivalité permet essentiellement de poser le nœud et de donner sa structure de conflit à la pièce. Les protagonistes s'organisent aussitôt en deux camps – celui du père et celui du fils –, et se concentrent sur la mise en place de stratégies pour contrer leur adversaire afin de parvenir à leur but. L'action est toute de suite lancée et le rythme s'accélère. *La Célidée*, présente un cas particulier car l'oncle, apprenant dès le début de la pièce que son neveu se meurt d'amour pour Calirie, lui cède bien vite la jeune femme alors qu'elle lui était promise. Mais, Calirie décide de prendre en main son destin car elle ne veut pas épouser le neveu. La révélation de la rivalité déclenche, dans ce cas précis, l'action de la jeune femme. Dans la comédie, il peut aussi arriver que seul l'un des rivaux soit au courant. Cela lui permet de prendre de l'avance sur l'autre et l'action est tout de suite lancée. Ainsi, dans *L'Avare*,

²³² Pour Hippolyte, voir les pièces de La Pinelière, Gilbert, Bidar, Racine, Pradon et, pour Antiochus, voir les pièces de Brosse, Du Fayot, Quinault et Thomas Corneille.

²³³ Le spectateur est informé dès les premières scènes de l'acte I ou, au plus tard, dans certaines tragédies, à l'acte II. À l'exception de *Soliman* de Jacquelin – où il est lui aussi surpris par le coup de théâtre de la révélation.

²³⁴ On dénombre six comédies : *Le Pédant joué*, *L'Aveugle clair-voyant*, *Le Grondeur*, *L'Avare*, *Crispin médecin*, les deux *Mère coquette* et quatre tragi-comédies : *La Dorinde*, *La Célidée*, *Marguerite de France*, *Le Couronnement de Darie*.

Cléante organise la riposte contre les projets matrimoniaux de son père dès l'acte I²³⁵. Le cas est inverse dans les deux pièces intitulées, *La Mère coquette* car ce sont les deux figures paternelles – père-rival et mère-rivale – qui devancent les jeunes.

Dans la tragédie, il est extrêmement rare que père et fils soient tous deux conscients de leur rivalité dès le début de la pièce. Seules deux pièces présentent ce schéma, *Artaxerxe* de Magnon et *Clotilde* de Boyer. Chez Magnon, les deux fils et le père s'avouent simultanément leur rivalité pour Aspasia lors de la scène du couronnement (II, 2). La triple révélation permet ici de créer un effet de surprise chez les personnages et le spectateur et de déclencher l'action dramatique. Dès le début de l'acte suivant, le père, après avoir cédé la jeune femme à son fils, décide de la lui reprendre. Dans *Clotilde* de Boyer, la révélation donne lieu à une scène de lamentation des deux rivaux en II, 9, puis immédiatement au déclenchement de l'action. Le père décide de céder la jeune femme à son fils mais, en colère devant l'allégresse de ce dernier (III, 4), il se rétracte et décide de l'épouser lui-même en usant au besoin de la force (III, 6). Au dénouement, honteux de ses sentiments, il se repent et finit par céder à nouveau la jeune femme à son fils²³⁶. Par ce traitement de la révélation comme déclencheur de l'action ainsi que par leurs multiples retournements et leurs dénouements heureux ou mixte, ces deux tragédies sont très proches de l'esthétique tragi-comique.

1.2 La révélation comme résolution de l'action

La révélation de la rivalité peut également permettre la résolution de l'action et précipiter le dénouement. C'est notamment le cas dans les tragi-comédies et tragédies, lorsque le fils convoite – ou est accusé de convoiter – en secret, la femme destinée à son père. On observe alors deux cas de figure : le père découvrant aux actes IV ou V que son fils est son rival, peut lui céder la jeune femme – comme dans les pièces traitant des amours d'Antiochus et de Stratonice²³⁷ – ou au contraire, le condamner à mort – comme dans certaines pièces traitant de Phèdre et Hippolyte²³⁸. Pour les pièces sur Antiochus, la révélation se présente comme un coup de théâtre, suivi immédiatement par l'acte généreux du père qui permet de sauver *in*

²³⁵ Voir aussi *Crispin médecin* où le jeune homme s'en remet à son valet dès l'acte I.

²³⁶ Notons que la révélation de la rivalité mère-fille dans *Clotilde* survient avant le début de la pièce et joue également le rôle de déclencheur de l'action.

²³⁷ Voir Brosse, *La Stratonice ou le malade d'amour* ; Du Fayot, *La Nouvelle Stratonice* ; Thomas Corneille *Antiochus*. Voir également sur le même modèle, la comédie *Aspasie* de Desmarets. Notons que chez Desmarets, le père apprend la nouvelle en IV, 1 mais, ne se résout à céder la jeune femme qu'à la fin du dernier acte, à la suite de la fausse mort des amants.

²³⁸ Voir La Pinelière, *Hippolyte* ; Gilbert, *Hypolite* ; Racine, *Phèdre et Hippolyte* ; voir également sur le même modèle Grenaille, *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe* (la révélation survient à la toute fin de l'acte III).

extremis le fils se mourant d'amour. À l'inverse, dans le cas d'Hippolyte, le père, victime d'une calomnie, se méprend et croit à tort que son fils est son rival. La fausse révélation suscite ici la faute tragique, le père condamne son fils à mort. La seconde révélation, celle de l'innocence du fils, survient comme une ultime péripétie, qui submerge le père de remords alors qu'il est déjà trop tard. Paradoxalement, la vraie révélation de la rivalité d'Antiochus entraîne l'issue tragi-comique heureuse alors que la fausse révélation de la rivalité d'Hippolyte précipite le dénouement tragique funeste.

Quinault, reprenant le sujet d'Antiochus, propose un traitement comique de la révélation comme résolution de l'action. Il parodie le procédé et joue à mettre en scène une fausse révélation de rivalité père-fils. Seleucus, persuadé, à tort, que son fils aime Barsine dont lui-même est amoureux, lui cède généreusement la jeune femme mais son geste, quoique noble, reste sans effets (V, 3). Seule la vraie révélation de l'amour d'Antiochus pour Stratonice, permet la levée du quiproquo. Le père fait alors à nouveau preuve de générosité en cédant son sceptre à son fils pour lui permettre, grâce à ce nouveau statut royal, d'épouser la jeune femme (V, 4). Fausse et vraie révélation, actes généreux inutile et utile, se succèdent sur un rythme qui va *crescendo* dans ce dernier acte. La fausse révélation intervient comme une ultime péripétie suscitant un acte généreux inutile tandis que la seconde et véritable révélation, l'absence de rivalité père-fils, permet de résoudre l'action, grâce à un nouvel acte généreux, cette fois utile. Contrairement à Thésée qui, aveuglé par une fausse révélation conduit son fils à sa perte, Seleucus parvient à le sauver en faisant preuve d'une générosité à toute épreuve.

1.3 La révélation comme crise au sein de l'action

Enfin, la révélation peut occuper une place privilégiée, au cœur de l'action – au sein des actes III et IV – et se présenter comme une scène à faire, c'est-à-dire une scène riche en effets comiques ou tragiques. Ainsi dans la petite comédie *Les Barbons* de Chevalier, la révélation est placée au cœur de l'action. Elle accélère le rythme et précipite le dénouement. On assiste à une révélation par vagues successives, resserrée sur une séquence de plusieurs scènes au sein de cette pièce en trois actes. La rivalité est d'abord révélée aux valets (II, 7) puis, aux deux jeunes femmes convoitées (II, 8-9) et enfin, aux deux fils (III, 1)²³⁹. À la suite de cette

²³⁹ La révélation a lieu en III, 1 pour Clidamant et se déroule simultanément hors scène pour Lucidor.

découverte, l'action s'accélère²⁴⁰, les fils s'en remettent immédiatement à leurs valets qui fomentent le stratagème de l'acte III.

À l'inverse, si la tragédie privilégie cette place au cœur de l'intrigue c'est pour permettre à la crise de s'installer. La révélation ralentit alors considérablement l'action qui est comme bloquée. Père et fils, en proie à des dilemmes à la suite de la découverte de leur rivalité pour une même femme – comme en témoignent leurs monologues –, sont indécis et réduits à l'inaction. Contrairement à la comédie, la rivalité n'est jamais déclarée ouvertement en présence du père et du fils, pour éviter une confrontation directe trop violente et non conforme aux règles de bienséances²⁴¹. La tragédie privilégie les révélations individuelles, en l'absence du rival, et souvent étendues sur plusieurs scènes. Bien souvent, la découverte de l'existence d'un rival puis de son identité se déroule en plusieurs étapes : l'un des rivaux soupçonne l'autre puis, voit progressivement ses craintes confirmées²⁴². Ainsi, dans *Mithridate* de Racine, le père-roi soupçonne seulement Pharnace (II, 3) puis, à la suite des accusations portées par ce dernier contre Xipharès (III, 2), il se met à soupçonner ce second fils et tend un piège à Monime afin de découvrir la vérité (III, 4-5)²⁴³. Le père peut trouver par lui-même la preuve des sentiments d'autrui – comme ici *Mithridate* – ou bien être averti par un personnage tiers²⁴⁴ tandis que le fils est généralement averti par la jeune femme, au courant de la rivalité dont elle est l'objet dès le début de la pièce²⁴⁵. Enfin, par un effet d'ironie tragique, il arrive aussi que l'un des rivaux confie son amour à l'autre car il ne soupçonne pas leur rivalité !²⁴⁶ Grâce à la révélation, la rivalité devient consciente pour père et fils rivaux sans être

²⁴⁰ Voir *Les Barbons*, III, 1. L'accélération rythmique est marquée par le valet Guillot qui insiste sur l'urgence de la situation : « Il faut que je vous serve, / Et je suis tout à vous, sans aucune réserve ; / Mais il faut se hâter, [...] ». Il annonce que les « griffons hideux » sont « présentement tous deux chez un Notaire » !

²⁴¹ Seule la tragédie *Artaxerce* de Boyer fait exception et place les aveux du fils et du père au cœur de l'acte III, en présence de la jeune femme, lors de la scène du couronnement du fils. Il s'agit d'un moment d'extrême tension dramatique mis en valeur par sa position centrale. Darius suscite l'étonnement de son père en demandant la main d'Aspasie comme faveur, à la place de celle de Nitocris qui lui était promise (III, 4). Le roi fait alors venir la jeune femme et lui avoue, à son tour, son amour en lui demandant de choisir entre lui et son fils, avant de quitter rapidement la scène (III, 5). L'acte s'achève sur le désespoir des deux jeunes amants indécis quant à leur sort (III, 6).

²⁴² Voir les soupçons du père et du fils dans *La Mort d'Achille* et ceux du père dans *Mithridate* ; *Hippolyte* de Bidar ; *Phèdre et Hippolyte* de Pradon ; *Andronic* de Campistron. Pour ces pièces, nous indiquons plusieurs scènes de révélation pour un même personnage dans notre tableau en annexe IV.

²⁴³ Soulignons que *L'Avare* de Molière présente également une révélation étendue. Harpagon a d'abord des soupçons en surprenant Cléante baisant la main de Marianne (IV, 2), puis, il tend un piège à son fils et découvre leur rivalité (IV, 3). Mais, contrairement aux tragédies, cette révélation, bien loin de ralentir son action, le rend encore plus offensif.

²⁴⁴ Voir le rôle de Phèdre et de sa suivante auprès du père dans les pièces sur la rivalité *Hippolyte-Thésée* ; voir le rôle des mauvais conseillers auprès de l'empereur dans Campistron.

²⁴⁵ La jeune femme est au courant de la rivalité dès l'exposition dans 14 tragédies sur les 16 que compte notre corpus, voir tableau en annexe IV.

²⁴⁶ Voir Oreste avouant son amour pour Cassandre à son père dans *Agamemnon* (III, 3) ; voir Pyrrhus avouant son amour pour Polixène à Achille dans *La Mort d'Achille* (II, 4) ; voir *Mithridate* confiant Monime à Xipharès en II, 4.

ouvertement déclarée. Elle est à l'origine d'une dramaturgie fondée sur les non-dits, les scènes d'ironie tragiques et les dilemmes, qui vise à mettre en scène la crise intériorisée des personnages. Certes, la révélation freine le cours des événements extérieurs mais, elle constitue, en réalité, l'action proprement dite, constituée par l'émergence progressive d'une crise au sein des alliances.

La tragi-comédie qui privilégie la crise extérieure entre les personnages a rarement recours à ce procédé. Mais, la tragi-comédie *Manlius* de Mlle Desjardins, présente un usage de la révélation proche de l'esthétique tragique. En effet, le fils, après avoir appris par Camille que son père convoite Omphale (III, 2), laisse libre cours à son désespoir lors de deux monologues successifs en III, 3 et III, 5. La révélation ralentit considérablement son action et la crise s'installe chez le jeune homme tandis que le père-rival, fidèle à l'esthétique tragi-comique, continue à se montrer très offensif. De même dans *Bérénice* de Du Ryer, Tarsis apprenant sa rivalité avec le roi qu'il croit être son père se résout à l'exil à l'acte III, tandis que son rival continue à se montrer très offensif en projetant de l'éloigner pour pouvoir mener à bien ses projets matrimoniaux.

Pour conclure, la scène clé de la révélation offre une large palette de traitements possibles. Certes les auteurs restent, pour une part, tributaires du genre dramatique choisi et des effets qu'ils souhaitent provoquer chez leurs spectateur. En résumé, on peut dire que la révélation accélère l'action dans les genres comiques – comédie et tragi-comédie – tandis qu'elle ralentit, voire même bloque le cours des événements dans la tragédie. Mais au-delà de ces contraintes génériques, la rivalité père-fils en tant que « schème dramatique » n'offre que trois combinaisons possibles : soit le père convoite la femme du fils, soit le fils convoite la femme du père, soit tous deux convoitent une femme libre. Or, selon la configuration choisie, on observe de nouveaux points de rencontre entre des pièces génériquement différentes. Ainsi, lorsque les dramaturges choisissent de mettre en scène un père convoitant la jeune femme promise à son fils, la révélation de la rivalité joue toujours le rôle de déclencheur. Le camp adverse peut ainsi s'organiser contre le vieux barbon, dans le cas de comédies, ou contre le tyran sanguinaire, dans le cas des tragi-comédies. Si, à l'inverse, les auteurs choisissent de traiter une rivalité où le jeune homme convoite – ou est accusé de convoiter –, la femme promise au père alors, la révélation est placée à la fin de la pièce. Elle permet la résolution de la crise, heureuse, dans les tragi-comédies sur Antiochus ou, malheureuse, dans les tragédies sur Hippolyte. Enfin, s'ils choisissent une rivalité où père et fils, à égalité, peuvent prétendre à la main de la jeune femme, ils placent la révélation au cœur de la pièce, en tant que crise. Par conséquent, survient immédiatement le deuxième type de questionnement auquel sont

confrontés les auteurs, celui du type de personnages à mettre en scène selon le rapport de force entre rivaux qu'ils souhaitent établir.

2 Les personnages au sein de la rivalité et leurs rapports de force

La rivalité amoureuse entre père et fils pour une même femme se présente comme un conflit triangulaire dynamique²⁴⁷. En se référant à la terminologie employée par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre* pour définir le « modèle actanciel », on peut dire que les rivaux occupent dans nos pièces une double fonction, ils sont à la fois « sujet » de l'action et, « opposant » vis-à-vis de leur concurrent. La femme, pour sa part, occupe certes la fonction d'« objet » convoité, mais elle peut aussi être un « sujet » actif, en tant qu'« adjuvante » ou « opposante » d'un rival, ou bien en tant que « sujet » autonome²⁴⁸. En outre, nous avons constaté dans notre premier chapitre que la rivalité père-fils est parfois combinée avec un autre conflit, entraînant une translation de la position actancielle des personnages. Chaque membre du trio peut ainsi se trouver à la fois rival et objet de plusieurs rivalités, au sein d'une même pièce. Pour exemple, citons le roi dans la tragédie *Clotilde* de Boyer, à la fois rival de son fils, Clodomire, pour la jeune Clotilde et en même temps, objet des vœux de Deuthere qui se croit en rivalité avec sa propre fille pour le trône. Mentionnons le fils, dans les comédies intitulées *La Mère coquette* de Quinault et Visé, qui est rival de son père – pour Lucinde ou Isabelle selon les pièces –, tout en étant convoité par la mère veuve et sa fille. Enfin, pensons à Polixène dans la tragédie *La Mort d'Achille* de Thomas Corneille, convoitée par le père et le fils tout en étant considérée par Briséis comme une rivale pour épouser Achille. Père, fils et femme peuvent ainsi à tour de rôle et au sein d'une même pièce occuper les fonctions de sujet, d'opposant ou d'objet²⁴⁹. La rivalité amoureuse père-fils offre donc une grande variété de schémas actanciels que nous nous proposons d'analyser ici. L'intérêt d'une telle analyse

²⁴⁷ Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre* parle de « triangle conflictuel » dans lequel « l'opposant est opposant au désir du sujet par rapport à l'objet ». La rivalité amoureuse se matérialise par « le choc de deux désirs se rencontrant sur l'objet ». Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* I, Paris, Belin, « Belin Sup », 1996, p. 61.

²⁴⁸ Pour l'emploi de ces termes nous nous référons à Anne Ubersfeld, *op. cit.*, voir notamment son chapitre II : « le modèle actanciel au théâtre » pp. 43-87, dans lequel elle reprend le modèle syntaxique développé par Greimas dans la *Sémantique structurale* ainsi que les analyses d'Etienne Souriau dans *Deux cent mille situations dramatiques*. Anne Ubersfeld écrit p. 50 : « Le modèle actanciel, dit Greimas, est en premier lieu l'extrapolation d'une structure syntaxique ». Un actant s'identifie donc à un élément (lexicalisé ou non) qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique : il y a le sujet et l'objet, le destinataire, l'opposant et l'adjuvant, dont les fonctions syntaxiques sont évidentes [...] ».

²⁴⁹ Anne Ubersfeld, *Ibid.*, p. 49, reprenant Greimas, souligne qu'« un personnage peut assumer simultanément ou successivement des fonctions actancielles différentes ». La critique montre également qu'on peut trouver divers modèles actanciels au sein d'une même pièce, voir, *Ibid.*, pp. 66 sq.

permet en effet, comme le souligne Anne Ubersfeld, « d'échapper au danger de "psychologiser" les actants et leurs rapports²⁵⁰ » et surtout nous « contraints [à] voir dans le système actanciel un *ensemble* dont tous les éléments sont interdépendants et dont aucun n'est isolable²⁵¹ ». Comment chaque membre du trio réalise-t-il sa fonction de sujet, d'opposant ou d'objet au sein du conflit ? Cette fonction évolue-t-elle au sein d'une même pièce ? Quels modes d'action privilégient les rivaux et la jeune femme ? Enfin, quels types de personnages tiers interviennent auprès du trio amoureux et interfèrent dans ce rapport de force ? Le genre de la pièce conditionnant, pour une large part, le statut social et la fonction dramaturgique des personnages, nous conservons une répartition générique dans cette étude.

2.1 Fonctions et modes d'action des membres du trio amoureux

2.1.1 Le père : opposant, sujet ou objet ?

Dans la comédie, le père-rival, par ses prétentions amoureuses, joue le rôle d'opposant au bonheur du jeune couple. Sa seule présence empêche l'union du fils et de la jeune femme et suffit à créer le nœud, retardant temporairement le mariage. En tant que chef de famille, il incarne l'autorité et constitue un « obstacle plein » selon la définition qu'en donne Georges Forestier²⁵². Son statut de patriarche permet de resserrer le conflit au sein du foyer et le rapport de force existant entre rivaux est d'emblée déséquilibré en sa faveur, car son fils lui doit obéissance. En outre, la fusion des deux fonctions dramaturgiques – père et rival – permet aux auteurs de constituer un obstacle particulièrement redoutable²⁵³. En effet, le père ne se contente pas d'une position figée d'« obstacle extérieur²⁵⁴ », entravant par sa simple présence les projets des amoureux. Bien au contraire, en tant que rival, il agit à son tour comme sujet et se lance lui aussi à la conquête de la jeune femme, soit en la courtisant directement, soit en

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

²⁵¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 59.

²⁵² Voir Georges Forestier, « Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, pp. 255, le critique parle d'« obstacle plein – ou obstacle incarné par la volonté agissante d'un opposant » et montre qu'il s'agit de l'opposant parental dans la comédie classique.

²⁵³ Rappelons que dans la comédie classique, l'amour du père pour la même jeune femme que son fils est l'une des raisons qui peut le conduire à s'opposer au mariage des jeunes. Georges Forestier et Claude Bourqui dans leur « Notice » de *L'Avare* exposent les trois raisons pouvant faire du père de comédie un obstacle aux amours de son fils : « parce qu'il [le père] s'est engagé auprès d'un vieil ami à unir leurs deux enfants ; parce que la jeune fille est pauvre et qu'il a trouvé pour son fils un riche parti ; parce qu'il est tombé amoureux de la même jeune fille. » Voir Molière, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, vol. II, « Notice » de *L'Avare*, p. 1321.

²⁵⁴ Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d. [1950], p. 63, montre que lorsque l'obstacle est « extérieur », « la volonté du héros se heurte à celle d'un autre personnage ou un état de fait contre lequel il ne peut rien ». Voir aussi p. 64, il écrit que « la forme la plus banale [de] cet obstacle se rencontre dans les intrigues de nombreuses pièces qui montrent des parents s'opposant au mariage de leurs enfants, ou de l'un de leurs enfants ».

intercédaient auprès de ses parents pour obtenir sa main. Cependant, dans la comédie le père amoureux est toujours un vieillard si bien qu'il est désavantagé par son âge avancé. Conscient du ridicule lié à son âge, il agit donc vite et en cachette, prenant ainsi de l'avance sur son fils. Il se montre particulièrement offensif non seulement envers son rival – cherchant à l'éloigner comme dans *Le Pédant joué* ou à le marier à un autre parti comme dans *L'Avare* – mais aussi, envers la jeune femme qu'il maintient parfois prisonnière comme dans *Les Barbons*. Ce père agissant devient souvent envahissant au point d'occuper le premier plan de l'action. Georges Forestier évoque cette « omniprésence de l'obstacle parental²⁵⁵ » en prenant pour exemple le cas d'Argan dans *Le Malade imaginaire*. Or, la plupart des pères rivaux de notre corpus, avec leur forte présence scénique, se rapprochent de cette figure²⁵⁶. Tous les enjeux de la pièce et sa dimension divertissante se cristallisent alors autour de ce personnage central. Par conséquent, on assiste à un « renversement structurel²⁵⁷ » qui fait passer le père du statut d'obstacle à celui de sujet d'une autre action tandis que le couple d'amoureux – souvent aidé des valets –, joue le rôle d'opposants²⁵⁸. Il devient alors le personnage central de la pièce comme dans *L'Avare*, *Le Pédant joué* et *L'Aveugle clair-voyant*²⁵⁹. Toutefois, au dénouement ridiculisé et contraint de céder la jeune femme, c'est bien souvent en victime, objet des manipulations d'autrui, qu'il quitte la scène.

La tragi-comédie en fusionnant trois fonctions – roi, père et rival – parvient à faire oublier la faiblesse de l'âge chez ce personnage. Par son statut mixte, il échappe au ridicule d'un père-rival de comédie, et acquiert la puissance d'un roi de tragédie. Ainsi, Hélène Baby écrit :

De fait, le ridicule de la rivalité paternelle, inhérent au type comique du vieillard amoureux, se trouve compensé dans la tragi-comédie par le pouvoir royal : lorsque le rival du héros est son père, c'est aussi son roi, de sorte que l'autorité souveraine fait oublier les caprices de l'âge²⁶⁰.

Ce statut royal amplifie considérablement ses pouvoirs de rival. En outre, Hélène Baby, souligne que le roi est dépolitisé dans la tragi-comédie si bien qu'il n'est pas freiné par des

²⁵⁵ Georges Forestier, art. cit. , p. 251, il écrit que « l'obstacle plein devient envahissant au point d'occuper le devant de la scène » et souligne qu'Argan occupe vingt-sept scènes des trente et une que compte *Le Malade imaginaire*. Voir son étude de la pièce, *Ibid.*, pp. 255-257.

²⁵⁶ Le père est présent dans plus de la moitié des scènes dans *Le Pédant joué*, *L'Aveugle clair-voyant*, *L'Avare*.

²⁵⁷ Georges Forestier, art. cit. , p. 256.

²⁵⁸ Georges Forestier, *Ibid.*, p. 255, définit ainsi le « renversement structurel » que l'on trouve dans *Le Malade imaginaire* : « [...] les jeunes amoureux (avec leurs alliés) changent eux-mêmes de position actancielle : ils deviennent opposants d'une nouvelle action principale (dont le sujet est le fou) qui se greffe sur la structure de base » ; « le personnage ridicule ne se contente pas seulement d'être au premier plan : il est au premier plan et il est sujet d'une nouvelle structure actancielle qui passe elle-même au premier plan. » Georges Forestier souligne que cette révolution structurelle est apparue chez Molière avec les deux *Écoles*, et particulièrement, *L'École des femmes*.

²⁵⁹ Soulignons qu'il est le personnage éponyme dans six comédies sur huit : *Le Pédant joué*, *L'Aveugle clair-voyant*, *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils*, *La Mère coquette*, *L'Avare*. Il est aussi le seul rival à détenir des monologues.

²⁶⁰ Hélène Baby, *op. cit.*, p. 110, voir aussi pp. 111-112.

dilemmes entre ses intérêts privés et les intérêts de l'État. Le personnage est avant tout une fonction, un rôle-type qui ne garde de sa souveraineté que sa puissance ce qui lui permet d'être pleinement amoureux ou pleinement père²⁶¹. La critique écrit :

Si le roi agit momentanément en tyran, c'est qu'il est d'abord amoureux et non aimé, donc rival. Ou bien qu'il est père, et qu'il veut préserver son enfant d'un mariage inégal. De cette fusion de l'acteur roi dans l'acteur rival ou père, peut se déduire une dépolitisation de ce personnage : ses motivations ne prennent pas en compte les impératifs publics, et ses actions visent la satisfaction de la sphère personnelle et privée²⁶².

La tragi-comédie fait du roi-père-rival un opposant monolithique et tout puissant. Dans certaines pièces, il est même un sujet actif. Conscient dès le début de sa rivalité avec son fils, il se comporte en véritable tyran, poursuivant de ses fureurs le jeune couple. Très offensif, il n'hésite pas à faire poursuivre et emprisonner son enfant, à lever une armée contre lui, voire même à le condamner à mort²⁶³. Il exerce également ses menaces à l'encontre de la jeune femme²⁶⁴. Cette mobilité de l'opposant entraîne une extériorisation de la crise – aux niveaux spatial et temporel –, au sein de pièces encore modérément respectueuses des règles d'unités de lieu, de temps et d'action, dans les années 40. Ainsi, au sein de notre *corpus*, *La Dorinde* se présente comme une « tragi-comédie de la route²⁶⁵ ». La fuite des amants provoquée par le tyran, les conduit dans divers lieux : le palais du roi Gondebaut (actes I-II), puis, pour Sigismond, la tour où il est emprisonné avant son évasion en bateau sur le Rhône et, pour Dorinde, la forêt où elle se cache (III-IV). Enfin, tous les personnages se retrouvent sur les remparts de la ville de Marcilly lors du siège orchestré par Polémas (V). L'action se déroule sur plusieurs jours et se compose de multiples rebondissements : emprisonnement, déguisements, évasion, combats, etc. La tyrannie du père entraîne un éclatement spatio-temporel de l'action et une succession d'obstacles²⁶⁶. À l'inverse, dans d'autres tragi-

²⁶¹ Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 112, écrit : « De même que le roi-rival amplifie les pouvoirs du rival, le roi-père augmente les pouvoirs du père ». Puis, reprenant l'expression de Jacques Scherer, elle écrit que « la tragi-comédie renverse „ le théorème de Rojas“, et qu'il n'est pas possible d'être roi quand on est père ». Voir Jacques Scherer, « Quelques limites du thème du roi dans le théâtre français du XVII^e siècle » dans *Thèmes et genres théâtraux aux XVII^e et XVIII^e siècles, mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, P. U. F. , 1992, pp. 437-44. Jacques Scherer s'appuyant sur un *corpus* tragique écrit qu'« il n'est pas possible d'être père quand on est roi », p. 437.

²⁶² Hélène Baby, *Ibid.*, p. 198.

²⁶³ Dans *La Dorinde*, Gondebaut fait arrêter et emprisonner Sigismond dans une tour, puis lève une armée et se joint à Polémas contre lequel combat son fils. Dans *Manlius* de Mlle Desjardins, Torquatus use d'un prétexte politique pour faire condamner son fils à mort. Dans *Le Couronnement de Darie*, le jeune homme est gravement blessé par Praxès qui a reçu du roi l'ordre de le tuer.

²⁶⁴ Dans *Le Couronnement de Darie*, Artaxerce déverse sa colère sur Aspasia qui lui préfère son fils et la fait emprisonner. Dans *La Dorinde*, le roi fait suivre Dorinde par Clorante.

²⁶⁵ Hélène Baby rappelle la distinction proposée par Jacques Morel entre la « tragi-comédie de palais » et la « tragi-comédie de la route », cette dernière se caractérisant « par le voyage tandis que [la première] se définit par l'immobilisation de l'intrigue dans un même lieu. » Voir Hélène Baby, *op. cit.*, chapitre II « Dramaturgie de l'extériorité », pp. 125-151.

²⁶⁶ Cette forme de tragi-comédie est très proche des romans contemporains.

comédies, le père-roi est un opposant fixe – conscient ou non de sa rivalité –, si bien que l'action est bloquée à l'intérieur du palais. Ainsi concentrée, la tyrannie est encore plus oppressante. La fuite est impossible comme en témoignent les tentatives d'enlèvement avortées ou la maladie, dans les pièces sur Antiochus, qui condamne le jeune homme à rester alité devant l'incompréhension de Seleucus. La mobilité ou non du père conditionne donc l'espace scénique, ouvert ou fermé. Le personnage est à l'origine soit de la succession des obstacles à l'extérieur du palais, soit de leur superposition à l'intérieur²⁶⁷. Cependant, toutes les pièces s'achèvent par son acte généreux lorsqu'il cède la jeune femme à son fils en un ultime revirement. On observe alors un déplacement de la fonction actancielle du personnage qui passe du statut d'opposant à celui de véritable héros de la pièce. En effet, par ce geste généreux, il retrouve son étoffe de roi, glorifié par tous les autres personnages.

En revanche, la tragédie présente une structure différente. Contrairement aux tragi-comédies, le père-roi est ici à la fois humanisé et politisé. Ce n'est plus un simple opposant ou un personnage-type mais bien un héros²⁶⁸, en proie à des dilemmes entre amour charnel, paternel et devoir politique. Comme le souligne Jacques Scherer, la fonction royale est une fonction « exigeante » qui « peut obliger à sacrifier les sentiments les plus légitimes²⁶⁹ ». Selon le critique, il n'est pas possible, dans la tragédie, d'être à la fois bon père et bon roi, ni d'être roi et criminel, ni d'être roi en restant un homme ordinaire²⁷⁰. Alors que la tragi-comédie contourne le problème en dépolitisant le personnage, la tragédie questionne les limites de la fonction royale et fait du père-roi-rival un personnage de héros complexe, dont la crise intérieure est source de faiblesse et cause sa perte au dénouement. Le plus souvent c'est lui qui détient la jeune femme qui est soit déjà son épouse, soit sur le point de l'être. Par conséquent, le fils occupe la fonction d'opposant réel, ou apparent – dans le cas des rivalités subjectives. Le père agit en tant que sujet et condamne ce rival incestueux. Cependant, bien souvent aveuglé par de fausses accusations il se découvre à la fin victime, objet des manipulations d'autrui. Ainsi, Thésée est certes coupable, en tant que sujet, d'avoir condamné à tort son fils à mort mais, il est aussi victime de la calomnie orchestrée par Phèdre. À la fois sujet de son malheur et objet malheureux d'une succession tragique d'événements, il acquiert

²⁶⁷ Voir Hélène Baby qui montre que, quelque soit la formule retenue par les auteurs, « les deux types de tragi-comédies autorisent, dans la simultanéité, l'accumulation des obstacles », ceux-ci « correspondent plutôt à un empilement vertical dans le palais, et plutôt à une enfilade horizontale dans la route. » Hélène Baby, *op. cit.*, pp. 139-140.

²⁶⁸ L'importance du personnage se manifeste par sa présence scénique ainsi que sa nomination dans les titres. Il se trouve, seul mentionné, dans six titres qui évoquent directement son nom et, éventuellement, sa fin tragique : *Artaxerxe*, *Soliman ou l'esclave généreuse*, *La Mort d'Achille*, *Mithridate*, *Agamemnon*, *Artaxerxe*. C'est aussi le personnage du trio amoureux qui prononce le plus de monologues.

²⁶⁹ Jacques Scherer, art. cit., p. 437.

²⁷⁰ Jacques Scherer, *Ibid.*, pp. 437-439.

ce double statut propre au héros tragique, qui n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent. Ses monologues traduisent sa crise intérieure liée à son statut mixte car il est à la fois père, roi et amant. Il est partagé comme sujet, entre ses sentiments amoureux et paternels, et en même temps, il est tributaire de sa fonction royale qui fait de lui un objet sacré, au service de l'État.

2.1.2 Le fils : sujet, opposant ou objet ?

Le fils-rival, quelque soit le genre dramatique, occupe, en tant que jeune premier, la fonction de héros. Désavantagé par rapport à la toute puissance de son rival – père de famille détenteur de l'autorité, et parfois, également roi –, il a très souvent recours à des auxiliaires afin de rééquilibrer le rapport de force. Dans la comédie, il est aidé de la jeune femme, de certains membres de la famille mais, c'est le valet qui est son principal adjutant. Le jeune homme, effacé, se repose complètement sur son domestique dans *Les Barbons* et *Crispin médecin*. Dans *Le Pédant joué*, Charlot et son valet Corbineli agissent de concert pour contrer les projets du père. Ils font croire à l'enlèvement de Charlot puis, à sa mort afin d'éviter que le fils n'aille à Venise comme l'a ordonné le père. En revanche, dans *L'Aveugle clair-voyant* et dans *L'Avare*, le fils est un sujet beaucoup plus entreprenant, il dirige l'action. Chez Molière, Cléante, averti le premier de sa rivalité, s'organise très tôt avec l'aide de l'entremetteuse Frosine et du valet La Flèche, pour contrer les projets matrimoniaux d'Harpagon. On constate que son attitude est de plus en plus offensive tout au long de la pièce. Sa première réaction, à la suite de la nouvelle, est la fuite (I, 4) mais, dès le début de l'acte II, il sollicite l'aide de son valet. A l'acte III, il ose même courtiser Marianne en présence de son père sous couvert de parler à la place de celui-ci. Enfin, aux actes IV et V, après que Frosine a tenté de détourner l'attention d'Harpagon en l'attirant vers une riche marquise (IV, 1) et que La Flèche a volé l'or du vieil avare (IV, 6), Cléante prend en quelque sorte le relais de l'action menée par ses domestiques en faisant chanter son père, lui disant : « [...] vous pouvez choisir, ou de me donner Mariane, ou de perdre votre cassette²⁷¹ ». Le conflit tourne ici progressivement à l'avantage du fils.

Dans la tragi-comédie, le rôle du fils est encore plus développé, il est même le héros éponyme de trois pièces²⁷². Dans presque la moitié des oeuvres, il est le rival le plus présent et celui qui prononce le plus de monologues. Cependant, il convient de distinguer deux types de

²⁷¹ Voir *L'Avare*, V, 6, Cléante.

²⁷² Voir *Le Couronnement de Darie*, *Manlius*, *Antiochus* ; voir aussi *La Stratonice ou le malade d'amour* où le fils partage l'affiche avec la femme.

fils, le sujet actif et l'opposant passif. Le premier agit de concert avec la jeune femme qui lui était promise avant que le père-tyran ne se mette à la convoiter à son tour²⁷³. On constate alors que sa présence scénique est inférieure à celle de son amante. Respectueux, il répugne à affronter directement son père-rival et préfère répliquer par la fuite ou en tentant d'enlever sa bien aimée²⁷⁴. Cependant, en dernier recours, il lui arrive d'user de son statut de prince et de lever à son tour une armée contre son père²⁷⁵. En valeureux guerrier qu'il est, il combat alors, par l'intermédiaire de ses soldats, ce père-rival qui se refuse à toute négociation pacifique. Toutefois, même si l'occasion lui en est parfois donnée, le fils ne succombe jamais à la tentation du parricide²⁷⁶. Le second type, l'opposant passif, correspond au modèle incarné par Antiochus, malade d'amour pour sa (future) belle-mère et n'osant rien entreprendre car il sait que cet amour est illégitime. C'est lui qui est ici l'obstacle au bonheur du père déjà marié. Dans ces pièces, les monologues du fils en proie à l'amour et à la culpabilité sont nombreux et font de lui un martyr, victime de sa passion amoureuse. Il apparaît comme un rival faible et inoffensif, songeant successivement au suicide et à l'exil pour s'éloigner de la femme aimée²⁷⁷.

Par ailleurs, le fils est le héros éponyme de plus de la moitié des tragédies de notre *corpus*. Certains titres soulignent son statut de victime et sa fin tragique tel Grenaille évoquant « L'innocent malheureux ou la mort de Crispe » tandis que d'autres l'associent à la jeune femme, tels Racine et Pradon mentionnant Phèdre²⁷⁸. Paradoxalement, il est généralement le personnage du trio amoureux qui est le moins présent et, comparé à son père-rival, il prononce en moyenne peu de monologues. En réalité, le personnage apparaît essentiellement comme un objet, pris au cœur de conflits dont il n'a souvent pas conscience. Ainsi, il est à son *insu* un objet de rivalité pour Phèdre et Cyane dans la pièce de Bidar et pour Phèdre et Aricie dans les pièces de Pradon et Racine. Sa rivalité lui est parfois révélée tardivement comme dans *La*

²⁷³ Voir *La Dorinde*, *Marguerite de France*, *Le Couronnement de Darie*, *Manlius*.

²⁷⁴ Dans *Le Couronnement de Darie*, le jeune homme refuse d'écouter Tiribase qui veut le pousser au parricide et préfère projeter d'enlever Aspasia. Dans *Dorinde*, Sigismond après avoir déclaré sa flamme à Dorinde l'engage à s'enfuir et promet de la rejoindre.

²⁷⁵ Dans *Marguerite de France*, la négociation père-fils échoue et le fils se voit contraint de prendre les armes. Dans *La Dorinde* Sigismond combat indirectement contre son père, allié de Polémas.

²⁷⁶ Dans *Marguerite de France*, le roi fait le récit d'un moment du combat où son fils, prêt à le tuer, l'a finalement épargné (V, 1).

²⁷⁷ Dans *La Célidée*, Alidor tente de se suicider sur scène avec son épée ; dans *La Nouvelle Stratonice* de Du Fayot, Terpendre intervient à temps pour retenir le poignard d'Antiochus qui songe ensuite à s'exiler en Laodicée. Le fils est désarmé par Seleucus dans *Stratonice* de Quinault. Il veut se laisser mourir dans *La Stratonice* de Brosse et songe à l'exil et à la mort dans *Antiochus* de Thomas Corneille. Voir aussi la comédie, *Aspasie*, proche de l'esthétique tragi-comique car Lysis après avoir songé au suicide fait ses adieux à Aspasia avant de s'exiler.

²⁷⁸ La Pinelière, *Hippolyte* ; Grenaille, *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe* ; Gillet, *Antioque* ; Gilbert, *Hypolite ou le garçon insensible* ; Bidar, *Hippolyte* ; Pradon, *Phèdre et Hippolyte* ; Racine, *Phèdre et Hippolyte* ; Campistron, *Andronic*.

Mort d'Achille de Thomas Corneille ou dans *Agamemnon* de Boyer si bien qu'il est victime de malentendus tragiques et désavantagé par rapport à son père qui est au courant. Objet de la fureur de Phèdre car il ne répond pas à ses avances, tributaire des décisions d'un père-roi aveugle et tout puissant, le cas d'Hippolyte est celui d'une victime innocente, seule dans l'adversité. Par leur mort, Hippolyte mais aussi, Crispe et Andronic font figures de martyrs innocents sacrifiés. Bien rares sont les fils révoltés, et généralement ils se rétractent, tel Darius se refusant à commettre un parricide dans la pièce de Boyer. Citons cependant le cas isolé de Pharnace qui passe dans l'armée ennemie et combat contre son père, et dont la mort, comme punition, est annoncée au dénouement.

2.1.3 La femme : objet ou sujet ?

La femme occupe une double fonction, elle est à la fois un objet convoité par père et fils mais, elle est aussi un sujet à part entière plus ou moins actif. Dans les comédies, tout comme le fils, elle se repose généralement sur l'action du valet. Cependant, étant confrontée directement aux avances du vieux barbon, qui ne lui inspire que du dégoût, elle essaie souvent de se débarrasser de lui directement et se montre alors plus offensive que le fils. Ainsi, Genevieve se moque du père à son insu dans *Le Pédant joué*. La femme peut aussi s'allier au fils, comme Olimpe faisant, avec l'aide de Lidamas, le récit à Cléante d'un prétendu accident qui l'aurait défigurée²⁷⁹.

Dans la tragi-comédie, son rôle est considérablement développé. C'est le personnage éponyme de sept tragi-comédies. En outre, son prénom est parfois affecté d'un qualificatif élogieux comme dans *La Célidée sous le nom de Calirie ou la générosité d'amour*. Elle domine l'espace scénique dans *La Dorinde*, *La Célidée*, *Bérénice* et elle est plus présente que les rivaux dans *Le Couronnement de Darie*. Comme pour le fils, il convient de distinguer deux types de personnages, la femme comme sujet actif et la femme comme objet passif. En effet, lorsque, promise au fils, elle subit les avances et les menaces du père-tyran, elle se montre dynamique au sein du conflit. Respectueuse de ses engagements et des lois, elle n'hésite pas à repousser le roi pour rester fidèle à son jeune amant²⁸⁰ et il arrive qu'elle cherche à fuir en ayant recours au travestissement²⁸¹. Lorsque la tyrannie du père le conduit à condamner son fils à mort, elle se montre prête à tout pour sauver son bien aimé, allant

²⁷⁹ Voir *L'Aveugle clair-voyant*, I, 5.

²⁸⁰ Dans *Marguerite de France*, Marguerite rappelle au roi que son mariage a été conclu avec le prince dès l'enfance (II, 3). Dans *Le Couronnement de Darie*, la jeune femme reste fidèle au choix du jeune homme qui, selon la loi perse, doit obtenir une faveur lors de son couronnement.

²⁸¹ Dans *La Dorinde*, la jeune femme se réfugie dans une forêt, déguisée en bergère.

jusqu'à revenir sur sa décision pour proposer au roi de l'épouser. En revanche, si elle apprend que le jeune homme est perdu, sa lutte s'achève et elle ne pense plus qu'au suicide²⁸². Elle acquiert dans ces pièces le statut de véritable héroïne²⁸³. À l'inverse, lorsque la femme est promise au père, bien qu'amoureuse du fils, elle reste confinée dans son statut d'objet, soumise à son futur époux. Elle ne répond que faiblement aux avances du prince qu'elle encourage plutôt à fuir afin de le sauver, telle Stratonice²⁸⁴. Une tragi-comédie présente un cas atypique de femme, il s'agit de *La Célidée* de Rayssiguier. C'est la seule pièce de notre corpus, tous genres confondus, dans laquelle la jeune femme préfère l'homme le plus âgé des deux. Calirie est une héroïne très offensive qui prend véritablement son destin en main. Après qu'Oronte l'a cédée à son neveu Alidor pour le guérir de sa maladie d'amour, la jeune femme accuse l'oncle de trahison (IV, 3). Elle ne veut pas épouser le neveu et se mutile le visage à l'aide de la pointe d'un diamant dans le but de déplaire au jeune homme (V, 3). Parvenue à ses fins, elle peut ensuite épouser l'oncle dont elle est amoureuse. Dans cette pièce, l'acte de générosité de la femme surpasse celui de l'oncle-tuteur. Faisant le sacrifice de sa beauté pour pouvoir épouser l'homme de son choix, elle est la véritable héroïne de la pièce.

Dans la tragédie, la femme n'est citée que dans quatre titres, accompagnant celui du fils dans les pièces de Pradon et Racine et celui du père dans la pièce de Jacquelin. Pourtant, sa présence est en moyenne supérieure à celle du fils rival. On retrouve la même dichotomie que dans la tragi-comédie entre la femme-objet et la femme-sujet mais, le statut du personnage évolue parfois au cours d'une même pièce. La femme-objet appartient toujours au père. Il peut s'agir d'une captive, ramenée d'un combat en vue l'épouser, telle Cassandra dans *Agamemnon*, ou bien d'une esclave ou d'une favorite dont le roi souhaite faire sa concubine, telle Aspasia dans les pièces sur Artaxerce et Soliman. Enfin, la femme est parfois déjà promise au père, telle Monime dans *Mithridate* voire même déjà mariée à celui-ci, telle Irène dans *Andronic* de Campistron. Toutes ces femmes sont vertueuses. Tributaires de leurs statuts, elles encouragent toujours le fils à se détacher d'elles, bien qu'elles en soient amoureuses, afin de ne pas attiser la colère du père-roi. Cependant, il arrive qu'elles quittent leur fonction d'objet pour devenir de véritables sujets. C'est le cas notamment d'Irène et surtout, de

²⁸² Voir Omphale dans *Manlius*, (V, 6) et Aspasia dans *Le Couronnement de Darie* (V, 7). Dans *Marguerite de France* (IV, 5), la princesse veut que le roi la tue.

²⁸³ Voir notre chapitre V sur la femme comme héroïne cornélienne.

²⁸⁴ Dans *La Stratonice* de Brosse, la jeune femme cache ses sentiments pour le prince, feint de ne pas comprendre ses avances et lui rappelle son devoir (I, 3). Dans la pièce de Du Ryer, Bérénice encourage Tarsis à fuir (III, 5). Dans la pièce de Desmarets, Aspasia fait ses adieux à Lysis (V, 5). Voir notre chapitre VI sur Stratonice.

Monime qui envahit l'espace scénique dans *Mithridate*²⁸⁵. Victimes des machinations du roi-père, Irène et Monime prennent en main leur destin et n'hésitent pas, lorsque tout semble perdu, à quitter leur statut pour rejoindre leur amant dans la mort²⁸⁶, elles acquièrent alors l'étoffe de véritables héroïnes.

Toutefois, à cette femme-objet vertueuse, s'oppose la noirceur de Phèdre, épouse du père et amoureuse de son beau-fils Hippolyte²⁸⁷. Bien loin de rester confinée dans son rôle de femme-objet, soumise à son époux, c'est un sujet actif qui envahit l'espace scénique et prononce ici plus de monologues que les rivaux²⁸⁸. Ayant essuyé le refus du fils, elle en fait un opposant à vaincre et se sert de Thésée comme adjuvant pour le faire périr. Jalouse d'une autre ou simplement amante déçue, c'est elle qui tire les ficelles de l'intrigue. Elle inverse les rôles et fait du père et du fils, des objets, victimes de sa fureur, qu'elle manipule avec l'aide de sa suivante, afin de les monter l'un contre l'autre pour les perdre. Cependant, on peut également considérer Phèdre elle-même comme une victime, objet d'une passion amoureuse qu'elle ne contrôle pas et qui l'entraîne vers sa propre perte au sein d'un enchaînement inéluctable d'actions.

Pour conclure, les fonctions actanciennes des personnages du trio amoureux, bien que déterminées, en partie, par le genre dramatique choisi, évoluent au sein des pièces. Par conséquent, les rapports de force et les modes d'action des personnages sont mouvants, d'autant plus que des personnages tiers interfèrent également dans le conflit, comme nous allons le voir à présent.

2.2 Fonctions et modes d'action des personnages tiers

Autour du trio amoureux gravitent des personnages tiers qui participent plus ou moins directement au conflit. Il peut s'agir de membres de la famille proche – frère, sœur, oncle, cousin, épouse légitime – ou de la famille élargie, autrement dit des personnes de la « maison » – domestiques, confidents et conseillers. Enfin, on peut trouver dans la tragi-comédie, genre qui affectionne la multiplicité des personnages, des intervenants extérieurs à la famille – médecin, ami, princesse, *etc.* Ces actants, selon leur fonction, se répartissent en trois groupes que nous nous proposons ici d'analyser. Ils peuvent agir en tant qu'adjuvants ou

²⁸⁵ Monime est présente dans seize scènes contre quinze pour *Mithridate*, douze pour Xipharès et cinq pour Pharnace.

²⁸⁶ Voir leurs tentatives d'empoisonnement respectives : Monime (V, 1-2) ; Irène (V, 9).

²⁸⁷ Voir les pièces sur Phèdre et, sur le même modèle, voir Fauste amoureuse de son beau-fils Crispin dans la tragédie de Grenaille.

²⁸⁸ Voir les pièces de La Pinelière, Grenaille, Bidar, Racine et Pradon où Phèdre et Fauste sont les personnages les plus présents.

opposants auprès de l'un ou l'autre des rivaux, en tant que fourbes ambitieux, cherchant à attiser le conflit ou, à l'inverse, en tant que modérateurs et réconciliateurs, encourageant sa résolution.

2.2.1 Les adjuvants et les opposants

Les adjuvants et opposants sont les plus nombreux. Ils participent à l'équilibre ou au déséquilibre du rapport de force et occupent une double fonction puisque tout adjuvant du père est opposant du fils et, inversement. Etienne Souriau dégagant les six fonctions dramaturgiques essentielles, définit l'« adjuvant » comme un « rôle de co-intéressé, complice ou aide et sauveur, agissant dans le même sens qu'une des forces dramatiques déjà posées et renforçant celle-ci²⁸⁹ ». Sa fonction « déséquilibre ou désymétrise l'ensemble, lui fournissant une torsion, un moyen d'évasion vers une issue provisoire ou définitive, afin d'empêcher l'enrayement du système, ou sa précipitation trop rapide vers la résultante du dénouement²⁹⁰ ». En outre, Anne Ubersfeld reprenant les analyses d'Etienne Souriau, insiste également sur la mobilité de ces actants, « l'adjuvant pouvant à certaines étapes du processus devenir soudain opposant²⁹¹ ».

Dans nos comédies, la rivalité père-fils se présente comme un conflit d'emblée déséquilibré en faveur du père-rival car, en tant que patriarche, il détient l'autorité sur son fils. Il est le seul à pouvoir décider de lui céder ou non la jeune femme et, partant, de mettre fin au conflit. Étant donné que, pour des raisons de bienséances, père et fils s'affrontent rarement directement, le valet se présente comme l'élément qui va permettre d'introduire du jeu au sein de cette dualité. Jean Emelina montre que ce troisième personnage « a pour but de rompre l'équilibre des forces en présence²⁹² ». Il joue un rôle clé car il peut faire basculer l'action en faveur du fils ou du père. S'il se met du côté du père, souvent par intérêt financier, il contribue à renforcer dangereusement un état de fait favorable au patriarche mais, s'il se met du côté du fils, souvent par intérêt amoureux, il rééquilibre, voire même inverse, le rapport de force en augmentant considérablement les pouvoirs du jeune homme. L'importance du domestique se manifeste par sa large présence scénique, toujours supérieure à celle du couple de rivaux²⁹³.

²⁸⁹ Étienne Souriau, *Les 200 000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, chapitre II : « les fonctions dramaturgiques », p. 104.

²⁹⁰ Étienne Souriau, *Ibid.*, chapitre II : « les fonctions dramaturgiques » p. 113.

²⁹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, « Belin Sup », 1996, p. 53.

²⁹² Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G., 1975, p. 108. Le critique reprend les analyses d'Etienne Souriau et les applique au cas particulier du valet de comédie qui n'a pas été analysé par son prédécesseur.

²⁹³ Seul *L'Avare* de Molière fait exception car Harpagon est présent dans 22 scènes mais, La Flèche, l'entremetteuse Frosine et Maître Jacques totalisent ensemble 29 scènes.

Les scènes maître-valet sont également largement plus nombreuses que les scènes père-fils. Le rôle peut être dédoublé en deux valets, l'un au service du père, l'autre au service du fils – comme Paquier aidant Granger et Corbineli aidant Charlot dans *Le Pédant joué* –, ou bien il peut s'agir d'un couple valet-servante – comme Laurette et Champagne au service des parents dans *La Mère coquette* de Quinault²⁹⁴. Le rôle peut aussi être triple comme Crispin et Dorine qui sont du côté fils tandis que Marin est du côté du père dans *Crispin médecin*. Les domestiques en se démultipliant, envahissent alors complètement l'espace scénique²⁹⁵. En outre, ils comptent parmi les rares personnages détenteurs d'un monologue ce qui témoigne également de leur rôle majeur²⁹⁶. Enfin, le valet joue un rôle capital dans la résolution du conflit comme nous le verrons dans notre étude des dénouements et c'est généralement à lui que revient le mot de la fin ou la morale de la pièce.

Dans les comédies, le cas le plus fréquent est le cas traditionnel du valet adjuvant des jeunes et jouant le rôle de moteur de l'action, on le trouve dans six de nos pièces. Le domestique apparaît alors comme un substitut du fils en tant qu'opposant au père²⁹⁷. Mais, dans les deux *Mère coquette* et dans *L'Aveugle clair-voyant*, on trouve le cas plus rare du valet opposant aux jeunes et aidant les parents, il agit alors en quelque sorte à « contre-courant »²⁹⁸. Comme le souligne Jean Emelina, « l'action n'est pas centrée sur la conquête de la jeune fille aimée, mais plutôt sur les entreprises contraires à cette conquête »²⁹⁹. La situation tourne alors dangereusement à l'avantage du père qui organise son camp tandis que le fils dans *La Mère coquette* perd son temps en s'acharnant sur un marquis qu'il croit à tort être son rival³⁰⁰ et surtout, en se brouillant avec sa bien aimée, à la suite des quiproquos orchestrés par la servante. Cependant, le valet finit par trahir son maître, tel Sylvestre qui passe du côté des jeunes dans *L'Aveugle clair-voyant* ou bien se révèle inefficace et voit ses plans échouer comme la servante dans les deux *Mère coquette*, ce qui permet l'union du jeune couple. Anne Ubersfeld, souligne que « la conversion d'un opposant qui deviendrait adjuvant par une

²⁹⁴ Quinault dédouble le rôle alors que chez Visé on trouve seulement la servante Iacinte.

²⁹⁵ Dans *Crispin médecin* de Hauteroche, seule la scène 5 de l'acte II ne comporte aucun valet. Voir notre développement sur le valet au chapitre III.

²⁹⁶ Dans trois pièces sur les neuf que compte notre *corpus*, le valet est le seul à prononcer un ou plusieurs monologues et dans quatre pièces, il bénéficie d'un monologue au même titre que le père et / ou le fils.

²⁹⁷ Le valet est toujours largement plus présent que le fils et prononce des monologues contrairement au fils.

²⁹⁸ Voir Jean Emelina, *op. cit.*, p. 118 qui analyse le rôle des servantes dans les deux pièces intitulées *La Mère coquette* : « L'efficacité du serviteur de l'opposant va en effet à contre courant de la comédie à la fois sur le plan dramatique, moral et comique. »

²⁹⁹ Jean Emelina, *op. cit.*, p. 116.

³⁰⁰ Notons que la pièce de Quinault développe davantage le rôle du marquis, présent dans 10 scènes sur 32 soit quasiment un tiers de la pièce tandis que chez Visé, il n'est présent que dans 7 scènes sur 28 soit un quart des scènes.

démarche psychologique³⁰¹ » est rare. Selon la critique, « la mutation de la fonction dépend de la complexité inhérente à l'action même³⁰² ». Dans les comédies, le mariage des jeunes doit clore la pièce si bien que la situation impose, tôt ou tard, un basculement du rapport de force et un rééquilibrage en faveur des jeunes.

En complément aux domestiques, les comédies comportent d'autres personnages adjuvant-opposants mais, ceux-ci jouent un rôle plus mineur. Ainsi, le fils et la jeune femme sont parfois aidés par d'autres membres de la famille, tel l'oncle Telephe dans *Aspasie* tandis que le père s'organise de son côté en s'alliant à un parent du même âge, amoureux comme lui, comme dans *Les Barbons* et *La Mère coquette* ou bien en pactisant avec le père de la jeune femme comme dans *Crispin médecin*³⁰³. Dans *La Mère coquette*, il est également soutenu par le marquis en échange d'une promesse de récompense³⁰⁴. Toutefois, dans *L'Avare*, le père se retrouve peu à peu seul contre tous.

Dans la tragi-comédie et la tragédie, le rapport de force est encore plus déséquilibré car le père-rival est un roi tout puissant. Dans la tragi-comédie, lorsqu'il se comporte en tyran offensif, le fils et la jeune femme ripostent en multipliant les adjuvants. Ainsi, dans *La Dorinde*, Sigismond et son amante ont pour auxiliaires Godomar, Ardilan fils et la princesse Amasis tandis que le roi est secondé par Clorante, Ardilan père et le roi Polémas. Mais, Ardilan père meurt et le roi Polémas est vaincu si bien que les forces du roi sont amoindries. Dans *Marguerite de France*, le fils bénéficie du secours de l'armée française tandis que le père dispose de l'armée anglaise et de l'aide ses conseillers. Mais, si Honfroy et Cambridge le soutiennent, son ministre Penbrok tente de le raisonner en faveur de son fils. L'épouse légitime du roi, Léonore, qui refuse le divorce intervient également auprès du monarque en faveur des jeunes. Dans *Le Couronnement de Darie*, le fils a pour adjuvants son frère aîné Arsame et la princesse Amestris tandis que son père est aidé d'Ariaspe, frère jaloux de Darie, et du capitaine des gardes, Praxes. Dans ces pièces, grâce aux adjuvants, souvent plus nombreux en faveur du fils, le rapport de force est progressivement rééquilibré. Père et fils sont deux rivaux forts qui s'opposent en un conflit violent et spectaculaire, souvent sanglant.

À l'inverse, le rapport de force peut aussi être non violent comme dans les tragi-comédies traitant des amours d'Antiochus. Le père, inconscient de sa rivalité, et le fils, en proie à une forte culpabilité, se comportent tous deux comme des rivaux inoffensifs et s'entourent de

³⁰¹ Anne Ubserfeld, *op. cit.*, p. 53.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Voir l'importance scénique du père d'Alcine, Mirobolan, qui est présent dans 13 scènes et qui rencontre Lisidor, le père-rival, à plusieurs reprises.

³⁰⁴ Voir Quinault I, 4 et Visé I, 8.

leurs seuls confidents. Ces adjuvants sont des exutoires au désespoir et à la souffrance, des soutiens dans la crise³⁰⁵. La rivalité père-fils devient ici aussi un conflit équilibré mais cette fois, entre deux rivaux faibles et pathétiques.

Dans la tragédie, chaque membre du trio dispose également de confidents comme adjuvants – serviteur, suivante, nourrice, ami ou conseiller³⁰⁶. Le rapport de force est d’emblée déséquilibré en faveur du père-roi tout puissant. Cependant, il arrive que celui-ci soit victime de ses propres adjuvants, qui agissent en réalité à son encontre et contribuent à lui faire commettre une faute tragique qu’il regrette ensuite amèrement. Ainsi, Thésée se repent d’avoir écouté son épouse Phèdre ou la nourrice de celle-ci, car leurs mensonges l’ont conduit à condamner à tort son fils. De même, l’empereur dans *Andronic*, découvre, alors qu’il est déjà trop tard, qu’il s’est laissé abuser par ses conseillers, Marcene et Léon ce qui l’a mené à perdre son enfant. Le fils, pour sa part, est relativement isolé. Certes, il bénéficie du soutien discret de sa jeune amante et de son confident mais, ces auxiliaires s’avèrent insuffisantes, notamment lorsque confronté à Phèdre, il ne peut lutter contre la calomnie dont il fait l’objet. La femme, bénéficie également d’adjuvants mais, comme pour le père, ceux-ci contribuent parfois à sa perte. Ainsi, dans *Phèdre* de Racine, la reine confie son amour pour Hippolyte à sa nourrice Œnone qui lui conseille, le roi étant annoncé mort, d’avouer sa flamme au jeune homme. Mais, Phèdre essuie un refus de la part d’Hippolyte et on annonce le retour du roi ! Elle s’en remet alors à nouveau à son adjuvante pour perdre son beau-fils. Lorsqu’elle revient sur sa décision pour le sauver, il est déjà trop tard, la faute a été commise. Œnone a déjà lancé de fausses accusations auprès de Thésée qui a condamné son fils. La tragédie propose donc un usage complexe des adjuvants-opposants. Jouant un rôle majeur auprès du père mais aussi, de la femme dans les pièces sur Hippolyte, ils conduisent, paradoxalement, le personnage assisté à sa perte, conjointement à celle du fils rival.

2.2.2 Les profiteurs ambitieux

Certains personnages tiers, en dépit des apparences, ne sont ni pour le père ni pour le fils et tentent au contraire de monter les deux rivaux l’un contre l’autre afin de s’emparer du

³⁰⁵ Voir par exemple, Licofronne et Terpandre qui sont respectivement les confidents de Stratonice et Antiochus dans la pièce de Du Fayot tout comme Phénice et Tigrane dans celle de Thomas Corneille. Policrate est le confident de Seleucus dans la pièce de Quimault tandis que le père se confie à Climène et Nicrate dans la pièce de Brosse.

³⁰⁶ Voir par exemple, le rôle de la nourrice auprès de Phèdre dans la pièce de Racine ; dans *Agamemnon* de Boyer, voir Pylade, l’ami d’Oreste, Eurybate et Arbas, les confidents d’Agamemnon, Ismène, la confidente de Cassandre ; voir dans *Andronic*, Eudoxe, la confidente d’Irène, Martian, le confident d’Andronic, Leon et Marcene, les ministres d’Etat auprès de l’Empereur ; voir dans *Mithridate*, Arbate, le confident de Mithridate et Phoedime, la confidente de Monime.

pouvoir. Nous appellerons ces personnages « les profiteurs ambitieux ». Ils sont présents lorsque le conflit se situe dans la sphère du pouvoir entre un père-roi et son fils héritier, c'est-à-dire dans les tragi-comédies et tragédies.

L'archétype est le personnage de Tiribaze dans la tragi-comédie *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert, et les tragédies *Artaxerxe* de Magnon et *Artaxerce* de Boyer. Ce favori du roi cherche à accéder au trône par tous les moyens et exploite la discorde familiale à ses fins³⁰⁷. D'un côté, il tente de pousser le fils-rival au parricide et de l'autre, il encourage le roi à ne pas respecter les lois et à garder la jeune femme pour lui aux dépens de son fils. Le père-roi, aveuglé par sa confiance en son conseiller et se méprenant sur les faits, condamne, à tort, son fils pour tentative de parricide. Néanmoins, son double jeu conduit Tiribaze – assisté de sa fille, l'ambitieuse Nitocris chez Boyer – à sa propre perte. Chez Boisrobert, dénoncé par le fils, il est condamné à des supplices horribles, chez Magnon il meurt à la suite d'une intervention divine tandis que chez Boyer il est tué par Oronte, fidèle serviteur du fils. À chaque fois, le traître avoue ses forfaits, permettant la réconciliation père-fils à temps chez Boisrobert et Magnon mais, malheureusement trop tard chez Boyer. Par sa qualité de favori du roi, Tiribaze peut apparaître comme la métaphore d'un fils révolté et sévèrement puni. Ainsi, chez Boyer, il menace de quitter la cour si le Roi ne condamne pas son fils pour tentative de parricide, se mettant implicitement sur le même plan que le prince.

Sur un mode plus léger la tragi-comédie *Stratonice* de Quinault propose un personnage de fourbe ambitieux au féminin avec Barsine. Prête à tout pour accéder à la couronne, elle orchestre la fausse brouille entre père et fils fondée sur des quiproquos et de fausses rivalités³⁰⁸. De plus, pour confondre Stratonice en révélant son amour pour Antiochus, elle n'hésite pas à engager le traître Philon. Découverte et punie au dénouement pour son excès d'ambition, elle retourne chez elle après avoir vu la couronne lui échapper. En effet, Seleucus la dédaigne et remet son sceptre à son fils Antiochus pour lui permettre d'épouser Stratonice³⁰⁹.

³⁰⁷ Roger Guichemerre dans *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981, p. 111, étudie le type très fréquent dans la tragi-comédie du « mauvais conseiller ». Il écrit que : « [s]i les rois se laissent entraîner par la passion à abuser de leur puissance, ils y sont souvent poussés par des conseillers perfides. » Pour exemple, voir dans la tragédie *Artaxerce* de Boyer, Tiribaze en IV, 9 : « Vengeons-nous promptement, perdons nos Ennemis, / Faisons armer le Roi contre son propre Fils ».

³⁰⁸ Elle ouvre la pièce par un monologue dans lequel elle expose son plan machiavélique (I, 1). Elle y apparaît comme sous l'emprise de l'ambition et bien décidée à feindre d'aimer le roi pour accéder à la couronne.

³⁰⁹ Voir en V, 4, Seleucus condamnant Barsine : « Allez, ingrate, je perds enfin ma flamme, / Rien ne vous retient plus, vous sortez de mon âme, / Je dédaigne aisément qui m'ose dédaigner, / Et ne veux point d'un cœur, qui n'aime qu'à régner ».

2.2.3 Les réconciliateurs

Dans le cadre des conflits entre un père et un fils très offensifs, un personnage tiers peut intervenir et jouer un rôle de modérateur pour tenter une réconciliation. Il s'agit souvent d'un être extérieur à la famille ce qui lui donne une certaine neutralité. C'est le cas de la princesse Amasis dans la tragi-comédie, *La Dorinde* d'Auvray. En faisant un discours élogieux sur Sigismond qu'elle compare à Achille, et en rappelant à Gondebaut que ce fils est son « sang », elle contribue à faire céder le père (V, 7). Dans *Manlius* de Mlle Desjardins, on peut également considérer que l'armée romaine, se révoltant contre la condamnation injuste de son héros, agit comme un personnage collectif et interfère dans le conflit père-fils. Mais, ce personnage modérateur n'a pas toujours du succès. Ainsi, dans la tragédie, *Artaxerxe* de Magnon, Amestris, la fille d'Artaxerxe encourage vainement son père à se montrer généreux. Dans la comédie de Molière, *L'Avare*, les paroles raisonnables d'Anselme encourageant Harpagon à céder Marianne à Cléante sont sans effet et, seule la perspective de retrouver son or, permet de convaincre le vieux barbon.

Par ailleurs, le personnage tiers, lorsque la situation s'avère bloquée peut jouer le rôle de révélateur de la rivalité et de réconciliateur. C'est notamment le rôle du médecin dans les tragi-comédies traitant des amours d'Antiochus où le père est inconscient de sa rivalité avec son fils. Il s'agit d'Erasistrate chez Brosse, de Lisistrate chez Du Fayot et d'Arsinoé – nièce de Seleucus et forme féminine modernisée du personnage –, dans la pièce plus tardive de Thomas Corneille. Le père très inquiet pour son enfant sollicite régulièrement le praticien³¹⁰. Chacune de ces pièces peut ainsi se lire comme une enquête menée par le médecin pour découvrir la nature du mal dont souffre le fils alité. Dans la pièce de Brosse, le rythme s'accélère au fil des révélations que fait ce témoin éclairé : c'est d'abord lui-même qui comprend tout (III, 6 et 7) puis, qui révèle la situation au père-rival Seleuque (IV, 5), puis c'est la femme convoitée, Stratonice, qui l'apprend (V, 5), et enfin les personnages secondaires Thamire et Messape (V, 6). Par ces révélations, le médecin se présente comme un révélateur-réconciliateur car grâce à sa ruse, il invite également le père à céder Stratonice à son fils³¹¹. De même, dans la tragi-comédie *Bérénice*, les révélations de Criton au sujet de

³¹⁰ Voir Oronte consultant le médecin au sujet de son neveu Alidor dans *La Célidée*, voir Seleucus, en pleurs, attendant la venue d'Erasistrate dans *La Stratonice* de Brosse (II, 1) ; voir Seleuque mettant tous ses espoirs en Lisistrate dans *La Nouvelle Stratonice* de Du Fayot (IV, 4).

³¹¹ Le médecin fait croire au père qu'Antiochus aime sa propre femme. Le père invite alors le praticien à céder son épouse au prince pour le sauver, mais le médecin lui demande s'il en ferait de même s'il s'agissait de Stratonice, le père promet. Le médecin lui révèle alors la vérité et c'est ensuite sans hésiter que Seleucus cède la jeune femme et annonce le mariage de son fils.

l'absence de parenté entre Tarsis et le roi permettent la résolution du conflit, Criton est également un révélateur-réconciliateur.

Pour conclure, soulignons que le genre de la pièce détermine bien le type de personnages choisis – statut social, fonction au sein de l'intrigue – et, partant, le rapport de force entre rivaux. Cependant, les auteurs disposent encore d'une marge de liberté. En effet, nous avons pu dégager une évolution de la fonction des personnages au sein d'une même pièce mais aussi, entre différentes pièces d'un même genre et, nous avons même observé des types de personnages semblables, bien qu'appartenant à des pièces de genres différents. Ainsi, le père comme type de rival offensif se présente dans la comédie, sous la forme du vieux barbon intransigeant et, dans la tragi-comédie, sous celle du tyran sanguinaire. Mais, il peut aussi prendre l'apparence d'un obstacle passif, tel Seleucus dans les tragi-comédies sur Antiochus ou d'une victime, tel Thésée dans les tragédies sur Hippolyte. De son côté, le fils peut être un type de rival très actif comme dans les comédies et dans certaines tragi-comédies mais, il peut aussi se montrer passif tel Antiochus dans la tragi-comédie, ou victime, tel Hippolyte, dans la tragédie. Enfin, la femme est le plus souvent un sujet actif, oeuvrant aux côtés du fils contre le père comme dans les comédies et dans certaines tragi-comédies. Mais, elle peut aussi se montrer relativement passive et soumise comme dans les pièces sur Antiochus. Enfin, déçue par le fils, elle peut aussi se retourner contre lui comme Phèdre. En outre, autour de ce trio amoureux gravitent des personnages tiers – adjuvants ou opposants, profiteurs ambitieux ou réconciliateurs –, présents, pour la plupart, quelque soit le genre de la pièce. Ils jouent un rôle décisif dans l'évolution du rapport de force entre père et fils. En effet, par leurs actions et leurs prises de position en faveur d'un rival ou de l'autre, ils introduisent une marge d'incertitude quant à l'issue du conflit et, partant, ils contribuent à rendre l'opposition père-fils encore plus dynamique. Voyons à présent comment les auteurs résolvent le conflit.

3 Les différents modes de résolution de la rivalité

Le mode de résolution de la rivalité dépend, à nouveau, du genre dramatique choisi par les auteurs. Mais rappelons tout d'abord ce que l'on entend par « dénouement » au XVII^e siècle.

En tant que dernière partie de la pièce, il marque ce moment où, littéralement, les fils de l'intrigue se « dénouent », les obstacles sont levés, le conflit prend fin. C'est alors que s'opère le basculement de l'action et le passage du malheur au bonheur dans la comédie et la tragi-comédie – avec le mariage final des jeunes – et, inversement, dans la tragédie, du bonheur au

malheur – avec la mort d'un ou plusieurs héros³¹². Les théoriciens distinguent « l'action simple » qui est continue et « l'action complexe » qui présente un coup de théâtre provoquant le renversement final. Georges Forestier donne les définitions suivantes :

Chez Aristote comme chez Corneille, en effet, **l'action simple** est celle qui assure **le passage du bonheur au malheur de façon continue, sans recourir à un coup de théâtre** qui provoque le dénouement en inversant le cours attendu de l'action ; **l'action complexe, inversement, est celle dans laquelle le dénouement est provoqué par un coup de théâtre qui déjoue l'attente des spectateurs et suscite par là un violent effet de surprise**³¹³.

Pour écrire un bon dénouement au XVII^e siècle, il convient de respecter diverses règles, énoncées notamment par l'abbé d'Aubignac au chapitre IX de sa *Pratique du théâtre*³¹⁴. Le théoricien insiste notamment sur l'indispensable préparation de ce moment et déclare :

Premièrement c'est le terme de toutes les affaires du Théâtre, donc il faut qu'elles se disposent de bonne heure partout pour y arriver. En second lieu, c'est **le centre de tout le Poème, donc les moindres parcelles y doivent tendre comme des lignes qui ne peuvent être tirées droites ailleurs**. Davantage c'est la dernière attente des Spectateurs, donc il faut que toutes les choses soient si bien ordonnées que quand ils sont arrivés, ils n'aient pas lieu de demander par quel chemin on les y a conduits. Enfin comme c'est **le plus considérable événement et où tous les autres doivent aboutir**, aussi est-ce celui pour lequel il faut les plus grandes préparations et les plus judicieuses³¹⁵.

On retrouve ici le principe de construction à rebours qui préside à la construction de nombreuses comédies et tragédies au XVII^e siècle, comme nous l'avons rappelé dans notre premier chapitre, en nous fondant sur les travaux de Georges Forestier. Le dénouement doit être aussi nécessaire que le reste de l'enchaînement des actions. L'issue de la pièce doit donc avoir été soigneusement préparée dès l'exposition, puis, tout au long de l'action afin de paraître vraisemblable. Partant, toute intervention du hasard est proscrite et d'Aubignac condamne le procédé du *deus ex machina*. Ainsi, il écrit :

Aristote et tous ceux qui l'ont suivi veulent que la Catastrophe soit tirée du fond des affaires du Théâtre, et que les divers nœuds dont il semble que le Poète embarrasse son Sujet soient autant d'artifices pour en faire le dénouement. **C'est pourquoi ils ont toujours plus estimé cette fin des Tragédies que celle qui était fondée sur la présence ou la faveur de quelque Divinité [...]**³¹⁶.

On retrouve ce même principe chez Pierre Corneille, déclarant :

³¹² Remarquons toutefois que depuis *Cinna* de Pierre Corneille en 1642, le dénouement malheureux dans la tragédie n'est pas une obligation. Notre corpus compte, du reste, deux tragédies à dénouement heureux : *Artaxerxe* de Magnon (1644) et *Soliman ou l'esclave généreuse* de Jacquelin (1652).

³¹³ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P. U. F. , coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 215, c'est nous qui soulignons. Voir aussi *Ibid.*, p. 216, le critique souligne que Corneille avait fait sa spécialité de cette structure complexe, considérée par Aristote comme la meilleure, et il donne, pour exemple, *Cinna* qu'il qualifie de « pièce simple dont l'action est complexe » avec le coup de théâtre constitué par l'acte de générosité d'Auguste qui gracie Cinna. Voir l'ensemble de son développement, pp. 214-222.

³¹⁴ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, chapitre IX « Du Dénouement ou de la Catastrophe et Issue du Poème Dramatique », pp. 203-208.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 204. C'est nous qui soulignons.

³¹⁶ Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, pp. 204-205.

Dans le dénouement je trouve **deux choses à éviter, le simple changement de volonté et la Machine**. [...] La Machine n'a pas plus d'adresse, quand elle ne sert qu'à faire descendre un Dieu pour accommoder toutes choses, sur le point que les Acteurs ne savent plus comment les terminer³¹⁷.

Le dénouement doit aussi être complet c'est-à-dire que toutes les intrigues – action principale et épisode(s) secondaire(s) – doivent être résolues et que le sort de chacun des personnages doit être réglé³¹⁸. Enfin, il doit être rapide, c'est-à-dire concentré au sein du dernier acte de la pièce et intervenir le plus tard possible, au mieux dans les toutes dernières scènes afin de préserver le suspense le plus longtemps possible³¹⁹.

En fonction des effets recherchés – rire, sourire, surprise, émotion, *catharsis* –, quels modes de résolutions les dramaturges proposent-ils à la rivalité amoureuse père-fils ? Dans quelle mesure nos pièces satisfont-elles à l'ensemble des critères qui forment un bon dénouement ? Celui-ci est-il soigneusement préparé ou résulte-t-il d'un coup de théâtre ? Autant de questions auxquelles notre présent développement se propose de répondre en revenant à une distinction générique pour questionner ce moment-clé, tout en réfléchissant à la créativité dont font preuve les auteurs au sein des règles.

³¹⁷ Pierre Corneille, « Des trois unités » dans *Trois Discours*, éd. cit., p. 139.

³¹⁸ Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 206 : « Il faut aussi prendre garde que la Catastrophe achève pleinement le Poème dramatique, c'est-à-dire, qu'il ne reste rien après, ou de ce que les Spectateurs doivent savoir, ou qu'ils veuillent entendre ;[...] » ; voir aussi Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois Discours*, éd. cit., pp. 73-74 : « Toutes les deux [la comédie et la tragédie] ont cela en commun, que cette action doit être complète et achevée ; c'est-à-dire, que dans l'événement qui la termine, le Spectateur doit être si bien instruit des sentiments de tous ceux qui y ont eu quelque part, qu'il sorte l'esprit en repos et ne soit plus en doute de rien. »

³¹⁹ Pierre Corneille, *Ibid.*, p. 92 : « [...] il faut s'il se peut lui réserver [au cinquième Acte] toute la Catastrophe, et même la reculer vers la fin autant qu'il est possible. Plus on la diffère, plus les esprits demeurent suspendus, et l'impatience qu'ils ont de savoir de quel côté elle tournera, est cause qu'ils la reçoivent avec plus de plaisir : ce qui n'arrive pas quand elle commence avec cet Acte. » ; voir aussi Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 206 : « Que si la Catastrophe n'est point connue, [...] il faut bien prendre garde, à ne la pas découvrir trop tôt, et faire en sorte que toutes les choses qui doivent la préparer, ne la préviennent point ; puisque non seulement alors elle deviendrait inutile et désagréable, mais qu'il n'arriverait encore que du moment qu'elle serait connue, le Théâtre languirait et n'aurait plus de charmes pour les spectateurs ».

3.1 Le dénouement heureux attendu dans la comédie

3.1.1 Définition du dénouement : mariage et réconciliation

Pour répondre aux attentes du spectateur, toute comédie doit s'achever par un dénouement heureux et le mariage final des jeunes amants figure comme un passage obligé au XVII^e siècle. Pierre Corneille, relisant Aristote, définit ainsi le dénouement de comédie :

Pour la Comédie, Aristote ne lui impose point d'autre devoir pour conclusion, *que de rendre amis ceux qui étaient ennemis* ; ce qu'il faut entendre un peu plus généralement que les termes ne semblent porter, et l'étendre à la réconciliation de toute sorte de mauvaise intelligence ; **comme quand un fils rentre aux bonnes grâces d'un père**, qu'on a vu en colère contre lui pour ses débauches, **ce qui est une fin assez ordinaire aux anciennes comédies** ; ou que **deux Amants séparés par quelque fourbe qu'on leur a faite, ou par quelque pouvoir dominant, se réunissent par l'éclaircissement de cette fourbe, ou par le consentement de ceux qui y mettaient obstacle ; ce qui arrive presque toujours dans les nôtres, qui n'ont que très rarement une autre fin que des mariages**³²⁰.

Comme le souligne Georges Forestier, Pierre Corneille distingue ici « deux types finalement assez différents de dénouements, celui de la comédie ancienne et celui de la comédie moderne, celui-ci, à la différence du premier, presque toujours constitué par le mariage d'amants séparés jusqu'alors³²¹ ». Or, ce que l'on constate immédiatement à la lecture de cette définition théorique, c'est que la rivalité amoureuse père-fils permet aux auteurs de combiner les deux types de dénouements. En effet, si toutes nos pièces se présentent comme résolument modernes en s'achevant par le mariage attendu du fils, un tel dénouement n'est toutefois possible que parce qu'il y a eu, au préalable, la réconciliation des deux hommes³²². Or, pour que père et fils s'accordent, il faut qu'ils cessent d'être rivaux en amour. Comme le fils est celui qui doit se marier, conformément aux attentes du public, c'est au père de renoncer à la jeune femme. En effet, contrairement à la définition proposée par Pierre Corneille, dans nos comédies, c'est étonnamment le père, et non le fils, qui est coupable de « débauches » ! Oubliant momentanément son rôle de patriarche et ses responsabilités, il se comporte comme un jeune homme, courtisant une femme bien plus jeune que lui et rêvant de son propre mariage au lieu d'organiser celui de ses enfants. Par ailleurs, si le fils n'est pas dans les « bonnes grâces de [son] père » ce n'est pas en tant que fils mais, en tant que rival. Les rapports familiaux sont donc considérablement faussés par l'intrusion de la rivalité. Pour restaurer l'harmonie, les comédies vont ainsi s'attacher à ramener – de gré ou de force – le

³²⁰ Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois Discours*, éd. cit. , p. 75. C'est nous qui soulignons.

³²¹ Georges Forestier, « Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, pp. 243-244.

³²² Pierre Corneille pour cette notion de réconciliation se réfère ici à Aristote, *Poétique*, 13, 53a 36-39 qui définit le plaisir propre à la comédie en la distinguant de la tragédie : « [...] dans celle-ci [la comédie] en effet, les personnages, qui dans la légende, soit les pires ennemis comme Oreste et Egisthe, s'en vont à la fin, réconciliés, et personne n'est tué par personne. » Voir Aristote, *Poétique*, éd. cit. , p. 104.

père-rival obstacle à son simple et unique rôle de père. Une fois le pilier du foyer remis dans ses fonctions, il permet – volontairement ou involontairement, comme nous le verrons –, le dénouement heureux, en cédant la jeune femme. Le mariage du fils qui entraîne « une conjouissance générale sur la scène et dans la salle³²³ », symbolise le retour à l'ordre et au bonheur. Par conséquent, le dénouement de comédie dépend toujours de la décision finale du père. Rappelons ici que Pierre Corneille déconseille vivement un changement de volonté injustifié, le dramaturge écrit :

Nous devons toutefois prendre garde **que ce consentement [du père] ne vienne pas par un simple changement de volonté, mais par un événement qui en fournisse l'occasion**. Autrement, il n'y aurait pas grand artifice au dénouement d'une Pièce, si après l'avoir soutenue durant quatre Actes sur l'autorité d'un père qui n'approuve point les inclinations amoureuses de son fils, ou de sa fille, il y consentait tout d'un coup au cinquième, et que l'Auteur n'oserait en faire six³²⁴.

Les auteurs de notre *corpus* motivent tout changement d'attitude du patriarche. Pour le faire céder, ils ont recours à deux modes de dénouements différents, le dénouement par ridiculisation et le dénouement par éclaircissement de la brouille, que nous nous proposons d'analyser ici en nous demandant, dans quelle mesure, s'opère une réconciliation père-fils, selon le modèle choisi.

3.1.2 Les deux modèles comiques : ridiculisation du père ou éclaircissement de la brouille

Les auteurs de notre *corpus* privilégient le dénouement par ridiculisation du père, idéal dans la comédie car propice au rire du spectateur. Ils mettent en scène un père-vieillard amoureux et ridicule, victime tout au long de l'action des fourberies d'un valet, adjuvant des jeunes et moteur de l'action. Lors du dénouement, le père se retrouve seul contre tous. Dupé par les autres personnages qui lui jouent une mascarade, il se voit contraint de céder la jeune femme. Sous l'effet de la ridiculisation, l'obstacle extérieur tombe et les jeunes peuvent se marier. Il s'agit du modèle des comédies à l'italienne que l'on retrouve dans six pièces de notre *corpus*. Georges Forestier et Claude Bourqui, dans leur édition des *Œuvres complètes* de Molière, définissent ainsi le schéma de la comédie à l'italienne classique : « rencontre amoureuse ou amour d'emblée partagé ; obstacle issu de la volonté parentale ; levée de

³²³ Georges Forestier, art. cit. , p. 243.

³²⁴ Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois Discours*, éd. cit. , p. 75. C'est nous qui soulignons.

l'obstacle débouchant sur le mariage³²⁵». Cependant, avec ce type de dénouement, se pose le problème de la réconciliation père-fils, celle-ci est-elle encore possible ?

En réalité, lorsque le père n'était pas au courant de sa rivalité, il revient facilement à la raison. Ainsi, dans *Les Barbons* et *Crispin médecin*, il cède immédiatement la jeune femme à son fils si bien que l'on peut même se demander dans quelle mesure une telle mascarade était nécessaire. Le père averti, n'aurait-il pas tout de suite cédé ? La pièce se clôt sur le mariage des jeunes et la réconciliation père-fils. Mais, il en va autrement lorsque le père est un rival fort, conscient de son ridicule et de sa rivalité mais, obstiné dans ses projets. Tous les personnages, non seulement les valets mais aussi, le fils et, parfois la jeune femme ou la sœur, s'allient alors contre ce père à la fois ridicule et redoutable. On observe deux cas de figure : soit le père cède à son insu, victime d'un stratagème et s'en repent alors qu'il est trop tard – comme dans *Le Pédant* –, soit les stratagèmes s'avèrent insuffisants en face de ce rival fort, si bien que les personnages recourent au chantage pour le faire céder de force – comme dans *L'Avare*. Dans les deux cas, si le mariage des jeunes a bien lieu, le dénouement est incomplet car la réconciliation père-fils reste en suspens.

Cependant, trois pièces de notre corpus présentent un dénouement différent reposant sur l'éclaircissement de la brouille entre les personnages. Il s'agit de *L'Aveugle clair-voyant* et des deux pièces intitulées *La Mère coquette ou les amants brouillés*. On assiste dans ces comédies à une sorte d'inversion du modèle des comédies à l'italienne car le valet est ici au service du parent-rival ce qui accroît considérablement les forces de ce dernier. De plus, le père par sa sagacité ne se laisse pas facilement duper et échappe au ridicule dans *L'Aveugle clair-voyant* tandis que dans *La Mère coquette*, la mère-veuve, qui occupe une fonction dramaturgique de père, se présente comme une rivale non négligeable car elle est encore relativement jeune et belle. Quant au jeune couple, dans les pièces de Visé et Quinault, il est affaibli car brouillé, victime des malentendus orchestrés par la servante. Dans *L'Aveugle clair-voyant*, la brouille des personnages est générale. Le père se joue de ses enfants en se faisant passer pour aveugle tandis qu'eux-mêmes lui mentent en lui faisant croire que la femme qu'il aime est défigurée. Ces trois pièces dont l'intrigue repose sur la brouille des personnages correspondent aux modèles des comédies espagnoles et cornéliennes. Georges Forestier et Claude Bourqui définissent ainsi le schéma de la comédie cornélienne : « amour partagé ; tromperie ou malentendu qui brouille les amants et crée un obstacle ; éclaircissement

³²⁵ Georges Forestier et Claude Bourqui, « Notice de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* » dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit. , tome I, p. 1235.

de la tromperie ou du malentendu qui permet le mariage³²⁶». En outre, Georges Forestier écrit au sujet de la comédie à l'espagnole qu'elle privilégie « les aspects les plus théâtraux des intrigues : mensonges, substitutions, déguisements, bref tous les jeux qui embrouillent les intrigues à souhait [...] »³²⁷. Dès lors comment la brouille est-elle levée et une réconciliation père-fils est-elle possible ?

Dans ces trois pièces, seule la trahison du valet à l'égard du parent-maître ou l'intervention d'un événement extérieur permet de faire basculer le rapport de force en faveur des jeunes et de les réconcilier. Dans *L'Aveugle clair-voyant*, le père-rival domine la situation jusqu'à ce que son valet Sylvestre finisse par le trahir en venant en aide aux jeunes. Ces derniers mis au courant de la ruse de leur père se jouent alors de sa cécité feinte et parviennent à renverser le rapport de force. La pièce se clôt sur le mariage des jeunes et la réconciliation père-fils, le père affirmant ne plus aimer la jeune femme. Les pièces de Visé et de Quinault quant à elles, comportent non seulement deux rivalités – père-fils et mère-fille – mais celles-ci correspondent, de plus, à deux modèles différents. En effet, le père, en tant que vieillard amoureux ridicule, s'apparente au modèle de la comédie à l'italienne tandis que la mère veuve qui échappe, au moins partiellement, au ridicule, correspond davantage aux modèles des comédies espagnoles et cornéliennes³²⁸. En outre, dans ces pièces, à l'obstacle extérieur du parent rival – ignoré des jeunes gens – vient s'ajouter un « obstacle intérieur³²⁹ », constitué par la brouille des amants orchestrée par la servante. On comprend dès lors la pertinence du sous-titre « les amants brouillés ». Pour résoudre ce double conflit, le dénouement est donc double. Dans un premier temps, les plans de la servante et des parents rivaux échouent à la suite du retour du mari de la mère coquette que tous croyait mort. La mère se voit obligée de rejoindre son époux et le père-rival d'honorer la promesse faite à son vieil ami en mariant son fils à la fille de celui-ci. À la faveur de l'annonce du retour du vieil ami, qui intervient tel un « *deus ex machina* laïcisé³³⁰ », le double obstacle extérieur tombe. Dans un deuxième temps, la servante passe aux aveux, ce qui permet de mettre fin à la brouille des jeunes amants, si bien que

³²⁶ Georges Forestier et Claude Bourqui, « Notice de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* » dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1235.

³²⁷ Georges Forestier « Introduction » dans Brosse, *Les Songes des hommes éveillés*, éd. critique avec introduction et notes par Georges Forestier, Paris, Nizet, 1984, p. 21.

³²⁸ Pour cette raison nous traiterons ces pièces aux chapitres III et IV.

³²⁹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d. [1950], p. 63, écrit que les obstacles « seront intérieurs si le malheur du héros vient d'un sentiment, d'une tendance ou d'une passion qui est en lui. » Voir aussi *Ibid.*, p. 66, le critique écrit que le « véritable obstacle intérieur est celui que le héros trouve, non dans les hommes ou dans les idées qui se dressent devant lui, mais en lui-même ou dans l'être qu'il aime. »

³³⁰ Jacques Scherer, *Ibid.*, p. 100, définit le procédé qui consiste à faire intervenir au dénouement un personnage extérieur permettant, par ses révélations, de dénouer l'intrigue comme une « laïcisation du [procédé du] *deus ex machina* ».

l'obstacle intérieur tombe à son tour. La pièce s'achève ainsi par la réconciliation des jeunes et leur mariage. Mais, la réconciliation parents-enfants est moins claire. La mère n'a pas d'autre choix, quelque soit son dépit, que de retourner avec son ancien époux. Quant au père, si la réconciliation avec son fils a bien lieu dans la pièce de Visé³³¹, elle est seulement supposée par les autres personnages en l'absence de ce dernier dans la pièce de Quinault. La servante Laurette assure qu'il n'aura pas d'autre choix que d'accepter le mariage de son fils car il a été bien « chapitré » par son vieil ami³³², la réconciliation, reste toutefois, en suspens.

À ces trois exemples de comédies, il convient d'ajouter le cas de la tragi-comédie *Bérénice* de Du Ryer. Ce dramaturge propose un dénouement fondé exclusivement sur les révélations d'un personnage, Criton. Celui-ci joue le rôle de personnage révélateur mais, il se distingue du *deus ex machina* au sens strict car il est présent tout au long de la pièce, jouant « un rôle important d'observateur-manipulateur³³³ », ce qui permet de satisfaire davantage à l'exigence de nécessité du dénouement. Il met fin à la rivalité amoureuse entre père-fils supposés grâce à ses déclarations successives sur la parenté des protagonistes³³⁴. Le roi se découvre père de la jeune femme qu'il convoitait et cède alors tout naturellement sa fille retrouvée à son ancien rival Tarsis qu'il croyait, à tort, être son fils. La pièce se clôt sur la réconciliation heureuse de l'ensemble des personnages. Mais, mis à part ce dénouement proche d'un dénouement de comédie, voyons à présent comment se présente les résolutions des autres tragi-comédies.

³³¹ Voir Visé, *La Mère coquette*, en III, 11, les personnages rappellent au vieux père la promesse donnée à son ami et la pièce se clôt sur ces paroles de Géronte : « Je consens que mon fils soit encore votre Amant, / La Raison me l'ordonne, aussi bien que mon âge, / Et malgré mon amour je veux paraître sage ».

³³² Quinault, *La Mère coquette*, Acante : « Nous devons craindre encore mon père, & son amour » et Laurette « Un amour de vieillard aisément se surmonte, Mon Maître là-dessus l'a tant comblé de honte, / L'a si bien chapitré, qu'au point qu'il est confus, / Quand il voudrait vous nuire, il ne l'oserait plus ; / Il faut qu'il tienne enfin la parole donnée, / Et mon Maître au plus tôt veut voir votre Hyménée ».

³³³ Voir à ce sujet Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, pp. 316-317. Le critique écrit : « Toute ignorance d'identité suppose un détenteur du secret, un *personnage révélateur*, qui vient apporter son témoignage [...] Son entrée en scène s'effectue généralement au dernier acte (*Edipe*) à moins que l'auteur n'ait conféré à ce personnage un rôle important d'observateur-manipulateur, rôle accordé aux plus sévères exigences de la dramaturgie classique, qui proscrirent le recours au *deus ex machina*. » Le critique donne pour exemple le personnage de Léontine dans *Héraclius* (1647).

³³⁴ Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, p. 80, souligne que le « vieux procédé des reconnaissances, si utilisé en comédie, permet ici aussi [dans la tragi-comédie], les dénouements heureux » ; « [la] découverte d'une parenté insoupçonnée empêche parfois, au dernier moment, un mariage redouté et permet au contraire l'union des amants » Le critique donne justement pour exemple deux pièces de Du Ryer : *Argénis* (1629) et *Cléomédon* (1635).

3.2 La résolution heureuse in extremis dans la tragi-comédie

3.2.1 Un dénouement heureux inattendu en contraste avec l'action

Le dénouement heureux, en contraste avec les périls qui précèdent, constitue l'une des caractéristiques essentielles de la tragi-comédie³³⁵. Jacques Scherer souligne que le procédé le plus fréquemment utilisé est celui de la fausse mort du héros qui réapparaît ensuite « miraculeusement sauvé ». Ainsi, le critique écrit :

Le procédé le plus constant pour assurer le contraste entre le nœud tragique et le dénouement heureux dans la tragi-comédie consiste, non seulement à montrer le héros « menacé » d'un grave péril, ainsi que le veulent les théoriciens, mais même à nous faire croire que le héros est mort ; il reparaitra, miraculeusement sauvé, à la dernière scène, satisfaisant ainsi au maximum le goût du tragique et le goût du dénouement heureux tout ensemble³³⁶.

En raison de cette convention théâtrale, le spectateur, rassuré quant à l'issue heureuse de la pièce, peut pleinement jouir du spectacle. Surpris par les multiples coups de théâtre et retournements de situation, c'est avec plaisir et enchantement qu'il observe ce monde représenté dans lequel vie et mort sont réversibles³³⁷. En outre, le dénouement tragi-comique se définit par sa contingence et sa gratuité. Ainsi Hélène Baby écrit :

Le revirement, censé dépendre de l'événement qui le précède, demeure en fait parfaitement gratuit. Le procédé apparaît clairement : un événement extérieur doit se produire afin de provoquer un revirement intérieur, mais le lien de causalité importe peu. [...] Mais l'erreur est de vouloir chercher des liens psychologiques dans une esthétique qui, manifestement, les ignore, car l'indépendance logique du revirement et de l'événement extérieur qui paraît le provoquer est une constante³³⁸.

La critique souligne que le dénouement tragi-comique est « suspension et non pas conclusion : il n'est que l'interruption momentanée des aventures qui vont recommencer³³⁹ ». Semblable aux romans de l'époque, les cheminements de l'intrigue tragi-comique semblent donc compter davantage que sa résolution proprement dite. Pour Hélène Baby, « même l'exploitation de la fausse mort reste sujette à caution : le revirement positif de l'opposant pourrait en effet s'annuler dès la “résurrection” du personnage, et l'opposition se renouveler³⁴⁰ ». Dans nos pièces on peut toutefois considérer que le mariage final des jeunes, permet de garantir une clôture.

³³⁵ Voir Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 138 : « Quant à la tragi-comédie, le dénouement heureux y est de règle. [...] Mais la tradition veut que cet heureux dénouement contraste avec les événements du nœud, qui sont de nature tragique ».

³³⁶ Jacques Scherer, *Ibid.*, p. 139.

³³⁷ Voir Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, p. 210.

³³⁸ *Ibid.*, p. 173. C'est nous qui soulignons.

³³⁹ *Ibid.*, p. 178.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 173.

Les tragi-comédies de notre *corpus* font un usage massif du procédé de la fausse mort. Croyant avoir perdu son fils ou être sur le point de le perdre, le père-rival est submergé par le remords ce qui permet d'expliquer son revirement et son acte de générosité final, lorsqu'il retrouve son enfant sain et sauf. En effet, en raison de son statut de roi, il est impossible d'éliminer cet obstacle extérieur en le tuant, non seulement, pour des raisons évidentes de bienséances mais aussi, car cela risquerait de trop assombrir le dénouement des pièces. Il faut que l'oppresseur « s'efface volontairement [pour] permet[re] le bonheur des amants³⁴¹ ». Dans nos pièces, « c'est l'affection paternelle qui l'emporte sur la passion et qui conduit [le] père à se sacrifier pour faire le bonheur de son fils³⁴² ». Conformément aux définitions exposées ci-avant, nos tragi-comédies reposent donc sur une « action complexe », « dans laquelle le dénouement est provoqué par un coup de théâtre qui déjoue l'attente des spectateurs et suscite par là un violent effet de surprise³⁴³ ». L'acte généreux du père renverse la situation et permet le passage du malheur au bonheur. Quel que soit le modèle choisi, on assiste à un même surgissement de la « voix de la nature » au moment du dénouement et à une double renaissance, celle du fils qui échappe à la maladie ou à la mort, mais aussi, celle du père. Une relation de réciprocité s'instaure entre les deux personnages : le fils mourant contribue à faire tomber l'obstacle extérieur du père-rival tandis que celui-ci, redevenu père attendri et généreux, contribue ensuite, à son tour, à ramener son fils à la vie. La fausse mort du fils rejaillit sur le père-rival, elle fait « mourir » en lui sa fonction de rival et « renaître » sa fonction de père et, partant, de roi³⁴⁴. Ce type de dénouement peut ainsi se lire comme une scène de reconnaissance père-fils.

Toutefois, le traitement de la fausse mort varie selon les pièces. Le fils peut apparaître sur scène alors qu'il agonise, ou bien il peut subitement s'évanouir, enfin un personnage peut annoncer sa mort alors qu'il est absent. Selon le motif choisi, on peut regrouper nos pièces en deux groupes, celles qui présentent un dénouement violent et spectaculaire et celles qui présentent un dénouement galant et pathétique.

³⁴¹ Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, p. 78 : « La disparition tragique d'un persécuteur ou d'un rival, même antipathique, risque d'assombrir quelque peu le dénouement [...]. Cet inconvénient est évité quand le rival ou l'oppresseur, par générosité ou par pitié, s'efface volontairement et permet le bonheur des amants ».

³⁴² Roger Guichemerre, *Ibid.*, p. 79.

³⁴³ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P.U.F, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 215.

³⁴⁴ Notons le retour des enjeux politiques lors du dénouement. Le père peut simplement céder la femme et rester roi comme dans *La Dorinde* d'Auvray, *La Stratonice* de Brosse, *Manlius* de Mlle Desjardins, *Bérénice* de Du Ryer, *La Nouvelle Stratonice* de Du Fayot. Mais, il peut aussi céder la femme et décider de partager son pouvoir avec son fils comme dans *Marguerite de France*, *Le Couronnement de Darie*, *Antiochus* de Thomas Corneille. Enfin, il peut céder à la fois la femme et le trône comme dans *Stratonice* de Quinault. Ce partage des pouvoirs assure le retour à la paix dans le royaume.

3.2.2 Le procédé de la fausse mort du fils : modèle violent ou modèle galant

Le Couronnement de Darie, *Marguerite de France* et *La Dorinde*, pièces datées des années 30 à 40 auxquelles il convient d'ajouter également *Manlius* de Mlle Desjardins en 1662, privilégient les dénouements violents et spectaculaires. Ces dénouements s'organisent généralement en deux temps : l'annonce de la mort du fils et le revirement spectaculaire du père en proie au remords, puis, la réapparition du fils, finalement sain et sauf – ou dont la guérison est assurée –, et l'acte de générosité du père. Comme le souligne Hélène Baby, les dénouements tragi-comiques sont caractérisés par un phénomène d'amplification. Ainsi, « la fausse mort établit un rite dramaturgique autour de deux événements consacrés : le revirement des opposants, et la réapparition des héros³⁴⁵ ». Cette amplification permet de multiplier les rebondissements créant la surprise du spectateur et augmentant son émotion. Ainsi, dans *Le Couronnement de Darie*, le prince paraît sur scène, à l'agonie, pour dénoncer le traître Tiribase qui l'a mortellement blessé (V, 6). Dès la scène suivante, on assiste au revirement spectaculaire du père, en proie aux remords et à une culpabilité insoutenable en comprenant qu'il a perdu son enfant. Il veut alors se donner la mort – tout comme la princesse qui refuse de survivre à son jeune amant (V, 7). Mais, dès la scène suivante, Darie, réapparaît pour empêcher son père de se suicider. Ce dernier, au comble de la joie des retrouvailles, cède alors avec générosité la jeune femme à son fils dont on annonce la guérison³⁴⁶. La pièce de Rayssiguier, *La Célidée* (1634) propose un dénouement violent et spectaculaire atypique. C'est ici la mutilation de la jeune femme par elle-même qui suscite l'émotion des autres personnages. Ainsi défigurée, elle parvient à éliminer seule l'obstacle du neveu-rival pour épouser librement l'oncle qu'elle lui préfère. Le jeune homme s'efface d'autant plus facilement qu'il bénéficie d'« un change inespéré³⁴⁷ » en épousant son ancienne amante, Cintille, sorte de double antithétique de Calirie, comme en témoigne son prénom, symbolisant sa beauté extérieure intacte.

³⁴⁵ Hélène Baby, *op. cit.*, p. 174.

³⁴⁶ Voir notre étude détaillée de la séquence au chapitre V « un théâtre à la sensibilité baroque ». On observe le même phénomène d'amplification dans *Marguerite de France*. En IV, 4 on annonce la mort du prince et le revirement du père se produit dès la scène suivante. En proie au désespoir et à la culpabilité, ce dernier veut mourir tout comme la princesse. Mais, en V, 2 le prince réapparaît. Cependant, il pense que la princesse est déjà morte et veut se donner la mort. Sur l'intervention *in extremis* de la reine, il retrouve sa maîtresse. Quant au père, au comble de la joie de retrouver son enfant, il lui cède sans hésiter la jeune femme.

Sur un mode plus mineur, la tragi-comédie *Fédéric* de Boyer (1659), offre également un exemple d'acte généreux. Le fils s'illustre au combat et le père, lors de leurs retrouvailles, lui offre en récompense son trône et la main de Yolande, dont lui-même était amoureux.

³⁴⁷ Roger Guichemerre, *op. cit.*, p. 79 : « Le rival n'a pas toujours à surmonter sa passion pour rendre possible le bonheur des amants. Un change inespéré peut le faire s'élancer opportunément de quelque autre beauté et renoncer du coup à ses prétentions sur l'héroïne. » Le critique donne notamment pour exemple *La Célidée* de Rayssiguier.

À l'inverse, les tragi-comédies des années 40 à 60 privilégient une dramaturgie moins violente. Le fils n'est plus subitement blessé mais, malade d'amour, il se meurt lentement sans que son père connaisse l'origine de sa souffrance. Dans *Stratonice* de Brosse et *La Nouvelle Stratonice* de Du Fayot, le médecin, en révélant au père la nature du mal dont souffre son enfant, déclenche le dénouement. Présent tout au long de la pièce, il se distingue toutefois du procédé artificiel du *deus ex machina*. Ce personnage révélateur, extérieur à la famille, parvient, par le recours à une ruse, à lever le voile sur la rivalité qui unit père et fils et à les faire se connaître comme rivaux. Mais, le père à son tour, use d'une ruse pour s'assurer des dires du médecin avant de se résoudre à céder la femme à son fils. On assiste donc à un « phénomène d'amplification » du dénouement dans une visée cette fois « ludique³⁴⁸ ». Les auteurs prolongent ainsi le plaisir du spectateur et permettent de rendre plus vraisemblable l'acte généreux du père. Mais, le fils, malade d'amour, peut aussi se dévoiler lui-même involontairement en s'évanouissant à la vue de sa bien-aimée et en présence de son père comme dans *Stratonice* de Quinault et *Antiochus* de Thomas Corneille. Signalons également la comédie *Aspasie* de Desmarets qui a recours au même procédé³⁴⁹. Dans ces pièces, la maladie d'amour et l'évanouissement peuvent être considérés comme des variantes galantes et édulcorées du procédé de la fausse mort, le pathétique remplace la violence.

Avec l'instauration progressive des règles et des contraintes de bienséance on observe donc une évolution des dénouements tragi-comiques. Dans les pièces situées dans les années 30-40, la réconciliation dépend uniquement d'événements extérieurs. Le même schéma est toujours présent : fausse mort du fils et revirement du père, puis, réapparition du fils et acte de générosité du père. Le dénouement ne résulte pas d'une évolution intérieure des personnages, comme en témoigne l'absence de dilemmes chez ceux-ci³⁵⁰ et le manque de vraisemblance du revirement paternel³⁵¹. Cependant, ainsi que le montre Hélène Baby, la tragi-comédie *Le Cid* (1637), rebaptisée par Corneille tragédie en 1648, marque une étape, celle de « l'introduction de l'intériorité dans une poétique de l'extériorité », elle signe « l'acte de naissance » de la

³⁴⁸ Hélène Baby, *op. cit.*, p. 175 écrit que « la tragi-comédie assume les retards du dénouement, mais elle revendique, sur le plan interne de la fiction, leur qualité ludique. » Pour le détail de ses ruses notamment dans la pièce de Brosse, voir notre chapitre IV.

³⁴⁹ Sur le traitement particulier de la maladie d'amour dans cette pièce, voir notre chapitre VI.

³⁵⁰ *Marguerite de France* et *Le Couronnement de Darie* n'offrent aucun accès à l'intériorité des personnages comme en témoigne l'absence de monologue. *Manlius*, *La Dorinde*, *La Célidée*, offrent certes des monologues mais qui n'expriment pas de dilemmes chez les personnages. Voir notre étude précise du trio amoureux au chapitre V.

³⁵¹ Comme exemple de revirement peu vraisemblable, mentionnons Gondebaut dans la pièce d'Auvray. Le fils sort ici indemne du combat et pourtant, le père, sensible au discours élogieux d'Amasis à l'égard de Sigismond, est pris d'un soudain accès de pitié à la vue du jeune couple, et cède finalement la jeune femme. Voir également le revirement de Torquatus dans *Manlius*, véritable tyran sans pitié tout au long de la pièce et subitement ému devant son fils mourant alors que c'est lui-même qui l'a condamné à mort.

tragédie³⁵². Ainsi, il est vrai que dans les pièces des années 40-60, plus tardives, qui traitent de l'histoire d'Antiochus, la maladie du fils est développée tout au long de la pièce conjointement à l'inquiétude du père. Certaines de ces pièces nous ouvrent un accès limité à l'intériorité des personnages lors de fugitifs dilemmes³⁵³ et permettent ainsi au dénouement d'échapper, au moins partiellement, à la contingence. La conversion du père semble plus réelle et la paix mieux assurée. Certes, il ne faut pas surestimer cette présence d'éléments psychologiques mais, elle témoigne des limites flottantes entre tragi-comédie et tragédie au milieu du siècle.

3.3 L'issue malheureuse inéluctable dans la tragédie

3.3.1 Le dénouement comme sujet de la pièce

Dans la plupart des tragédies, le dénouement constitue le véritable sujet de l'action, construite à rebours de celui-ci, comme l'a montré Georges Forestier³⁵⁴. À la différence des tragi-comédies, il n'intervient pas *in extremis*, tel un ultime coup de théâtre. Bien au contraire, il est le plus souvent soigneusement préparé tout au long de l'intrigue qui repose sur un enchaînement de causes et d'effets. Afin de susciter un phénomène de *catharsis* chez le spectateur, ce dénouement est traditionnellement malheureux. Les pièces se soldent par la mort d'un ou plusieurs personnages et les héros ne sont pas épargnés. Cette issue funeste le distingue du dénouement de comédie, automatiquement préparé par une action construite à rebours puisque le sujet est traditionnellement heureux, les pièces s'achevant par le mariage des jeunes. Dans la tragédie, le conflit familial aboutit le plus souvent à la mort tragique de l'un des rivaux, généralement le fils, plus rarement, le père.

Aristote dans sa *Poétique* propose un classement des quatre modes de résolutions possibles, selon que les opposants se connaissent ou non et selon qu'ils agissent ou non, il écrit :

³⁵² Voir Hélène Baby, « Littérarité et généricité : l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », *Loxias*, n°8, *Emergence et hybridation des genres*, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=105> (dernière consultation 15/01/2012), p. 13 : « Avec *Le Cid*, la tragi-comédie devient réflexion sur l'homme dans le monde [...] *Le Cid* constitue la progression du genre tragi-comique par l'introduction de l'intériorité dans une poétique de l'extériorité : délivrant une vision de l'homme, Corneille sortait du générique pour entrer dans le littéraire. [...] La tragédie française dont *Le Cid* signe l'acte de naissance, loin d'être le modèle du respect, est celui de l'irrévérence ».

³⁵³ Voir Roger Guichemerre dans son ouvrage sur *La Tragi-comédie*, p. 108, qui évoque « ces cas, trop rares, où le père cesse d'être une « fonction » et acquiert une certaine épaisseur humaine qui le rend émouvant ». Le critique prend notamment pour exemple *Antiochus* (1666) de Thomas Corneille. Voir notre étude de la rivalité pathétique et des fugitifs dilemmes au chapitre VI.

³⁵⁴ Voir notre chapitre I.

L'action peut en effet se dérouler comme chez les anciens poètes alors que **les personnages connaissent et identifient leurs victimes** : c'est ainsi qu'Euripide a composé le personnage de **Médée tuant ses enfants**. Il est possible également que **des personnages accomplissent l'acte terrible, mais l'accomplissent sans le savoir**, et par la suite reconnaissent leur alliance avec la victime, comme **l'Œdipe de Sophocle** [...]. Outre celle-ci, il y a encore une troisième possibilité : alors qu'en pleine ignorance il a l'intention de commettre un des actes irrémédiables, le **personnage reconnaît sa victime avant d'agir**³⁵⁵.

Enfin, le théoricien rejette une quatrième situation comme trop faible « celle où le personnage a l'intention d'agir en pleine connaissance mais ne le fait pas³⁵⁶ ». À l'inverse, il préconise comme la meilleure, la situation où le personnage reconnaît sa victime avant d'agir et ne la tue pas³⁵⁷. Les auteurs du XVII^e siècle suivent cet héritage tout en le modernisant. Ainsi, Pierre Corneille, relisant Aristote, inverse la classification du penseur grec et place pour sa part, en haut de la hiérarchie la situation où le personnage a l'intention d'agir tout en connaissant sa victime, il écrit :

Quand elle ne se fait qu'après la mort de l'inconnu, la compassion qu'excitent les déplaisirs de celui qui le fait périr, ne peut avoir grande étendue, puisqu'elle est reculée et renfermée dans la Catastrophe. Mais **lorsqu'on agit à visage découvert, et qu'on sait à qui on en veut, le combat des passions contre la Nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du Poème**, et de là naissent les grandes et fortes émotions, qui renouvellent à tous moments et redoublent la commisération³⁵⁸.

Corneille préfère ainsi l'affrontement « à visage découvert » mais sans que le sang ne soit pour autant versé. Il récuse un sujet comme celui d'Œdipe, lui préférant les combats de Chimène dans le *Cid* ou d'Antiochus dans *Rodogune*. La rivalité amoureuse père-fils s'inscrit dans cette pensée moderne en proposant un conflit à « visage découvert » de type cornélien puisque père et fils connaissent toujours leurs liens familiaux ce qui permet de développer des dilemmes chez les protagonistes, des déchirements entre devoir et passion, amour familial et amour charnel. La méconnaissance des personnages porte en réalité sur leur rivalité. Celle-ci est parfois connue d'un seul personnage et révélée progressivement à l'autre ou bien supposée à tort – en raison des manipulations d'autrui ou de fausses apparences –, si bien que l'action repose sur une succession de malentendus tragiques conduisant à la mort inévitable de l'un des deux rivaux³⁵⁹.

Mais, les dramaturges du Grand Siècle sont aussi fortement influencés par l'essor du genre tragi-comique dans les années 30-40 et proposent notamment des tragédies à dénouement

³⁵⁵ Aristote, *Poétique*, éd. cit., chapitre XIV, 1453b, p. 106. C'est nous qui soulignons.

³⁵⁶ Aristote, *Ibid.* Aristote donne ici pour exemple Hémon retournant finalement son épée contre lui plutôt que de tuer son père dans *Antigone* de Sophocle.

³⁵⁷ Aristote, *Ibid.*, pp. 105-106 : « Mais la dernière situation est la meilleure ; je parle par exemple de celle de Méropé dans *Chresphontès*, qui a l'intention de tuer son fils, mais ne le tue pas et le reconnaît, dans *Iphigénie* de la situation de la sœur par rapport à celle de son frère, et dans *Hellé*, de celle du fils, qui ayant l'intention de livrer sa mère la reconnaît ».

³⁵⁸ Pierre Corneille, « De la tragédie » dans *Trois Discours*, éd. cit., p. 110.

³⁵⁹ Si l'on excepte le cas particulier de *Bérénice* de Du Ryer où les rivaux se croient à tort père et fils et qui s'achève par une scène de reconnaissance.

heureux à partir des années 1640³⁶⁰. Ils reprennent également certains motifs à succès tels que la fausse mort et l'acte généreux, récurrents au sein de notre *corpus*. Cependant, ils problématisent bien davantage ces deux motifs et apportent des variations considérables afin de les mettre au service de leur dénouement³⁶¹. Ainsi, alors que la fausse mort concerne le fils dans la tragi-comédie et apparaît comme un procédé schématique, servant de déclencheur à l'acte généreux du père et au dénouement heureux ; la tragédie choisit de traiter de la fausse mort du père et place le motif au début de l'intrigue. Il s'agit en réalité de la reprise d'un motif antique, présent dès la *Phèdre* de Sénèque³⁶². Cette annonce funeste devient l'élément déclencheur d'une succession d'événements conduisant au dénouement tragique. En effet, l'annonce de la mort de Thésée, de Mithridate et d'Agamemnon dans les pièces de Racine et de Boyer provoque la révélation des sentiments des personnages. La rivalité père-fils latente peut éclater au grand jour, comme en témoigne les nombreuses scènes d'aveux, car elle paraît désormais dépourvue de gravité. Ainsi, Phèdre se considérant déjà comme veuve de Thésée avoue son amour à Hippolyte, son beau-fils. Par conséquent, le retour inopiné du père au lieu d'être vécu avec bonheur est présenté comme une lourde menace qui engage irrémédiablement l'action sur une pente tragique. Cette fausse mort initiale du père prépare en outre le dénouement funeste puisque les tragédies *Agamemnon* de Boyer et *Mithridate* de Racine s'achèvent par sa mort véritable. Ainsi, alors que dans la tragi-comédie, la fausse mort permettait la révélation des sentiments familiaux et la réconciliation père-fils ; dans la tragédie, le procédé fait remonter à la surface des sentiments tabous et incestueux, sources de conflits à venir. Le procédé était certes déjà connu des tragédies antiques mais, sa réactivation au XVII^e siècle pourrait bien être quelque peu redevable au genre tragi-comique, notamment en raison des effets de surprise qu'il permet de susciter.

Les tragédies problématisent également l'acte généreux du père. Dans les tragi-comédies de notre *corpus*, il est présenté comme un ultime coup de théâtre qui permet le dénouement heureux sous les yeux surpris et émerveillés du spectateur. Mais dans la tragédie, il devient chez certains auteurs, le véritable sujet de la pièce. Mieux préparé au sein de l'intrigue, il permet d'innover en proposant un dénouement heureux comme en témoignent deux tragédies

³⁶⁰ Pierre Corneille ouvre la brèche en 1642 avec *Cinna* qui fait figure de parangon, et influence nombre d'auteurs, voir notre chapitre V.

³⁶¹ Sur l'importance de la préparation du dénouement, et ce, dès le premier acte voir Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois Discours*, éd. cit. , p. 87.

³⁶² Voir à ce sujet les explications de Georges Forestier, « Notice de Mithridate » dans Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit. , p. 1533. Le critique écrit : « [...] l'invention de la fausse mort de Mithridate, qui est d'ailleurs un donné de la tradition tragique plutôt qu'une invention à proprement parler, étant étroitement liée depuis la *Phèdre* de Sénèque, au thème de l'aveu d'amour entre la nouvelle femme du père et le fils d'un premier lit, et c'est sur ce schéma – absence du père / aveu d'amour / retour du père – que repose la structure tragique du père qui envoie à la mort un fils innocent. » Racine use du même procédé dans *Mithridate* et dans *Phèdre*.

de notre *corpus* – *Artaxerxe* de Magnon et *Soliman* de Jacquelin. Le père, influencé par le comportement exemplaire d'Aspasie dont il est amoureux, décide de rivaliser en générosité avec elle. Au dénouement, il gracie son fils et lui cède la jeune femme, permettant la réconciliation du trio³⁶³. L'acte généreux peut également survenir au cours de la pièce mais, être insuffisant pour permettre une issue pleinement heureuse comme dans *Mithridate* de Racine qui présente un dénouement mixte. Certes, le père cède Monime à son fils Xipharès mais, il meurt au dénouement sans s'être réconcilié avec son second fils rival, Pharnace, coupable d'une impardonnable trahison, conformément aux sources historiques. Dans la tragédie *Clotilde* de Boyer, le père-rival cède la jeune femme à son fils mais, la mère-rivale se suicide après avoir tenté de commettre un infanticide. Enfin, le cas le plus tragique est celui de l'acte généreux qui survient trop tard, tel « un coup de théâtre inutile³⁶⁴ », procédé qu'affectionnent particulièrement des auteurs comme Jean Racine et Claude Boyer. Ainsi, dans *Phèdre* de Racine, Thésée précipite la mort de son fils puis, découvrant son erreur et l'innocence de son enfant, il tente en vain de le rappeler à lui, le jeune homme ayant déjà été tué par un monstre marin. Dans *Agamemnon* de Boyer, lorsque le père cède enfin Cassandre à son fils, la jeune femme a déjà été tuée par Egisthe. Enfin, dans *Artaxerce*, le père après avoir condamné son fils, revient sur sa décision et le gracie mais, ce dernier est déjà mourant, poignardé par Tiribaze. Ce procédé donne une « impression de constante réversibilité de l'enchaînement tragique³⁶⁵ », tout en exhibant quasi instantanément la vanité de tout espoir. En effet, contrairement au genre tragi-comique fait de revirements incessants et où tout semble

³⁶³ La généreuse Aspasie est une esclave de Soliman dans la pièce de Jacquelin, et elle est la concubine d'Artaxerxe dans celle de Magnon. On peut rapprocher ces dénouements de l'esthétique cornélienne dont l'une des marques est, selon Georges Forestier, le « principe de la situation bloquée » c'est-à-dire que « chaque étape de l'action referme davantage l'impasse dans laquelle se trouve placé le héros, suscitant ainsi un pathétique intense, et nécessitant un événement ou une décision inattendue qui vienne trancher ce nœud inextricable – assurant par contrecoup un dénouement heureux », voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P.U.F, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 216. L'esthétique de ces pièces est également encore proche de celles des tragi-comédies comme nous le verrons dans notre étude au chapitre V.

³⁶⁴ Voir l'analyse du procédé du « coup de théâtre inutile » comme « une marque de la dramaturgie de Boyer » proposée par Sylvie Benzekri-Elbazis dans *Claude Boyer dramaturge : une traversée du XVII^e siècle (1618-1698)*, thèse de doctorat, sous la direction de G. Forestier, soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2008, tome 1, pp. 231sq. Voir aussi notre chapitre VIII.

³⁶⁵ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 217. Le critique montre que les tragédies raciniennes reposent sur le principe de l'action continue à la différence des pièces cornéliennes qui reposent sur le principe de l'action bloquée. Il écrit : « [...] face au principe dramatique de la situation bloquée, Racine a délibérément choisi de perfectionner le principe inverse, celui de l'action continue débouchant sur un dénouement qui réalise les virtualités inscrites dans le commencement de la pièce. Je dis virtualités, car la contrepartie de ce principe de l'action continue est l'impression de constante réversibilité de l'action tragique [...] ». Plus spécifiquement pour Boyer, voir la thèse de Sylvie Benzekri, pp. 231sq qui écrit que ses pièces dégagent, notamment grâce au procédé du coup de théâtre inutile, une impression constante réversibilité.

possible, dans ces tragédies, selon le « principe de l'action continue³⁶⁶ », privilégié notamment par Racine, la marche des événements conduit inéluctablement à l'issue tragique.

Mises à part deux pièces à dénouement heureux citées précédemment, notre *corpus* s'organise suivant deux modèles, les pièces ayant pour sujet la mort du fils et celles traitant de la mort du père, comme nous allons le voir à présent.

3.3.2 La mort tragique de l'un des rivaux : mort du fils ou mort du père

3.3.2.1 La mort du fils

Le modèle des tragédies s'achevant par la mort du fils est le plus répandu au sein de notre *corpus*. Souffrant de sa rivalité avec son père, il exprime souvent son désir de se suicider mais il est rare qu'il passe à l'acte, si l'on excepte la tragédie enchâssée *Antioque* de Gillet de La Tessonnerie. Le personnage, après une longue agonie, s'ouvre les veines et meurt sur scène, offrant au spectateur l'exemple d'une purgation concrète de la passion. On peut rapprocher cette pièce des tragédies humanistes du XVI^e siècle dites à « dénouement étendu³⁶⁷ » où tout est joué dès le début.

Mais, hormis cette exception, le fils meurt le plus souvent en victime innocente, condamné par un père aveuglé par les propos d'autrui et qui considère, à tort, son enfant comme un rival menaçant. Songeons à Hippolyte, chaste et soumis dans les pièces de La Pinelière ou bien amoureux d'une femme qui n'est pas Phèdre dans les pièces de Bidar, Pradon et Racine. Mentionnons également sur le même modèle, Crispe dans la tragédie de Grenaille, amoureux d'Adélaïde et accusé à tort de convoiter sa belle-mère Fauste. Tous ces fils sont autant de figures de martyrs, injustement sacrifiés. Certes, il arrive aussi que le fils soit véritablement amoureux de la femme de son père comme dans *Hypolite ou le garçon insensible* de Gilbert ou *Andronic* de Campistron. Mais, toujours respectueux de l'autorité paternelle, il nourrit alors un amour chaste et secret. Sa condamnation paraît alors d'autant plus injuste qu'il a multiplié les efforts pour rester vertueux, en dépit de ses sentiments, tout au long de l'action. Le tragique de ces dénouements résulte donc de la seule faute du père, à la fois coupable d'un jugement trop hâtif et victime des apparences. Georges Forestier analyse ainsi *Phèdre et*

³⁶⁶ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 217.

³⁶⁷ Voir Georges Forestier, *op. cit.*, 2003, p. 207. Le critique évoque « le système à dénouement étendu » pour qualifier les pièces de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Pour illustrer cette esthétique, il prend l'exemple des *Juives* de Garnier et écrit : « Ici encore, le désastre est consommé et il ne reste plus qu'à attendre à coup d'alternance entre discours de passions et discours de lamentations, quelle va être sa forme définitive ». Voir notre étude de cette pièce au chapitre VI.

Hippolyte de Racine comme une « tragédie de la contradiction », de « l'innocence coupable », il écrit :

La tragédie du père et du fils est en effet celle de l'innocence coupable, de l'irresponsabilité responsable : un père aveuglé qui envoie à la mort son fils innocent qu'il croit coupable [...]; une condamnation trop hâtive qui transforme le juge innocent en coupable monstrueux lorsqu'il découvre l'innocence de celui dont il a réclamé la mort³⁶⁸.

Héros tragique trop tard déssillé, le père dans ces pièces se voit définitivement condamné à la solitude et aux remords. La pièce s'achève sur son agonie métaphorique alors que la réconciliation et le pardon demeurent impossibles en l'absence du fils bien aimé.

Seule la tragédie *Artaxerce* de Boyer laisse une place à la réconciliation père-fils *in extremis*, avant la mort du fils. Dans cette pièce, le fils rival est plus entreprenant mais, le cas est différent puisqu'il veut épouser Aspasia, une jeune femme à laquelle il a droit en vertu de la loi perse. Il tente d'enlever sa bien-aimée mais, à cause des manipulations du traître ambitieux Tiribaze, il se voit accusé de tentative de parricide et condamné à mort par son père. Cependant, sous l'influence de la généreuse Aspasia, Artaxerce décide finalement de gracier son fils et de lui céder la jeune femme. Malheureusement, l'acte généreux survient trop tard et Darius, bien qu'innocenté, meurt en victime, poignardé par Tiribaze. À l'agonie, il cède Aspasia à Artaxerce et, par ce nouvel acte généreux qui répond à celui du père, il entérine leur réconciliation par delà la mort.

3.3.2.2 La mort du père

Les pièces s'achevant par la mort du père sont bien plus rares. En outre, celle-ci ne résulte jamais de l'action directe du fils. En effet, un tel parricide serait double, à la fois meurtre du père et du roi, si bien qu'il est complètement proscrit de la scène pour des raisons de bienséances. Bien trop choquant, un tel dénouement risquerait en outre, de provoquer simplement la répulsion du spectateur, incompatible avec le phénomène de *catharsis* qui suppose une certaine empathie avec le héros. Corneille souligne ainsi qu'il faut prendre soin « de préserver [les] Héros du crime tant qu'il se peut, et les exempter même de tremper leurs mains dans le sang, si ce n'est en un juste combat³⁶⁹ ». Si Médée peut tuer ses propres enfants tout en restant en accord avec la monstruosité de son personnage, un jeune prince, même emporté par la passion amoureuse ne peut pas tuer son père-roi³⁷⁰.

³⁶⁸ Georges Forestier, « Notice de Phèdre » dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit. , p. 1630.

³⁶⁹ Pierre Corneille, « De la tragédie » dans *Trois Discours*, éd. cit. , p. 117.

³⁷⁰ Seule la mère-rivale dans Clotilde de Boyer tente de commettre un infanticide mais, justement, elle n'est pas reine, voir notre étude au chapitre V.

En réalité, la mort du père résulte toujours de l'action principale. La rivalité en tant qu'épisode embarrassé avec cette première action, en subit les conséquences. Ainsi, dans la tragédie de Thomas Corneille *La Mort d'Annibal*, Prusias, le père de Nicomède, meurt sur le champ de bataille³⁷¹. Dans *La Mort d'Achille*, le héros éponyme est tué par Pâris qui refuse les conditions de paix que doit entériner le mariage entre sa sœur, Polixène, et Achille. Bien que Pyrrhus soit rival de son père pour Polixène, il n'est en rien responsable de ce meurtre aux enjeux uniquement politiques dans le contexte de la guerre de Troie. Du reste, le fils s'engage immédiatement à venger son père. On observe le même type de dénouement dans *Agamemnon* de Boyer. Le père est tué par Egisthe sur ordre de son épouse légitime Clytemnestre. Aussitôt, Oreste, le fils, oublie sa rivalité avec son père défunt pour Cassandre et s'engage à le venger. Dans ces pièces, le père meurt pour des raisons politiques si bien que le conflit père-fils se trouve résolu indirectement, par la force des choses, mais sans donner lieu à une issue particulière. Tout projet de mariage du fils est ensuite oublié et le jeune homme s'engage à venger son père, la rivalité amoureuse laisse place à l'union familiale devant la menace ennemie.

Cependant, deux pièces – *Clotilde* de Boyer et *Mithridate* de Racine – proposent un dénouement mixte, à la fois heureux et malheureux et, partant, offrent des résolutions tragiques novatrices à la rivalité amoureuse père-fils. Boyer propose un dénouement, pour une part, extrêmement violent avec l'un des rares cas de suicide du parent-rival au sein de notre *corpus*. Cependant, on constate à nouveau que c'est l'action principale à thématique politique qui entraîne la mort. Emportée certes, par la jalousie mais surtout par l'ambition, la mère-rivale tente de commettre un infanticide puis se rétracte et se suicide, laissant la réconciliation avec sa fille en suspens. À l'inverse, l'épisode amoureux du conflit père-fils, se solde par un dénouement heureux puisque le père-roi cède la jeune femme à son fils, permettant la réconciliation du trio. Sa générosité éclate par contraste avec la noirceur de la mère-rivale et permet de doter la pièce d'une tonalité équilibrée. Boyer nous offre ici deux modes de résolutions possibles de la rivalité à l'aide de deux figures de père. Dans *Mithridate* de Racine c'est l'action principale à thématique politico-militaire qui permet la résolution de l'épisode amoureux. Mithridate mourant, refuse de se livrer aux Romains et se suicide en s'enfonçant lui-même son épée. Auparavant, reconnaissant enfin l'innocence de Xipharès à la suite de son soutien au combat, il cède Monime à ce fils fidèle, permettant la réconciliation du trio tandis

³⁷¹ On peut même considérer que cette mort du père est dédoublée puisqu'Annibal, qui fait figure de père de substitution pour Nicomède qui combat à ses côtés, meurt, à son tour, empoisonné.

qu'il prophétise la mort du fils traître, Pharnace. Racine expérimente donc lui aussi deux modes de résolution du conflit père-fils à l'aide de deux figures de fils antithétiques.

Les tragédies font de la réconciliation père et fils le cœur même du tragique des dénouements. L'entente finale est rare et intervient souvent au seuil de la mort, alors qu'il est déjà trop tard car l'un des rivaux va mourir. Mais, bien souvent c'est l'impossibilité de la réconciliation qui éclate lorsque l'innocence du rival défunt est découverte trop tard. Père et fils sont ainsi placés face à leurs erreurs et leur impuissance toute humaine devant la réalité de la mort. Soulignons enfin qu'en dépit de leur extrême violence, ces dénouements tragiques funestes sont, paradoxalement, bien moins spectaculaires et sanglants que les dénouements heureux des tragi-comédies. En effet, situées majoritairement dans le dernier quart du siècle, les tragédies ont massivement recours au récit par respect pour les règles de bienséances alors bien établies.

Pour conclure, dans la comédie le nœud est levé, grâce à l'intervention du valet ou d'un événement extérieur qui fait tomber l'obstacle paternel tandis que dans la tragi-comédie c'est la fausse mort du fils qui déclenche l'acte généreux du père, l'obstacle tombe alors de lui-même. Enfin, dans la tragédie, la situation inextricable n'est résolue que par la mort du fils ou bien par celle du père, cette dernière résultant de l'interaction entre l'action principale et l'épisode secondaire.

Conclusion de la première partie

L'étude de la mise en intrigue de la rivalité, nous a révélé un balancement constant chez les dramaturges entre contraintes génériques et quête de créativité. En effet, choisir d'écrire une comédie, une tragi-comédie ou une tragédie exige de satisfaire à des critères spécifiques en termes de structure, de types de personnages, d'effets à provoquer chez le spectateur – rire, sourire, surprise, émotion, *catharsis* –, ce qui restreint d'emblée le champ des possibilités. Cependant, lors de leur démarche créatrice, nos auteurs ne choisissent pas seulement un genre et un sujet, ils choisissent également un schème dramatique, la rivalité amoureuse père-fils, c'est-à-dire une structure d'opposition dynamique. Trois configurations sont alors possibles : le père peut convoiter la femme du fils, le fils celle du père ou bien tous deux peuvent s'affronter pour une femme encore libre. Ce type de crise n'est pas nouveau si bien qu'ils ont à leur disposition des modèles esthétiques préexistants. Ainsi, ils peuvent achever leur comédie par la ridiculisation du père, selon le modèle comique italien, ou par la levée de la brouille, selon le modèle de la *comedia* espagnole. L'obstacle paternel tragi-comique peut tomber à la suite de la fausse mort du fils selon un modèle violent et spectaculaire ou au contraire après une lente agonie, selon un modèle galant. Enfin, la tragédie peut s'achever par la mort du fils ou par celle du père, selon le modèle tragique choisi. Ces modèles ont parfois déjà été incarnés au théâtre dans des sujets que les auteurs du XVII^e siècle réactivent – comme la rivalité subjective tragique déjà présente dans le sujet antique d'Hippolyte. C'est en se réappropriant et en renouvelant les modèles de rivalité possibles pour les incarner dans des sujets neufs ou anciens que les auteurs font preuve d'une réelle originalité créatrice sur le plan esthétique³⁷².

Pour cette raison, nous nous intéresserons dans la suite de ce travail aux différents modèles esthétiques proposés par les auteurs traitant de la rivalité amoureuse père-fils. Nous nous concentrerons sur les pièces où ce schème constitue l'action principale car ce sont les œuvres les plus intéressantes dans le cadre de notre problématique. Notre propos s'organisera en trois parties selon la configuration choisie : le père-rival de son fils, le fils rival de son père, le père et le fils rivaux. Notre objectif sera toujours de dépasser, dans la mesure du possible, la simple distinction générique pour mieux saisir toute la plasticité de ce schème.

³⁷² Voir Paul Bénichou, *L'Ecrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967, pp. 169-170, qui montre comment les auteurs du XVII^e siècle puisent dans un répertoire de sujets préexistants.

DEUXIÈME PARTIE
LE PÈRE RIVAL DE SON FILS

Introduction à la deuxième partie

Cette deuxième partie est consacrée aux pièces où le père est le rival de son fils. Pour des raisons structurelles, il s'agit principalement des comédies et des tragi-comédies. En effet, comme l'a montré notre première partie, ces genres exigent un dénouement heureux s'achevant par le mariage des jeunes gens. Partant, à l'exception des pièces où la femme est déjà mariée au père que nous étudierons dans notre troisième partie, ce dernier fait toujours figure d'obstacle à éliminer. Le spectateur s'attend au mariage du jeune couple et destine donc naturellement la femme au fils, même lorsque rien n'a encore été décidé.

Au XVII^e siècle, cette configuration donne lieu à trois modèles esthétiques différents que nous nous proposons d'analyser. Il s'agit du modèle de la rivalité ridicule qui est le plus ancien puisqu'il puise ses sources dans la comédie italienne antique et renaissante (chapitre III), du modèle de la rivalité embrouillée, influencée par la *comedia* espagnole récente (chapitre IV) et du modèle de la rivalité violente spectaculaire inspirée des romans de l'époque (chapitre V). Chacun de ces modèles s'incarnent dans des sujets qui ont, par la suite, plus ou moins marqué la tradition théâtrale. Ainsi le sujet de *L'Avare* avec la figure d'Harpagon est emblématique de la rivalité ridicule. Le modèle de la rivalité embrouillée s'incarne parfaitement dans le sujet de *L'Aveugle-clairvoyant* avec la figure de Cléanthe en père-rival non ridicule. Enfin, la rivalité violente spectaculaire, héritée du roman, est parfaitement représentée par le sujet de *La Dorinde*, premier traitement dramatique sérieux de la rivalité père-fils, avec la figure de Gondebaut, le tyran-père-rival converti en roi-généreux. Nous étudierons les sources de chacun de ses modèles esthétiques ainsi que la dramaturgie et la rhétorique de la rivalité qu'ils permettent de mettre en œuvre en réfléchissant aux effets qu'ils visent à provoquer chez le spectateur. Au terme de cette deuxième partie, nous nous interrogerons sur les enjeux idéologiques de ces modèles où le père convoite une jeune femme *a priori* destinée au fils.

Chapitre III : Harpagon ou le modèle de la rivalité ridicule

Introduction

À première vue, la rivalité amoureuse entre un père et son fils pour une même jeune femme, ne prête pas particulièrement à rire, d'autant plus dans le contexte du Grand Siècle. En effet, à l'époque, cette discorde entre les deux représentants mâles d'une même famille – un père et son héritier –, soulève non seulement, des enjeux affectifs forts mais, sa visée étant toujours matrimoniale dans nos pièces, elle risque aussi de compromettre l'avenir de la lignée, sur les plans humain et financier. Certes aucun thème n'est par essence comique, mais choisir précisément celui-ci, semble, par conséquent, relever de la gageure pour nos auteurs.

Partant, les auteurs de comédies qui s'emparent de la rivalité amoureuse père-fils s'attachent, pour la plupart, à minimiser la gravité potentielle de ce conflit. Nombre d'entre eux, vont même jusqu'à le rendre « ridicule », au sens étymologique du terme, c'est-à-dire de ce « qui cherche à provoquer le rire³⁷³ ». Pour ce faire, ils s'inspirent largement du modèle de la comédie à l'italienne. Michel Gilot et Jean Serroy définissent celui-ci comme un schéma « racontant les amours de jeunes gens contrecarrées par des vieillards retors, mais soutenues par un valet intrigant et malin, jusqu'au dénouement, qui la plupart du temps grâce à une reconnaissance, perme[t] le triomphe de l'amour³⁷⁴ ». Sept comédies font ainsi du père-rival un « vieillard retors », ridicule par ses prétentions amoureuses et victime des fourberies d'un valet au service du fils-rival³⁷⁵.

Comment les auteurs, s'inspirant de la tradition comique, modernisent-ils le type bien connu du vieillard amoureux pour créer un père-rival ridicule ? Dans quelle mesure la confrontation de ce personnage avec autrui et, notamment, avec le valet permet-elle d'élaborer une dramaturgie et d'une rhétorique du ridicule ? Quels types d'effets ces pièces visent-elles à provoquer chez le spectateur ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre dans le présent chapitre.

³⁷³ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, entrée « ridicule ».

³⁷⁴ Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997, p. 94.

³⁷⁵ Les quatre pièces suivantes correspondent au modèle italien et seront traitées dans le présent chapitre : *Le Pédant joué*, *Les Barbons*, *L'Avare*, *Crispin médecin*. Les deux pièces intitulées *La Mère coquette*, qui correspondent à un double modèle – italien et espagnol –, seront traitées dans ce chapitre ainsi que dans le chapitre IV. Seule la comédie *Aapasia* de Desmarets se distingue de ce modèle et propose une esthétique plus proche de la tragi-comédie, voir notre chapitre VI.

Dans un premier temps, nous analyserons les sources de la rivalité ridicule en réfléchissant au type comique du vieillard amoureux. Dans un second temps, nous étudierons comment les auteurs renouvellent le type afin de proposer une dramaturgie et une rhétorique de la rivalité ridicule centrée sur la confrontation entre le père-rival et le valet, aidé des autres personnages. Enfin, nous verrons que cette rivalité vise à susciter des rires variés traduisant à la fois l'euphorie mais aussi, la sanction du spectateur.

1 La rivalité amoureuse père-fils ridicule et ses sources

1.1 Un type comique traditionnel : le vieillard amoureux

Selon la tradition, l'amour est l'apanage de la jeunesse et non celui de la vieillesse. Cette idée remonte à Aristote qui déclare dans la *Rhétorique* qu'à chaque classe d'âge correspond un type fixe de caractère (*ethos*) soumis à des passions précises (*pathos*)³⁷⁶. Le théoricien distingue les traits de caractères des jeunes, des vieux et des hommes mûrs – c'est-à-dire âgés de 30 à 40 ans. Selon lui, les jeunes sont davantage sujets aux désirs, il écrit que « c'est surtout au désir sexuel qu'ils sont enclins à céder, et [qu'] ils sont incapables de le maîtriser³⁷⁷ ». Pour les vieux, leurs traits de caractères peuvent « pratiquement tous [...] se déduire de l'inversion des précédents [ceux des jeunes]³⁷⁸ ». Chez eux, les « emportements sont vifs mais sans force³⁷⁹ », « quant aux désirs, les uns les ont désertés, les autres se sont affaiblis, de sorte qu'ils ne sont ni enclins à désirer, ni portés à régler leur action sur leurs désirs. Ils se règlent plutôt sur le profit³⁸⁰ ». Il oppose « la tempérance » et la froideur de la vieillesse, à la chaleur et à « l'emportement » de la jeunesse³⁸¹. À la suite d'Aristote, Horace dans son *Art poétique*, insiste sur la correspondance nécessaire chez le personnage entre son âge et son caractère. S'adressant aux poètes, il écrit :

Il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères changeant avec les années, les traits qui conviennent. [...] **N'allez pas donner à un jeune homme le rôle d'un vieillard**, à un enfant celui d'un homme fait : toujours **chacun devra s'attacher aux traits qui accompagnent son âge et lui sont inhérents**³⁸².

³⁷⁶ Aristote, *Rhétorique*, éd. Pierre Chiron, Paris, Garnier Flammarion, 2007, chapitres XII-XIII-XIV, pp. 328-338.

³⁷⁷ *Ibid.*, chapitre II, p. 329.

³⁷⁸ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 333.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 335.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 334-335.

³⁸² Horace, *Art poétique*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961, vv. 156-178, pp. 210-212. C'est nous qui soulignons.

Relisant les textes fondamentaux de l'Antiquité, les théoriciens et dramaturges du Grand Siècle vont faire de ce critère, appelé critère de la « convenance » ou de la « bienséance », l'une des règles essentielles à la constitution des caractères. Ainsi, Chapelain dans son *Discours de la poésie représentative* (1635) écrit au sujet des poètes qu'ils « ont particulièrement égard à faire parler chacun selon sa condition, son âge, son sexe³⁸³ » et qu'ils « appellent bienséance non pas ce qui est honnête mais ce qui convient aux personnes, soit bonnes, soit mauvaises, et telles qu'on les introduit dans la pièce³⁸⁴ ». La Mesnardière dans *La Poétique* (1639), définit tous les types de caractères, chacun « selon sa fortune, son âge et sa condition³⁸⁵ ». Concernant le vieillard, il écrit qu'il « sera chagrin, avare, aisé à fâcher, censeur rigoureux & injuste des plaisirs des jeunes gens [qu']il blâmera leurs occupations & les mœurs du siècle présent pour élever le temps passé, parlera des belles choses qu'il a faites en sa jeunesse, & des honnêtes exercices où l'on éprouvait autrefois ses forces & son adresse³⁸⁶ ». En outre, le critère de la convenance est intimement lié au XVII^e siècle au critère de la vraisemblance du caractère. En effet, pour que les spectateurs croient au personnage qu'ils ont sous les yeux, il doit correspondre à l'idée qu'ils s'en font³⁸⁷.

Par conséquent, comme le souligne Bénédicte Louvat, « [l']amour étant le propre de la jeunesse, tout vieillard amoureux s'écartera des habitudes de son caractère et paraîtra donc aux yeux des spectateurs comme ridicule³⁸⁸ ». Le vieillard amoureux est un personnage en désaccord avec les codes. C'est la raison pour laquelle la comédie affectionne ce type de caractère décalé, propre à surprendre le spectateur et à le faire rire, souvent au mépris de toute vraisemblance. Dans le cadre de la rivalité père-fils, sa présence ridicule permet, non seulement d'assurer la victoire du fils mais aussi, de réduire la gravité de ce conflit qui tourne souvent à la caricature du vieil amoureux. Pour cette raison, le père-rival de son fils est toujours un vieillard dans la tradition comique, comme nous allons le voir à présent dans notre étude des sources.

³⁸³ Jean Chapelain, « Discours de la poésie représentative » dans Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 274.

³⁸⁴ Jean Chapelain, *op. cit.*, p. 274.

³⁸⁵ H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Slatkine Reprints, Genève, 1972 [réimpression de l'édition de Paris, Antoine de Sommaville, 1640], p. 140.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁸⁷ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 2003, pp. 270-271. Le critique souligne que la convenance est une « condition essentielle de la vraisemblance, au même titre que les unités » et qu'elle « deviendra vite primordiale, au point même que les termes de bienséances et de vraisemblance finiront par être interchangeables ».

³⁸⁸ Voir la communication de Bénédicte Louvat-Molozay, « Le vieillard amoureux, de la comédie à la tragédie » lors du colloque international *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, les 15 et 16 décembre 2008, organisé avec le Mouvement Corneille, parution aux Publications des Universités de Rouen et du Havre en 2010.

1.2 Sources antiques : les comédies de Plaute

L'intrigue de la rivalité amoureuse père-fils apparaît dès l'Antiquité dans trois comédies de Plaute : *La Comédie des ânes* (*Asinaria*), *Le Marchand* (*Mercator*) et *La Casina ou les tireurs de sort* (*Casina*)³⁸⁹. Le père, qui est toujours un vieillard, est en concurrence avec son fils pour une jeune esclave ou une courtisane dont chacun souhaite profiter pour la nuit. Mais, les deux hommes parviennent facilement à s'arranger en négociant ou en tirant au sort la possession de la belle car, comme le souligne Pierre Grimal dans son *Introduction aux Œuvres complètes*, le problème chez Plaute est « moins sentimental que commercial³⁹⁰ ». Le père se montre souvent indulgent envers les amours de son fils et les deux hommes discutent de la possession de la jeune femme comme d'un simple bien³⁹¹, parfois même en son absence, comme dans la *Casina*. Aucune idée de mariage ne préoccupe ni le père – qui en tout état de cause est déjà marié –, ni le fils, qui ne peut s'abaisser à une union avec une femme de si basse condition. Le vieil homme y voit seulement une occasion de prendre un peu de bon temps en cachette de son épouse tandis que le jeune homme cherche à assouvir une passion qui, tout en étant souvent sincère, paraît sans avenir³⁹². Notons toutefois que dans la *Casina*, le fils finit par

³⁸⁹ Voir Plaute et Térence, *Œuvres complètes*, textes traduits, présentés et annotés par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971. Selon Pierre Grimal, Plaute emprunte ses sujets à des auteurs grecs dont les textes ont malheureusement disparu de nos jours – Démophile pour l'*Asinaria*, Philémon pour le *Mercator* et Diphile pour la *Casina*.

Dans l'*Asinaria*, le vieux Déménète aide financièrement son fils – avec l'argent obtenu par la vente des ânes – pour qu'il puisse bénéficier des services de la courtisane Philénie pendant une année. Mais, il exige, en échange, un dîner et une nuit avec la belle. Le pacte ayant été rapidement conclu, c'est seulement à l'acte V, qui met en scène le trio amoureux dînant chez la courtisane, que la rivalité amoureuse père-fils est développée. Le père embrasse sans retenue Philénie sous les yeux de son fils jaloux et malheureux mais impuissant, en raison de leur accord. Sur ces entrefaites, l'épouse légitime fait irruption et ramène son vieil époux au domicile conjugal tandis que le fils reste chez la courtisane.

Dans le *Mercator*, père et fils « marchandent » – comme l'annonçait le titre – la possession d'une esclave que le fils a ramenée de voyage. Chacun prétendant agir pour le compte d'un tiers, ils font monter les enchères et sont rivaux à leur insu. Le père obtient la jeune femme au désespoir du fils, sincèrement amoureux, et qui pense successivement au suicide puis, à l'exil. C'est finalement le fils d'un ami du père qui ramène le vieillard à la raison en lui faisant la morale et en lui révélant sa rivalité avec son fils. À cette nouvelle, ce dernier, honteux, s'efface aussitôt.

Dans la *Casina*, père et fils, rivaux pour l'esclave Casina, s'affrontent par l'intermédiaire de leurs serviteurs. À la faveur d'un tirage au sort, c'est celui du père qui obtient la jeune femme. Mais, l'épouse légitime soupçonne son mari d'adultère et remplace Casina par le valet du fils. Le père dupé et confus rentre chez lui, sous les rires de son épouse.

³⁹⁰ Pierre Grimal, éd. cit., *Introduction*, p. XXXII.

³⁹¹ Dans l'*Asinaria*, (I, 1) Déménète, suivant l'exemple de son propre père, se montre indulgent envers les amours de son fils et déclare : « J'ai décidé d'agir comme faisait mon père. Oui, aujourd'hui, mon fils Argyrippe m'a demandé de lui fournir de l'argent pour l'aider dans ses amours ; et je veux sur ce point absolument complaire à mon enfant. Je veux complaire à son amour, je veux qu'il m'aime, moi son père ». Toutefois, il demande à avoir lui aussi sa part de plaisir et rappelle à son fils leur pacte, en lui disant : « Pour aujourd'hui, résigne-toi, puisque je t'ai donné le moyen d'être avec elle une année entière, et que j'ai fourni de l'argent pour tes amours » (V, 1).

³⁹² Plaute serait en cela fidèle aux auteurs grecs auxquels il emprunte ses sujets et qui présentent des jeunes gens peu enclins au mariage comme le souligne Pierre Grimal dans son *Introduction*, éd. cit., p. XXXI-XXXII : « Les jeunes gens de Ménandre, de Philémon, de Diphile, et ceux de Plaute et de Térence aiment les femmes, avec

épouser la jeune femme à la fin, celle-ci s'étant révélée être finalement de condition libre. Ce cas mis à part, dans l'Antiquité, la rivalité amoureuse père-fils ne comporte d'ordinaire aucun enjeu matrimonial préalable, si bien que le conflit est traité avec légèreté, comme un jeu sans conséquence.

En outre, on constate que le conflit père-fils est en lui-même peu développé au profit du conflit entre époux et de la caricature du vieillard volage³⁹³. Ce dernier est la victime des ruses de sa femme qui le soupçonne d'infidélité et qui cherche à révéler sa tromperie au grand jour, ce qui donne lieu à de nombreuses scènes comiques. Ainsi, dans l'*Asinaria*, elle fait irruption chez la courtisane pour récupérer son époux et lui promet une « bonne raclée³⁹⁴ » tandis que dans la *Casina*, le soupçonnant d'adultère, elle remplace la jeune femme par le valet de son fils dans le lit du vieil homme. À la suite de sa déconvenue, ce dernier rentre chez lui tout penaud, sous les rires de son épouse. Les pièces s'achèvent par le discours moralisateur du chef de la troupe appelant à l'indulgence des spectateurs envers le vieillard – comme dans l'*Asinaria* – ou au contraire, le condamnant – comme dans *Le Mercator* – tandis que le fils profite de la compagnie de la femme³⁹⁵.

1.3 Sources récentes : comédies de la Renaissance et influences italiennes

1.3.1 Les comédies françaises du XVI^e siècle et le cas du *Laquais* de Larivey

Au XVI^e siècle, la France redécouvre ce théâtre antique par l'intermédiaire du théâtre italien, qui l'a précédée d'un siècle dans ce mouvement, et notamment de la *commedia erudita*. On voit alors se multiplier les éditions et traductions de dramaturges tels que Plaute et

passion. [...] Mais s'ils aiment les femmes, ils éprouvent de l'aversion pour le mariage, c'est-à-dire une union qui leur serait imposée par leur père, et pour des raisons sociales, sans que leur inclination personnelle n'ait rien à y voir. [...] Aussi est-il plus fréquent de les voir amoureux d'une courtisane, d'une joueuse de lyre ou de flûte, de quelqu'un que l'on n'épouse pas, que d'une jeune fille de famille.»

³⁹³ Notons que dans la *Casina* le fils est même scéniquement absent.

³⁹⁴ Voir l'*Asinaria* V, 2. Arthémone, cachée, surprend son époux et son fils chez la courtisane : « Argyrippe : As-tu fini, mon père, de l'embrasser ? / Déménète : J'avoue mon fils... / Argyrippe : Qu'avoues-tu ? / Déménète : Que je suis éperdu d'amour pour elle. / Le Parasite : Tu entends ce qu'il dit ? / Épouse : J'entends. » Puis, elle surgit en répétant à son mari : « Debout, l'amoureux, rentre à la maison » et en lui promettant qu'il « dîner[a] aujourd'hui d'une bonne raclée. »

³⁹⁵ Voir *Asinaria*, V, 2, le chef de troupe s'adresse aux spectateurs : « Si le vieux que vous avez vu a cherché du bon temps en cachette de sa femme, il n'a rien fait de nouveau ni d'extraordinaire, il a simplement fait comme les autres ; et personne n'a le cœur si dur, la volonté si ferme que, l'occasion se présentant, il ne se donne du plaisir. Maintenant si vous voulez intercéder pour que ce vieillard ne soit pas battu, nous pensons que vous pouvez l'obtenir à condition que vous applaudissiez bien fort. » Voir dans le *Mercator*, la tirade finale d'Eutyclus (V, 4) : « Quiconque aura atteint l'âge de soixante ans, si nous apprenons qu'il court les filles, étant marié, ou même, par Hercule, aussi bien, célibataire, nous le poursuivrons en vertu de la loi suivante : nous le déclarerons imbécile, et, en ce qui nous concerne, il pourra se trouver dans l'indigence, après avoir gaspillé son bien. Et que personne désormais n'interdise à son fils, s'il est jeune, d'être amoureux et de prendre des filles, pourvu que ce soit avec mesure et décence. »

Térence tandis que l'influence grecque reste limitée. Le dramaturge Jodelle notamment, dans le prologue de sa comédie *L'Eugène* qui se présente comme un véritable manifeste de poétique, affirme sa volonté de « restituer le genre comique dans son ancienne dignité », égale à celle du genre tragique, en adaptant le modèle antique aux exigences de la société contemporaine³⁹⁶. Il s'agit de souligner la rupture avec le comique grossier de la farce médiévale.

Or, Madeleine Lazard écrit dans *La Comédie humaniste et ses personnages* que « si la farce médiévale offre d'innombrables figures de maris trompés, elle ne s'intéresse pas spécialement au vieil amoureux³⁹⁷ ». Selon la critique, c'est bien la comédie érudite italienne qui le remet en scène et il se trouve alors parfois en rivalité avec son fils, comme dans la *Clizia* de Machiavel (1525) dont la situation et les personnages sont tirés de la *Casina* de Plaute ou dans *Il Vecchio Amoro* de Gianotti (1536) qui dérive du *Mercator*³⁹⁸. La critique recense ensuite huit personnages de barbons dans les comédies de la Renaissance française dont six sont des vieillards amoureux traditionnels. Au sein de cette liste, seul Syméon dans *Le Laquais* de Larivey est en rivalité avec son fils³⁹⁹.

En effet, Pierre de Larivey, auteur français lié au groupe des « italianisants », fait paraître six comédies en 1579 dont l'une, intitulée *Le Laquais*, traite d'une rivalité amoureuse entre un père, Syméon, et son fils, Maurice pour une jeune femme, Marie. Il s'agit selon Madeleine Lazard et Luigia Zilli, de la traduction et adaptation de la pièce *Il Ragazzo* (1541) de l'auteur vénitien Lodovico Dolce qui, lui-même, s'inspirait du théâtre antique et, notamment, de la *Casina* de Plaute⁴⁰⁰. Toutefois, l'intrigue est plus complexe que dans la pièce plautéenne car, à l'action principale des amours du fils pour Marie, s'ajoute l'action secondaire des amours de la fille, Françoise, pour l'italien Horatio. Deux caractères nouveaux apparaissent, le « maquereau » Thomas et le « maître ès arts » Lucian, tandis que le rôle de l'épouse légitime

³⁹⁶ Voir Madeleine Lazard et Luigia Zilli dans Pierre de Larivey, *Le Laquais, comédie*, édition critique avec introduction et notes par Madeleine Lazard et Luigia Zilli, Paris, Nizet, 1987, pp. 17-18. Pour cette mise en contexte, nous renvoyons plus largement à l'introduction, notamment pp. 15-24.

³⁹⁷ Voir Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste et ses personnages*, Paris, P.U.F., 1978, p. 176.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 177.

³⁹⁹ Madeleine Lazard, *Ibid.*, p. 178. La critique travaillant sur les antécédents du personnage du père écrit également p. 124 : « Chez Plaute, le conflit naît aussi de la rivalité amoureuse du père et du fils, situation qui ne se retrouvera qu'une fois dans *Le Laquais* de Larivey ».

⁴⁰⁰ Selon Madeleine Lazard et Luigia Zilli, Lodovico Dolce a très probablement aussi connu la *Clizia* de Machiavel et il se serait aussi inspiré plus largement de thèmes tels que la reconnaissance finale, le déguisement de la fille en garçon, la fuite de la maison paternelle, déjà présents sur la scène italienne tout en provenant des contes de Boccace et de Bandello. Voir *Le Laquais*, éd. cit., « Introduction », pp. 28-32.

s'estompe de manière significative. Absente scéniquement, elle est seulement évoquée⁴⁰¹, conservant ainsi son rôle d'obstacle au remariage du père, mais ne jouant plus un rôle moteur dans l'action. Chez Larivey, c'est le maquereau Thomas, adjuvant des jeunes, qui détient les ficelles de l'intrigue et élabore le stratagème du travestissement du laquais. Celui-ci, déguisé en femme, prend la place de Marie pour tromper le père tandis que cette dernière retrouve le fils. Parallèlement, Françoise, la fille, endosse les habits du laquais pour retrouver en cachette son amant Horatio. La pièce se solde par le double mariage des jeunes tandis que le père revenu à la raison, ratifie les deux contrats.

Comme chez Plaute, père et fils traitent l'amour avec légèreté, n'y voyant d'autre enjeu que le plaisir. Le père, sans écouter son serviteur Valère qui tente de lui faire la morale à cause de son âge, sollicite l'aide du maquereau Thomas⁴⁰². Quant au fils, il se réjouit surtout à l'idée de passer la nuit avec la jeune femme⁴⁰³. On n'assiste à aucune confrontation directe entre rivaux ce qui « restreint la portée du conflit » comme le souligne Madeleine Lazard⁴⁰⁴. Si le fils est au courant dès l'acte I de sa rivalité avec son père, ce dernier ne l'apprend qu'à l'acte IV et après un moment de colère, il se montre vite indulgent et prêt à céder sa place⁴⁰⁵.

Mais, la grande nouveauté de cette pièce par rapport à l'Antiquité réside dans la présence récurrente de la question matrimoniale abordée par le personnage du valet, Valère, qui joue ici le rôle de la voix de la raison⁴⁰⁶. Il tente de convaincre le fils réticent d'envisager le mariage

⁴⁰¹ Voir en III, 3, Valère rappelle au vieillard que son épouse est malade : « Voici : vous allez hors du logis, madame est au lit rongée d'une grosse fièvre, [...] » et lors du dénouement, en V, 4, Syméon pense que sa femme « sera guérie si tôt qu'elle entendra ces bonnes nouvelles ».

⁴⁰² Voir *Le Laquais*, I, 1-2.

⁴⁰³ Voir *Le Laquais*, III, 1. Maurice se livre en un grand mouvement lyrique à une véritable ode à la nuit et au plaisir : « Ô nuit que j'ai tant désirée ! Nuit qui m'est plus luisante et claire que le plus beau jour des plus beaux jours ! [...] Je crois que Marie m'aime et que son dessein est coucher avec moi cette nuit. [...] Donc ô souveraine déesse qui peut comme il te plaît troubler la tranquillité d'amour, je t'invoque : sois-moi favorable, je te supplie, et ne t'oppose au plaisir de mon bien, ains [sic] souffre que je puisse cueillir le fruit dès si longtemps promis à ma pure et sainte fidélité. » L'image du fruit à cueillir souligne non seulement, que les projets du jeune homme sont essentiellement d'ordre charnel mais aussi, qu'il ne réfléchit pas aux conséquences de ses actes et souhaite seulement jouir de l'instant présent.

⁴⁰⁴ Voir Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste et ses personnages*, p. 204 : « On pourrait s'attendre à des scènes violentes, à de dramatiques conflits où éclaterait l'amertume du vieillard dédaigné, le désespoir du fils amené à mépriser et haïr son père. En fait Larivey les évite, à la suite de L. Dolce, son modèle italien. [...] Ainsi les scènes douloureuses sont-elles escamotées, ce qui restreint la portée du conflit, mais aussi l'acuité de l'analyse, et adoucit la dureté de la punition du vieillard. »

⁴⁰⁵ Voir Syméon en V, 2 à Lucian : « [...] je lui [à Maurice] ai pardonné en mon cœur, la raison ayant surmonté mon appétit, qui me fait connaître qu'il est mieux séant et plus raisonnable que cette jeune fille soit sa femme que ma concubine. »

⁴⁰⁶ Voir Madeleine Lazard et Luigia Zilli, *Le Laquais*, éd. cit., p. 36 : « Valère, le serviteur incorruptible, ne garde rien de l'effronterie de ses modèles latins. Honnête et dévoué à son maître, il en blâme les vices au nom d'un principe inconnu de l'Antiquité. »

avec la jeune femme s'il souhaite passer une nuit avec elle⁴⁰⁷. La raison principale est que le statut de la jeune femme – bien que toujours absente scéniquement –, a changé de la *Casina* au *Laquais*. Elle est devenue une jeune femme à marier et un jeune homme ne peut abuser d'elle en toute impunité. Le père étant déjà marié, c'est sur les épaules du fils que retombe cette charge. Ainsi, le frère de Marie ayant surpris les deux amants ensemble, Maurice se voit contraint, pour avoir la vie sauve, de s'engager à épouser la jeune femme. Les faits nous sont narrés par la servante mais, on peut imaginer que le fils, auparavant si réfractaire à l'idée d'un mariage, ne se réjouit pas vraiment de cette union forcée⁴⁰⁸. On perçoit ici la volonté de Larivey d'adapter sa pièce aux bienséances de l'époque. En raison des pressions familiales, sociales et religieuses – puisque même le cardinal intervient dans la pièce –, le jeu amoureux est désormais devenu sérieux.

Cependant, comme chez Plaute, l'enjeu central de la pièce reste la caricature du vieillard, dupé ici par ses enfants et non plus par son épouse. Syméon, se retrouvant au lit avec un laquais qu'il croit être sa bien-aimée, est parfaitement ridicule et la scène permet de donner lieu à un récit scabreux en accord avec les attentes du public de l'époque. Comme l'annonçait le *Prologue*, il est bien la victime de cette comédie où chacun joue à le tromper⁴⁰⁹.

À notre connaissance, la pièce de Larivey est la seule comédie française du XVI^e siècle à aborder la rivalité amoureuse père-fils. Mais, comme le souligne Georges Forestier, il est « fondamental de distinguer l'ensemble du théâtre de Larivey du reste de la production française de l'époque⁴¹⁰ » en raison de sa grande proximité avec le théâtre italien. Selon le critique, « seules les héroïnes de Larivey s'enfuient de la demeure familiale ou se travestissent pour poursuivre leur amant, préfigurant en cela les jeunes filles des comédies et des tragi-comédies françaises du XVII^e siècle⁴¹¹ ». Si dans notre pièce c'est bien le cas de la sœur, Françoise, qui part retrouver son amant, on constate toutefois que la jeune femme convoitée, Marie, reste absente scéniquement, suivant en cela plutôt le modèle des jeunes femmes de l'Antiquité. Cependant, elle est largement évoquée dans les récits que les autres personnages

⁴⁰⁷ Maurice se montre toujours réticent à l'idée de se marier et réplique à Valère en I, 5 : « Ne parlons point de mariage » ; puis à Thomas en II, 3 : « Beaucoup de choses qui me plaisent infiniment, fors et excepté la conclusion de ce mariage. »

⁴⁰⁸ En IV, 2, la servante Belle-Couleur rapporte la scène à Valère et déclare : « Soit de force, soit de gré, tant y a qu'elle est sa femme. »

⁴⁰⁹ Rappelons ici le « Prologue » de cette comédie qui doit enseigner « aux vieillards à être plus modérés et moins adonnés aux plaisirs de Vénus » p. 64.

⁴¹⁰ Georges Forestier, « Situation du personnage de la jeune fille dans la comédie française du XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLVI, 1984, n° 1, p. 8.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 14.

font sur elle ce qui lui donne une « illusion de présence⁴¹² ». En outre, nous avons vu que son statut de jeune fille de bonne famille est capital pour le dénouement de la pièce. Cette pièce nous paraît donc apporter un témoignage essentiel dans l'évolution du traitement de la rivalité. Avec le changement de statut de la jeune femme et les prémices d'un développement de son rôle c'est toute la question matrimoniale qui prend forme. Par ses larges emprunts italiens, la pièce de Larivey semble bien montrer la voie. Or, un type particulier de comédie italienne fait justement de la rivalité amoureuse père-fils l'un de ces topoi, il s'agit de la *commedia dell'arte*.

1.3.2 La *Commedia dell'arte* et le modèle de *Pantalone*

Née au milieu du XVI^e siècle, la *commedia dell'arte* connaît un succès rapide et elle est à son apogée au début du XVII^e siècle. Elle puise ses sujets essentiellement dans la comédie latine et dans la comédie érudite de la Renaissance mais, s'inspire aussi de genres variés tels que la pastorale ou la *comedia* espagnole. Tout en offrant un large répertoire de sujets, l'enjeu de son intrigue est toujours matrimonial. Deux jeunes amoureux, aidés de leurs valets, doivent affronter divers obstacles pour pouvoir se marier. La *commedia dell'arte* présente la particularité de fonctionner à partir de personnages fixes, les types, qui ont chacun à leur actif un répertoire de scènes à effets comiques. Chaque troupe présente ainsi un emploi de vieillard. Ce dernier, dénommé *Pantalone* ou *Dottore*⁴¹³, joue bien souvent le rôle de « père obstacle » dans un genre théâtral qui affectionne les scènes d'altercations entre père et fils riches en effets comiques⁴¹⁴. Mais, *Pantalone* peut aussi être le « prétendant indésirable » c'est à dire un vieillard amoureux, en proie à une passion violente pour une jeune femme et souhaitant l'épouser. En outre, le rôle de la jeune femme se développe considérablement car la *commedia dell'arte* apprécie les scènes comiques où le vieillard la courtise tandis qu'elle le

⁴¹² Georges Forestier, art. cit. , p. 7, le critique écrit : « « Entre la jeune fille de la comédie antique qui ne paraît jamais en scène et les héroïnes de Corneille ou de Marivaux qui ne la quittent guère, les apparitions de la jeune amoureuse des comédies humanistes constituent, d'une certaine manière, un *constat de présence*, fondamental : elles servent à marquer l'empreinte de la présence de la jeune fille sur toute la comédie, comme le prouve la place de ses apparitions, que nos dramaturges n'ont pas laissée au hasard, l'essentiel étant d'assurer, nous le verrons, une sorte d'*illusion de présence*. »

⁴¹³ Gustave Attinger souligne que le Docteur est une sorte de double du type de *Pantalone* mais qu'il occupe un rôle moins important. Voir Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, rééd. 1950. p. 40. Nous renvoyons également au tableau des personnages les plus connus que propose Claude Bourqui, dans *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et XVIII^e siècles*, Paris, Sedes, 1999, p. 50. On trouve comme « père obstacle » : Dottore Graziano, Baloardo, Balanzon mais, seuls deux personnages, *Pantalone* ou *Magnifico* peuvent être « père obstacle » ou « prétendant indésirable ».

⁴¹⁴ Claude Bourqui, *Les Sources de Molière, Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999, p. 236, écrit que « la scène de malédiction du père au fils est un morceau classique de la *commedia dell'arte* » et qu'« [à] ce titre, il figure dans les dialogues types que propose A. Perrucci dans son traité *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699) (édition moderne, Florence, Sansoni, 1961, p. 197-199) ».

tourne en ridicule⁴¹⁵. De la fusion des deux fonctions, père obstacle et prétendant indésirable, naît un type de *Pantalone* particulier, le père rival de son fils en amour. Claude Bourqui souligne que « le sujet de la rivalité entre père et fils à l'endroit d'une même jeune fille » est « un *topos* bien présent dans la *commedia dell'arte*⁴¹⁶ ». L'enjeu matrimonial est présent comme chez Larivey, à la différence que désormais, père et fils sont tous les deux libres et bien décidés à épouser la jeune femme. Le père n'hésite d'ailleurs pas à se liguer avec les parents de celle-ci, voire même à user de la force pour parvenir à ses fins.

Toutefois, la tonalité de ces canevas reste toujours comique grâce aux effets de stylisation qui caractérisent la *commedia dell'arte*. Les personnages sont des types qui fonctionnent selon des schémas préétablis. Pour cette raison, même les confrontations violentes entre père-fils qui pourraient s'avérer pathétiques car l'enjeu est d'importance, conservent une tonalité légère et comique. Comme le souligne Claude Bourqui, « ce n'est pas l'histoire racontée qui est le critère d'intérêt essentiel, mais plutôt les divers jeux de scène et effets⁴¹⁷ ».

Le *corpus* du XVII^e siècle que nous nous proposons d'analyser est l'héritier de ces diverses traditions. Nous avons vu que dans l'Antiquité, la rivalité amoureuse père-fils sert essentiellement à alimenter la caricature du vieil époux volage dupé par son épouse. Mais, à la Renaissance, avec le développement progressif du rôle de la jeune femme et son changement de statut, la question matrimoniale commence à émerger. L'épouse légitime s'efface et ce sont les enfants, aidés du valet, qui dupent leur père. Enfin, c'est avec la *commedia dell'arte* que la rivalité connaît son plein épanouissement puisque le genre réunit le trio amoureux sur scène, présentant un père et un fils tous deux disponibles pour épouser une jeune femme, elle-même très active pour décider de son sort. Voyons à présent comment se présente cette rivalité ridicule au sein de notre *corpus*.

⁴¹⁵ Voir Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste et ses personnages*, pp. 69-70, qui souligne les répercussions du développement du rôle de la jeune femme : « Il est indéniable que la place importante de l'actrice dans la *commedia dell'arte* favorise le développement du rôle dans la comédie érudite, et dans la comédie française qui s'en inspire. La jeune fille entre alors dans la littérature dramatique. Elle paraît sur la scène pour exprimer elle-même ses sentiments, sans recourir aux truchements des servantes ou des entremetteuses, et tient sa partie dans les duos d'amour jusqu'alors ignorés de la comédie. » Georges Forestier insiste également sur l'influence du genre de la pastorale dans le développement du personnage de la jeune fille. Voir Georges Forestier, art. cit., p. 11 : « [...] il y a eu le formidable développement de la pastorale dramatique, genre rien moins que réaliste, qui a propulsé le personnage [de la jeune fille] sur le devant de la scène. »

⁴¹⁶ Claude Bourqui, *Les Sources de Molière*, Sedes, 1999, p. 244, le critique renvoie en particulier à « un scénario napolitain : *Il ragazzo per le lettere*, codex Casamarciano II, 39 ».

⁴¹⁷ Voir Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, p. 14.

2 Dramaturgie et rhétorique de la rivalité ridicule au XVII^e siècle

Les auteurs du XVII^e siècle pour rendre la rivalité amoureuse père-fils ridicule et susciter le rire du spectateur, s'appuient essentiellement sur deux figures comiques, le père et le valet, que nous nous proposons d'étudier successivement ici. Commençons par la figure paternelle, héritière de toute une tradition comique. En quoi ce personnage participe-t-il à la dramaturgie et à la rhétorique de la rivalité ridicule que proposent nos pièces ? Peut-on parler d'un *Pantalone* à la française ?

2.1 Le père-rival, un *Pantalone* à la française ?

2.1.1 La caricature du père-rival en vieillard amoureux

Notre *corpus* comique s'inspire largement des sources antiques et récentes et fait de la vieillesse la caractéristique essentielle du père-rival. Le père est âgé dans *Les Barbons*⁴¹⁸ et *Crispin médecin* ainsi que dans les deux pièces intitulées *La Mère coquette*⁴¹⁹. Cette vieillesse est, conformément à la tradition, associée à l'avarice dans *L'Avar* et, de façon plus originale, à la pédanterie dans *Le Pédant joué*. Or, comme nous l'avons vu précédemment, le contraste inhérent au personnage entre son âge avancé et ses prétentions amoureuses est source de comique. Ainsi, Madeleine Lazard écrit au sujet de *Pantalone* :

Le comique du personnage relève essentiellement du comique du contraste : vieux bourgeois honorable, bien considéré il veut faire oublier son âge ; alors qu'il devrait donner l'exemple de la pondération et de la sagesse, il tombe dans tous les pièges de l'amour avec la même irréflexion que les jeunes gens, mais sans avoir leur grâce ni l'excuse de la jeunesse⁴²⁰.

Par ce procédé, le père-rival tend également à se confondre avec le type comique traditionnel du vieillard amoureux dont Madeleine Lazard brosse les principaux traits au sein des comédies françaises du XVI^e siècle. Elle souligne chez le personnage, sa décrépitude et sa laideur – ainsi que la présence d'une toux –, son rajeunissement par l'amour, sa complaisance dans l'énumération de ses mérites, son impatience dans ses désirs et sa crudité du langage⁴²¹, autant de caractéristiques que nous retrouvons chez le père-rival de nos pièces. Ce dernier se présente en effet comme une caricature de vieillard amoureux, ainsi que nous allons le voir à présent.

⁴¹⁸ Selon François et Claude Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, la pièce fut même réimprimée en 1703 sous le titre « *Les Vieillards amoureux et rivaux de leurs fils* ».

⁴¹⁹ À l'inverse de la mère-rivale dont la relative jeunesse est soulignée. Voir notre chapitre IV.

⁴²⁰ Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste et ses personnages*, p. 178.

⁴²¹ Voir Madeleine Lazard, *Ibid.*, chapitre VI « Le Vieillard amoureux », pp. 175-208.

Tout d'abord, c'est essentiellement en raison de son âge avancé que les personnages condamnent la passion amoureuse du père. Chacun s'étonne, le critique ou tente de le raisonner. Au début, les fils ne le prennent souvent pas au sérieux. Ainsi, dans *Les Barbons*, Clidamant s'exclame : « Nos pères amoureux ? Cela n'est pas croyable, / Un Amant à leur âge, est toujours méprisable, / Les soupirs de vieillards sont toujours superflus, / Ils ont beau soupirer, on les entend plus⁴²² ». Les valets, quant à eux, se montrent d'emblée très critiques comme Crispin qui déclare au sujet de Lisidor : « De quoi s'avise ce vieux reître, de devenir amoureux à soixante et quatorze ans ?⁴²³ ». Un autre parent du même âge, tente parfois en vain de le raisonner, comme Anselme dans *L'Avare* (V, 6) ou encore la mère d'Alcine s'opposant au mariage de sa fille dans *Crispin médecin* (I, 3). Le vieil homme est souvent lui-même un peu honteux de sa passion comme Harpagon confiant à Frosine : « La Fille est jeune, comme tu vois ; et les jeunes gens d'ordinaire n'aiment que leurs semblables, ne cherchent que leur compagnie. J'ai peur qu'un Homme de mon âge ne soit pas de son goût [...] »⁴²⁴.

Son âge avancé transparaît dans son allure physique, véritable source de comique, d'autant plus qu'il s'ingénie à en masquer les signes pour jouer le galant auprès de la jeune femme. Ainsi, dans *Le Pédant joué*, Granger se prépare devant son miroir avant de rendre visite à Genevieve et s'entraîne à ne sourire que d'un côté pour cacher ses dents manquantes⁴²⁵ ! Dans *La Mère coquette* de Quinault, le père fait allusion avec force euphémismes à sa vieillesse et reconnaît avoir « quelques petits maux, comme atteinte de Goutte, Catheres [sic], Rhumatismes⁴²⁶ ». Mais, le portrait que fait Laurette de lui est sans pitié et tourne à la caricature lorsqu'elle raconte que « [c]ourbé sur son bâton, le bon petit Vieillard / Tousse, crache, se mouche & fait le goguenard⁴²⁷ ». La toux du vieil homme est en effet récurrente au sein des pièces. Emblématique du paradoxe qui habite le personnage, elle est à la fois l'expression de son émoi amoureux et le signe involontaire de son grand âge⁴²⁸. À la scène 6 de l'acte III dans la pièce de Visé, la déclaration d'amour de Géronte à Bélamire est ainsi

⁴²² Voir *Les Barbons*, I, 1.

⁴²³ Voir *Crispin médecin*, I, 10 ; voir aussi *La Mère coquette* de Visé, III, 6, lorsque la servante Iacinte s'exclame devant Géronte : « Vous aimez à votre âge ! »

⁴²⁴ Voir *L'Avare*, II, 5.

⁴²⁵ *Le Pédant joué*, III, 1, Granger : « Quand je ris, ma mâchoire, ainsi que la muraille d'une ville battue en ruine, découvre à côté droit une brèche à passer vingt hommes. C'est pourquoi, mon visage, il vous faut styler à ne plus rire qu'à gauche ; [...] ».

⁴²⁶ Quinault, *La Mère coquette*, I, 4.

⁴²⁷ Quinault, *La Mère coquette*, I, 2.

⁴²⁸ Voir Georges Forestier et Claude Bourqui, « Notice » de *L'Avare* dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit. , pp. 1326-1327. Les deux critiques écrivent p. 1327 : « fluxion et toux sont inhérentes au vieillard de comédie qui prétend plaire à une jeune fille : dès le début du XVIIe siècle la comédie de l'Arioste I suppositi [...] jouait déjà sur le contraste entre les prétentions et la toux du vieillard [...] » et « [p]lus récemment, dans *Dom Bertran de Cigarral* (1652) de Thomas Corneille [...] ». Notons que *Le Pédant joué*, propose une variante, le personnage a la « voix cassée » (III, 1).

ponctuée par sa toux, comme l'indiquent la didascalie « il tousse » et la question de la servante Iacinthe : « Mais d'où, vous vient, Monsieur, cette méchante toux ? » La domestique s'amuse, du reste, tout au long de la scène, à souligner l'état dégradé du personnage par ses remarques ironiques. Ainsi, alors que le vieil homme se vante de savoir bien chanter, elle lui réplique : « Chantez-vous comme un Cygne ? / Vous êtes aussi blanc », évoquant par cette comparaison animalière la mort prochaine de Géronte. Dans la pièce de Quinault, lorsque le père raconte au marquis avec émotion le moment où il a surpris la jeune femme à sa toilette, ce dernier le met en garde : s'il parle trop d'Isabelle, la « toux reviendra⁴²⁹ » ! Cette toux met en exergue la position décalée de ce vieillard que son corps rappelle en quelque sorte à l'ordre alors qu'il s'égare vers un amour qui n'est plus de son âge.

Par conséquent, le père, se rengorgeant des flatteries que lui fait le marquis dans *La Mère coquette* de Visé⁴³⁰, et adhérant naïvement à l'éloge dithyrambique des vieillards auquel se livre Frosine dans *L'Avare*⁴³¹, présente une attitude ridicule qui est source de comique. Le personnage fait aussi son propre éloge et se plaît à souligner son ardeur amoureuse et sa jeunesse retrouvée grâce à l'amour. Ainsi, dans *La Mère coquette* de Philippe Quinault, Crémante déclare que « [s]on poil blanc couvre encore un sang subtil et chaud⁴³² ». Dans *Les Barbons*, les deux vieux se louent réciproquement. Policarpe parle de Boniface comme d'« un homme de bonne mine », « qui danse comme un drôle », « qui sait à ravir passer la capriolle [sic]⁴³³ » tandis que Boniface décrit Policarpe comme « droit, gaillard, dispos », comme « un homme qui n'a point son pareil d'ici jusques à Rome⁴³⁴ ». Le décalage entre le physique du personnage et ses prétentions est saisissant et l'effet comique encore plus fort pour le spectateur qui peut le constater directement sur la scène.

Très présent, le père-rival envahit parfois l'espace scénique comme dans *L'Avare* que la critique a, par conséquent, souvent présentée comme une comédie de caractère⁴³⁵. Certes cette place prédominante accordée à un personnage doté d'un vice, préfigure le succès de ce type

⁴²⁹ Quinault, *La Mère coquette*, I, 4.

⁴³⁰ Visé, *La Mère coquette*, I, 8, Le Marquis à Géronte : « Vous avez tantôt fait votre Cour à merveille » ; « Peste tous ces transports manquent peu de vieillesse ! » ; « Vous avez de l'ardeur jusqu'au fond des os. »

⁴³¹ Voir *L'Avare*, II, 5, Frosine à Harpagon : « [...] vous êtes à ravir, et votre figure est à peindre. Tournez-vous un peu, s'il vous plaît. Il ne se peut pas mieux. Que je vous voie marcher. Voilà un corps taillé, libre, et dégagé comme il faut, et qui ne marque aucune incommodité. » Selon Claude Bourqui et Georges Forestier, « Notice » de *L'Avare* dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1327, Molière a repris cette « scène de flatterie entre le vieil avare amoureux et son parasite » à une comédie de l'Arioste, *I suppositi*, traduite en français en 1552.

⁴³² Voir Quinault, *La Mère coquette*, I, 4.

⁴³³ *Les Barbons*, II, 8.

⁴³⁴ *Les Barbons*, II, 9.

⁴³⁵ Dans *L'Avare*, Harpagon est présent dans vingt-deux scènes contre quatorze pour Cléante ; voir aussi *Le Pédant joué*, le père est présent dans vingt-six scènes contre onze pour son fils. Voir notre chapitre II sur le père comme obstacle envahissant dans la comédie.

de comédies à la fin du siècle⁴³⁶. Toutefois, cette pièce est, selon nous, bien plus complexe. La caricature du père et l'intrigue amoureuse sont en réalité étroitement imbriquées. Ainsi, la scène 3 de l'acte I, inspirée de l'*Aulularia* de Plaute permet de nourrir la caricature du personnage. Fouillant sans ménagement son valet, l'avare révèle sa crainte paranoïaque d'être volé⁴³⁷. Cependant, cette scène annonce aussi indirectement la fin de l'intrigue amoureuse et le vol effectif de l'argent par La Flèche. En effet, c'est grâce à l'échange de la cassette, volée par La Flèche, que Cléante obtient la main de Mariane⁴³⁸. L'avarice, conforme au personnage-type du vieillard selon les critères du XVII^e siècle, illustre l'âge avancé d'Harpagon et lui donne par moments un caractère menaçant. Mais, comme le souligne Patrick Dandrey dans *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Harpagon, « dès lors qu'il se pavane sous des compliments si superbement dissonants avec son image, [...] révèle sa faiblesse, choit dans le grotesque, dissout dans le chimérique l'airain de sa sombre cuirasse et la fureur tragique de son acharnement pour l'or. Et tout se repeint alors de folie superbement dissonante [...] »⁴³⁹. Cherchant vainement à faire le galant, l'avare perd le caractère inquiétant que pouvait lui donner son vice. Il est tout simplement ridicule et ruine sa crédibilité pour la suite de la pièce. Le modèle de la comédie à l'italienne permet de conserver à l'action sa tonalité comique, en dépit du caractère menaçant et parfois machiavélique d'Harpagon, comme nous le verrons dans notre étude des scènes de confrontations.

2.1.2 Une rhétorique amoureuse ridicule

Le langage du personnage trahit également le décalage entre son âge avancé et ses désirs de jeune homme. Dans la pièce de Chevalier, la rhétorique amoureuse dont usent les deux barbons est tout à fait ridicule. Ils n'hésitent pas à mélanger divers types de registres pour exprimer leurs sentiments. Ainsi, Boniface dans son monologue à la scène 3 de l'acte I, use tout d'abord d'un registre de langue élevé, riche en métaphores galantes. Il apostrophe le dieu

⁴³⁶ Citons pour exemple *Le Grondeur* de Brueys et Palaprat (1691), comédie en trois actes inspirée de Molière mais où la caricature du père-grondeur l'emporte cette fois largement sur la rivalité amoureuse père-fils, résolue dès la fin de l'acte II. Voir David-Augustin de Brueys et Jean de Palaprat, *Le Grondeur*, dans *Chefs d'œuvres des auteurs comiques*, F. Didot, 1845 (tome 3), pp. 1-68. Voir la conclusion générale de notre thèse.

⁴³⁷ Voir aussi en II, 3, Harpagon va faire un petit tour pour surveiller son argent ; en III, 9, il est inquiet pour son argent et laisse Cléante se charger de l'accueil de Mariane ; en IV, 1, il soupçonne tout le monde de vol ; et enfin en V, 6, il ne pense qu'au bonheur de retrouver sa cassette.

⁴³⁸ Voir aussi la scène deux de l'acte II qui constitue la première confrontation violente entre père-fils, Cléante découvrant que le mystérieux usurier auquel il voulait emprunter de l'argent n'est autre que son père. Chacun laisse éclater sa surprise et sa colère mais, l'on peut penser que sous le prétexte financier se cache du côté du fils, le motif amoureux car il a appris, dès l'acte I, sa rivalité avec son père. Cette scène annonce la violente confrontation de l'acte IV, étendue sur trois scènes, et dont le sujet est bien cette fois la main de Mariane.

⁴³⁹ Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque d'histoire du théâtre, 1992, pp. 97-98.

« Amour », en le représentant comme « un petit enfant brutal » qui le tient « enchaîné » et se réfère à la figure mythologique de « Cupidon ». Mais, dès l'arrivée de Policarpe à la scène suivante, la tonalité de la pièce bascule dans le comique. Les deux barbons se servent désormais d'un registre de langue bas, familier et concret qui donne de l'amour une image dégradée comme en témoigne l'échange suivant :

POLICARPE

L'amour nage en mon corps, comme l'eau dans la carpe.

BONIFACE

Et moi, ce même amour dont je suis prisonnier,
Me trotte au corps aussi comme rats au grenier⁴⁴⁰.

Ces comparaisons animalières tout à fait incongrues sont sources de comique en raison de leur décalage avec la noblesse du sentiment évoqué⁴⁴¹. En outre, la scène se clôt sur un échange de répliques reprenant la métaphore précieuse de la flamme amoureuse, elle aussi dégradée en « ardeurs » et en un « feu si chaud » qu'il semble se référer davantage à un désir libidineux qu'à une forme d'amour éthéré. Le registre élevé est donc constamment rabaisé et dégradé au point de côtoyer la vulgarité chez ces barbons qui disent vouloir faire « la nique à la jeunesse⁴⁴² ». Les deux vieillards se livrent ici à une parodie de discours amoureux et la pièce se dote d'une tonalité burlesque en parfait accord avec leur situation décalée.

Dans les deux pièces intitulées *La Mère coquette*, le vieillard raconte au marquis qu'il a vu la jeune femme à son réveil le matin même⁴⁴³. Son discours est constitué d'une série de saynètes décrivant la jeune femme au sortir de son lit, puis s'habillant et enfin se peignant, assise devant son miroir. À première vue, cette description de la femme à sa toilette se présente comme tout à fait traditionnelle et rappelle la poésie pétrarquaisante de la Renaissance française avec l'évocation des « beaux et blonds cheveux » de la femme aimée ainsi que la focalisation sur certaines parties de son corps comme dans la forme poétique du blason toujours en vogue dans les salons mondains du XVII^e siècle. Le regard du vieillard se pose successivement sur sa « main », son « coude », son « bras » avant d'entrevoir son « beau sein » lorsqu'une épingle tombe malencontreusement de la chemise de sa belle. Il est alors au

⁴⁴⁰ *Les Barbons*, I, 4.

⁴⁴¹ Notons également le jeu de mots sur le nom d'un des barbons, Policarpe, avec la comparaison peu flatteuse de son corps à celui d'un gros poisson. Concernant Boniface, la métaphore de l'amour-prison est totalement dégradée puisque le sentiment est comparé ici à des « rats » – animaux habituellement connotés négativement car associés à l'insalubrité et à la maladie – trotant dans un corps devenu « grenier ». Le personnage fait ici implicitement référence à sa décrépitude physique, il est vieux et poussiéreux, tel un grenier.

⁴⁴² *Les Barbons*, III, 7. On retrouve une telle vulgarité dans le discours de Granger qui se réjouit de pouvoir aller « arroser » la « pucelle » qu'il convoite et qui s'exclame : « Toutes les femmes ne sont-elles pas semblables aux arbres, pourquoi donc ne voudrait-elle [Genevieve] pas être arrosée ? », voir *Le Pédant joué*, I, 3.

⁴⁴³ Voir Visé, *La Mère coquette*, I, 8 et Quinault, *La Mère coquette*, I, 4. Les deux descriptions sont très semblables et nous nous référons ici à la pièce de Visé pour les citations.

comble de l'émotion et raconte être « tombé tout interdit, sans vigueur & sans poulx » aux genoux de la dame, tel un chevalier servant. Mais, la chute ironique du récit ramène brutalement le vieil homme à sa condition puisqu'il nous raconte que la femme a pris cet « excès d'amour » pour un signe de « faiblesse » lié à l'âge⁴⁴⁴ ! En outre, cette évocation apparente d'un amour platonique idéalisé, cache en réalité un amour charnel et sensuel. Le vieil homme sent le « sang bouillir dans [s]es veines » et son récit, chez Visé, est encadré par l'évocation de son ardeur amoureuse tandis que, chez Quinault, des points de suspension entrecoupent sa narration soulignant qu'il revit cette émotion au moment même où il parle. La femme loin d'être une icône intouchable comme chez Pétrarque, est ici un objet sensuel que le vieil homme convoite avec gourmandise. Par ce discours empreint d'érotisme, en complet décalage avec son âge, il frôle les limites des bienséances et c'est sans doute la raison pour laquelle dans la pièce de Quinault le marquis change bien vite de sujet en lui disant « Votre toux reviendra, changeons donc de langage ».

La rhétorique amoureuse du personnage joue donc avec les conventions et dote les pièces d'une tonalité burlesque. À la fois ridicule et décalée, elle est en parfait accord avec la caricature et la situation inconvenante du vieillard amoureux. Par ces caractéristiques, le personnage reste très proche de celui des comédies françaises du XVI^e siècle décrit par Madeleine Lazard dans son ouvrage *La Comédie humaniste et ses personnages*. Cependant, notre corpus dix-septiémiste présente la particularité de proposer un vieillard amoureux qui est toujours père et rival de son fils pour épouser une jeune femme. Par cette rivalité et cet enjeu matrimonial nouveaux, il s'apparente au personnage de *Pantalone* dans la *commedia dell'arte*. Les dramaturges usent de ces nouvelles caractéristiques pour renforcer les effets comiques au sein de scènes récurrentes, dont nombre d'entre elles sont empruntées à la *commedia dell'arte*, comme nous allons le voir à présent.

2.1.3 Un rôle générateur de scènes comiques

Le statut de père et de rival, accroît le comique du personnage du vieillard amoureux car la comparaison avec son fils s'impose d'emblée et l'accule à la défaite. Par sa seule présence, le jeune homme respirant la jeunesse et la beauté semble narguer involontairement, son rival, vieux et décrépi. Il constitue en effet la preuve vivante de l'âge avancé du père. Comme le souligne Marcel Gutwirth, le couple père-fils est le couple « du passé et de l'avenir », ce qui

⁴⁴⁴ Voir Visé, *La Mère coquette*, I, 8, Gêronte : « [...] en l'admirant trop, je suis à ses genoux, / Tombé tout interdit, sans vigueur & sans poulx. / Mais comme elle ignorait d'où venait ma faiblesse, / Elle a su l'imputer d'abord à ma vieillesse, / Et cependant c'était d'un grand excès d'amour. »

« accule le père de comédie à la caricature » car « il ne peut que se faire éliminer par un mariage qu'il a combattu et qui le désarme⁴⁴⁵ ». En outre, contrairement aux comédies humanistes du XVI^e siècle qui évitent de mettre en présence jeune femme et vieillard pour des raisons de bienséances, les comédies du XVII^e siècle s'inspirant de la *commedia dell'arte*, jouent de cette confrontation, riche en effets comiques. Ainsi, on se propose d'étudier trois types de scènes comiques qui mettent en scène les membres du trio amoureux : l'annonce du mariage du père, la cour du père à la jeune femme et la confrontation père-fils⁴⁴⁶.

2.1.3.1 L'annonce du mariage du père : une source de quiproquos comiques

L'annonce du mariage du père se présente comme une scène-clé, un de ces rares moments où le trio amoureux est rassemblé sur scène. Le père bouleverse les attentes en annonçant son propre mariage au lieu de celui de son fils ce qui est source de quiproquos comiques.

On observe diverses configurations mais, le plus souvent, c'est la femme qui est victime du quiproquo : elle accepte d'épouser le père croyant qu'on lui destine le fils ! Dans *Les Barbons*, le quiproquo est double ce qui donne lieu à un comique de répétition. On observe un jeu de scène et des répliques quasiment identiques aux scènes 8 et 9 de l'acte II. À chaque fois, père et fille arrivent ensemble. La fille aperçoit le père de son amant et se réjouit en pensant qu'on lui destine le fils. Sa méprise s'accroît lorsque le vieillard fait son propre éloge comme époux car elle pense qu'il lui parle du jeune homme⁴⁴⁷ ! Le quiproquo est finalement levé lorsque la jeune femme impatiente, demande le nom de son prétendant. Sa surprise est à son comble, comme l'indique les didascalies et l'échange de vers en stichomythie ainsi que son refus immédiat et catégorique. Elle quitte la scène, abandonnant les deux vieillards à leurs projets. À la fin de la scène 8, la sortie de la première jeune femme est suivie de l'entrée de la seconde si bien que la scène se répète à l'identique suscitant le rire du spectateur au savoir omniscient et la colère croissante des deux barbons⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ Marcel Gutwirth, *Molière ou l'invention comique. La Métamorphose des thèmes et la création des types*, Paris, Minard, 1976, p. 100.

⁴⁴⁶ Voir en annexe III notre tableau sur les scènes de rencontre du trio amoureux dans les comédies.

⁴⁴⁷ Voir aussi *Pédant joué*, II, 9 où l'on observe le même type de méprise : la femme croit que le valet lui parle de l'amour du fils pour elle alors qu'il lui parle de celui du père !

⁴⁴⁸ Comparer la joie des deux jeunes femmes. En, II, 8, Polixène « à part, apercevant le Père de Clidamant : Je doute que c'est lui, que mes sens sont ravis ! / Le Père vient exprès me parler pour son Fils. » et en II, 9, Aminte : « Ce sera Lucidor, / Il n'est plus rien certain car j'aperçois son Père. » Comparer ensuite leur impatience. En II, 8 Polixène « *impatiente de savoir qui c'est* : Mais Monsieur, quel est-il ? » et Aminte « *impatiente de savoir qui c'est* : Quel peut-être Monsieur, cet homme si parfait ? ». Comparer également leur surprise et leur refus, avant de quitter la scène, Polixène : « Justes Dieux ! », puis « *s'en allant froidement* : Mon Père j'ai fait Vœu d'être Religieuse » et Aminte : « Dieux ! », puis « *s'en allant froidement* : Mon Père, excusez-moi, je ne suis pas en âge. »

Le fils est parfois la victime du quiproquo comme Cléante dans *L'Avare* à la scène 4 de l'acte I. Harpagon venant d'annoncer à ses enfants qu'il compte les marier, c'est tout naturellement que le jeune homme pense que Mariane lui est destinée lorsque son père l'interroge sur les qualités de la jeune femme. On note l'échange rapide de questions-réponses entre père et fils. Harpagon interroge tout d'abord Cléante sur la jeune femme « Sa physionomie ? », « Son air, sa manière ? » et le jeune homme en dresse naïvement un portrait élogieux disant qu'elle est « une fort charmante Personne », « toute honnête et pleine d'esprit ». Puis, Harpagon enchaîne sur des questions rhétoriques engageant le jeune homme à approuver le choix d'un tel parti : « Ne croyez-vous pas, qu'une Fille comme cela, mériterait assez que l'on songeât à elle ? », « que ce serait un parti souhaitable ? » et Cléante se méprenant de plus belle, répond par l'affirmative à toutes les questions de son père. Il oeuvre ainsi sans le savoir à sa propre perte, allant même jusqu'à encourager son géniteur en l'assurant que « le bien n'est pas considérable, lorsqu'il est question d'épouser une honnête Personne ». Prenant trop tard conscience de sa méprise, au moment où son père lui annonce qu'il compte épouser Mariane, Cléante est complètement pris au dépourvu. Son discours se résume alors à quelques bribes de phrases traduisant son émotion : « Euh ? », « Vous êtes résolu dites-vous... », « Qui vous ? vous ? ». Sa surprise de trouver un rival en son père transparaît dans l'usage répété à deux reprises du pronom « vous » mais, le père surenchérit avec égocentrisme comme en témoigne la répétition du pronom de première personne sur un rythme ternaire : « Oui, moi, moi, moi. » Sans se rendre compte des raisons du malaise du jeune homme, il va même jusqu'à lui proposer avec pragmatisme « un grand verre d'eau claire » comme remède ! Ce type d'équivoque, propre à susciter le rire du spectateur, est, en réalité, un héritage de la *commedia dell'arte* comme le souligne Claude Bourqui comparant cette scène de *L'Avare* avec une scène de la *commedia ridiculosa*⁴⁴⁹ de Giovanni Briccio intitulée, *Pantalone imbertonao* qui raconte les mésaventures de *Pantalone* en concurrence avec son fils Tiburtio pour Olimpia⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ La *commedia ridiculosa* « se rattache à ce type de production du XVII^e siècle, largement diffusée en Italie, de comédies imprimées, rédigées par des membres d'académies sur la base de scènes et de *scenari* classiques de la *commedia dell'arte* », voir Claude Bourqui, *Les Sources de Molière*, p. 236.

⁴⁵⁰ Voir Claude Bourqui : « [...] l'équivoque de la scène I, 4 de *L'Avare*, où père et fils s'entretiennent l'espace de quelques répliques de la future épouse, chacun dans l'idée qu'elle lui est destinée en propre, est également un des moments forts de *Pantalone imbertonao*, une *commedia ridiculosa* de Giovanni Briccio, publiée pour la première fois en 1617 et rééditée à de nombreuses reprises au XVII^e siècle ». Voir Claude Bourqui, « *L'Avare* de Molière à la lumière de la *commedia dell'arte* » in *La Commedia dell'arte tra cinque e seicento in Francia e in Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studio Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di Elio Mosele, Schena editore, Fasano, 1997, p. 278. Pour une consultation du texte italien, nous renvoyons aux pages 290-292, où le critique compare le texte italien et deux passages de la pièce de Molière. Voir aussi la traduction d'un extrait de *Pantalone imbertonao* (I, 15) proposée par Claude Bourqui dans *Les Sources de Molière*, Annexes, p. 455 : « PANTALONE : À propos, connais-tu la fille de Coviello ? qu'est-ce qu'il t'en semble ? / TIBURTIO :

2.1.3.2 La cour ridicule du vieillard à la jeune femme

Les moments où le vieillard courtise la jeune femme donnent aussi lieu à des scènes comiques. Il adopte tout d'abord des attitudes ridicules pour s'approcher d'elle. Ainsi, il court littéralement après elle dans *La Mère coquette* de Quinault comme l'indique la didascalie « Crémante courant après Isabelle » à la scène 5 de l'acte III. Dans *Le Pédant joué*, il s'introduit chez elle, de nuit, à l'aide d'une échelle tandis que le valet Corbineli s'amuse à lui faire peur et à le menacer en se faisant passer pour un spectre ce qui donne lieu à une scène riche en effets comiques⁴⁵¹. Par son accoutrement, il fait même peur à la jeune femme comme Harpagon et ses lunettes dans *L'Avare*⁴⁵².

Les rencontres père-femme sont placées sous le signe de l'incompréhension. Ainsi, dans *L'Avare*, alors que Mariane confie en aparté à Frosine son dégoût pour le vieil homme en s'exclamant « Ô l'Homme déplaisant ! », « Quel animal ! », l'entremetteuse transforme ses propos en éloges et rapporte à Harpagon que la jeune femme le « trouve admirable »⁴⁵³ ! Au sein de ce dialogue de sourds, le comique va *crescendo* car Harpagon se rengorge des faux compliments transmis par la femme d'intrigue tandis que la Mariane découvre avec effroi que Cléante n'est autre que le fils d'Harpagon.

Le Pédant joué présente, à la scène 2 de l'acte III, une rencontre entre père et jeune femme tout à fait comique. Le vieillard use d'une rhétorique amoureuse vieillie et pédante si bien que la jeune femme n'entend rien à la cour qu'il lui fait. Ainsi, lorsque Genevot fait son entrée, le compliment de Granger avec sa tonalité morbide est extrêmement maladroit. Il l'accueille en lui disant : « Mademoiselle, soyez-vous venue autant à la bonne heure que la grâce aux pendus quand ils sont sur l'échelle » ! Par la suite, il veut lui « prouver par quatre figures de rhétoriques : les antithèses, les métaphores, les comparaisons et les arguments » sa passion pour elle. La jeune femme écoute ce long discours, plus didactique qu'amoureux, et conclut en lui disant : « Vraiment, si j'avais dormi une nuit auprès de vous, je serais docte comme

(Le Ciel soit loué : il se montre tout à fait favorable à mes intentions). Bien sûr que je la connais, Monsieur, elle me semble être une jeune fille très convenable pour notre maison : sage, honnête, vertueuse et bien née. / PANTALONE : Je veux convenir d'un mariage avec elle ; elle sera femme de l'un de nous deux et maîtresse de maison pour l'autre. N'es-tu pas de cet avis ? / TIBURTIO : Oui, Monsieur, je loue grandement votre dessein. [...] / PANTALONE : Et si Coviello faisait quelque difficulté, parce que je suis un vieux galant, je lui répondrais qu'il faut que l'homme ait quelques années de plus ; parce que où il y a les années, il y a aussi la sagesse, et où il y a la sagesse, il y a le vrai gouvernement. / TIBURTIO : Entendons-nous mon père, qui sera le mari, vous ou moi ? / PANTALONE : Je veux que ce soit moi ; tu as le temps de te marier, toi. / TIBURTIO : (Ô fortune traîtresse). Moi je voulais dire moi ; je suis abasourdi de ce coup du sort ; vous parlez sérieusement ? / PANTALONE : Je parle sérieusement, bougrement sérieusement [...] » (I, 15).

⁴⁵¹ Voir *Le Pédant joué*, IV, 1.

⁴⁵² Voir *L'Avare*, III, 5-6.

⁴⁵³ Pour ces citations, voir *L'Avare*, III, 6.

Hésiode, pour avoir dormi sur le Parnasse. » Ce discours bien trop scolaire est inefficace et, en complet décalage avec les attentes de la jeune femme pour laquelle tout cela n'est que « galimatias ». À cette rhétorique amoureuse dépassée, elle répond par un discours à double entente et lui conte avec malice l'histoire d'un « vieux rat de collègue », qui n'est autre que Granger lui-même ! Par l'usage d'une rhétorique de l'ironie, la jeune femme se joue du discours amoureux du vieux pédant et le tourne en ridicule. Ce type de femme entreprenante et n'hésitant pas à se moquer du vieillard amoureux rappelle les personnages féminins de la *commedia dell'arte*. Dans son ouvrage consacré au genre, Claude Bourqui propose la traduction de divers canevas significatifs. Citons notamment *L'Inconstance de Flaminia* dans lequel l'héroïne se joue du vieux Coviello qui lui déclare sa flamme et lui annonce qu'elle lui préfère son fils⁴⁵⁴. Évoquons également, sur un autre registre, le canevas intitulé *Le Navire, comédie pastorale*, situé dans l'univers féerique de l'Arcadie et qui présente la nymphe Clori tournant en ridicule *Pantalone*, le père de son amant Sireno, à l'aide d'une couronne magique⁴⁵⁵. Nos pièces réactivent ces modèles italiens et, en confrontant la rhétorique amoureuse ridicule du vieillard à la rhétorique de l'ironie de la jeune femme malicieuse, elles font à la fois rire et sourire le spectateur au savoir omniscient qui saisit toute la portée de ce double discours.

⁴⁵⁴ Voir la traduction de *L'Inconstance de Flaminia*, proposée par Claude Bourqui dans son ouvrage *La Commedia dell'arte*, pp. 145-150 : « [...] FLAMINIA. Coviello lui révèle son amour, elle le tourne en ridicule. Coviello lui rappelle toutes les fois qu'elle lui a fait bonne figure ; elle répond que c'était par amour de Virginio, son fils. Coviello l'accuse d'inconstance. Elle rentre dans la maison ; Coviello et Scapino sortent pour aller trouver Magnifico. [...] » Pour *L'Inconstance de Flaminia*, sujet comique (CORR9), le critique renvoie à l'original italien dans *Gli scenari Correr. La Commedia dell'arte a Venezia*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 72-75.

⁴⁵⁵ Dans *Le Navire*, le jeune Sireno et la nymphe Clori s'aiment mais, ils sont victimes des effets magiques d'une couronne qui fait haïr. La nymphe joue un rôle de premier plan car, restée seule et malheureuse, elle remet une couronne qui fait aimer à *Pantalone*, le père de Sireno. Ce dernier tombe immédiatement amoureux d'elle mais, elle s'enfuit si bien que le vieil homme manifeste alors son amour à son ami *Gratiano* dans une scène riche en effets comiques. Voir la traduction du *Navire* par Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, pp. 145-150 : « [...] PANTALONE et GRATIANO entrent du côté D en parlant de leur rejet par la nymphe ; ils la voient, la saluent avec de belles paroles et des compliments amoureux ; Clori par son comportement montre qu'elle les aime ; ils lui demandent quelque faveur ; Clori leur donne les couronnes : à Pantalone, celle qu'elle a sur la tête (celle qui a la vertu de rendre amoureux) et Gratiano l'autre. Clori sort du côté A [...] Gratiano montre par son comportement qu'il la hait ; Pantalone, lui, montre qu'il l'aime ; puis il manifeste de l'amour pour Gratiano comme s'il était une femme ; Gratiano le chasse, à la fin, après de nombreux discours et lazzi ; Pantalone veut embrasser Gratiano qui sort du côté D ; Pantalone court derrière lui par la route [...] ». Pour *Le Navire, comédie pastorale* (CAS, II, 26), le critique renvoie à l'édition moderne dans F. Neri, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Lapi, Città di Castello, 1913, p. 69-76. Claude Bourqui, *Ibid.*, p. 77 cite aussi le canevas *La Finta Madrigna* [La Fausse belle-mère] qu'il résume ainsi : « Ortensia pour conquérir l'amour de Silvio, épouse son père et se met dans une situation inextricable. Il faudra qu'on découvre que la première femme de son mari est en vie pour que le dénouement soit heureux. » La femme joue ici aussi un rôle de premier plan.

2.1.3.3 Des confrontations comiques entre père et fils rivaux ?

Les scènes de confrontations directes entre père et fils rivaux sont rares dans les comédies. On peut l'expliquer par la violence et la gravité potentielles qu'elles recèlent, difficilement en adéquation avec le genre comique. Ainsi, excepté lors du dénouement, père et fils ne se rencontrent pas dans *Les Barbons*, *La Mère coquette* de Visé et *Crispin médecin*. Ils se retrouvent sur scène seulement brièvement lorsque le père annonce son mariage dans *La Mère coquette* de Quinault (V, 4). Seules deux pièces osent confronter sur plusieurs scènes les deux rivaux, il s'agit du *Pédant joué* et de *L'Avare*. Mais, comment les auteurs parviennent-ils à traiter ces scènes d'altercation en gardant une tonalité comique ?

Dans *Le Pédant joué*, père et fils ont une première altercation violente car le fils refuse catégoriquement de partir à Venise alors que son père le lui ordonne⁴⁵⁶. Ensuite, le père feint de partir mais, en réalité, il se cache pour écouter son fils. Ce dernier laisse alors éclater toute sa colère dans une longue réplique au style épique et à la violence exacerbée :

Moi, j'irais à Venise ? et j'abandonnerais la chose pour laquelle seule j'aime le jour ? J'irai plutôt aux enfers ; plutôt d'un poignard j'ouvrirai le sein de mon barbare père, et plutôt de mes propres mains, ayant choisi son cœur dans un ruisseau de sang, j'en battrai les murailles⁴⁵⁷.

Par ce recours parodique à des images sanglantes hyperboliques et au champ lexical de la guerre en complet décalage avec le genre comique, la tonalité de la scène bascule dans le burlesque. En outre, le père surgit alors de sa cachette, tel un polichinelle hors de sa boîte, et appelle à lui ses cuistres de collègue avec des insultes tout aussi violentes qu'incongrues pour faire enfermer son fils :

Piliers de chasse, tire-gigots, ciseaux de portions, exécuteurs de justice latine, *Adeste subito, adeste, ne dicam advolate*. Jetez-moi promptement vos bras achillains sur ce microcosme erroné de chimères abstractives, et liez le aussi fort que Prométhée sur le Caucase⁴⁵⁸.

Le recours à un registre de langue pédant, parsemé de citations latines et de références mythologiques⁴⁵⁹, allié à une extrême violence qui s'exprime en des termes parfois familiers tels que « tire-gigots » font perdre toute crédibilité à son discours. Le fils n'y croit pas et lui réplique « Vous avez beau faire, je n'irai point ». Par cette réplique lapidaire, il coupe court à leurs envolées épiques respectives. À la fin de la scène, on assiste à une nouvelle rupture de

⁴⁵⁶ Voir *Le Pédant*, I, 5, Granger : « Ce n'est pas pour prendre votre avis, mais pour vous apprendre ma volonté, que je vous ai fait venir. Donc demain je vous emmaillote dans un vaisseau pendant que l'air est serein [...] » et Charlot « C'est donc sérieusement que vous ordonnez de ce voyage ? Mais apprenez que c'est ce que je ne puis faire, et que je ne ferai jamais ».

⁴⁵⁷ Voir *Le Pédant*, I, 7, Charlot. « Cette extrême violence rappelle les tragédies du *forcèlement* à la mode au début du siècle » selon André Blanc, éd. cit. , n. 127, p. 67. Comparer avec le modèle du père-tyran-rival, voir notre chapitre V.

⁴⁵⁸ *Le Pédant*, I, 7, Granger.

⁴⁵⁹ Ce type de discours, caractéristique du personnage du pédant, est hérité de la comédie italienne.

ton car le fils feint d'accepter. Le discours du père passe alors d'une violence exacerbée et ridicule à une tendresse symétriquement tout aussi exacerbée et ridicule en appelant son fils « mon Toutou » et en l'invitant à venir l' « embrasser » ! Par ces multiples changements de registres de langue et de tons, sans aucune préparation, Cyrano de Bergerac nous offre une altercation père-fils riche en rebondissements et complètement fantaisiste. Le lecteur-spectateur, à la fois abasourdi et ébloui par la foule d'images convoquées, se laisse emporter par les mots et ne croit plus à cette dispute. Il peut alors rire librement de cette parodie de conflit qui, en raison de l'ampleur de son décalage avec le genre comique, perd toute crédibilité pour sombrer dans le ridicule et le grotesque.

La pièce de Molière propose également une confrontation directe entre père et fils, sous forme d'une séquence étendue sur trois scènes à l'acte IV⁴⁶⁰. En IV, 3, Harpagon apparaît comme un rival relativement dangereux car, avec un certain machiavélisme, il tend un piège à Cléante. Il lui fait croire qu'il serait prêt à lui céder Mariane, poussant ainsi son fils à avouer son amour. Ce stratagème, probablement emprunté à la tragédie *Attila* de Corneille⁴⁶¹, donne une tonalité momentanément sérieuse à la pièce⁴⁶². Le jeune homme passe naïvement aux aveux et la scène tourne à l'interrogatoire mené par un Harpagon de plus en plus jaloux⁴⁶³. Ce dernier met ensuite brutalement fin aux illusions du jeune homme en réaffirmant son dessein de garder Marianne pour lui. La scène se clôt alors sur une rhétorique de l'affrontement extrêmement violente. Si le fils, ferme sur sa position, parvient à garder son calme et son respect vis-à-vis de son père, en répondant par des réponses brèves et négatives⁴⁶⁴, Harpagon perd tout sang-froid, comme en témoigne le recours au tutoiement et les insultes qu'il adresse à son enfant, le traitant de « pendar » et, allant jusqu'à le menacer de « bons coups de bâtons » à la fin de la scène. Or, justement, ce recours à la punition du bâton, caractéristique de la farce et de la *commedia dell'arte*, permet de clore le passage sur une tonalité comique retrouvée et de préparer la scène suivante. En effet, en IV, 3 on assiste à une fausse scène de réconciliation qui prête à rire. Maître Jacques court du père au fils en un jeu de scène comique – comme l'indique les didascalies –, pour tenter de trouver un accord entre eux. Mais, comme le souligne Georges Forestier et Claude Bourqui « ses bons offices n'ont [aucun] effet sur

⁴⁶⁰ Voir *L'Avare*, IV, 3-4-5.

⁴⁶¹ La tragédie de Pierre Corneille, *Attila*, avait été créée en 1667 par la troupe de Molière et comportait une feinte semblable à celle dont use Harpagon. Voir à ce sujet Claude Bouqui « Notes sur *L'Avare* », p. 1344, note 7 dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit. Voir aussi Pierre Corneille, *Attila roi des Huns*, dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. de Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, tome III.

⁴⁶² Notons que ce mélange des genres et des tons est aussi l'une des caractéristiques de la *commedia dell'arte*.

⁴⁶³ Voir la succession des questions d'Harpagon : « Lui avez-vous rendu visite ? » ; « Beaucoup de fois ? » ; « Vous a-t-on bien reçu ? ».

⁴⁶⁴ Voir Cléante « [...] l'Amour ne connaît personne » ; « Toutes vos menaces ne feront rien » ; « Point du tout ».

l'action » et il s'agit en réalité d' « un *lazzo* » autrement dit d'un « pur prétexte à jeu scénique⁴⁶⁵ ». Dès la scène suivante, après quelques répliques de quiproquos, père et fils s'aperçoivent qu'ils en sont rendus exactement au même point ! Ce recours à un faux conciliateur est une « scène topique de la *commedia dell'arte* passée dès 1627 dans une *commedia ridiculosa*⁴⁶⁶ » comme le soulignent Georges Forestier et Claude Bourqui. Ainsi, en IV, 5, dès que le quiproquo est levé, on assiste à une nouvelle altercation entre les deux rivaux dont la violence va *crescendo* puisque la scène se clôt sur l'exhérédation de Cléante par son père. Cependant ici encore, comme le souligne Claude Bourqui, il s'agit de la reprise « d'une scène type de la *commedia dell'arte*, la scène de *maledizione al figlio*, recueillie dans les traités professionnels, et reproduite dans diverses comédies imprimées⁴⁶⁷ ». Harpagon use d'un énoncé performatif lorsqu'il s'exclame : « je t'abandonne », « je te déshérite ». Mais, Cléante attache peu d'importance à ses propos et feint même de l'encourager par l'usage de l'impératif, déclarant : « abandonnez ». Il va même jusqu'à répliquer avec ironie à son père qui lui « donne [s]a malédiction », « je n'ai que faire de vos dons⁴⁶⁸ » ! La tension est à son comble entre les deux rivaux mais ici encore, la violence du conflit est désamorcée par les deux scènes suivantes. En effet, à la suite de l'annonce du vol de son or, Harpagon retourne à sa folie d'avare et à sa paranoïa dans son monologue ridicule et comique en IV, 7. Chez Molière, les confrontations directes père-fils sont donc rapides et stylisées de manière à empêcher le spectateur de trop s'attarder sur la gravité des enjeux. Dès que le sérieux du conflit père-fils est abordé, on passe aussitôt à un moment comique qui brise en quelque sorte la tension montante, tel que le *lazzo* de Maître Jacques ou le monologue ridicule d'Harpagon. Molière propose ainsi des scènes à effets largement empruntées aux techniques de la

⁴⁶⁵ Georges Forestier et Claude Bourqui, « Notice » sur *L'Avare*, éd. cit., p. 1325. Voir leur analyse complète de la scène pp. 1324-1325. Voir aussi Claude Bourqui qui, dans son article « *L'Avare* de Molière à la lumière de la *commedia dell'arte* », p. 282, donne les principales caractéristiques de *lazzo* : interruption de la progression de l'action, fonction comique, symétrie et répétition.

⁴⁶⁶ Georges Forestier et Claude Bourqui « Notice » sur *L'Avare*, p. 1324. Voir aussi p. 1324, note 2 les critiques citent la *commedia ridiculosa* : « *Li diversi linguaggi* de Vergilio Verucci (Venise, 1609), III, 1 : alors que Pantalone et sa fille Lavinia s'opposent violemment sur le choix d'un prétendant pour la jeune fille, le valet Zanni, s'interpose pour les réconcilier ; les prenant à part tour à tour, il fait croire à chacun que l'autre cède à ses arguments... ».

⁴⁶⁷ Claude Bourqui, « Notes » sur *L'Avare*, éd. cit., p. 1344, n. 12. Il cite comme exemples de comédies imprimées : *L'amor figliale* de Cicognini, *Pantalone imbertonao* (1617) et *La moglie superba* (1630) de Briccio.

⁴⁶⁸ Comparer avec l'extrait de *Pantalone imbertonao* (1617) traduit par Claude Bourqui dans son ouvrage, *Les Sources de Molière*, p. 455 : « [...] TIBURTIO Vous voulez donc prendre Olimpia, que j'ai aimée et que j'aime plus que moi-même ? Olimpia pour qui je vis et sans qui la vie ne serait pour moi autre chose que la mort ? Vous voulez donc la prendre si jeune, avec votre grand âge, avec votre visage crépu de rides, avec votre barbe blanche ? / PANTALONE : Sur le sang de ma mère, je te jure que tu ferais mieux de te taire ; ne me fais pas prendre par la colère, ne m'empoisonne pas, sinon je mettrai de côté l'amour paternel et je te priverai *omnium singulorum bonorum etc.* et je ferai encore pire. / TIBURTIO : Faites ce que vous voulez, vous ne l'aurez pas. » (I, 15)

commedia dell'arte, et qui reposent sur des jeux à la fois langagiers et visuels permettant, comme chez Cyrano, de déréaliser le conflit, et partant, de minimiser sa gravité afin de libérer le rire du spectateur.

Enfin, soulignons que *L'Avare* de Molière propose également une scène de confrontation indirecte entre père et fils en présence de Mariane, à la scène 7 de l'acte III. Cette scène est tout à fait comique car Cléante feint de parler pour son père tandis qu'il complimente Mariane et lui avoue son amour. Le recours à un langage galant moderne et soigné souligne que le fils parle en son nom propre. Il déclare à Mariane : « [...] souffrez, Madame, que je me mette ici à la place de mon père, et que je vous avoue que je n'ai rien vu dans le monde de si charmant que vous ; [...] que le titre de votre époux est une gloire, une félicité, que je préférerais aux destinées des plus grands princes de la terre ». L'usage de superlatifs et de termes ayant trait à un registre de langue soutenu comme « gloire », « félicité », « destinées » « prince » place la dame sur un véritable piédestal. À l'inverse, Harpagon appelle familièrement Mariane, à l'aide de la simple apostrophe « ma Belle ». Il s'excuse de ne pas lui donner « un peu de collation » tandis que Cléante se jouant par la même occasion de l'avarice de son père, propose des victuailles dignes d'une grande dame : « quelques bassins d'Oranges de la Chine, de Citrons doux, et de Confitures ». Le contraste éclate entre d'un côté, le fils jeune, galant, généreux et usant d'un langage soigné et de l'autre, le père, vieux, rustre, avare et usant d'un langage familier. Progressivement, cette scène de cour se transforme en une véritable scène de confrontation indirecte entre père et fils. En effet, à partir du moment où Cléante offre la bague de son père à Mariane, le ton monte et la tension entre rivaux s'accroît. Harpagon impuissant, enrage de se voir déposséder de son bijou et insulte son fils en aparté – on peut sans peine imaginer ses grimaces d'inquiétude et de colère – tandis que Cléante se joue de la situation. Celui-ci feint de ne pas comprendre et insiste pour que la jeune femme réticente accepte le présent. Avec ironie, il va même jusqu'à déclarer : « Vous êtes cause, Madame, que mon père me querelle » comme si Harpagon le pressait d'offrir le bijou ! Le spectateur perçoit immédiatement le double sens de cette réplique qui résume à elle seule la teneur de l'intrigue de la pièce. La rhétorique amoureuse est ici au service de la rhétorique de l'affrontement puisque, tout en courtisant Mariane, Cléante ridiculise en réalité son père et se moque avec ironie de son avarice⁴⁶⁹. Il ne lui laisse aucun échappatoire et le vieil homme se trouve réduit à n'être plus qu'un masque grimaçant impuissant et ridicule⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ Comparer avec les confrontations indirectes entre père et fils dans *L'Aveugle clair-voyant* où, cette fois, les deux rivaux maîtrisent l'ironie. Voir notre chapitre IV.

⁴⁷⁰ Georges Forestier et Claude Bourqui soulignent que cette scène autour de la bague est en réalité la reprise d'un « *lazzo* courant dans les scénarios contemporains de *commedia dell'arte* (le vieillard amoureux – encore et

À travers cette étude, nous avons pu constater que la force comique principale de nos pièces réside dans la figure du père-rival. Pour mettre en scène ce personnage, les dramaturges s'inspirent non seulement du modèle comique du vieillard amoureux des comédies antiques et renaissantes mais aussi, du personnage de *Pantalone* issu de la *commedia dell'arte*. Son portrait-caricature, sa rhétorique amoureuse ridicule et les situations que sa seule présence engendre font de ce *Pantalone* à la française, une source inépuisable de comique. Cependant, sa rivalité amoureuse avec son fils et, surtout, ses prétentions matrimoniales sur la jeune femme, dotent les pièces d'une gravité potentielle. Pour cette raison, les auteurs évitent les confrontations directes entre père et fils, et, seuls Cyrano de Bergerac et Molière osent s'y risquer. Mais s'il est si difficile de mettre en présence les deux rivaux, comment résoudre le conflit de manière comique ? Nous allons voir à présent que nos auteurs ont de nouveau recours au modèle de la comédie à l'italienne, en s'appuyant sur le personnage du valet. Sorte de substitut du fils, ce type comique permet d'élaborer une dramaturgie reposant sur la ridiculisation du père, propre à susciter le rire du spectateur.

2.2 La ridiculisation du père orchestrée par le valet

2.2.1 Le valet, moteur de la ridiculisation du père

Sur le modèle des comédies à l'italienne, nos pièces visent à éliminer le père-rival afin de permettre le mariage des jeunes et, dans ce cadre, le valet joue le rôle de moteur de l'action. C'est lui qui œuvre à la ridiculisation du père en ayant recours à divers stratagèmes ainsi qu'à l'aide des autres personnages pour achever la pièce par un dénouement en forme de mascarade. Avec le père, le valet constitue le second pilier de la dramaturgie de la rivalité ridicule que nous proposent ces pièces.

Le valet est toujours l'adjuvant des jeunes, conformément au modèle italien. Il est parfois le premier à être mis au courant de la rivalité ou bien, lorsque le fils le précède, son aide est immédiatement sollicitée. Les scènes fils-valet sont ainsi bien plus nombreuses que les scènes père-fils. Le valet est à la fois le confident des jeunes gens et leur conseiller⁴⁷¹. Il joue également le rôle de messenger entre eux, comme Crispin s'introduisant chez le père d'Alcine pour remettre à la jeune femme un billet de la part de Géralde. Il agit souvent par intérêt

toujours Pantalon – qu'un personnage force à montrer son diamant à sa maîtresse et qui n'ose protester à voix haute lorsqu'on affirme à la maîtresse qu'il lui en fait présent) ». Elle est d'une grande efficacité comique et « se prête idéalement au jeu grimacier », voir Georges Forestier et Claude Bourqui, « Notice » sur *L'Avare*, éd. cit. , p. 1326. Les critiques donnent pour exemple de scénario de *commedia dell'arte* « *Le case svaliggiate* » (« Les maisons dévalisées »).

⁴⁷¹ Voir par exemple Frosine dans *Avare* IV, 1.

amoureux, dans l'espoir d'obtenir comme récompense la main d'une de ses semblables. Ainsi, le valet Guillot dans *Les Barbons* souligne, par le recours à un parallélisme, cette imbrication des aspirations amoureuses des valets avec celles de leurs maîtres :

GUILLOT
Courage, nous voilà tous remplis d'amourette,
Lucidor aime Aminte, & son valet Lisette,
Vous aimez Polixene, & j'aime Beatrix, [...] ⁴⁷².

Le valet se présente comme le moteur de l'intrigue, il domine l'espace scénique. À la fin des actes, il relance généralement l'action en dévoilant une partie de son plan à un spectateur dont il fait ainsi son complice. Il veille ainsi au bon rythme de la pièce et entretient le suspense. Ainsi, l'entremetteuse Frosine, après son altercation avec Harpagon, suggère à la fin de l'acte II qu'elle va aider les jeunes mais sans dévoiler son plan : « Que la fièvre te serre, chien de vilain à tous les Diables. Le ladre a été ferme à toutes mes attaques : mais il ne me faut pas pour autant quitter la négociation ; et j'ai l'autre côté, en tous les cas, d'où je suis assurée de tirer bonne récompense ⁴⁷³ ». Il organise également l'action des autres personnages. Ainsi, lorsque la pièce compte plusieurs domestiques, on constate qu'il y en a souvent un qui domine les autres et qui organise leur action mutuelle. C'est le cas, par exemple, de Guillot bien plus actif que Ragotin dans *Les Barbons*. Lors du dénouement du *Pédant joué*, Corbineli, en tant qu'auteur-metteur en scène de la comédie du faux contrat, dirige également seul l'action des autres personnages sans y participer ⁴⁷⁴.

Le valet élabore les stratagèmes pour duper le père. En effet, comme le souligne Jean Emelina, lorsque « l'essentiel des entreprises contre le père est confié non pas au fils mais à son serviteur ⁴⁷⁵ », cela permet de dissocier désir et technique et de satisfaire les bienséances. Par son statut de domestique, le personnage peut se montrer bien plus audacieux que le fils qui doit respecter son père, il apparaît comme un substitut du fils rival. Jean Emelina montre ainsi qu'en tant que « [p]ersonnage en marge de la morale et de la société, le fourbe satisfait aux exigences inavouables du fils sans que sa dignité de fils et de personne de condition ait à en souffrir. Le jeune maître récolte sans discrédit le fruit de ces audaces ⁴⁷⁶ ». Le valet élabore des plans pour son maître et les met en œuvre seul ou avec lui. « Issu de la tradition italienne », il a un « comportement fonctionnel et codé » comme le souligne Georges

⁴⁷² Voir *Les Barbons*, Guillot, I, 1.

⁴⁷³ *L'Avare*, II, 5, Frosine. Voir aussi Crispin au sujet du mariage du père dans la pièce de Hauteroche, à la fin de l'acte I « il faut empêcher qu'il ne l'épouse. Ayons seulement de l'argent ; et puis nous lui taillerons bien de la besogne », voir aussi Dorine à la fin de l'acte II.

⁴⁷⁴ Voir *infra* notre étude détaillée de la scène.

⁴⁷⁵ Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G., 1975, p. 297.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

Forestier. Au sujet du valet Corbineli désigné comme « fourbe » dans la liste des personnages du *Pédant joué*, le critique écrit :

[...] issu tout droit de la tradition italienne, Corbineli est avant tout un rôle, c'est-à-dire qu'il a un comportement fonctionnel et codé. Aussi est-ce à lui que revient la charge d'inventer à tout instant des ruses pour permettre à son maître d'épouser contre le gré de son père, son rival en amour, la belle Genevot. La pièce progresse au rythme de ses ruses qui vont d'échec en échec jusqu'au triomphe final⁴⁷⁷.

En effet, Corbineli multiplie les mensonges pour aider son jeune maître : il fait croire à la mort de Charlot, puis à son enlèvement afin d'extorquer l'argent de la rançon au père (II, 4), il l'aide à feindre l'ivresse (IV, 5). Se faisant passer pour un spectre, il s'amuse à terroriser le vieux Granger monté sur une échelle pour rendre visite à Genevot (IV, 2). Corbineli œuvre tout au long de la pièce pour Charlot jusqu'à son triomphe final avec la comédie du faux contrat.

En raison de l'importance de son rôle, il peut arriver que le personnage envahisse complètement l'espace scénique à tel point que la rivalité est momentanément laissée de côté. Ainsi, dans *Crispin de médecin* (1670) de Hauteroche, le valet, personnage éponyme de la pièce, se livre à une farce sur les médecins pendant tout l'acte II, soit pendant un tiers de cette petite comédie. À l'aide de ses multiples déguisements, il devient à la fois victime et héros de plusieurs situations comiques au sein de deux séquences. Tout d'abord, il fait le mort et échappe de peu à une dissection⁴⁷⁸ puis, il se déguise en médecin et prescrit des « pilules » à tous les patients qui viennent le consulter⁴⁷⁹. Georges Forestier évoque le cas de ces pièces où les déguisements « constituent à eux seuls l'action », il écrit :

Au plan de l'histoire, le déguisement du personnage importe peu ; au plan de l'action, il occupe une place considérable en permettant d'entasser situation comique sur situation comique, en substituant à l'histoire une action qui n'est plus finalement qu'une situation comique généralisée⁴⁸⁰.

En effet, en dépit des affirmations de Crispin lors du dénouement⁴⁸¹, ses déguisements n'ont en rien fait progresser l'intrigue amoureuse⁴⁸² ! C'est même ici, paradoxalement, son échec, puisqu'il est découvert, qui permet la révélation de la rivalité père-fils au père et le dénouement heureux. Il suffit en effet que Lisidor apprenne sa rivalité avec son fils pour qu'il

⁴⁷⁷ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 199.

⁴⁷⁸ *Crispin médecin*, II, 4-6.

⁴⁷⁹ *Crispin médecin*, II, 6-9.

⁴⁸⁰ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 356.

⁴⁸¹ Voir l'échange de répliques en III, 10, Crispin : « Monsieur, il ne vous faut plus rien déguiser ; votre Fils n'a point sorti de Paris, à cause de l'amour qu'il a pour la Fille de Monsieur Mirobolan. Elle l'aime passionnément ; enfin ils s'aiment tous deux, & m'ont fait jouer plusieurs personnages pour les servir dans leurs amours. »

⁴⁸² Ils ont seulement nui à la réputation du médecin Mirobolan. Voir en III, 8-9 lorsque les patients viennent se plaindre à Mirobolan des remèdes que Crispin, déguisé en médecin, leur a donnés !

s'efface immédiatement déclarant qu'il « voi[t] bien que c'est une nécessité de consentir qu'il [son fils] l'épouse [la jeune femme]⁴⁸³ ». Cette vitesse de réaction suggère qu'il en aurait été de même sans l'action du domestique. Dans cette pièce, la rivalité amoureuse sert de prétexte aux fourberies du valet qui se déploient pour retarder au maximum le dénouement heureux. Ce dernier n'est plus seulement un substitut du fils, il s'affirme comme personnage principal et comme une source de comique très efficace. C'est sans doute la raison pour laquelle, Hauteroche, reprenant par la suite le personnage dans *Crispin musicien* (1674), fait l'économie de la rivalité. Cette œuvre illustre l'évolution de la comédie à la fin du XVII^e siècle, marquée par une place grandissante accordée au valet⁴⁸⁴. Mais, voyons à présent plus précisément quels sont les stratagèmes privilégiés par le valet et les autres personnages.

2.2.2 Stratagèmes, jeux de théâtralité et ridiculisation

Les stratagèmes utilisés dans les pièces sont variés : mensonges, déguisements, recours au théâtre dans le théâtre voire même, usage de menaces et du chantage. Ils varient en fonction de l'identité de l'utilisateur – valet ou jeunes gens – et de la force de l'opposant.

Dans les pièces où le père est inconscient de sa rivalité avec son fils comme dans *Les Barbons* et *Crispin médecin*, le valet agit seul car l'obstacle est facile à éliminer. Il a recours au déguisement et son seul accoutrement est déjà source de comique. En effet, pour mettre le père devant son ridicule, le valet n'hésite pas à se rendre lui-même ridicule. Plus le costume est grotesque, plus le père, se laissant duper, prête à rire. Ainsi, dans *Crispin médecin*, le héros éponyme se déguise successivement en cadavre puis, en médecin. Mais, il devient lui-même la victime de son propre déguisement car il est découvert ! Toutefois, son échec permet de mettre au jour la rivalité amoureuse père-fils et de faire céder le père. La pièce de Chevalier se présente comme une farce plus réussie autour du stratagème du déguisement. En effet, à l'acte III, Guillot et Ragotin, « déguisés en femmes » se substituent discrètement – grâce à l'obscurité – à Polixène et à Aminte que les deux pères tiennent attachées à des cordes pour se les échanger et les épouser. Dès leur entrée en scène, Guillot et Ragotin font rire le spectateur en raison de leurs déguisements féminins. La ridiculisation des valets prépare ainsi celle des pères. Puis, le comique s'accroît car, au lieu de feindre des voix féminines, ils accentuent

⁴⁸³ *Crispin médecin*, III, 10.

⁴⁸⁴ Crispin devient le valet le plus représenté à la fin du XVII^e siècle avec 38 apparitions au total : 15 entre 1652 et 1673, 23 entre 1674 et 1700. Voir Jean Emelina, *Les Valets et les servantes*, p. 171. Voir également sur Crispin, pp. 165-173. Vingt ans plus tard, *La Sérénade* de Jean-François Regnard (1694), présente une rivalité amoureuse père-fils comique. On retrouve le modèle de la comédie à l'italienne avec un père-rival ridicule mais dans cette pièce le valet s'affirme encore davantage comme maître du jeu et il se montre très indépendant. Voir Jean-François Regnard, *La Sérénade*, dans *Attendez-moi sous l'orme, La Sérénade et Le Bal, comédies*, éd. Charles Mazouer, Genève, Droz, 1991. Voir la conclusion générale de notre thèse.

leurs voix masculines comme l'indique la didascalie : « Guillot affectant une grosse voix » ! Le comique réside dans le caractère farcesque de la situation. Les deux barbons découvrant aussitôt le stratagème dont ils sont victimes sont mis devant leur propre ridicule. Le ridicule envahit l'espace scénique : valets, barbons, nul n'est épargné⁴⁸⁵.

Mais, lorsque le père, conscient de sa rivalité, se montre offensif, le valet doit recourir à l'aide des autres personnages pour triompher. La pièce de Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué* est tout à fait emblématique de cette association entre valets et jeunes maîtres pour duper le père. Par le recours au procédé du théâtre dans le théâtre, les personnages jouent cette fois une véritable comédie au chef de famille⁴⁸⁶. Ils lui font croire que le contrat de mariage qu'il accepte de dresser pour le jeune couple est un faux alors que celui-ci est bien réel ! Au sein de cette mascarade, le valet Corbineli joue le rôle d'« auteur-metteur en scène⁴⁸⁷ » comme le souligne Georges Forestier. À la scène 5 de l'acte V, il annonce que l'action de la pièce se déroulera à Constantinople, il présente le scénario et donne les instructions aux futurs acteurs. Puis, à la scène 9, il s'occupe de l'installation du décor – réduit à n'être qu'un simple fauteuil – et il joue le rôle de souffleur lors de la pièce. Il décide du dénouement et s'en justifie auprès de Granger en soulignant avec ironie : « Hé bien, ne savez-vous pas que la conclusion d'un poème comique est toujours un mariage ? ». Enfin, pour expliquer la réduction des cinq actes en un seul, il présente sa pièce comme une « pièce à la polonaise ». Or, on constate à la lecture du scénario que l'intrigue de la pièce enchâssée n'est autre que le reflet de l'intrigue enchâssante – si l'on excepte la volonté de mourir des deux jeunes gens⁴⁸⁸. Comme le montre Georges Forestier, ce type de mise en abyme, située « à la fin de la pièce-cadre », a une fonction « rétrospective », d'où un certain effet de « redondance⁴⁸⁹ », car le spectateur a le sentiment que l'action se répète en miniature. Mais, le critique souligne qu'« au lieu

⁴⁸⁵ On retrouve ici le modèle de la *Casina* de Plaute où l'épouse remplaçait la jeune femme par le valet du fils, stratagème repris ensuite dans *Le Laquais* de Larivey où c'est le maquereau Thomas qui déguisait le laquais en femme. Ici, le rôle est dédoublé et ce sont les deux valets qui sont les auteurs de la ruse. Notons l'adaptation aux bienséances du modèle car chez Plaute et Larivey, la déconvenue du père avait lieu au lit ce qui donnait lieu à des récits riches en allusions scabreuses.

⁴⁸⁶ Le passage situé en V, 9 est encadré par les indications suivantes : « Commencement de la comédie » et « Fin de la comédie ».

⁴⁸⁷ Voir Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, voir son analyse du rôle du personnage, pp. 200-201.

⁴⁸⁸ Voir *Le Pédant*, V, 5, Corbineli : « Vous verrez un homme du Tiers état, riche de deux enfants, et de force quarts d'écus. Le fils restait à pourvoir ; il s'affectionne d'une damoiselle de qualité fort proche parente de son beau-frère ; il aime, il est aimé, mais son père s'oppose à l'achèvement mutuel de leurs desseins. Il entre en désespoir, sa maîtresse de même ; et enfin les voilâ prêts, en se tuant de clore cette pièce. Mais ce père dont le naturel est bon, n'a pas la cruauté de souffrir à ses yeux une si tragique aventure ; il prête son consentement aux volontés du Ciel et fait les cérémonies du mariage [...] ».

⁴⁸⁹ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 101.

d'approfondir le dénouement, ces reduplications contribuent seulement à sa réalisation⁴⁹⁰». En effet, dans *Le Pédant joué*, l'action enchâssée permet, par analogie, le dénouement de l'action enchâssante. Le père, acteur malgré lui, résout sans le savoir sa rivalité avec son fils en acceptant de dresser le contrat de mariage de celui-ci avec Genevot. Une fois la comédie finie, Granger, mis devant le fait accompli, découvre qu'il est trop tard ! En revanche, dans *L'Avare* de Molière, les stratagèmes s'avèrent insuffisants face à Harpagon. Pour triompher ce rival qui reste très offensif, même lorsqu'il est conscient de sa rivalité avec son fils, Cléante doit recourir à la force – par le biais du chantage – pour le faire céder. Il s'appuie habilement sur l'avarice de son adversaire et après le vol de l'argent par La Flèche, il lui pose en quelque sorte un *ultimatum* en lui disant : [...] vous pouvez choisir, ou de me donner Marianne, ou de perdre votre Cassette⁴⁹¹».

Pour conclure, le valet est d'ordinaire à la source des stratagèmes comiques – mensonges, déguisements, théâtre dans le théâtre. Il n'hésite pas à se ridiculiser lui-même ou à recourir à l'aide des jeunes gens pour triompher du père. La dramaturgie du ridicule développée dans nos pièces se concentre donc sur deux figures essentielles : le père et le valet mais, les autres personnages n'hésitent pas à se déguiser et à se ridiculiser également. Cependant, à la fin du siècle, en face d'un père-rival pourvu de vices supplémentaires combinés à son âge avancé, les fils se montrent plus offensifs, certains n'hésitant pas à recourir au chantage comme dans *L'Avare*. Avec le personnage de Cléante, fils rival très entreprenant, la pièce de Molière se dote même de passages empreints d'une ironie subtile qui nous éloigne des stratagèmes farcesques et parfois grossiers du seul valet⁴⁹². Mais, une fois la mascarade et les stratagèmes découverts, qu'advient-il du père ? Assiste-t-on à un véritable retour à la raison du personnage ? En vérité, nous allons voir que la réconciliation père-fils est souvent inexistante ou bien sombre dans la parodie, en raison de l'attitude comique des anciens rivaux.

2.3 Une réconciliation père-fils ridicule et parodique

Une fois la mascarade terminée, on observe deux types de discours chez le père lors des dénouements. Le plus souvent, comprenant qu'il a été dupé, il laisse éclater sa colère avec ridicule et quitte la scène. Ainsi dans *Le Pédant joué*, Granger s'écrie : « [...] je me consolerais bien moi-même. Ô tempora ! Ô mores ! ». L'emploi du *ô* lyrique et la citation finale faisant

⁴⁹⁰ Georges Forestier, *op. cit.*, écrit : « [d]ans *Le Pédant joué*, le mariage conclu à la fin de l'action réfléchissante se révèle être, par les vertus de l'analogie, un *vrai* mariage qui se situe en fait sur le plan de l'action réfléchie et qui lui sert de dénouement. »

⁴⁹¹ *L'Avare*, V, 6.

⁴⁹² Voir notre étude *supra* de la confrontation indirecte père-fils dans *L'Avare* en III, 7.

référence à la *Première Catilinaire* de Cicéron⁴⁹³, souligne que le personnage reste inchangé, toujours affublé de sa pédanterie ridicule. De la même manière, Harpagon, complètement sous l'emprise de son vice, ne se réjouit que de revoir sa « chère Casette ». Le dénouement n'entraîne chez ces pères aucun retour à la raison, ils restent ridicules et la réconciliation est inexistante.

En revanche, dans les pièces où le père ne savait pas qu'il était rival de son fils, on assiste à une prise de conscience raisonnable. Ainsi, les deux barbons dans la pièce de Chevalier se résolvent facilement à accueillir les deux jeunes femmes avec des « tendresses de Père » et Lisidor dans *Crispin médecin* consent immédiatement à céder la jeune femme. Dans ces deux pièces, ce sont les jeunes gens qui paraissent quelque peu ridicules par leur attitude exagérée : les deux jeunes femmes des *Barbons* « en pleurs se jettent à [leurs] pieds » et Géralde dans *Crispin* « se jetant aux genoux de son père », s'écrie « Ah mon père ! je vous demande pardon. » Ces témoignages de reconnaissance extrême apparaissent comme déplacés après la mascarade comique qui vient de se jouer. Ils dotent ces comédies d'une dimension parodique, en comportant en creux une allusion au genre tragique. Usant d'une remarque métalinguistique, Lisidor répond d'ailleurs à son fils Géralde : « laissons tous ces beaux discours » comme pour suggérer qu'ils n'ont pas leur place dans le genre dramatique choisi.

La scène de réconciliation père-fils qui aurait pu être l'occasion de faire place à l'émotion après le rire, est en réalité traitée par les auteurs soit, avec la même verve comique – de manière ridicule ou parodique – soit se trouve sciemment escamotée. Finalement, seuls semblent compter la mascarade du valet réussie et le mariage du jeune couple. Par ce moyen, les auteurs comiques évitent de doter leurs dénouements d'une dimension trop sérieuse ou émouvante. Pour résumer, tout est bien qui finit bien et le spectateur peut quitter la salle content, après avoir bien ri.

En conclusion, nos auteurs visent prioritairement à susciter le rire des spectateurs et, pour ce faire, ils fondent leur dramaturgie sur deux figures essentielles, le père ridicule et le valet qui œuvre à la ridiculisation de ce dernier. Après cette étude du modèle dramaturgique et rhétorique de la rivalité ridicule présent dans nos pièces ainsi que de ses variantes possibles, voyons à présent quels sont les effets que ces pièces visent à susciter chez le spectateur.

⁴⁹³ Voir Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, éd. André Blanc, n. 979, p. 185.

3 Les rires du spectateur⁴⁹⁴ : entre sanction et euphorie

Ces comédies cherchent à provoquer le rire du spectateur et l'on peut d'emblée s'en étonner car elles se moquent, en réalité, impunément d'un vieillard, certes ridicule car amoureux, mais qui est aussi un patriarche, un chef de famille, autrement dit, une figure d'autorité, *a priori* digne de respect. Quelles stratégies les auteurs adoptent-ils pour décomplexer le rire du spectateur ? Quels types de rires cette dramaturgie de la rivalité ridicule suscite-t-elle chez l'auditoire ? Nous allons voir que ce rire est en réalité de deux ordres : un rire sanction, condamnant le père-rival et un rire euphorique, manifestant la jubilation de l'auditoire en accord avec celle du valet et des jeunes lors des stratagèmes⁴⁹⁵.

3.1 L'« anesthésie momentanée du cœur⁴⁹⁶ » comme condition nécessaire au rire

Selon, Henri Bergson, l'insensibilité du spectateur est la condition nécessaire au rire, il écrit :

Le comique, disions-nous, s'adresse à l'intelligence pure ; **le rire est incompatible avec l'émotion.** Peignez-moi un défaut aussi léger que vous voudrez : **si vous me le présenter de manière à émouvoir ma sympathie ou ma crainte, ou ma pitié, c'est fini, je ne puis plus en rire.** Choisissez au contraire un vice profond et même, en général, odieux : vous pourrez me le rendre comique **si vous réussissez d'abord, par des artifices appropriés, à faire qu'il me laisse insensible**⁴⁹⁷.

Un phénomène de distanciation est donc nécessaire entre le spectateur et le personnage, ici le père-rival, pour que le rire à son encounter puisse se déployer. Or, c'est bien à cela que s'attellent nos auteurs en nous proposant un père-rival à la fois, porteur de toute une tradition comique en tant que vieillard amoureux, mais aussi, stylisé, tel un *Pantalone* à la française au sein de canevas et de techniques empruntés à la *commedia dell'arte*. En effet, le personnage

⁴⁹⁴ La réflexion sur le spectateur que nous menons ici n'envisage pas ce dernier dans une perspective historique qui supposerait de s'appuyer sur des témoignages de l'époque nécessairement partiels et subjectifs. Nous faisons le choix d'adopter une perspective esthétique et de considérer le spectateur comme une entité, celle qui se construit dans l'interaction avec l'œuvre, en nous fondant sur la notion de « lecteur implicite » développée par Wolfgang Iser. Le chercheur montre que tout texte renvoie nécessairement à un acte de lecture et que l'au-delà de l'œuvre est constitutif de l'œuvre. De la même façon, nous considérons le processus de réception comme déjà inscrit au sein de l'œuvre dramatique. De même que le livre est écrit pour être lu, la pièce est écrite pour être jouée, le spectateur est implicite. Voir Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972, rééd. 1994 ; Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1997.

⁴⁹⁵ Nous empruntons cette distinction entre « rire euphorique » et « rire sanction » à Véronique Sternberg dans son ouvrage *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 1999. Voir son analyse au chapitre VIII « La relation au spectateur », pp. 130-133. La critique montre que le spectateur de comédie est le plus souvent sollicité par ces deux types de rire.

⁴⁹⁶ L'expression est d'Henri Bergson. Voir Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, 1940, rééd. Quadrige, 2007, p. 4 : « Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure. »

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 106. C'est nous qui soulignons.

est toujours dans l'hyperactivité, courant après la jeune femme, se disputant avec son fils, élaborant des ruses ou se trouvant victime de celles d'autrui, si bien que l'on assiste à un spectacle divertissant à la fois rythmé et riche en effets visuels. Il devient une sorte de personnage mécanique, un type comique. Ces comédies nous font voir « dans l'homme le pantin articulé⁴⁹⁸ », et c'est à ce moment-là, que peut naître le rire du spectateur comme le souligne Henri Bergson. Le philosophe explique que « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique⁴⁹⁹ ». La dignité du père de famille ainsi que ses éventuels sentiments sont complètement évacués. À la place, c'est un père-pantın ridicule qui s'agite sous les yeux amusés du spectateur car « où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie⁵⁰⁰ ».

En outre, pour accentuer cette « anesthésie momentanée du cœur » chez le spectateur, les auteurs s'emploient à noircir le personnage du père en insistant sur sa rivalité avec son fils. Il apparaît alors comme un homme vicieux, nourrissant un désir incestueux pour une jeune femme en âge d'être sa fille puisqu'elle est du même âge que son propre fils. Bien loin de masquer ce tabou⁵⁰¹, les comédies l'exhibent afin de condamner, toujours avec humour, l'attitude déplacée de ce père-rival⁵⁰². Les personnages se plaisent à imaginer tout le grotesque d'une situation dans laquelle la jeune femme, en épousant le père, deviendrait alors la belle-mère de son amant. Ainsi, dans *La Mère coquette* de Quinault, le jeune couple souligne par deux répliques symétriques et quasiment simultanées le ridicule de leur situation en considération de leurs âges. « Vous allez donc enfin être ma Belle-mère ? » s'écrie Acante et Isabelle surenchérit : « Vous allez donc aussi devenir mon Beau-père ?⁵⁰³ » Mais, cela peut aussi être le père qui évoque lui-même le problème comme Harpagon dans *L'Avare* de Molière. Le vieil homme surprend Cléante baisant la main de Marianne et cela éveille ses soupçons, il s'interroge alors naïvement : « Ouais ! mon fils baise la main de sa prétendue belle-mère, et sa prétendue Belle-mère ne s'en défend pas fort. Y aurait-il quelque mystère là-

⁴⁹⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, pp. 22-23. Voir par exemple les grimaces d'Harpagon dans *L'Avare*.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰¹ Voir notre introduction générale à la thèse. La rivalité amoureuse père-fils place le trio père-femme-fils dans une configuration incestueuse quand bien même aucun lien sanguin n'unit la femme aux deux hommes.

⁵⁰² Voir la servante Laurette, dans *La Mère coquette* de Visé, qui se moque du père et l'accuse de commettre « un Inceste en amour » en courtisant la future femme de son fils (III, 6).

⁵⁰³ Quinault, *La Mère coquette*, V, 7. Les personnages sont organisés en carré dans cette pièce. Ainsi, si Ismène épouse Acante alors, Acante deviendra le beau-père d'Isabelle qui est la fille d'Ismène. Symétriquement, si Crémante épouse Isabelle alors elle deviendra la belle-mère d'Acante qui est le fils de Crémante.

dessous ?⁵⁰⁴» Enfin, le sentiment amoureux surgit parfois chez un père au caractère déjà vicié, tel Granger le pédant ou Harpagon, l'avare. Partant, la rivalité avec le fils permet d'accentuer le ridicule et la noirceur du personnage⁵⁰⁵.

Cependant, si le personnage est déprécié de telle sorte qu'il n'éveille ni la sympathie ni la pitié du spectateur, il ne doit pas pour autant inspirer la crainte. En effet, une telle émotion nuit également au rire selon Henri Bergson. C'est ici qu'interviennent certains personnages et, en premier lieu le valet, pour assurer la bonne réception de la pièce. Par ses monologues, le domestique met le spectateur de son côté et l'encourage à se moquer sans complexe et sans crainte du père. En effet, en raison de sa basse condition et de son absence de lien familial avec le père, le domestique jouit d'une grande liberté de parole. Il peut dire tout haut ce que chacun pense tout bas. Lors de ces moments de proximité avec le public, il lève les tabous et n'hésite pas à se moquer ouvertement de son maître ou à s'en plaindre, ce qui permet aux spectateurs de rire avec lui en toute bonne conscience. Ainsi, le valet Guillot commente la scène précédente dans laquelle il a surpris les deux vieillards parlant de leurs amours, et se moque d'eux sans retenue en disant : « Comment donc ces vieux fous, cadets à barbe blanche, / Veulent tâter d'amour encore quelques tranches ?⁵⁰⁶ » Les scènes où la jeune femme exprime son dégoût vis-à-vis du vieillard ont la même fonction. Le spectateur est ainsi de son côté, il ne peut que déplorer un tel mariage d'autant plus qu'il voit directement sur scène combien ce couple est mal assorti. Grâce à ces divers procédés de stylisation et de noircissement du personnage, le spectateur n'éprouve aucun sentiment pour un père-pantin qui apparaît comme hors des normes sociales et morales, c'est alors que son rire peut se déployer.

3.2 Les différents rires du spectateur

Le rire du spectateur est tout d'abord un rire sanction. Pour Henri Bergson, ce rire est « une espèce de geste social⁵⁰⁷ », le philosophe écrit :

Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ *Avare*, IV, 2. Par ces allusions, il s'agit bien sûr d'évoquer également le problème sous-jacent de l'adultère qui pourrait naître d'un tel mariage.

⁵⁰⁵ Voir également les titres qui donnent d'emblée une image négative du père comme *L'Avare*, *Le Pédant joué*.

⁵⁰⁶ *Les Barbons*, I, 6.

⁵⁰⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 150.

On retrouve dans nos comédies cette fonction correctrice du rire, en se moquant du père, en pointant ces vices, les personnages, avec la complicité du spectateur, le ramènent dans la norme. En ce sens, nos pièces satisfont bien à l'adage du *castigat ridendo mores*, la comédie châtie ce père amoureux rival de son fils par le rire comme en témoigne la moralité située à la fin des pièces, qui rappelle le discours du chef de troupe dans les comédies plautéennes. Ainsi, à la fin du *Pédant joué*, Genevot rappelle, à juste titre, à Granger qu'il ne peut s'en prendre qu'à lui-même : à force de tromper son monde c'est lui qui, cette fois, a été trompé – autrement dit, l'arroseur est l'arrosé :

GENEVOTE

Au reste, vous n'avez pas sujet de vous plaindre, car vous nous avez mariés vous-même, vous-même avez signé les articles du contrat. Accusez-vous seulement d'avoir enseigné le premier à fourber. Vous fîtes accroire aux parents de votre fils qu'il était fol, quand vous vîtes qu'il ne voulait point entendre au voyage de Venise. Cette insigne fausseté lui montra le chemin de celle-ci ; il crut qu'il ne pouvait faillir en imitant un si bon père⁵⁰⁹.

Mais, c'est généralement au valet que revient le mot de la fin. Ainsi, Laurette déclare au sujet de Cremante dans *La Mère coquette* de Quinault : « Un amour de vieillard aisément se surmonte, / Mon Maître là-dessus l'a tant comblé de honte, / L'a si bien chapitré qu'au point qu'il est confus, Quant il voudrait vous nuire, il ne l'oserait plus [...]510». En riant, les personnages et, dans le même temps, le spectateur sanctionnent un écart du personnage comique, un dérèglement chez cet être qui le place hors des normes sociales et morales. La comédie s'achève par le retour à l'ordre et à l'harmonie, une fois le père remis – de gré ou de force – dans ses fonctions de chef de famille raisonnable et responsable.

Ce premier type de rire, proche de celui de la farce, se combine avec un rire que l'on peut qualifier d'euphorique, lié au savoir omniscient du spectateur. En effet, les dénouements en mascarade qui permettent de résoudre le conflit père-fils sous forme de jeu, sans aucune violence, sont également une source de divertissement pour le spectateur. Le valet apparaît comme le second personnage – après la caricature du père – qui introduit le comique au sein de la pièce. Comme le souligne Jean Emelina, « [t]ant que l'action reste le domaine réservé des maîtres, l'intrigue en elle-même prête peu à rire et le comique apporté par le serviteur demeure surimposé. Si le valet prend les affaires en main, action et comique ne font plus qu'un et le renversement dramatique sera complet⁵¹¹». Sur le modèle des *zanni* italiens, les valets dans nos pièces « dirige[nt] l'action et le rire⁵¹²». Ce sont eux qui mettent en œuvre la

⁵⁰⁹ V, 9, Genevot.

⁵¹⁰ Quinault, *La Mère coquette*, V, 7.

⁵¹¹ Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, p. 156.

⁵¹² Jean Emelina, *op. cit.*, p.156.

ridiculisait le père amoureux en faisant de ce dernier la victime de leurs stratagèmes. En rendant le spectateur complice de leurs plans par leurs apartés à l'adresse du public et les fins d'actes où ils relançaient l'action, ils lui permettent de rire avec lui et les autres personnages. Le spectateur qui bénéficie d'un savoir omniscient peut pleinement apprécier le développement de l'intrigue. Son rire peut ainsi être qualifié d'« euphorique » car il correspond à cet « état d'esprit inoffensif » analysé par Freud⁵¹³. Ce rire est celui qui se rapproche le plus du rire enfantin, il est dépourvu de toute dimension agressive et se différencie ainsi du rire sanction. Le spectateur se réjouit d'assister au spectacle, fait de déguisements, de chansons et de mascarades, qui se déroule sous ses yeux. Il se laisse emporter par ce monde imaginaire où tout est propice à l'amusement.

La combinaison des deux rires au sein des pièces – rire sanction envers le père et rire euphorique avec le valet et le couple – permet de modérer la portée idéologique de ces comédies. Le rire euphorique permet notamment d'emporter le public dans un monde de fantaisie et de minimiser la portée d'un éventuel discours sérieux sous-jacent⁵¹⁴.

⁵¹³ Voir Véronique Sternberg, *op. cit.*, p. 132 qui reprend l'analyse de ce rire par Freud. Voir également Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1998, notamment, pp. 390-398.

⁵¹⁴ Voir notre conclusion de cette deuxième partie sur les enjeux idéologiques de ces pièces.

Chapitre IV : Cléanthe ou le modèle de la rivalité embrouillée

Introduction

Puisant ses sources dans la comédie à l'italienne, le modèle esthétique de la rivalité ridicule transforme donc le père-rival en un vieillard amoureux grotesque dont se jouent les autres personnages, guidés par un valet qui joue le rôle de substitut du fils-rival. Partant, la gravité du conflit est minimisée et les altercations père-fils soigneusement évitées ou stylisées. Ces pièces visent à susciter à la fois le rire euphorique et le rire sanction de l'auditoire. Il s'agit en effet de châtier ce vieux père-rival qui convoite une jeune femme en âge d'être sa fille et qui se comporte en véritable tyran domestique. Le mariage final du jeune couple, finalement autorisé par le père, entérine le retour à l'ordre au sein de la famille.

Cependant, d'autres auteurs font le choix de s'appuyer sur un autre modèle comique plus récent, fondé sur la brouille des personnages, orchestrée par un seul ou plusieurs d'entre eux. Apparu en France dans les années 40, ce type de comédies dites "à l'espagnole" privilégient « les aspects les plus théâtraux des intrigues : mensonges, substitutions, déguisements, bref tous les jeux qui embrouillent les intrigues à souhait tout en transformant les personnages qui les pratiquent en véritables acteurs, conscients de jouer aux autres de véritables "comédies" ⁵¹⁵ ». Contrairement au modèle italien, dans ces pièces la figure du père échappe, au moins partiellement, au ridicule et se montre même menaçante, lorsqu'elle participe activement à la brouille. Quatre pièces de notre *corpus* s'inscrivent dans cette veine : trois comédies – les deux pièces intitulées *La Mère coquette*, celle de Visé et celle de Quinault, ainsi que *L'Aveugle clair-voyant* de Brosse – auxquelles il convient d'ajouter un cas de tragi-comédie, *Bérénice* de Du Ryer. Dans quelle mesure cette récente dramaturgie de la brouille combinée avec la rivalité amoureuse père-fils peut-elle être source de comique ? S'il ne s'agit plus d'un rire franc comme dans la dramaturgie du ridicule issue de la tradition italienne, quels types de sourires ces pièces visent-elles à susciter chez un spectateur au savoir, le plus souvent, omniscient ?

Dans un premier temps, nous étudierons les sources récentes de cette rivalité non ridicule en revenant, notamment, sur les nouvelles figures du père et du valet. Puis, nous analyserons la dramaturgie et la rhétorique de la rivalité embrouillée développée au sein des pièces en

⁵¹⁵ Georges Forestier, « Introduction » dans Brosse, *Les Songes des hommes éveillés, comédie* 1646, édition critique avec introduction et notes par Georges Forestier, Paris, Nizet, 1984, p. 21.

différenciant les approches des auteurs et en interrogeant leurs impacts respectifs sur le spectateur. Nous montrerons également comment la rivalité amoureuse père-fils gagne indéniablement en sérieux, notamment avec une tragi-comédie comme *Bérénice*.

1 La rivalité amoureuse père-fils non ridicule et ses sources récentes

La rivalité amoureuse père-fils non ridicule s'appuie sur deux figures renouvelées, celle du père et du valet, qui s'avèrent bien plus menaçantes que dans le modèle de la comédie à l'italienne, comme nous allons le voir à présent.

1.1 Les préceptes cornéliens ou comment « faire l'amour en vieillard »⁵¹⁶

Pour expliquer l'existence dans certaines comédies de figures de pères non ridicules, on se propose de revenir sur les critères qui président à la constitution des caractères au XVII^e siècle. Nous avons vu que le personnage du vieillard amoureux est inconvenant car il bouleverse les codes par des sentiments qui sont inadaptés à son âge, ce qui le rend ridicule. Mais, Pierre Corneille dans ses *Discours sur le poème dramatique* (1660), revient sur les propos d'Horace et introduit une variation notable concernant le critère de la « convenance » du caractère, il écrit :

Il est bon de remarquer encore que ce qu'Horace dit des Mœurs de chaque âge n'est pas une Règle, dont on ne puisse se dispenser sans scrupule. Il fait les jeunes gens prodigues et les vieillards avarés ; le contraire arrive tous les jours sans merveille, mais il ne faut pas que l'un agisse à la manière de l'autre, bien qu'il ait quelquefois des habitudes et des passions qui conviendraient mieux à l'autre. **C'est le propre d'un jeune homme d'être amoureux, et non pas d'un vieillard, cela n'empêche pas qu'un vieillard ne le devienne ; les exemples en sont assez souvent devant nos yeux ; mais il passerait pour fou, s'il voulait faire l'amour en jeune homme, et s'il prétendait se faire aimer par les bonnes qualités de sa personne**⁵¹⁷.

Le dramaturge propose ici un nouveau type de vieillard amoureux, à la limite du ridicule mais, qui peut garder toute sa dignité, s'il parvient à « faire l'amour en vieillard »⁵¹⁸ comme le souligne Bénédicte Louvat-Molozay. Le personnage doit tenter de séduire en s'appuyant sur

⁵¹⁶ Nous empruntons cette expression à Bénédicte Louvat-Molozay et renvoyons le lecteur pour ce développement à sa communication très éclairante intitulée : « Le vieillard amoureux, de la comédie à la tragédie » présentée lors du colloque international, *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, les 15 et 16 décembre 2008, organisé avec le Mouvement Corneille, dont les actes sont parus aux Publications des Universités de Rouen et du Havre en 2010.

⁵¹⁷ Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois discours*, éd. cit., pp. 81-82.

⁵¹⁸ Bénédicte Louvat-Molozay, communication au colloque sur Corneille citée, souligne que « pour Corneille, la « convenance » du caractère désigne une solidarité seulement probable et prévisible entre une série de traits définitoires (ici, l'âge et la prédisposition à l'amour) ».

sa richesse ou sa condition sociale mais, en aucun cas, sur son aspect extérieur. Ainsi, le dramaturge écrit :

Il [le vieillard amoureux] peut espérer qu'on l'écouterà, mais cette espérance doit être fondée sur son bien, ou sur sa qualité, et non pas sur ses mérites ; et ses prétentions ne peuvent être raisonnables, s'il ne croit avoir affaire à une âme intéressée, pour déferer tout à l'éclat des richesses, ou à l'ambition du rang⁵¹⁹.

Pour ne pas effaroucher ni rebuter la jeune femme, le vieillard doit éviter les scènes à risques, notamment toute rencontre, et agir de préférence à l'aide d'intermédiaires. Ainsi, dans « L'Examen » de *La Suivante* (1634) qui paraît dans l'édition de 1660, Corneille explique que Géraste « n'agit pas mal en vieillard amoureux, puisqu'il ne traite l'amour que par tierce personne, qu'il ne prétend être considérable que par son bien, et qu'il ne se produit point aux yeux de sa maîtresse, de peur de lui donner dégoût de sa présence⁵²⁰ ».

1.2 Influence des modèles espagnols et romanesques

Cette nouvelle approche du personnage est également le reflet des influences de la *comedia* espagnole mais, aussi du roman, notamment de la pastorale. Ainsi, Madeleine Lazard réfléchissant à la postérité du vieillard amoureux dans son ouvrage *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages* souligne que « la pastorale en fera parfois un homme digne d'être aimé, mais qui subira finalement un échec⁵²¹ » et que « l'influence de la *comedia* espagnole et un souci grandissant des bienséances avaient imposé le respect du père de famille⁵²² ». Or, il est vrai que dans les années 1640-60, la France a beaucoup adapté le théâtre espagnol et que le père de *comedia*, digne et soucieux de l'honneur des siens, est rarement un père ridicule. Ainsi, dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or* (1580-1680), Christophe Couderc dresse une typologie des personnages récurrents et écrit au sujet du père puis, du roi :

⁵¹⁹ Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois discours*, éd. cit. , p. 82.

⁵²⁰ Pierre Corneille, « Examen » de *La Suivante* dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. de Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981-87, tome I, p. 389.

⁵²¹ Voir Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste et ses personnages au XVI^e siècle*, p. 206. Concernant la pastorale, la critique donne pour exemple Polite dans *La Folie de Silène* d'un auteur anonyme (1623).

⁵²² *Ibid.*

Le père – la mère est quasiment absente de la scène de la *Comedia* – est **responsable de l'ordre social** ; dans l'univers comique, il est père de la *dama* – qui peut avoir un frère ou une sœur – et s'oppose à ses desirs ; dans l'univers tragique ou tragi-comique, **un conflit l'oppose assez souvent à son fils** [...] ⁵²³.

Le roi, enfin, peut correspondre à deux emplois, qui renvoient aussi à **deux visions du monarque**, le prince juste et le tyran : s'il est **vieux** (*rey viejo*), il est comme le père, **un barbon, dont le rôle consiste alors principalement à rendre la justice avec discernement** ; s'il est **jeune** (*rey joven*), il est un *galán* et, à ce titre se trouve **engagé dans des actions (amoureuses en particulier)** semblables à celles des nobles ordinaires, à ceci près qu'il dispose d'une faculté de coercition supérieure ⁵²⁴.

Souvent opposé à son fils, ce père – qui se confond parfois avec le roi –, est un rival dangereux sur le plan amoureux. En effet, la *comedia* connaît le schème de la rivalité amoureuse père-fils et le célèbre dramaturge Félix Lope de Vega le traite dans plusieurs de ces pièces, tous genres confondus. Ainsi, *La Discreta enamorada* [*L'Amante avisée*] (1606) ⁵²⁵ se présente comme une franche comédie mettant en scène le conflit entre El capitán Bernardo et son fils Lucindo pour Fenisa. Cette pièce constitue, selon Christophe Couderc, « une exception » car le père en rivalité avec son fils est ici « un vieillard amoureux et ridiculisé » dans « l'esprit de la *commedia dell'arte* ⁵²⁶ ». Mais la rivalité père-fils apparaît aussi dans deux *comedias* tragi-comiques *Mirad a quién alabáis* [*Prends garde à tes louanges*] (1621) ⁵²⁷ et *Laura perseguida* [*Laure persécutée*] (1594) ⁵²⁸. Dans ces deux pièces d'inspiration romanesque et à la disposition irrégulière, le roi se comporte en véritable galant et rival de son fils. Cependant, le dénouement est heureux car le jeune couple, par le recours à divers déguisements et substitutions d'identités, finit par se marier avec l'accord du monarque. Ces

⁵²³ Christophe, Couderc, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, PUF, "Quadrige", 2007, p. 275. C'est nous qui soulignons.

⁵²⁴ *Ibid.*, pp. 275-276. C'est nous qui soulignons.

⁵²⁵ Voir Lope de Vega, *La Discreta enamorada* dans *Obras completas*, comedias XV, Biblioteca Castro, Madrid, 1993.

⁵²⁶ Christophe, Couderc, *op. cit.*, p. 275.

⁵²⁷ Dans cette pièce, le roi est en rivalité avec son fils Roberto pour Célia, la fille de Don César. Voir Lope de Vega, *Mirad a quién alabáis*, dans *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real academia española (Nueva edición), Madrid, 1916, Tomo III, pp. 28-59. Jean Rotrou adapte cette pièce dans *L'Heureuse constance* (1633), inspirée également d'une autre pièce de Lope de Vega, *El poder vencido y el amor premiado* (1618), mais il supprime la rivalité amoureuse père-fils. Pour l'adaptation par Jean Rotrou de *comedias* tragi-comiques nous renvoyons à l'ouvrage de Catherine Marchal-Weyl, *Le Tailleur et le fripier. Transformation des personnages de la comedia sur la scène française* (1630-1660), Genève, Droz, 2007. Voir notamment en annexes les tableaux de correspondance et les résumés utiles des pièces espagnoles et françaises, pp. 329-369.

⁵²⁸ Il s'agit ici d'une rivalité éphémère, liée au déguisement de Laura. La jeune femme cache sa véritable identité et séduit le roi, père de son amant Orantéo, sur les conseils de ce dernier. Le stratagème vise à convaincre le monarque des charmes de la jeune femme, en dépit de sa basse condition, afin qu'il accepte que son fils l'épouse. Mais le roi, un moment séduit, est furieux lorsqu'il découvre la supercherie et il orchestre avec l'aide d'Octavio, une brouille entre les jeunes amants. Il fait ensuite enfermer Laura et projette de marier son fils à la princesse Porcia. Mais un an plus tard, Laura est libérée, Orantéo découvre qu'on l'a trompé et s'enfuit avec elle, l'épouse et finit par obtenir le pardon de son père qui épouse lui-même Porcia. Lope de Vega, *Laura perseguida*, dans *Obras completas*, comedias I, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993. Le procédé du déguisement de la jeune femme comme source d'une rivalité père-fils ponctuelle est repris dans une courte séquence par Jean Rotrou qui adapte la pièce de Lope de Vega dans *Laure persécutée* (1637). Chez le dramaturge français, la jeune femme se révèle être finalement de condition noble si bien qu'elle épouse le prince à la fin de la pièce en accord avec le roi qui, pour sa part, épouse l'Infante. Voir notre étude au chapitre I de ce travail.

caractéristiques de la *comedia*, présentes chez un auteur espagnol emblématique comme Lope de Vega, se retrouvent sur la scène et dans les romans français contemporains.

Ainsi, Roger Guichemerre, analysant le théâtre comique français dans *La Comédie avant Molière (1640-1660)*, souligne pour sa part que « [d]ans les comédies “à l’espagnole” le père, au lieu d’un visage indulgent et bon, a plus souvent l’aspect redoutable d’un justicier furieux, décidé à laver dans le sang son honneur outragé par l’infâme séducteur de sa fille⁵²⁹ ». En outre, les substitutions d’identités, les déguisements, les quiproquos, les brouilles entre amants orchestrées par un ou plusieurs rivaux, les fuites, les relations secrètes ou adultères, etc., constituent autant de motifs et de rebondissements qui foisonnent chez les romanciers français comme Honoré d’Urfé, dès le début du siècle, mais aussi, plus tard chez Gautier de Costes de La Calprenède ou encore Mlle de Scudéry, pour ne citer qu’eux⁵³⁰.

Cette esthétique influence assurément nos dramaturges, même s’ils revendiquent plus ou moins ouvertement leurs sources dans leur paratexte. Ainsi, Donneau de Visé dans sa *Préface* prétend être l’initiateur – avant Quinault – du sujet de *La Mère coquette* et accuse son concurrent à mots couverts, il écrit :

Si je dois retirer quelque gloire de cette dernière [de sa propre pièce], c’est d’avoir été assez heureux pour inventer un Sujet qui ait pu servir d’idée à un Auteur dont la réputation est si bien établie. Il a lui-même avoué que je lui en fis confidence chez une Personne de Qualité, qui s’en souvient encore aussi bien que lui. C’est une vérité qui passe pour constante : & je ne dois pas me mettre en peine de la prouver, puisque des Personnes de Naissance & dignes de Foi, ont vu ma Pièce, longtemps avant que cet illustre Auteur eut commencé de travailler à la sienne, & l’ont même dit à sa Majesté, lorsque notre guerre a fait le plus grand bruit, & qu’elle en était importunée⁵³¹.

⁵²⁹ Roger Guichemerre, *La Comédie avant Molière (1640-1660)*, Paris, Armand Colin, 1972, pp. 248-249.

⁵³⁰ Pour les sources et les influences romanesques dans le traitement dramaturgique de la rivalité amoureuse père-fils, voir aussi notre chapitre V sur le tyran-père-rival poursuivant un jeune couple et notre chapitre VI sur le sujet d’Antiochus. Ces deux chapitres traitent de la rivalité comme sujet sérieux tandis que nous nous consacrons ici à la rivalité comique.

⁵³¹ Visé, « Préface » de *La Mère coquette*. Les deux pièces sont créées à quelques jours d’intervalle en octobre 1665, celle de Visé est représentée par la troupe de Molière au Palais Royal tandis que celle de Quinault est jouée à l’Hôtel de Bourgogne. La critique s’accorde à dire que Quinault aurait effectivement plagié Visé. Voir à ce sujet Philippe Quinault, *La Mère coquette ou les amants brouillés*, éd. critique pour le doctorat, Étienne Gros, Paris, Champion, 1926. Étienne Gros dans son « Introduction », pp. I-XXVIII, propose une analyse complète de la question du plagiat, des sources et de la réception des deux pièces. Il s’appuie sur des témoignages de l’époque tels que la *Gazette* de Robinet et montre que Quinault avait déjà eu recours plusieurs fois au plagiat. Pour une analyse comparative des deux pièces voir également son commentaire, pp. 119-158. Étienne Gros reprend cette analyse dans sa thèse intitulée, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Champion, 1926, voir notamment le chapitre III consacré à *La Mère coquette*, pp. 211-247. Sur cette question du plagiat, voir également l’« Introduction » de Pierre Mèlèse, pp. VII-XXII ainsi que ses notes de bas de page au cours de la pièce, comparant certains passages avec la pièce de Quinault, dans son édition intitulée, Jean Donneau de Visé, *Trois comédies, La Mère coquette, La Veuve à la mode, Les Dames vengées*, textes publiés avec introduction et commentaires par Pierre Mèlèse, Paris, Droz, 1940. Voir aussi H. C. Lancaster, part III, vol. I, dans un sous-chapitre consacré aux deux *Mère coquette*, pp. 687-693, le critique soutient la thèse de Gros et de Mèlèse, il écrit p. 688 : “As Robinet accepted de Visé’s claim to priority and as Quinault, who had already imitated other French dramatists, made no satisfactory reply, it is safe to conclude that the original play was de Visé’s *La Mère coquette ou les amants brouillés*.” Voir enfin, plus récemment, William Brook, *Philippe Quinault, Dramatist*, Oxford, P. Lang, 2009, pp. 309-322.

Après cette longue justification, il donne pour source *Le Berger extravagant* (1627), roman de Sorel, qui n'est autre que le récit des aventures d'un héros imprégné de littérature pastorale⁵³². Pierre Mélése, dans son édition de la pièce de Visé, donne de ce roman l'extrait suivant, tout à fait révélateur de l'emprunt de la rivalité mère-fille :

Elle n'allait jamais avec sa Mère, pour que cette femme était si sotte, qu'elle faisait encore la belle, et par une maxime de Coquette ne la voulait pas mener en sa compagnie, de peur que l'on ne connût qu'elle était fort vieille, lui voyant une fille si grande⁵³³.

En outre, Visé cite pour source le roman *Cassandra* de Gauthier de Costes de La Calprenède (1642-1645)⁵³⁴ qui l'aurait inspiré pour le rôle de la servante et le quiproquo autour de la lettre⁵³⁵. Quinault pour sa part, se serait faiblement défendu de l'accusation de plagiat par Visé mais, aurait toutefois revendiqué pour modèle une pièce espagnole, *La Tia y la Sobrina*, comedia de Moreto qui a pour noeud une rivalité amoureuse entre une tante et sa nièce⁵³⁶.

Les sources de *L'Aveugle clair-voyant* (1648) de Brosse nous sont inconnues, mais H.C Lancaster souligne que quelques suggestions ont pu être prises dans *Le Menteur* (1644) et *La Suite du Menteur* (1645), deux comédies "à l'espagnole" de Corneille, notamment, l'usage généralisé du mensonge⁵³⁷. Concernant *La Suite du Menteur*, elle est même explicitement

⁵³² Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, Toussaint du Bray, 1627, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1972. Ce roman fut plusieurs fois réédité tout au long du siècle et connut un vif succès. Thomas Corneille en tire le sujet d'une comédie pastorale intitulée *Le Berger extravagant* (1652).

⁵³³ Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, éd. cit., tome I, p. 190, passage cité par Pierre Mélése dans son « Introduction » à son édition de Donneau de Visé, *Trois comédies*, p. IX, n. 1. Voir aussi Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, éd. cit., p. 67.

⁵³⁴ Gauthier de Costes de La Calprenède, *Cassandra*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1978.

⁵³⁵ Visé, « Préface » de *La Mère coquette* : « Quant au Caractère de la Servante que l'on peut dire qui fait tout dans cette pièce, puisqu'en faisant agir tous les autres, elle agit aussi toujours Elle-même, je ferai voir à cet Auteur, la même chose dans le roman de Cassandra, & une lettre qui produit les mêmes Effets que la nôtre de la Mère coquette. » Comme le souligne Pierre Mélése, dans son « Introduction » à son édition de Donneau de Visé, *Trois comédies*, p. IX, n. 1, au tome II, « Roxane pour séparer Oroondate et Statira, use d'un billet sans suscription écrit par sa maîtresse. » Voir Gauthier de Costes de La Calprenède, *Cassandra*, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1978, tome 1-2, livre second, pp. 197 sq. Cependant, soulignons que le motif de la lettre est, de manière générale, récurrent dans les romans de l'époque.

⁵³⁶ Voir Donneau de Visé, *Préface* : « Depuis il [Quinault] s'est avisé de dire pour se justifier, qu'il avait tiré sa Pièce, d'un sujet Espagnol : & dans celle qu'il rapporte on voit une Tante qui élève une Nièce, & qu'il dit lui avoir fourni l'Idée de la Mère coquette. » Voir aussi l'« Introduction » d'Étienne Gros dans son édition de *La Mère coquette* de Quinault, le critique écrit p. IV : « Il [Quinault] commença semble-t-il, par reconnaître en partie ses torts, puis, se ravisa et invoqua un original espagnol ». Étienne Gros donne en note le titre de la pièce de Moreto.

⁵³⁷ Voir H. C. Lancaster, part. II, vol. II, p. 733 : "The source is unknown, but a few suggestions may have been received from the Menteur and its Suite." Rappelons que Corneille pour écrire ses deux pièces s'inspire de sources espagnoles : *La Verdad sospechosa* [La Vérité suspecte] de Juan Ruiz Alarcón (1630) pour *Le Menteur* et, *Amar sin saber a quién* [Aimer sans savoir qui] de Lope de Vega (1630) pour *La Suite du Menteur*. Voir l'analyse de ces pièces que propose Farida María Höfer y Tuñón dans sa thèse de doctorat intitulée, *La comédie "à l'espagnole" comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVII^e siècle*, sous la direction de Georges Forestier, soutenue à Paris-Sorbonne en 2009. Pour Corneille et Brosse, voir notamment le chapitre 9 de la troisième partie intitulée « La comédie "à l'espagnole" : une "rencontre" de deux cultures sur scène ». Voir aussi le tableau de correspondance des comédies françaises avec leurs sources espagnoles en annexe I, pp. 453-454.

désignée comme référence puisque Cléanthe est surpris par Lidamas alors qu'il est en train de lire cette pièce, comme l'indique la didascalie en V, 4. En outre, nous savons que Brosse s'était déjà récemment illustré dans le genre de la comédie "à l'espagnole" avec *Les Innocents coupables* (1645), pièce adaptée de la *comedia* de Calderón de la Barca, *Peor está que estaba* [*De Mal en pis*] (1636).

Enfin, Du Ryer pour sa tragi-comédie *Bérénice* (1644), se justifie dans son *Avis au lecteur*, uniquement du choix de la prose, sans revendiquer de source particulière. Mais, les thèmes majeurs de la pièce tels que l'identité cachée, le danger de l'inceste, la substitution d'enfants et la reconnaissance finale sont des lieux communs des romans de l'époque⁵³⁸. Concernant la rivalité amoureuse père-fils proprement dite, elle joue le rôle d'épisode ornemental dans *Scévole*, tragédie du même auteur, contemporaine de *Bérénice*, et qui connut un grand succès⁵³⁹.

Sous l'influence des modèles espagnols et romanesques récents, les figures du père et du valet se modifient au sein de nos trois comédies. Non seulement le père échappe au ridicule, mais, il gagne en sincérité, comme nous allons le voir à présent, par l'étude de son portrait et de sa rhétorique amoureuse. Nous aborderons plus loin le cas spécifique de *Bérénice*, qui, en raison de son statut générique de tragi-comédie, comporte un père-roi agissant seul.

1.3 Figures de pères non ridicules et rhétorique amoureuse sincère

Dans nos trois comédies, le père échappe au ridicule en se conformant, au moins partiellement, aux préceptes cornéliens énoncés ci-avant. L'oxymore contenu dans le titre *L'Aveugle clair-voyant* met d'emblée en valeur la finesse d'esprit de Cléanthe, le père, héros éponyme de la pièce. Sa cécité n'est qu'apparente et il ne se laissera pas si facilement duper par les autres personnages⁵⁴⁰. Contrairement aux barbons de la comédie italienne, il n'est fait

⁵³⁸ H. C. Lancaster, réfléchissant aux sources, récuse toute référence à l'histoire de la princesse juive ainsi que diverses sources dramatiques et romanesques. En revanche, il évoque la ressemblance avec *Bérénice* de Thomas Corneille créée en 1657 et *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry (1649-1653), deux œuvres postérieures à celle de Du Ryer. H. C. Lancaster écrit part. II, vol. 2, p. 553: "The theme that Du Ryer dramatized has no relation to the story of the Jewish Berenice, to the plays that Magnon, Corneille, and Racine derived from it, or to Segrais's novel of the same name. It has little resemblance, moreover, to Thomas Corneille's *Berenice*, or to its source in the *Grand Cyrus* ». André Stegmann avance, pour sa part, comme source probable une tragédie en prose du même titre publiée à Venise en 1601 sous le nom de Gian-Francesco Loredano. Voir André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et Signification*, Armand Colin, Paris, 1968, tome II, p. 143.

⁵³⁹ Voir notre étude de la rivalité comme épisode ornemental au chapitre I.

⁵⁴⁰ Au sujet du choix de ce titre paradoxal, voir l'article de Georges Forestier, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, n° 5, 1983, pp. 5-32. Le critique dénombre seize pièces à titre

mention de son âge à aucune reprise ce qui permet d'éviter le ridicule. En outre, nous savons dès la scène 1 de l'acte I qu'il a su, avant son fils, séduire Olimpe mais, que le mariage a été retardé d'un an, pour des raisons de bienséances, en raison du récent veuvage de la jeune femme. Tandis que le père s'illustre au combat, la jeune femme et le fils se sont amourachés l'un de l'autre si bien qu'en voulant reprendre sa bien-aimée, le père ne fait, en réalité, que réclamer son dû ! Par le portrait élogieux que fait de lui Olimpe en I, 1, on peut considérer que l'amour de Cléanthe pour elle était sincère. Elle raconte que ce dernier, à l'idée de devoir patienter pour l'épouser à l'époque, « montra de la tristesse, / Mais [que] bientôt sa raison se rendit maîtresse, » et qu'il « résolut d'aller paraître sous les armes, / De signaler son cœur, de servir son pays, » en attendant que la jeune femme soit prête. La servante Nérine souligne que l'amour du père ne se fonde pas sur les apparences. À la scène 3 de l'acte IV, elle encourage vivement Olimpe à épouser « [...] cet infortuné mais Amant véritable, / Qui [la] croit monstrueuse, & la tient adorable ». À l'inverse, elle condamne l'amour « léger » des jeunes gens et redonne tout son sens à l'adjectif « volage » – sans toutefois prononcer le mot – en comparant ce type d'amour à un « oiseau passager [...] que le Printemps amène, & qu'un jour d'hiver chasse ». Les sentiments du père, plus vieux et plus mûr, sont présentés comme plus sincères. Il est attaché à la beauté intérieure de la jeune femme contrairement à son fils, plus jeune et plus volage, attaché à la beauté extérieure comme le démontre le choix du stratagème employé pour duper son père. En effet, il veut faire croire à son rival qu'Olimpe est défigurée, estimant cela suffisant pour détourner le père de la jeune femme⁵⁴¹. Par cet effet de contraste, Cléanthe se voit pourvu de qualités qui font habituellement défaut au barbon de comédie et s'attire, dans une certaine mesure, la sympathie du public.

Cependant, ce personnage de père-amoureux n'est pas sans ambiguïté. Ainsi, feignant la cécité, il déclare à nouveau sa flamme à Olimpe, soi-disant défigurée, en disant : « Je pèse les vertus, & ces sacrés trésors / Me plaisent plus cent fois que les charmes du corps⁵⁴² ». Or, nous savons qu'il est alors conscient que la jeune femme lui ment car il peut voir qu'elle n'est pas défigurée ! L'ironie de la situation amène ici le spectateur à s'interroger sur la sincérité de sa rhétorique amoureuse. Le père se joue de la jeune femme et domine, à l'insu de cette dernière,

paradoxal au cours de la décennie 1640-1650, dont trois pièces de Brosse : *Les Innocents coupables* (1643), 1645 ; *Les Songes des hommes éveillés* (1644), 1646 ; *L'Aveugle clair-voyant* (48-49), 1650.

⁵⁴¹ Voir Lidamas en II, 3 : « L'amour dure fort peu quand son objet n'est plus ». Notons que le choix d'un tel mensonge est d'autant plus surprenant que le fils croit que son père est aveugle ! Comparer avec la tragi-comédie *La Célidée* de Rayssiguier (1634) inspirée de *L'Astrée* où l'oncle est lui aussi attaché à la beauté intérieure de la jeune femme tandis que le neveu se détourne d'elle après qu'elle s'est défigurée, voir notre chapitre VI.

⁵⁴² *L'Aveugle clair-voyant*, II, 4.

la situation. Il apparaît comme menaçant et digne de respect car il ne se laisse pas facilement duper. Sa sagacité vise à impressionner le spectateur.

Les deux pièces intitulées *La Mère coquette*, celle de Visé et celle de Quinault, présentent une mère-rivale au statut particulier⁵⁴³. En tant que veuve, détentrice de l'autorité au sein du foyer et responsable du mariage de sa fille, elle a une fonction dramaturgique de père et c'est en tant que telle que nous souhaitons analyser ici le personnage. C'est une rivale à prendre au sérieux car elle est encore jeune – elle a tout juste trente ans – et belle, si bien qu'elle peut encore espérer séduire le jeune homme. Toutefois, comme le souligne Visé dans sa *Préface*⁵⁴⁴, la présence de sa fille suggère indirectement son âge et constitue une source potentielle de ridicule. Consciente de ce risque, Lucinde refuse d'ailleurs que sa fille l'appelle « Mère » et tente de se faire passer pour sa sœur⁵⁴⁵. Ainsi, alors que Visé joue à mettre fréquemment les deux femmes sur scène ensemble pour créer des effets comiques, Quinault, au contraire, ne les fait se rencontrer qu'une seule fois, afin d'éviter au personnage d'Ismène des situations à son désavantage⁵⁴⁶. Dans ce cas de figure, ce n'est donc pas la jeunesse de la personne aimée qui risque de rendre ridicule le parent amoureux – car lui-même est encore jeune – mais plutôt, la présence de son propre enfant rival, témoignage éloquent des années écoulées. Mais, le personnage de la mère veuve possède un sérieux atout en la fortune dont elle dispose, à la différence de sa fille. Cet argument financier est mis en valeur par la servante Laurette qui encourage Acante à épouser la mère, qui, certes « [t]ente moins que sa Fille, & n'a pas sa jeunesse, / Son éclat, sa beauté » mais, qui possède à la place de « beaux Louis », des « Écus d'or mignons » et un « nombre innombrable / De grands sacs d'Écus blancs »⁵⁴⁷. De plus, grâce à son argent, la mère pactise facilement avec le père du jeune homme qu'elle convoite, afin d'unir les patrimoines des deux familles par un mariage⁵⁴⁸.

⁵⁴³ Pour approfondir la question spécifique de la rivalité amoureuse mère-fille, nous renvoyons à notre article, Cécile Suignard, « La rivalité amoureuse entre mère et fille : simple variante de la rivalité père-fils ou conflit porteur de nouveaux enjeux ? », paru dans *Loxias*, n° 22, mis en ligne le 15 septembre 2008, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2549> (Dernière consultation 8.02.2011).

⁵⁴⁴ Voir Visé, *Préface*, le dramaturge insiste sur la particularité de cette rivalité, différente d'une rivalité tante-nièce : « [...] le Caractère de la Mère que nous avons fait paraître sur la Scène, n'est plaisant qu'en ce qu'elle veut paraître aussi jeune que sa Fille, & que l'on est persuadé du contraire. Car on en pourrait douter, si c'était une Tante, puisque l'on paraît quelquefois plus jeune que l'on n'est : mais il est impossible que l'on ait cette pensée pour une Mère, quand même elle paraîtrait aussi jeune que sa Fille. C'est ce qui rend le Caractère de la mère ridicule [...] ».

⁵⁴⁵ Voir Visé, Lucinde, I, 1 et I, 3.

⁵⁴⁶ Chez Visé, Lucinde et Bélamire se rencontrent toutes deux en I, 2 et II, 9 et avec Arimant en II, 3 ; II, 8 ; III, 7-8-9. Chez Quinault, Ismène et sa fille Isabelle se croisent seulement en II, 1 dans une très courte scène et ne sont jamais ensemble sur scène avec Acante.

⁵⁴⁷ Voir, Quinault, Laurette, IV, 7.

⁵⁴⁸ Pour le pacte conclu entre les parents voir Quinault, II, 6 et Visé, III, 7.

Si la mère se présente comme une rivale non négligeable, on constate que son discours amoureux diffère d'une pièce à l'autre, comme en témoignent les scènes où elle courtise le jeune homme respectivement en II, 2 chez Visé et IV, 8 chez Quinault. Dans la pièce de Visé, Lucinde, en dépit de ses arguments n'échappe pas au ridicule car elle s'appuie seulement sur son apparence extérieure pour séduire Arimant. Elle insiste sur sa beauté et sa propre jeunesse et, parlant d'elle à la troisième personne, souligne « qu'on a vu de longtemps, / Une Mère si jeune, & de si grands Enfants. » Mais, elle tombe vite à court d'arguments lorsqu'elle constate que le jeune homme est toujours épris de sa fille. Dans son monologue en I, 2, elle laisse éclater tout son narcissisme⁵⁴⁹. Refusant de vieillir, si elle veut épouser le jeune homme c'est surtout par amour-propre et l'on peut s'interroger sur la sincérité de son amour. En revanche, dans la pièce de Quinault, Ismène met davantage en valeur ses propres atouts. Par un discours convaincant, elle rassure tout d'abord le jeune homme sur son statut de veuve et met en valeur la maturité liée à son âge. Elle n'hésite pas à critiquer sa fille et à décrire la jeunesse comme volage en IV, 8. En outre, son amour apparaît comme sincère lorsque, comprenant que le jeune homme ne l'aime pas, elle exprime sa tristesse en IV, 9. Usant d'arguments en accord avec son âge et son statut, conformément aux préceptes cornéliens, la mère-rivale de Quinault est moins ridicule que celle de Visé.

Ces trois figures de pères échappent donc, au moins partiellement, au ridicule, et se révèlent d'autant plus menaçantes qu'elles bénéficient du soutien du valet.

1.4 Le valet adjuvant inhabituel du père-rival

Conformément aux préceptes cornéliens, ces figures de pères ont recours à des tiers pour conquérir l'objet de leur amour. Il s'agit toujours du valet de la famille qui est, dans ces « cas exceptionnels⁵⁵⁰ » selon Jean Emelina, de leur côté. Le valet participe activement à la brouille des personnages, il domine l'espace scénique et apparaît comme un substitut du rival parental. Ainsi, dans la pièce de Visé, la mère est présente dans quatorze scènes contre vingt-quatre pour la servante Iacinte. Dans la pièce de Quinault, la mère n'est présente que dans sept scènes contre respectivement vingt-quatre et seize scènes pour les domestiques Laurette et Champagne qui œuvrent en sa faveur. Seule la pièce de Brosse, conserve un relatif équilibre puisque Cléanthe est présent dans dix-sept scènes et son valet Sylvestre dans dix-huit scènes

⁵⁴⁹ Voir Lucinde en I, 2 parlant de sa fille rivale : « Je l'aime, mais aussi **je m'aime** un peu plus qu'elle ». C'est nous qui soulignons.

⁵⁵⁰ Voir Jean Emelina, *Valets et servantes*, p. 119. Le critique cite notamment le cas des deux *Mère coquette*.

mais, nous verrons que c'est parce que le valet Sylvestre s'avère être bien moins rusé que son maître.

Si le valet de la famille est au service des parents dans ces pièces, c'est toujours par intérêt financier⁵⁵¹. Ainsi, dans *La Mère coquette* de Visé, la servante Iacinte soucieuse de garder sa place de domestique dans la maison et séduite par la promesse d'une récompense, s'engage immédiatement pour la mère-rivale en lui disant : « laissez-moi le soin de conduire l'affaire » (I, 4). Elle prend soin de justifier ce choix inhabituel dans son monologue à la scène suivante :

IACINTE *seule*

Pour moi, je veux toujours bien servir ma Maîtresse,
Elle a pour tous ces Gens une grande tendresse,
Et n'en met point dehors sans les récompenser,
Mais en servant la Fille, elle peut me chasser.
Non, il ne faut jamais servir contre son Maître,
Puisqu'enfin, tôt ou tard, il peut le reconnaître :
Toujours au gros de l'Arbre on se doit attacher,
Et c'est le seul Appui que l'on doit rechercher, [...] ⁵⁵².

Dans la pièce de Quinault, Laurette ruse pour sa maîtresse avec l'aide du valet Champagne également contre la promesse d'une récompense⁵⁵³. Dans *L'Aveugle clair-voyant*, le valet Sylvestre est au service du père pendant les quatre premiers actes. Bien qu'il justifie dans un monologue son passage du camp du père-rival à celui du fils-rival par la crainte de recevoir des coups⁵⁵⁴, le spectateur, qui connaît sa cupidité, sait que c'est l'appât du gain qui a motivé sa trahison. Déçu de n'avoir rien obtenu du père pour ses services⁵⁵⁵, il s'est tourné vers le fils

⁵⁵¹ À l'inverse, les pièces correspondant au modèle italien combinent souvent vieillesse et avarice du père ce qui permet de mettre immédiatement le valet du côté des jeunes, voir notre chapitre III. Ainsi, la dame d'intrigue Frosine dans *L'Avare* se tourne d'abord vers Harpagon dans l'espoir d'une récompense. Mais déçue par son avarice, elle change ensuite bien vite de camp. Voir en II, 4, Frosine espère une récompense d'Harpagon : « je traite pour lui quelque petite affaire, dont j'espère une récompense » et sa colère à la fin de II, 5 lorsqu'elle comprend qu'elle n'obtiendra rien de lui : « Que la fièvre te serre, chien de vilain à tous les Diables. Le ladre a été ferme à toutes mes attaques [...] ».

⁵⁵² Visé, Iacinte, I, 5.

⁵⁵³ Voir Ismène à Laurette en II, 2 : « Si tu peux réussir, ta fortune est certaine ». Notons que la pièce se clôt, également sur le mariage des valets Laurette-Champagne, bien que la motivation amoureuse soit secondaire au sein de la pièce.

⁵⁵⁴ Voir le monologue de Sylvestre en V, 3 : « Par quel autre moyen détourner la tempête / Qui menaçait mon dos aussi bien que ma tête ? / Lidamas irrité m'eut accablé de coups, [...] ».

⁵⁵⁵ Voir Sylvestre en V, 3 : « Depuis le grand matin, mon Maître & ses caprices, / M'ont employé sans trêve à de fâcheux services / Et ce qui plus encore, me paraît importun / C'est qu'à l'heure qu'il est je dormirais à jeun. / Ce jeu ne me plaît pas, & la main sur la panse / J'enrage de bon coeur aussitôt que j'y pense. / Moi n'avoir aujourd'hui rien humé que du vent ! »

qui s'est montré plus offrant⁵⁵⁶. Le valet réintègre alors le rôle traditionnel du valet de comédie à l'italienne, en œuvrant pour les jeunes⁵⁵⁷.

Pour conclure, on peut dire que les figures de pères diffèrent d'une pièce à l'autre. La pièce de Quinault est celle qui respecte au mieux les préceptes cornéliens en nous présentant une mère qui échappe partiellement au ridicule. Elle se révèle être une rivale menaçante, s'appuyant sur sa fortune pour conquérir le jeune homme, pactiser avec son père et soudoyer ses domestiques. Elle évite d'être confrontée à sa fille en présence de son amant et se repose sur l'action de sa servante. Dans la pièce de Visé, la mère est plus souvent confrontée à sa fille ce qui accroît son ridicule mais, en raison de sa détermination narcissique et de l'aide de sa servante, elle est également une figure menaçante. Brosse, pour sa part, innove en nous proposant un père doté d'un amour sincère qui ne fait que réclamer son dû en voulant épouser sa promise. Le personnage s'attire ainsi la sympathie du public et échappe au ridicule. De plus, aidé de son valet, il constitue une véritable menace pour le couple de jeunes et nous verrons que par ses ruses, c'est bien lui qui domine l'action. Voyons à présent, comment s'organisent les différentes dramaturgies de la brouille, combinées à la rivalité amoureuse père-fils, au sein de ces pièces dotées de figures de père et de valet renouvelées.

2 Dramaturgies et rhétoriques de la rivalité embrouillée

« [D]ans les Comédies de ce premier Volume j'ai presque toujours établi deux Amants en bonne intelligence, je les ai brouillés par quelque fourbe, et les ai réunis par l'éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait », écrit Pierre Corneille dans son « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique⁵⁵⁸ ». Or, nos trois comédies semblent bien correspondre à ce modèle en nous présentant des dramaturgies et des rhétoriques de la rivalité embrouillée qui diffèrent selon l'auteur principal de la brouille – père et / ou valet – et selon le type de procédé privilégié – recours au mensonge, à la ruse, à l'ironie ou au déguisement.

⁵⁵⁶ Voir l'échange de répliques en V, 2 dans lequel Lidamas donne de l'argent au valet pour le faire parler. Sylvestre : « Parce qu'on me fait taire à force de pistoles. / Votre raisonnement vous fait-il soupçonner / Que je ne parle pas, lorsqu'on m'en veut donner ? » et la réplique de Lidamas à valeur de didascalie : « Sylvestre je t'entends, prends ceci par avance. »

⁵⁵⁷ Notons également la présence en creux d'une motivation amoureuse secondaire puisque Sylvestre est amoureux de la servante Nérine. Voir en IV, 2 où tandis que Cléanthe déclare une nouvelle fois sa flamme à Olimpe, Sylvestre, à l'écart, courtise la servante Nérine.

⁵⁵⁸ Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois Discours*, éd. cit. , p. 77.

2.1 Les Mère coquette de Visé et Quinault : brouille & malentendus

Les deux pièces intitulées *La Mère coquette*, celle de Quinault et celle de Visé, reposent sur une double structure. Tout d'abord, le jeune couple est en butte à une double autorité – le père-rival du fils et la mère-rivale de la fille –, qui s'oppose au mariage. Conformément au modèle des comédies à l'italienne, le père-rival, est présenté sous les traits d'un personnage comique de vieillard ce qui donne lieu à une dramaturgie du ridicule, comme nous l'avons vu au chapitre III. Mais, la mère-rivale est, pour sa part, moins ridicule et surtout, elle s'appuie sur un personnage fourbe, sa servante, qui ruse tout au long de la pièce pour brouiller le jeune couple, sur le modèle des comédies espagnoles et cornéliennes. Ainsi, au véritable obstacle extérieur, constitué par le parent-rival, mais dont les véritables raisons sont inconnues du jeune couple, s'ajoute un obstacle intérieur, constitué par la brouille des amants. Pour cette raison, on peut parler d'une dramaturgie et d'une rhétorique de la rivalité embrouillée fondée, comme nous allons le voir, sur les mensonges, les ruses et les malentendus orchestrés par la domestique.

2.1.1 Servante fourbe et rhétorique du mensonge généralisée

La servante – Iacinte chez Visé et Laurette chez Quinault –, agit au service de la mère-rivale. C'est elle qui orchestre la brouille du jeune couple et crée l'obstacle intérieur. Elle est le véritable maître du jeu, comme le souligne Visé dans sa *Préface* qui déclare « que l'on peut dire [qu'elle] fait tout dans cette Pièce puisqu'en faisant agir tous les autres, elle agit aussi toujours Elle-même⁵⁵⁹ ». Ainsi, dans la pièce de Quinault, elle se félicite auprès de la mère d'avoir brouillé le jeune couple en disant :

Mes ruses ont entre eux rompu l'intelligence,
Et tous les faux rapports que j'ai faits jusqu'ici,
Nous ont, grâce au Ciel, assez bien réussi.
Ils ne se parlent plus⁵⁶⁰.

Pour ménager le suspense, elle informe ponctuellement le spectateur de ses actes mais, elle ne dévoile toujours que partiellement ses projets. Ainsi, Iacinte annonce qu'elle usera d'« une

⁵⁵⁹ Visé, *Préface*.

⁵⁶⁰ Quinault, Laurette, II, 1.

lettre » pour mener à bien son plan sans nous en dire plus⁵⁶¹ et plus loin, elle prévient qu'elle va user d' « un nouveau jeu » sans donner davantage de détails⁵⁶².

Son action repose principalement sur le mensonge. Elle fait croire aux jeunes gens qu'ils ne s'aiment plus en orchestrant essentiellement deux quiproquos, l'un autour d'un marquis faux rival, l'autre autour d'une lettre. L'intrigue devient alors un véritable imbroglio car, sur ses conseils, chaque personnage déguise ses sentiments et ment aux autres⁵⁶³. Ainsi, chez Visé, Arimant, triste de se voir délaissé par son amante, lui fait croire qu'il lui préfère sa mère (I, 3) et il lui annonce même qu'il va épouser celle-ci (III, 4). De son côté, la jeune femme va jusqu'à lui demander d'intercéder en sa faveur auprès de son père pour qu'elle puisse épouser le marquis (II, 7). La scène 6 de l'acte IV dans la pièce de Quinault, concentre le double mensonge du jeune couple. En effet, Acante fait croire à Isabelle qu'il aime sa mère et la jeune femme lui fait croire qu'elle aime le marquis⁵⁶⁴. Pour leur part, les parents rivaux cachent également leurs sentiments à leurs enfants. Ismène se met en colère contre sa fille-rivale dans la pièce de Quinault sans lui donner d'explication (II, 1) et, chez Visé, elle tente habilement de la détourner de tout projet de mariage sans donner ses véritables raisons (I, 3). Quant à la rivalité père fils, elle n'est révélée au jeune homme qu'à l'approche du dénouement si bien qu'il ne se méfie pas de son père comme d'un rival potentiel⁵⁶⁵.

La scène 7 de l'acte III dans la pièce de Visé est emblématique de cette rhétorique du mensonge généralisée chez les personnages. Le passage comporte deux mouvements : dans un premier temps, Arimant et Bélamire sont séparés sur la scène par Géronte et Lucinde. Ils affirment ne plus s'aimer et être tous deux prêts à épouser le parent de l'autre. Pour appuyer leurs discours, ils se livrent à un jeu de scène identique. Chacun se tourne vers l'ancien et le soi-disant nouvel objet de son amour, méprisant le premier et rassurant le second. Arimant déclare à Lucinde qu'il peut « facilement trouver dedans [ses] yeux de quoi se consoler » et se tournant vers Bélamire, il lui dit : « N'espérez pas, Madame, / Que je pense jamais à ma première flamme. ». Bélamire assure Géronte que « de [s]on cœur pour jamais » elle saura « bannir » Arimant et se tournant vers ce dernier, elle lui dit : « Croyez que mon amour ne

⁵⁶¹ Visé, Iacinte, I, 5 : « Il faut trouver moyens d'en venir aux effets. / Je tiens de Bélamire à propos une Lettre, / Qu'aux mains de son Amant je dois tantôt remettre, / Comme elle est sans dessus, je puis facilement ... ». Notons l'usage des points de suspension pour entretenir le suspense.

⁵⁶² Visé, Iacinte, III, 2.

⁵⁶³ Le déguisement verbal est l'une des caractéristiques de la *comedia* comme le souligne Georges Forestier, dans son ouvrage, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 61. Le critique écrit que « [l]e théâtre espagnol préfère dans l'ensemble le jeu rhétorique au jeu visuel – plutôt l'apanage des Italiens –, à moins que le personnage déguisé ne soit bouffon ».

⁵⁶⁴ Comparer avec Visé, II, 7 lorsque Arimant feint d'aimer la mère et Bélamire le marquis.

⁵⁶⁵ Visé III, 3 et Quinault, V, 4.

peut plus revenir. » Mais, progressivement, un rapprochement spatial s'opère entre les deux jeunes qui se retrouvent « l'un près de l'autre ». Ils se laissent alors gagner par l'émotion. Celle-ci transparaît dans leur usage de questions symétriques identiques : « Vous ne m'aimez donc plus ? », « Parlez-vous ? » s'interrogent-ils mutuellement, avant de se trouver réduits au silence par la force de leur trouble. Sous le mensonge, toute la vérité de leur amour éclate et les parents ne sont pas dupes. Dans cette scène, la servante placée « au milieu de tout, un peu derrière⁵⁶⁶ » est implicitement désignée comme l'unique responsable de la brouille des amants⁵⁶⁷. Créatrice d'un obstacle intérieur, elle met en péril l'issue heureuse du conflit. Dans ces pièces, la victime de ses fourberies est donc momentanément le jeune couple et non le père comme dans le modèle italien.

2.1.2 Le jeune couple victime : malentendus et dépit amoureux

Le couple de jeunes gens est victime des divers malentendus orchestrés par la servante fourbe. On se propose d'analyser ici deux cas de méprises qui sont sources de dépit amoureux : la méprise du jeune homme contre le marquis faux rival et la méprise de la jeune femme au sujet de la lettre.

Le jeune homme ne considérant pas son père comme un rival potentiel, se méprend et s'acharne à tort contre un faux rival, son cousin le marquis. La servante est à l'origine de sa méprise car, alors que le jeune homme vient rendre visite à sa maîtresse, elle s'arrange pour qu'il surprenne celle-ci en présence du marquis⁵⁶⁸. Le quiproquo donne lieu à une séquence similaire de scènes chez Visé (II, 6-9) et chez Quinault (IV, 4-6). L'utilisation de l'espace scénique contribue au comique de la situation puisque le jeune homme se tient devant la porte, la servante l'empêchant d'entrer, tandis que la jeune femme et le marquis sont à l'intérieur. Dans la pièce de Quinault, il se risque même à regarder par « le trou de la serrure », sur les conseils de Champagne. Chez Visé, on assiste à une série de courtes scènes au rythme enlevé dans lesquelles la tension est à son comble. Arimant, se sentant trahi, laisse éclater sa jalousie et sa colère contre la jeune femme, et, une fois que celle-ci est sortie de la

⁵⁶⁶ Voir III, 7, didascalie initiale : « Il faut que dans cette Scène Géronte & Lucinde séparent les deux Amants & que Iacinte soit au milieu de tout, un peu derrière. »

⁵⁶⁷ Comparer cette scène avec Quinault, V, 7 où pendant tout le début de la scène les jeunes amants s'accusent mutuellement de trahison.

⁵⁶⁸ Voir Quinault, *Mère coquette* : Laurette expose son plan au marquis pour tromper Acante (IV, 2), le marquis se prépare et entre dans la chambre d'Isabelle (IV, 3). Comparer avec Visé, II, 6, Iacinte placée devant la porte de Bélamire éveille les soupçons du jeune homme, comme l'indique la didascalie : « Iacinte se mettant devant la porte, & faisant malicieusement les signes qu'il faut pour faire connaître qu'elle ne veut pas qu'Arimant regarde dans la chambre. »

pièce, il la traite d'« inconstante » et de « perfide⁵⁶⁹ ». Puis, il admoneste violemment le marquis en lui disant « tu t'en repentiras, & je te le promets », si bien que l'acte II se clôt sur la menace d'un affrontement. Ce motif du duel, hérité du roman et du théâtre espagnol⁵⁷⁰ est ici détourné de manière comique. L'imbroglio de la situation ainsi que l'incompréhension du marquis s'exclamant « je ne puis rien comprendre à toutes ces grimaces⁵⁷¹ », visent à susciter le rire du spectateur au savoir omniscient. Chez Quinault, la séquence est moins violente car les prétendus rivaux ne se rencontrent pas immédiatement. Acante, sous le coup de la douleur, se lamente « [q]u'Isabelle ait pu ainsi trahir [s]on espoir !⁵⁷² » et, même en présence d'Ismène, il ne peut oublier la fille de celle-ci⁵⁷³. Retrouvant le marquis à la scène 2 de l'acte V, le jeune homme « cède enfin à [s]a colère ». Mais, « mettant l'épée à la main », il est interrompu par l'arrivée de son père qui coupe court à son geste et le réprimande vivement en soulignant le ridicule de la situation car les armes sont inégales : « une Brette à la main contre un petit Couteau⁵⁷⁴ ! » Dans les deux pièces, le personnage du fils est malheureux dans son amour pour sa maîtresse. Son dépit amoureux s'exprime sur le mode de la colère et il n'hésite pas à s'en prendre directement au marquis. Sa méprise vise à susciter le sourire bienveillant du spectateur au savoir omniscient.

La méprise de la jeune femme se développe à partir du motif romanesque de la lettre. Elle se croit délaissée par son amant et laisse éclater son dépit amoureux alors qu'en réalité, elle est, elle-aussi, victime des fourberies de la servante. Cette dernière lui raconte que le jeune homme a déchiré sa missive. On observe le même déroulement dans les deux pièces : la jeune femme donne une lettre à sa servante pour son amant. Cette dernière donne la lettre au jeune homme mais, en lui faisant croire qu'elle est destinée au marquis si bien que ce dernier, jaloux, la déchire par dépit amoureux⁵⁷⁵. La servante conseille ensuite à la jeune femme déçue, pour préserver son honneur, de dire que la lettre était pour le marquis⁵⁷⁶. Chez Visé,

⁵⁶⁹ Visé, II, 7. Rappelons le sens fort de « perfide » au XVII^e siècle, voir *Dictionnaire* de Furetière : « Qui manque de foi, qui trahit, qui manque à sa parole. [...] Les amants s'appellent *perfides* quand ils manquent aux paroles qu'ils se sont données ».

⁵⁷⁰ Visé, II, 8. Le motif du duel est récurrent dans le théâtre espagnol, notamment dans les comédies de cape et d'épée, voir Christophe Couderc, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, p. 227 et influence le théâtre français, voir également María Höfer y Tuñón, *La comédie "à l'espagnole" comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVII^e siècle*, pp. 145sq.

⁵⁷¹ Visé, II, 7.

⁵⁷² Quinault, IV, 7.

⁵⁷³ Quinault, IV, 8.

⁵⁷⁴ Quinault, V, 3.

⁵⁷⁵ Visé I, 6 et Quinault III, 3.

⁵⁷⁶ Visé, II, 4 et Quinault III, 4.

l'action donne lieu à un récit de la servante à la jeune femme⁵⁷⁷ tandis que la pièce de Quinault propose une scène d'une plus grande intensité dramatique puisque Isabelle surprend Acante déchirant sa lettre⁵⁷⁸. La jeune femme se sent humiliée comme en témoigne le recours au mode exclamatif : « Est-il rien de plus injurieux ! / Qu'ainsi de ma faiblesse il triomphe à ma vue ! ». Elle reporte immédiatement sa colère contre la servante en l'accusant : « Pourquoi lui rendais-tu ce Billet trop honteux ? ». Chez Visé, la tension dramatique est traduite par l'échange de répliques en stichomythie, Bélamire pressant Iacinte de questions sur les réactions d'Arimant à la lecture de son billet⁵⁷⁹, avant de conclure, désespérée : « Ah ! c'est mon déplaisir. / Le mal est sans remède. ». Dans les deux pièces, la jeune femme extériorise sa souffrance en malmenant la servante. Nos auteurs visent ainsi à susciter l'émotion souriante du spectateur envers cette jeune femme à l'amour sincère, victime des fourberies de la domestique.

Pour conclure, soulignons que le jeune homme et la jeune femme, réagissent de la même manière. Même s'ils se croient trahis par l'être aimé, ils ne s'apitoient pas longtemps sur leur sort et ne cèdent pas au chagrin – car cela doterait les comédies de moments trop pathétique – ; bien au contraire, après un moment de colère, ils se montrent très actifs, se rangent aux conseils de la servante et acceptent de tromper l'être aimé. Le jeune homme se résout à faire croire qu'il aime la mère et la jeune femme qu'elle aime le marquis. Ce faisant, ils participent à leur *insu* au développement des fourberies de la servante et agissent contre leur propre bonheur. Le couple de jeunes contribue au développement de l'obstacle intérieur qui le désunit. Cette rhétorique du mensonge est source d'un badinage amoureux visant à divertir le spectateur, comme nous allons le voir à présent.

2.1.3 Badinage amoureux et plaisir du spectateur⁵⁸⁰

2.1.3.1 Comparaison de *La Mère coquette* et de *Stratonice* de Quinault

Le choix d'une dramaturgie fondée sur les mensonges, les ruses et les malentendus pour traiter de la rivalité amoureuse père-fils n'est pas nouveau pour Quinault. En effet, il est intéressant de comparer sa comédie *La Mère coquette* (1665) avec sa tragi-comédie intitulée

⁵⁷⁷ Voir Visé, II, 4, récit de Iacinte : « [...] il a pris votre Lettre, & qu'après de la lire, / Il l'a mise en morceaux, mais avec un transport / Qui me montrait assez que son amour est mort. »

⁵⁷⁸ Voir Quinault, III, 3, Acante apercevant Isabelle : « Ô Ciel ! elle paraît » et la didascalie « déchirant le billet », puis Isabelle en III, 4 : « L'Ingrat déchire ainsi mon Billet à mes yeux ! ».

⁵⁷⁹ Voir Visé, II, 4 Bélamire : « Qu'a-t-il dit alors ? », « Quoi ? ».

⁵⁸⁰ Voir notre note 492 au chapitre III, sur la définition du spectateur comme une entité qui se construit dans l'interaction avec l'œuvre.

Stratonice (1660)⁵⁸¹. Le développement de l'intrigue repose dans cette pièce également sur un malentendu initial, la rivalité père-fils est ici subjective. Père et fils se croient à tort rivaux et, de cette première méprise, découle celle des amants, Stratonice et Antiochus, qui se croient à tort ennemis, allant jusqu'à se déclarer une haine mutuelle⁵⁸². Carine Barbafieri, étudiant *Stratonice*, souligne que chez Quinault les personnages déguisent leurs sentiments et que « les strates de mensonges s'empilent ainsi sans cesse⁵⁸³ ». Les amants se mentent et masquent leurs émotions. Ainsi, en II, 5, Stratonice décrit elle-même le déguisement qu'elle revêt en présence d'Antiochus pour lui cacher son amour :

STRATONICE

Oui, oui, mon lâche cœur n'en sera pas le maître
Je forcerai ma bouche, en choquant ses desirs,
À ne laisser sortir aucun de ses soupirs ;
Je craindrai ce qu'il veut, je fuirai ce qu'il aime,
Et s'il faut voir le Prince enfin malgré moi- même,
J'empêcherai mes yeux de prêter à mon cœur
Aucun regard qui puisse exprimer sa langueur⁵⁸⁴.

Et Antiochus, quant à lui, se plaint auprès de Timante des difficultés qu'il éprouve à revêtir ce déguisement, c'est-à-dire à feindre de ne pas aimer Stratonice :

ANTIOCHUS

Hélas ! je voudrais bien paraître moins esclave,
Je voudrais bien braver l'ingrate qui me brave,
Pour avoir du dépit mon cœur fait ce qu'il peut,
Mais on n'a pas toujours du dépit quand on veut⁵⁸⁵.

La comparaison des scènes II, 6 dans *Stratonice* et IV, 6 dans *La Mère coquette* est révélatrice du recours à un même type de badinage amoureux. Les deux passages présentent la même structure. Tout d'abord, le jeune homme et la jeune femme s'observent à distance tout en s'adressant en aparté à leurs confidents⁵⁸⁶. Ils tentent de s'éviter mais, comme irrésistiblement attirés l'un par l'autre, ils finissent pourtant par s'adresser la parole. Ils s'appliquent alors à déguiser leurs sentiments⁵⁸⁷ et à user d'un ton froid comme en témoigne le recours marqué au vouvoiement chez Isabelle déclarant à son amant : « Nous n'avons, que je crois, Monsieur, rien à nous dire⁵⁸⁸ ». La discussion s'engage sur l'évocation de leurs rivaux et leur prétendue

⁵⁸¹ Voir notre étude de cette pièce et de ses sources dans notre chapitre VI consacré au modèle d'Antiochus.

⁵⁸² Quinault, *Stratonice*, II, 6.

⁵⁸³ Carine Barbafieri, *Atrée et Célidon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, P.U.R., 2006, p. 225.

⁵⁸⁴ Quinault, *Stratonice*, II, 5.

⁵⁸⁵ Quinault, *Stratonice*, II, 7.

⁵⁸⁶ Voir la symétrie des répliques dans *La Mère coquette* : « Acante à Champagne : Elle est toute interdite » et « Isabelle à Laurette : Il paraît furieux. » Comparer avec *Stratonice* : « Antiochus à Timante : Mais je vois Stratonice [...] Évitions sa rencontre » et « Stratonice : Ô Dieux ! le Prince sort. [...] Évitions son abord. »

⁵⁸⁷ Voir Antiochus : « Montrons que je la hais » et Stratonice : « Montrons que je l'abhorre ».

⁵⁸⁸ Comparer avec Stratonice « Il vaut mieux ne rien dire ».

satisfaction à épouser autrui. Mais, le langage de leurs corps les trahit comme en témoigne la « rougeur⁵⁸⁹ » d'Isabelle et le recours récurrent à des points de suspension suggestifs chez Antiochus et Stratonice⁵⁹⁰. Ils se quittent rapidement, feignant toujours de se haïr. La déclaration finale d'Acante, évoquant son soi-disant amour pour la mère, est bien sûr à double entente comme en témoigne l'anaphore du pronom « vous » chargé d'affection, adressé à la jeune femme⁵⁹¹. De même, Stratonice quitte la scène en déclarant : « Adieu, croyez toujours que ma haine est extrême, / Prince & si je vous hais, haïssez-moi de même. » Mais cette promesse de haine, atténuée par le recours à une tournure hypothétique, ressemble davantage à un serment d'amour voilé. Dans *Stratonice*, la levée de l'obstacle intérieur, qui repose sur une mauvaise interprétation de la réalité, ne peut venir que des amants eux-mêmes. Ainsi, seul le double aveu émouvant d'Antiochus et de Stratonice à la dernière scène de l'acte V permet le dénouement. En revanche, dans *La Mère coquette*, la servante Laurette ayant largement contribué à la prolifération des malentendus, son aveu s'avère nécessaire à la scène 8 de l'acte V en complément de celui d'Isabelle à la scène 7. La brouille repose sur les stratagèmes de la domestique dans *La Mère coquette* et celle-ci, par sa seule présence, assure la tonalité comique de la pièce. En revanche, dans la tragi-comédie *Stratonice* la brouille repose sur le seul couple ce qui confère à la pièce une tonalité galante et pathétique.

2.1.3.2 La rivalité comme prétexte au badinage ?

Comme le suggère Carine Barbaferi, on peut donc bien parler de « dramaturgie du malentendu⁵⁹² » pour qualifier les pièces de Quinault. Si dans *La Mère coquette*, la servante initie les différentes méprises, dans *Stratonice*, les personnages sont eux-mêmes responsables de la situation bloquée. Ces situations ne visent pas à provoquer un rire franc de la part du spectateur mais plutôt un sourire bienveillant lorsqu'il regarde les malentendus se faire et se défaire. Comme il connaît les véritables sentiments des personnages sous les masques, il peut assister avec plaisir à ce badinage amoureux.

⁵⁸⁹ Acante : « Et quoi ! vous paraissez & surprise, & confuse ? / D'où naît cette rougeur ? » et Isabelle : « C'est d'un juste courroux ».

⁵⁹⁰ Antiochus : « Ce soin ne devrait pas en effet me déplaire. / Toutefois... » et Stratonice : « Je dois aussi toujours & vous fuir & vous nuire ; / Cependant... »

⁵⁹¹ Acante : « Vous avez fait l'essai vous-même de mon cœur, / Vous savez comme il aime, il fut sous votre Empire, / vous savez... »

⁵⁹² Voir Carine Barbaferi, *Atrée et Céladon*, le « théâtre tragique de Quinault » pp. 214-241, et notamment les pages 223-233 sur « une dramaturgie du malentendu ». La critique écrit p. 223, qu'« [à] un conflit réel qui provoquerait le déchirement du héros en proie à un dilemme, Quinault substitue une situation fondée essentiellement sur un malentendu. ». Elle analyse le procédé dans deux tragi-comédies *Agrippa* et *Stratonice* et dans une tragédie, *Bellérophon*. On constate ici que la comédie de *La Mère coquette* repose aussi sur une dramaturgie du malentendu.

Cependant, par ce choix dramaturgique, Quinault réduit la portée du conflit familial. Le conflit parent-enfant est quelque peu escamoté au profit de simple brouille des amants résolue dans la bonne humeur. L'auteur s'est ainsi vu reprocher l'absence de scènes attendues telle que la confrontation mère-fille dans *La Mère coquette* comme le souligne Étienne Gros, qui écrit :

La rencontre entre le père et le fils est reculée jusqu'à la fin du cinquième acte et, sauf une très courte scène au début du deuxième, le poète a évité de mettre en présence la mère et la fille : la scène – « la scène à faire » – entre Isabelle et Ismène, se passe dans la coulisse : c'est une sorte d'escamotage⁵⁹³.

Pour rester dans une tonalité légère, le dramaturge évite les scènes à risques potentiellement ridicules ou à l'inverse, trop violentes. Ce choix s'opère au détriment de l'originalité de la rivalité qui devient simple prétexte à un badinage amoureux plaisant⁵⁹⁴. Visé, pour sa part, évite cet écueil et confronte les deux rivales. Mais, pour éviter le ridicule, son personnage de mère se montre à certains moments si noir et menaçant que la pièce frôle les limites du genre comique et prend une tonalité plus sérieuse. Ainsi, lorsque Lucinde manipule sa fille à la scène 3 de l'acte I pour la détourner du mariage, elle apparaît comme un personnage machiavélique. La mère se livre à une longue tirade rhétorique pour éliminer sa rivale. Après avoir affirmé à sa fille que se retirer du monde pour entrer au couvent est une grande souffrance, elle dresse ensuite un tel tableau du mariage, le qualifiant de « pompeux Esclavage », de « prison », du « plus grand des maux » qu'elle en arrive à la conclusion inattendue que le couvent est un moindre mal. Elle joue également sur la double connotation du mot « flamme », encourageant sa fille à transformer le feu amoureux en une « sainte flamme ». On voit ici toute son hypocrisie lorsqu'elle lui dit « Suivez mes conseils, croyez que je vous aime », alors que dans le monologue qui précède elle a révélé au spectateur sa décision d'évincer sa rivale.

Pour conclure on peut dire que ces deux pièces proposent une approche originale de la rivalité amoureuse parent-enfant. Avec le personnage de la mère-veuve, Visé et Quinault s'essayaient à la création d'une figure de père non ridicule. Mais, par ce choix Quinault escamote la rivalité au profit du badinage amoureux des amants tandis que Visé frôle parfois

⁵⁹³Voir Étienne Gros, *Philippe Quinault sa vie et son œuvre*, p. 245. Voir aussi J. Lemaître, *La Comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, p. 57, cité par Étienne Gros, *Ibid.* : « Les situations qui risqueraient de devenir scabreuses, mais qui, franchement traitées, rendraient la pièce originale et forte, sont esquivées avec adresse ; la mère et la fille ne se rencontrent pas. Il est certain que Quinault a eu peur de la rencontre. Tant pis pour lui. Sa pièce n'est plus qu'une bluette assez longue avec des scènes charmantes. »

⁵⁹⁴Certains critiques ont pu voir en Quinault un précurseur de Marivaux. Voir E. Dubois, dans son « Introduction » à Quinault, *Stratonice*, éd. cit., pp. XIX-XX. Pour cette comparaison, le critique renvoie aux ouvrages suivants : V. Fournel, *Théâtre choisi de Quinault* (1882) ; Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* (1920) ; Buijtendrop, J.B., *Philippe Quinault sa vie, ses tragédies et ses tragi-comédies* (1928) ; Brereton, G., *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 1973, chap. 9 « Romanesque Tragedy : Thomas Corneille and Quinault ».

les limites du genre avec son portrait de mère-veuve machiavélique. Finalement, si dans ces pièces la rivalité reste comique, c'est essentiellement grâce à la présence, en arrière-plan, d'un conflit masculin traité selon le modèle italien de la ridiculisation du vieux père. Voyons à présent quelle dramaturgie de la brouille nous propose Brosse dans *L'Aveugle clair-voyant*. Parvient-il alors à traiter pleinement la rivalité père-fils tout en produisant les effets attendus au sein du genre comique ?

2.2 L'Aveugle clair-voyant de Brosse : brouille & ironie

Dans la pièce de Brosse, le père-rival joue un double rôle, il est à la fois l'obstacle extérieur, l'autorité parentale contre laquelle est en butte le couple de jeunes amants mais, il est aussi le fourbe qui cherche à les tromper. Contrairement aux pièces intitulées *La Mère coquette*, ce n'est pas le valet qui est le moteur de l'action dans *L'Aveugle clair-voyant*, mais le père. En outre, le jeune couple, s'il est victime des fourberies du chef de famille, cherche aussi à le tromper. Ce cadre où chacun joue le rôle de fourbe vis-à-vis d'autrui est propice à des confrontations indirectes soutenues par une dramaturgie et une rhétorique de la brouille et de l'ironie, comme nous allons le voir à présent.

2.2.1 Tous fourbes versus un père-rival « maître du jeu⁵⁹⁵ » ?

Dans *L'Aveugle clair-voyant*, la ruse constitue l'attribut de tous les personnages si bien que tous peuvent être considérés comme fourbes. Le père, avec la complicité de son domestique, feint d'être aveugle pour duper ses enfants et tenter d'y voir clair dans les projets de mariages que ceux-ci ont forgés en son absence. Comme le souligne Georges Forestier, « [c]ette première feinte, ignorée de tous, appelle d'autres feintes qui viennent se briser contre celle-là ⁵⁹⁶ ». En effet, son fils, Lidamas, cherche à le détourner de la jeune veuve Olimpe dont tous deux sont amoureux, en lui faisant croire qu'elle a perdu sa beauté lors d'un accident⁵⁹⁷. Olimpe, amoureuse du fils, participe à ce mensonge et repousse les avances du père, arguant qu'elle est désormais le « plus défiguré d'entre tous les objets⁵⁹⁸ ». La fille, Mélice, n'est pas en reste, puisqu'elle feint de se soumettre aux désirs de son père en acceptant le mariage qu'il a prévu pour elle avec un homme riche alors qu'elle encourage en cachette son jeune amant à

⁵⁹⁵ Nous empruntons cette expression, utilisée pour désigner Cléanthe, à Georges Forestier dans son article « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, n°5, 1983, p. 22.

⁵⁹⁶ Georges Forestier, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », p. 23. Voir *L'Aveugle clair-voyant*, I, 4 où Cléanthe expose son plan.

⁵⁹⁷ Voir *L'Aveugle clair-voyant*, I, 2 où Lidamas expose son plan à Olimpe.

⁵⁹⁸ *L'Aveugle clair-voyant*, II, 4.

l'enlever⁵⁹⁹. Le mensonge gagne aussi les domestiques : Sylvestre trahit son jeune maître en I, 4 puis, son vieux maître en V, 2 tandis que Nérine ment à sa maîtresse en IV, 3. Seul Thélame, le prétendant de Mélice, étranger à la famille, se présente comme un personnage sincère. Il refuse d'enlever sa maîtresse en cachette du père. En apparence, cette pièce se présente donc comme une variation originale sur le motif espagnol de la brouille car ici, tous les personnages sont des fourbes. Mais, dans ce cas qui est la victime et qui est le maître du jeu ?

En réalité, le père est le véritable « maître du jeu » tout au long de la pièce. Il semble se complaire dans son rôle d'aveugle⁶⁰⁰ et c'est lui qui fomenté ses plans et relance l'action à la fin des actes. À la fin de l'acte I, il encourage son valet : « Allons, Sylvestre, allons & donnons plaisamment / Une fin qui réponde au commencement⁶⁰¹ ». Il l'instruit des rôles qu'il doit jouer pour lui. Ainsi, au début de la scène 2 de l'acte II, il lui ordonne : « Sylvestre acquitte-toi du rôle que tu joues » et l'on comprend que ce dernier accepte ainsi de se laisser frapper sous les yeux de Mélice et de Thélame. Il lui donne des missions comme celle d'aller chercher son fils à la scène 4 de l'acte V. Sylvestre, à son service, bien moins rusé, ne fait qu'obéir aux ordres et reste souvent muet lors des scènes de confrontation du trio amoureux. Cupide, couard, ivrogne et glouton, il possède tous les défauts du *gracioso* de la *comedia* espagnole. En vérité, comme le souligne Georges Forestier, dans cette pièce, les « deux déguisements sans déguisements » – le soi-disant aveugle et la soi-disant défigurée – ne sont pas à égalité car « seulement, l'un des protagonistes connaît la vérité⁶⁰² ». Le père n'étant pas aveugle, il voit clair dans le jeu des autres personnages si bien que l'on se trouve dans la situation ironique classique du trompeur trompé. Georges Forestier écrit qu'« il suffit de placer Cléanthe devant des personnages qui ignorent sa feinte pour que le jeu soit mis en branle : au moment précis où ils croient l'abuser, ils sont eux-mêmes abusés⁶⁰³ ». Brosse, tout au long de la pièce, joue à multiplier ces situations dans lesquelles le faux aveugle, en apparence victime, domine en réalité le jeu. Pour s'en convaincre, on se propose d'étudier deux types de scènes : la confrontation entre le père et la jeune femme et la confrontation entre le père et son fils rival.

⁵⁹⁹ *L'Aveugle clair-voyant*, III, 2-3.

⁶⁰⁰ Voir en IV, 9, Cléanthe demande à Mélice et à Thélame de garder le silence sur son aveuglement feint car « [il] veut encore jouer par cette ruse adroite / Un téméraire fils, une Amante indiscrete [...] ».

⁶⁰¹ I, 5 Cléanthe. Voir aussi III, 6 Cléanthe à Sylvestre : « Sylvestre poursuivons l'intrigue de la montre, / prouve encore ton esprit dans cette rencontre, / Ne te relâche point. »

⁶⁰² Georges Forestier, art. cit., p. 23.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 24.

2.2.2 Les confrontations du trio amoureux : ironie dramatique et verbale

2.2.2.1 La confrontation du père avec la jeune femme

Les scènes où le père et la jeune femme se rencontrent sont fréquentes, sans que le père ne soit pour autant ridicule. Toutefois, ils ne sont tous deux seuls sur scène qu'une seule fois, à la scène 6 de l'acte V, lors d'un court moment tout à l'honneur du père puisqu'il se précipite pour venir en aide à la jeune femme qui feint de tomber. Les autres rencontres ont toujours lieu en présence du fils rival⁶⁰⁴. Bien que ce dernier reste en retrait, il se présente comme un adversaire offensif, manipulateur et sans scrupule. Ainsi, à la scène 5 de l'acte I, il encourage en aparté Olimpe à mentir au père en faisant le récit du prétendu accident qui l'aurait défigurée. À la scène 5 de l'acte II, alors que Cléanthe déclare sa flamme à Olimpe, il substitue la servante Nérine à la jeune femme. Enfin, le comique va *crescendo* puisqu'à la scène 2 de l'acte IV, c'est le fils lui-même qui prend la place d'Olimpe si bien que son père lui déclare son amour et lui baise la main ! Le spectateur assiste non seulement à la préparation des stratagèmes qui précèdent ces scènes – comme lorsque Lidamas explique à Olimpe le mensonge qu'elle doit raconter au père⁶⁰⁵ –, mais aussi aux commentaires des jeunes gens sur leur réussite. Si la jeune femme reste réservée, le fils se livre pour sa part à des commentaires ironiques, non dénués d'une certaine cruauté, vis-à-vis d'un père qu'il croit être aveugle. À la scène 4 de l'acte II, il s'adresse en aparté à Olimpe et se moque de son père en sa présence, en disant : « Il croit parler à vous, le pauvre aveugle en tient ». Puis, à la scène 2 de l'acte IV, il commente gaiement la réussite de son stratagème en disant : « Il en tient le bonhomme, [...] / Il croit avoir baisé cette adorable main. » Notons qu'il parle toujours de son père soit en évoquant son infirmité, soit en le dépréciant comme ici par l'emploi condescendant du terme « bonhomme⁶⁰⁶ ».

Mais, en réalité, toutes ces scènes donnent lieu à une seconde lecture, celle du père qui n'est pas dupe. Elles sont riches en ironie dramatique car le jeune couple croit duper le père aveugle alors que ce dernier voit tout, et fait semblant de se laisser prendre ! Dès la scène 4 de l'acte I, le spectateur est averti du feint aveuglement de Cléanthe qui confie à son valet : « Je suis aveugle enfin, & ne vis jamais mieux ». En présence du jeune couple, il feint de croire à leurs mensonges et se prête à leurs mises en scènes. Ainsi, baisant la main de son fils au lieu

⁶⁰⁴ Voir *L'Aveugle clair-voyant*, I, 5 ; II, 4 ; et IV, 2 et le dénouement V, 7-8.

⁶⁰⁵ *L'Aveugle clair-voyant*, I, 2. Voir aussi en II, 3 Lidamas prépare la substitution d'Olimpe par Nérine en II, 4.

⁶⁰⁶ Voir *Dictionnaire de Furetière* : « Bonhomme : signifie non seulement un vieillard fort âgé, mais encore un homme doux & facile avec qui on traite aisément, & qui se laisse même tromper. » Lidamas emploie ici le terme dans sa deuxième acception.

de celle d'Olimpe, il feint d'être pris de « transports⁶⁰⁷ ». Mais, dès qu'il est seul, il laisse éclater sa colère et promet de se venger. Ainsi, après avoir écouté le mensonge d'Olimpe, il déclare à son valet :

Ô d'une honnête femme indigne effronterie !
Ô d'un fils impudent insigne fourberie !
Allons, Sylvestre, allons & donnons plaisamment
Une fin qui réponde à ce commencement⁶⁰⁸.

Ces moments où l'aveugle lève son masque et se découvre comme « clair-voyant » permettent d'instaurer une connivence avec le public qui peut ainsi apprécier la double lecture de chaque scène. Comme le souligne Georges Forestier, toute la pièce de Brosse repose sur une « dramatisation de l'oxymore » contenu dans le titre et qui se manifeste sur le plan du discours par le recours à « une rhétorique de l'ironie⁶⁰⁹ ». En effet, le père, lors de ces confrontations avec le jeune couple, use d'un discours à double entente, univoque pour le jeune couple mais, dont le sens complet est perçu par le véritable destinataire qui n'est autre que le public. Georges Forestier écrit :

Précisons que l'ironie fonctionne essentiellement sur le plan externe : c'est le public de la comédie qui est le véritable destinataire du discours ironique émis par Cléanthe, Sylvestre, son complice, se trouvant hors de la scène ou en retrait, sans que Brosse ait cherché à indiquer que les paroles du personnage principal lui fussent, en fait, destinées. Comme souvent, sur le plan interne, l'interlocuteur du personnage principal est en même temps la cible de l'ironie⁶¹⁰.

Ainsi, à la scène 4 de l'acte II, Cléanthe use avec ironie du champ lexical de la « vue ». Alors que Lidamas vient de remplacer Olimpe par la servante Nérine⁶¹¹, le père déclare à la jeune femme : « Madame, c'est assez, croyez que je vous **vois**, / Ma mémoire entretient et révère l'image / Et de votre mérite & de votre visage [...] ». Puis, prenant congé d'elle, Cléanthe demande encore à revenir la « **voir**, / Et que [la] **revoyant** [il] fasse [s]on devoir ».

Le père profite aussi de ces occasions pour s'en prendre discrètement à son fils. Ainsi, lorsqu'il baise la main de Lidamas au lieu de celle d'Olimpe, ses propos sont ironiques. À la jeune femme qui lui dit : « Si quelqu'un nous voyait, que ne pourrait-on croire ? », Cléanthe répond : « Rien qui ne peut beaucoup augmenter votre gloire, / Rien qui ne témoignât votre

⁶⁰⁷ Voir Cléanthe, IV, 2 : « Quels transports ? Ô Ciel je n'en puis plus. / Encore un peu de temps, & j'expire dessus. / Chaste albâtre animé, belle main que je touche, / Tu peux prendre mon cœur, il est dedans ta bouche. »

⁶⁰⁸ *L'Aveugle clair-voyant*, I, 5.

⁶⁰⁹ Georges Forestier, art. cit., p. 24.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 25

⁶¹¹ Voir la didascalie : « Il fait lever Olimpe & seoir Nérine en sa place ».

inclination, / Votre rare mérite et votre affection. » Ces vers sonnent davantage comme les reproches d'un père à son fils que comme ceux d'un amant à sa maîtresse⁶¹².

2.2.2.2 La confrontation du père avec le fils

En l'absence de la jeune femme, père et fils se rencontrent à deux reprises ce qui donne lieu à des confrontations indirectes grâce, à nouveau, au recours à l'ironie. Ainsi, à la scène 5 de l'acte III, Cléanthe, feignant de corriger son valet, saisit l'occasion de frapper son fils, donnant au passage une tonalité burlesque, comme le souligne Georges Forestier⁶¹³. Le père inverse ici les rôles et son aveuglement devient une ficelle pour se jouer de son fils. De victime, il devient en quelque sorte bourreau. Son discours se veut très ironique lorsqu'il déclare, tout en frappant Lidamas :

Reçois, mauvais censeur, homme plein d'insolence
D'un plus grand châtiment un soufflet par avance.
Olimpe pour ta vue est un objet trop haut,
Ce qu'elle a d'accompli te paraît un défaut⁶¹⁴.

C'est bien ici à son fils que le père s'adresse et, si le jeune homme ne comprend pas, le public, quant à lui, sait apprécier toute la portée de cette accusation. Encore une fois, le champ lexical de la vue est convoqué, non sans ironie, puisque Cléanthe reproche à son fils de ne pas voir Olimpe à sa juste valeur, autrement dit il accuse son fils d'aveuglement !

À la scène 5 de l'acte V, père et fils se rencontrent à nouveau dans le cadre d'une situation à première vue, assez énigmatique. Lidamas surprend son père, « le livre à la main », feignant de lire *La Suite du Menteur* de Corneille. Mais, Cléanthe remet ensuite l'ouvrage à son fils en lui expliquant qu'il s'agit de son livre de comptes. Comme le souligne Georges Forestier, dans cette scène « l'ambiguïté parvient à un degré rarement atteint sur les scènes de l'époque » puisque l'aveugle « feint d'avoir feint qu'il n'était plus aveugle⁶¹⁵ » ! Par ailleurs, nous savons que toute cette mise en scène est l'œuvre du père qui a fait venir son fils⁶¹⁶ soi-disant pour l'aider à « écrire [s]a dépense » mais, qui s'est mis à lire la pièce juste avant l'arrivée de ce dernier. Par le choix de cette œuvre, le père désigne donc explicitement son fils comme menteur. Mais, on peut également penser qu'il cherche aussi à se démasquer lui-

⁶¹² Voir aussi Georges Forestier, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », p. 25 pour l'analyse du « jeu de l'ironie dans les paroles de Cléante » en I, 5 et, notamment, pour cet emploi à double sens du champ lexical de la vue.

⁶¹³ Georges Forestier, *Ibid.*, p. 24. Le critique souligne que la pièce repose sur l'« ironie classique du trompeur trompé que Brosse laisse parfois filer jusqu'au burlesque, quand il nous montre Cléanthe frappant ou étranglant un de ses interlocuteurs en feignant de s'attaquer à son valet qu'il accuse d'insolence. »

⁶¹⁴ *L'Aveugle clair-voyant*, III, 5.

⁶¹⁵ Georges Forestier, art. cit., p. 26.

⁶¹⁶ Voir V, 5 Cléanthe à son fils : « Sylvestre de ma part est allé vous chercher ».

même, au moins momentanément, en suggérant qu'il n'est pas aveugle. L'intérêt de cette scène réside non seulement dans cette mise en abyme ironique de la pièce de Corneille mais aussi, dans les propos des personnages. En apparence, les deux protagonistes se plaignent du valet⁶¹⁷ – il aurait trompé son maître en lui amenant le mauvais livre – mais, ce dernier n'est en réalité que le bouc émissaire d'une colère mutuelle dont l'enjeu est leur rivalité pour Olimpe. Cette scène traduit avec subtilité les rapports conflictuels et mensongers dont père et fils sont à la fois responsables et prisonniers au milieu de ce monde d'apparences. La rivalité père-fils se trouve au cœur d'une dialectique entre être et paraître qui culmine lors du dénouement.

2.2.3 Rivalité et dialectique de l'être et du paraître⁶¹⁸

2.2.3.1 Dénouement ou déréalisation du conflit ?

Le dénouement de la pièce en raison de son ambiguïté mérite qu'on s'y attarde. Le valet Sylvestre trahit son maître en V, 2 et la supercherie du faux aveugle est découverte. Pourtant, sur les conseils de Sylvestre, Lidamas et Olimpe feignent d'avoir toujours su que Cléanthe n'était pas aveugle. Le fils explique qu'il a « mille fois rougi d'être [le] rival » de son père et qu'il aurait tenté de lui révéler son amour, non par des discours, mais par des gestes, telles les « galantes adresses » échangées avec Olimpe en sa présence⁶¹⁹. Ainsi, Lidamas déclare :

Ne dissimulez plus, votre Artifice est su,
Et qui pensait tromper, s'est lui-même déçu.
Nos traits divertissants, nos galantes adresses,
Prouvent que nous étions instruits de vos finesses⁶²⁰.

Le père tout en soupçonnant son valet, finit toutefois par accepter cette version et cède la jeune femme qu'il dit ne plus aimer. Comme le souligne Georges Forestier, on voit que

⁶¹⁷ Voir V, 5, Cléanthe : « Qu'avec un tel valet, un Maître est misérable / Ce coquin de Sylvestre à tous coups s'étourdit » et Lidamas : « Moi [je veux] l'accabler de coups auparavant qu'il sorte ».

⁶¹⁸ La théâtralisation de la dialectique du réel et de l'illusion constitue l'un des courants esthétiques majeurs du théâtre européen de l'époque, notamment espagnol, comme en témoigne l'œuvre célèbre de Calderón, *La Vie est un songe*. Voir Calderón, *La Vie est un songe*, traduction d'Antoine de Latour revue et corrigée par Didier Souiller, Paris, Livre de Poche, 1996. Brosse déjà, dans *Les Songes des hommes éveillés*, comédie (1646) joue sur les frontières entre rêve et réalité en mettant en scène quatre spectacles enchâssés. Voir l'introduction de Georges Forestier dans son édition de la pièce, notamment les pages 19-30 sur la « Place des *Songes* dans le théâtre de français » où le critique souligne que Brosse connaissait bien l'œuvre de Calderón.

⁶¹⁹ Lidamas, V, 7. Voir aussi, Lidamas : « N'osant par le discours vous découvrir nos Âmes, / Notre geste a tâché d'en mettre au jour les flammes, / Vous le savez, Monsieur, tout s'est fait devant vous, / Et vos yeux s'ils parlaient, le diraient mieux que vous. »

⁶²⁰ V, 7, Lidamas.

Brosse a tout fait pour que le dénouement débouche sur « la déréalisation la plus totale⁶²¹ », le critique écrit :

Cléanthe seul personnage qui paraissait dominer la réalité (c'était lui qui plongeait les autres dans les illusions qu'il suscitait) est convaincu par ses victimes d'avoir été démasqué dès le début, et partant, d'avoir été la seule victime de l'illusion. En d'autres termes, l'aveugle n'est plus si sûr d'avoir été vraiment clairvoyant⁶²².

Finalement, le trompeur pourrait bien avoir été trompé à son *insu* ?

Mais, quoiqu'il en soit, Cléante en cédant Olimpe à son fils, n'est pas la victime de la pièce et encore moins un rival malheureux. Au contraire, l'usage de son stratagème lui a permis de percer à jour les mensonges de son entourage. Son échange avec Olimpe est révélateur de sa supériorité, liée à cette connaissance nouvelle de la vérité :

OLIMPE
Quoi donc l'Aversion conçue envers Thélame ?
CLEANTHE
Ainsi que votre amour est dehors de mon Ame.
OLIMPE
Dîtes-nous quel remède a pu vous en guérir.
CLEANTHE
Son insigne vertu qu'on ne peut trop chérir, [...]⁶²³.

Ce dernier vers résume parfaitement le changement de sentiments de Cléanthe à l'égard de Thélame et d'Olimpe. En effet, l'expression « insigne vertu », désignant une vertu « remarquable⁶²⁴ », revêt ici un double sens, laudatif concernant Thélame et péjoratif concernant Olimpe⁶²⁵. Si Cléanthe est prêt à « chérir » la remarquable vertu de Thélame qui s'est montré respectueux vis-à-vis de lui en refusant d'enlever Mélice, à l'inverse, il se refuse désormais à « chérir » la vertu d'Olimpe car il a découvert que celle-ci n'était qu'apparente. La jeune femme, en se livrant à diverses supercheries à son encontre avec Lidamas, a révélé sa malhonnêteté. Paradoxalement, c'est en revêtant un masque qu'elle est apparue au père dans toute sa réalité. Cléanthe désabusé, ne l'aime plus. Il abandonne donc sans regrets le couple de menteurs Lidamas-Olimpe à leur mariage et ne récompense que le vertueux Thélame auquel il cède sa fille dès la fin de l'acte IV. Grâce au jeu des apparences, la rivalité père-fils s'est donc résolue d'elle-même et le père a conservé toute sa dignité⁶²⁶. Or, ce

⁶²¹ Georges Forestier, art. cit., p. 28.

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ *L'Aveugle clair-voyant*, V, 8. C'est nous qui soulignons.

⁶²⁴ Selon de *Dictionnaire* de Furetière « insigne » signifie : « [r]emarquable, excellent, qui se fait distinguer de ses semblables. Il se dit tant en bonne qu'en mauvaise part. »

⁶²⁵ Notons l'usage ambigu du pronom indéfini « en » qui peut renvoyer à l'amour pour Olimpe mais également, à l'aversion pour Thélame. Il en va de même pour le possessif « son » dont le possesseur peut être Thélame ou Olimpe.

⁶²⁶ Il est intéressant de comparer ce dénouement avec celui de la *comedia* espagnole, *La Verdad sospechosa* (1630) de Juan Ruiz Alarcón, source du *Menteur* de Corneille. Nous renvoyons ici le lecteur à la thèse de doctorat de Farida María Höfer y Tuñón, *La comédie "à l'espagnole" comme exemple précoce de*

recours à une dialectique entre être et paraître pour traiter de la rivalité amoureuse père-fils n'est pas nouveau chez Brosse, comme nous allons le voir à présent.

2.2.3.2 Comparaison avec *Stratonice* de Brosse : la maladie feinte

À la première scène de l'acte I, Olimpe déclare à Nérine « Tu sais que l'on voit naître un grand nombre de maux / Quand le père & le fils se rencontrent Rivaux ». Or, cette réplique peut se lire comme une allusion métathéâtrale à la tragi-comédie de Brosse, *La Stratonice ou le malade d'amour*, créée en 1642 et dans laquelle le dramaturge aborde déjà la rivalité amoureuse père-fils. Dans cette pièce antérieure, le fils-rival est malade d'amour pour Stratonice, la fiancée de son père⁶²⁷. Si le mal du jeune homme est bien réel, il sait aussi jouer de ses symptômes et les exagérer pour tromper son entourage. On retrouve cette même confusion entre apparence et réalité, tant appréciée par Brosse, si bien qu'il est intéressant de comparer les deux pièces.

Dans *La Stratonice*, Antiochus est, en apparence, amoureux de Thamire qu'il doit épouser, mais, en réalité, il nourrit un amour secret pour Stratonice, sa future belle-mère. Il feint ainsi diverses hallucinations afin de déclarer sa flamme à la jeune femme qui a sa préférence. À la scène 3 de l'acte I, il simule une rêverie provoquée par la fièvre et se déclare à Stratonice en feignant de la prendre pour Thamire amenée par les flots : « Je vous prends pour Thamire, / [...] Enfin malgré l'effort / Des ondes & des vents vous arrivez au port ; / Enfin mes maux s'en vont & mon bonheur arrive [...] »⁶²⁸. À la scène 6 de l'acte III, il feint à nouveau une rêverie éveillée cette fois, en présence des deux femmes rivales, Thamire et Stratonice. Il se tourne vers l'une pour mieux déclarer son amour à l'autre en usant d'une gestuelle comique. Feignant de ne pas reconnaître Thamire, il lui dit : « Vous n'êtes pas Thamire ! », et évoquant son « soleil » il se tourne vers Stratonice ! Le personnage reconnaît lui-même l'usage machiavélique qu'il fait de sa maladie. Avant son hallucination en I, 3, il déclare au sujet de Stratonice qu'il « sai[t] le moyen d'éviter ses mépris » et ajoute que « c'est une invention de [s]a mélancolie » faisant ainsi du spectateur son complice⁶²⁹. La maladie feinte du fils-rival

transculturalité en Europe au XVII^e siècle, pp. 218-219. La chercheuse écrit : « Le vice dénoncé dans le cas de *La Verdad sospechosa* est le mensonge et le dénouement se veut également exemplaire : à cause de tous ses mensonges, le personnage en question, don García, ne se marie finalement pas avec la femme qu'il aime mais avec celle qui lui correspond à la fin de l'histoire ». La pièce de Brosse, présente un dénouement en partie semblable puisque Cléanthe abandonne sans état d'âme Olimpe à son fils après avoir pris conscience, grâce à ses mensonges, que cette femme ne lui correspondait pas. Toutefois, ici le personnage n'épouse personne à la place.

⁶²⁷ Pour le traitement du sujet d'Antiochus et ses sources nous renvoyons à notre chapitre VI.

⁶²⁸ Antiochus, I, 3.

⁶²⁹ Voir aussi en II, 5, le personnage reconnaît avoir rusé, il déclare : « Et si je n'eusse usé de prompt invention, / [...] ».

dans *La Stratonice* est comparable à la cécité feinte du père-rival dans *L'Aveugle clair-voyant*. Dans ce monde d'apparences, l'usage de la ruse permet, paradoxalement, de révéler la vérité. Elle permet la révélation de soi pour Antiochus – sa maladie feinte lui permettant d'avouer à Stratonice son amour pour elle – tandis qu'elle permet la révélation d'autrui pour le père – sa cécité feinte lui permettant d'y voir clair dans le jeu de ses enfants.

Comme dans *L'Aveugle clair-voyant*, l'usage du mensonge et de la ruse est généralisé dans *Stratonice* et les autres personnages y ont également recours. Ainsi, le médecin ruse pour découvrir la nature du mal d'Antiochus⁶³⁰ et ruse ensuite auprès du père pour la lui révéler⁶³¹. Avec l'aide du médecin, le père surenchérit et ruse à son tour pour s'assurer que le médecin dit vrai⁶³². Ces deux pièces peuvent donc se lire comme des enquêtes menées par les personnages en vue de faire éclater une vérité cachée : la rivalité amoureuse père-fils. Notons dans la tragi-comédie, l'importance du rôle du médecin qui joue le rôle de révélateur en tant que personnage extérieur à la famille. Cette fonction est endossée par le valet Sylvestre dans *L'Aveugle clair-voyant*, qui trahit son maître auprès du fils en révélant que la cécité est feinte.

Cependant, si l'on peut bien parler de dramaturgie de brouille et de la ruse pour ces deux pièces, *L'Aveugle clair-voyant* présente un usage de l'ironie entre rivaux qui lui est propre. En effet, face au faux aveugle, le fils ruse constamment, comme nous l'avons vu, ce qui donne lieu à des affrontements indirects sur un mode ironique. Dans la tragi-comédie *La Stratonice*, le père ne ruse qu'une seule fois et indirectement puisqu'il a recours à un intermédiaire, le médecin. Il n'intervient qu'à la fin pour lever le subterfuge et céder la jeune femme à son fils. Sa qualité de roi et le respect des bienséances expliquent qu'il ne prenne pas directement part aux ruses. Voyons à présent justement comment, par son usage particulier de l'ironie, *L'Aveugle clair-voyant* propose au spectateur une double lecture de la rivalité amoureuse père-fils.

2.2.4 Double lecture de la rivalité et sourire ironique de spectateur

Dans *L'Aveugle clair-voyant*, le spectateur bénéficie d'un savoir omniscient, il est informé des ruses du père et de celles de ses enfants. Ainsi, il peut pleinement apprécier l'ironie dramatique et verbale des scènes de confrontations du trio amoureux. Exempte de personnage

⁶³⁰ III, 6. Le médecin observe discrètement Antiochus à l'arrivée de Stratonice et découvre bien vite son secret.

⁶³¹ IV, 5. Le médecin fait croire au père qu'Antiochus aime sa propre femme. Le père invite alors le praticien à céder son épouse au prince pour le sauver, mais le médecin lui demande s'il en ferait de même s'il s'agissait de Stratonice, le père promet. Le médecin lui révèle alors la vérité.

⁶³² V, 3-6. Le médecin en accord avec le père fait croire à Antiochus que le roi veut répudier Stratonice pour épouser Thamire. Le jeune homme se montre alors prêt à tout pour sauver Stratonice si bien que le père, caché, obtient la confirmation de l'amour de son fils pour sa future belle-mère.

ridicule, la comédie de Brosse se présente davantage comme une « comédie de situations⁶³³ ». Le spectateur est invité non pas à se moquer en riant d'un personnage en particulier – comme dans le modèle des comédies à l'italienne –, mais plutôt à sourire avec ironie en voyant se faire et se défaire les ruses et les stratagèmes de chacun des deux camps rivaux.

Par le recours au déguisement – cécité feinte ou beauté défigurée feinte –, chaque personnage est amené à jouer un rôle devant autrui. En outre, ce dédoublement du personnage s'accompagne d'un dédoublement du spectateur, comme le souligne Georges Forestier qui écrit :

Quelle que soit la manière dont il est déguisé, le personnage concerné se voit pourvu d'un rôle qui se surajoute à son rôle de base. Tout personnage déguisé joue donc, volontairement ou non, consciemment ou non, un rôle devant un autre personnage, au moins, qui se trouve dans une position de spectateur, et qui est amené à réagir devant le jeu du comédien. Il peut être pris par le jeu et se trouver ainsi victime de l'illusion ; il peut être mis dans la confidence et devenir complice de l'illusion dont sont victimes les autres personnages⁶³⁴.

Par ce procédé, c'est-à-dire, selon que l'on envisage tel ou tel personnage comme acteur ou comme spectateur, la rivalité amoureuse père-fils se prête à une double lecture, ridicule ou non ridicule. En effet, lorsque Cléante contrefait l'aveugle, tel un acteur, et se laisse berner par Lidamas – en baisant par exemple la main de son fils au lieu de celle d'Olimpe –, la situation côtoie le grotesque. Le père apparaît alors comme ridicule, semblable au vieux barbon de la comédie à l'italienne, pour les autres personnages-spectateurs.

Mais, le public dans la salle, pour sa part, sait que Cléante feint d'être ridicule et qu'il observe en réalité avec ironie, tel un spectateur, les stratagèmes auxquels se livre le jeune couple pour le berner. Comme le souligne Georges Forestier analysant notamment ce passage, le plus souvent chez Brosse, « la finesse du discours ironique vient tempérer le caractère quelque peu farcesque de la situation⁶³⁵ ». Cléante, en se posant en apparence comme victime en raison de son handicap, fait paradoxalement d'autrui sa victime. Le ridicule rejaillit en réalité sur le jeune couple qui est dupé à son *insu* ! On peut donc considérer *L'Aveugle clair-voyant* comme une relecture, sur un mode ironique, de la rivalité amoureuse père-fils présente dans les comédies à l'italienne. Feignant d'être un barbon ridicule, le père ridiculise en réalité le jeune couple.

Pour conclure, ces choix novateurs opérés par Brosse jouant avec la tradition ne sont pas sans conséquences sur le traitement comique de la rivalité père-fils. Certes, toute comédie doit s'achever par le mariage des jeunes. Mais, si ces derniers, en dépit de leurs ruses, sont les

⁶³³ Georges Forestier, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle: le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », p. 23.

⁶³⁴ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité*, p. 223.

⁶³⁵ Georges Forestier, art. cit., p. 26.

dupes d'un père qui n'est pas ridicule, comment justifier leur réussite finale et leur union ? Pourquoi le père amoureux céderait-il la jeune femme alors qu'il est dans son bon droit et qu'il domine l'action ? Et surtout, comment éviter que le spectateur ne soit de son côté, contre les jeunes ? Pour contourner ce problème majeur qui pourrait donner à la pièce une tonalité tragique, lors de la défaite finale du père, Brosse a recours à divers moyens. Tout d'abord, il noircit le personnage, en soulignant son avarice grâce à l'intrigue secondaire⁶³⁶, puis il entretient l'ambiguïté sur les sentiments de celui-ci. En effet, en raison de son recours constant à l'ironie, il est difficile d'évaluer la sincérité de l'amour de Cléanthe. Mais, par-dessus tout, l'ensemble de l'intrigue vise à désabuser le père-rival de son amour pour Olimpe. Au dénouement, il déclare ne plus aimer la jeune femme dont la vérité lui a été révélée si bien qu'il la cède de bon cœur. L'obstacle paternel tombe donc de lui-même, indépendamment de la trahison du valet, si bien que le spectateur est invité à se réjouir en toute bonne conscience du mariage final des jeunes. La tonalité comique du dénouement est ainsi préservée. Cette dramaturgie de la brouille gagne encore en sérieux avec *Bérénice* de Du Ryer, comme nous allons le voir à présent.

3 Un modèle comique en mutation : la rivalité embrouillée comme conflit sérieux ?

3.1 Le père-roi dans *Bérénice* de Du Ryer : un rival sérieux

La tragi-comédie, *Bérénice* de Du Ryer propose une figure de père, roi et rival, tout à fait sérieuse. Le roi nourrit un amour sincère pour Bérénice comme en témoigne ses exclamations après le refus de Criton de lui céder sa fille⁶³⁷. Certes, il est désavantagé par rapport à son fils en raison de son âge avancé⁶³⁸ mais, il se montre tout à fait conscient de cet handicap. Ainsi, il se méprend sur les raisons du père de son amante et pense que ce dernier « aime mieux pour son gendre un jeune Prince, qu'un Roi déjà prêt de descendre au tombeau⁶³⁹ ». Mais, pour éviter le ridicule lié à l'âge, conformément aux préceptes cornéliens, il ne rencontre jamais la jeune femme dont il est amoureux sur scène et agit par l'intermédiaire de tiers, tel Tirinte ou

⁶³⁶ Rappelons qu'au début de la pièce, Cléanthe ne veut pas d'un prétendant comme Thélame pour sa fille car ce dernier est désargenté (II, 1).

⁶³⁷ Voir en II, 1, Le Roi à Tirinte : « Quoi, Tirinte, j'aimerais en vain Bérénice ! Quoi son Père ne peut écouter mon Amour ! »

⁶³⁸ Voir en I, 1, le portrait sans complaisance que fait Amasie du roi, soulignant son âge : « Un Prince **abattu de vieillesse**, de qui le **trône est pour ainsi dire le tombeau** ; & qui enfin n'a rien de charmant, que la puissance Souveraine » et Bérénice : « j'aime le fils de ce **vieux Roi** ». C'est nous qui soulignons.

⁶³⁹ Le Roi en II, 3. Le personnage évoque aussi « ses cheveux blancs » et reconnaît qu'il n'est « pas loin de la mort ».

encore son fils supposé, Tarsis⁶⁴⁰. Il sait aussi que sa couronne constitue un atout non négligeable qui permet de contrebalancer sa vieillesse et qui pourrait faire céder une jeune femme ambitieuse, comme en témoigne la discussion animée entre Amasie et Bérénice⁶⁴¹. En outre, sa fonction royale le dote d'une puissance incontestable dont il n'hésite pas à user au risque de se comporter momentanément en tyran. Sans s'encombrer de scrupules, il déclare : « il faut que je me contente, & que je satisfasse mon amour ; il ne faut pas que la puissance me soit un avantage inutile, & qu'étant le plus puissant de cet Empire j'en sois en même temps le plus malheureux⁶⁴² ». Ainsi, il demande directement Bérénice à son père⁶⁴³, envisage d'épouser la jeune femme de force, si elle refuse, et fait tout pour éloigner son fils rival, projetant de l'envoyer en Chypre quelque temps puis, de le marier à Amasie⁶⁴⁴. Il s'agit donc d'un rival offensif et menaçant, à prendre au sérieux. Ce noircissement du personnage permet de mettre le spectateur du côté du fils, en dépit de l'amour sincère du monarque⁶⁴⁵, car nous sommes dans une tragi-comédie, si bien que c'est le mariage final des jeunes qui est attendu.

Conjointement à cette première figure paternelle dangereuse, se développe une dramaturgie du secret autour de Criton, seconde figure de père, qui contribue à la brouille des personnages.

3.2 Dramaturgie et rhétorique de la brouille et du secret

3.2.1 Le règne du secret et des déguisements

Dans *Bérénice*, le poids du secret est omniprésent, brouillant les personnages sans qu'ils en aient toujours pleinement conscience. Ce secret est incarné par une deuxième figure paternelle, tout à fait mystérieuse, celle de Criton, père d'Amasie et de Bérénice. Sa décision soudaine de quitter la Crète alors que le roi souhaite épouser sa fille Bérénice suscite l'incompréhension des autres personnages. Chacun se livre en vain à une enquête pour découvrir son secret⁶⁴⁶ mais, se heurte à son discours mystérieux et à ses réponses à la fois

⁶⁴⁰ En II, 2, le roi envoie son fils Tarsis découvrir les raisons du départ de Criton, le père de Bérénice. En II, 3, il envoie Tirinte convaincre Tarsis d'épouser Amasie afin de pouvoir garder Bérénice pour lui.

⁶⁴¹ Voir en III, 1, Amasie feignant de vouloir épouser le prince Tarsis plutôt que son amant Tirinte : « [...] la Couronne est assez belle pour la préférer à l'amour » et Bérénice : « Je ne doute point qu'elle soit fort belle, mais quand l'amour est véritable on le préfère à la Couronne. » Comparer avec le tyran de tragi-comédie tentant de séduire la jeune femme en lui promettant l'accès au trône, voir notre chapitre V.

⁶⁴² II, 3, Le Roi.

⁶⁴³ Voir en II, 1 le récit du roi de sa demande à Criton.

⁶⁴⁴ Voir le Roi faisant part de ses projets à Tirinte en II, 3.

⁶⁴⁵ La passion du roi est d'ailleurs largement critiquée par les autres personnages, voir par exemple Tarsis, en IV, 3 qui parle de l'amour du roi comme d'un « désordre dans la nature ».

⁶⁴⁶ Voir en I, 6 Bérénice envoie Amasie essayer de savoir ce que Tirinte a dit à Criton ; voir en II, 2, le roi envoie son fils découvrir les raisons de Criton qui veut les quitter.

laconiques et autoritaires. Il refuse de livrer à Tirinte les raisons de son rejet de la proposition du roi, déclarant : « Monsieur, le Roi me fait un honneur que je ne saurais mériter, mais tachez de le divertir de ce dessein [...] », puis, il clôt brutalement la discussion sur un ton impératif, intimant : « Ne me demandez point d'autres raisons⁶⁴⁷ », alors qu'il n'en a donné aucune ! À la scène suivante, il avertit ses filles de leur départ sans se montrer plus prolixe en détails. Il présente la Crète comme « un lieu funeste et dangereux » dont il faut désormais sortir pour « [leur] bien et [son] repos ». Bérénice s'inquiétant des relations de son père avec le roi, Criton la rassure d'un ton à la fois autoritaire et énigmatique, en disant : « Au contraire, il [le Roi] veut me combler d'honneurs, & ce sont ces mêmes honneurs qui me contraignent de m'éloigner. Contentez-vous de savoir cela, vous en saurez un jour davantage⁶⁴⁸ ». Cette figure mystérieuse suscite l'incompréhension des autres personnages et leur méprise quant à ses intentions. Le secret de Criton alimente notamment la rivalité amoureuse père-fils puisque le roi, jaloux, pense que ce dernier préfère marier sa fille à Tarsis.

Mais, Criton n'est pas le seul à avoir des secrets et la dramaturgie de la brouille est alimentée par les déguisements « conscients ou inconscients⁶⁴⁹ » de tous les personnages. Chacun cache ses sentiments et tente de découvrir ceux d'autrui, suscitant de nombreux malentendus tragiques. Ainsi, à la scène 2 de l'acte II, père et fils déplorent tous deux le départ de Criton et projettent de tout faire pour le retenir. Ils se réjouissent de se trouver si semblables dans leurs desseins et le roi déclare même à Tarsis : « Il semble que je parle par votre bouche, & que vous lisez dans mes pensées, tant il y a de conformités entre vos sentiments et les miens [...] ». Malheureusement, le monarque ne croit pas si bien dire et, lorsque son fils lui révèle qu'il est amoureux de Bérénice, brusquement il « chang[e] de visage » en découvrant en lui un rival ! Cependant, il cache bien vite son trouble et assure son fils qu'il fera tout pour retenir Criton, déclarant : « Je serais mon ennemi si je ne voulais y consentir ». Seul le spectateur mesure la portée de cette réplique à double entente, témoignant de l'obstination du roi-rival à épouser Bérénice. La ressemblance du père et du fils les mène ironiquement à la discorde. Cette scène est suivie d'un nouveau malentendu tragique, cette fois entre Tirinte et le Roi. En effet, le monarque demande au jeune homme de détourner Tarsis de Bérénice en l'attirant vers Amasie, sans savoir qu'il s'adresse à l'amant de la jeune femme ! Le monarque souligne la beauté d'Amasie et Tirinte ne peut que renchérir en disant :

⁶⁴⁷ Criton, I, 4.

⁶⁴⁸ Criton, I, 5.

⁶⁴⁹ Nous empruntons cette distinction à Georges Forestier dans son ouvrage *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, voir notamment le chapitre II de la première partie, intitulé « Formes de déguisements » pp. 43sq.

« Oui, Sire, & je serais le plus aveugle de tous les hommes si je ne connaissais la force & la puissance de sa beauté⁶⁵⁰ ». Ici, encore seul le spectateur peut percevoir le désespoir de Tirinte dans sa réponse à double entente. Enfin, les jeunes femmes déguisent également leurs sentiments. Ainsi, Amasie, pour disculper sa sœur Bérénice, s'accuse à sa place et fait croire à son père que la lettre de Tarsis lui était adressée. Ce mensonge suscite à tort l'inquiétude et la colère du père, craignant une relation amoureuse entre Amasie et Tarsis car lui seul connaît leur lien de parenté.

Par ailleurs, à ces déguisements conscients s'ajoutent des déguisements « inconscients », concernant les liens de parenté des personnages et qui alimentent encore la brouille. Georges Forestier souligne que les causes de ce type de déguisements « relèvent de quatre ordres d'événements : la *disparition*, ou enlèvement, la *modification de l'identité* par changement de famille, *l'échange* entre deux enfants du même âge, et la *ressemblance*⁶⁵¹ ». Dans le cas de *Bérénice*, il s'agit de l'échange des enfants Bérénice et Tarsis lors de leur naissance, pour des raisons politiques⁶⁵². Seul Criton, connaît la vérité sur les liens père-fille qui unissent, en réalité, le roi et Bérénice et les liens père-fils qui l'unissent pour sa part, à Tarsis, faisant de Tarsis le frère d'Amasie. Nous sommes donc en présence de deux déguisements inconscients, l'un masculin, celui de Tarsis et l'autre féminin, celui de Bérénice. Par ses révélations progressives, Criton soulève un tabou sérieux, celui de l'inceste, porteur de surprise et d'émotion sur scène et dans la salle, comme nous allons le voir à présent.

3.2.2 Rivalité et risque d'inceste : véritable émotion ou surprise amusée du spectateur ?

La scène théâtrale du XVII^e siècle présente divers cas d'incestes provoqués, notamment, par une ignorance chez les personnages de leur véritable identité et liens de parenté. Georges Forestier distingue trois groupes de personnages : frère-sœur, mère-fils et père-fille mais, il souligne que les deux derniers cas sont moins fréquents, en donnant pour raisons que « la littérature dramatique moderne a pour premier sujet l'amour entre de très jeunes gens » et « que de toutes manières, l'amour incestueux entre parents et enfants a toujours constitué une matière plus délicate à traiter que les amours fraternels, acceptés d'ailleurs par d'autres

⁶⁵⁰ Tirinte en II, 3.

⁶⁵¹ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁵² La situation politique en Crète était très agitée. La Reine ayant accouché en secret d'une fille, Bérénice, en Sicile, l'échangea contre Tarsis, le fils de Criton dans l'espoir que l'annonce aux Crétois d'une naissance masculine apaiserait les tensions.

civilisations⁶⁵³». Dans *Bérénice* de Du Ryer, on assiste à un double risque d'inceste l'un faux, entre Tarsis et Bérénice qui se croient à tort frère et sœur et l'autre, véritable, entre le roi et sa fille Bérénice.

En raison des révélations partielles de Criton en IV, 5, Tarsis ayant appris qu'il est son fils et non, le fils du roi, se croit, par conséquent, frère de Bérénice. Ce risque d'inceste donne lieu une séquence au registre pathétique où transparaît l'inquiétude des amants. On assiste d'abord au monologue du jeune homme désespéré en IV, 7 puis, à l'expression de la culpabilité de la jeune femme en compagnie de sa sœur en V, 1 et, enfin, aux adieux du jeune couple en V, 2 auxquels fait suite un ultime monologue du jeune homme, désirant se donner la mort en V, 3. Comme le souligne Roger Guichemerre, « les amoureux sont angoissés à l'idée d'éprouver une passion coupable⁶⁵⁴ ». En proie à une forte culpabilité, ils condamnent individuellement leur passion avec une grande violence verbale et s'accusent sans ménagement⁶⁵⁵. Ensemble, ils tentent de changer cet amour criminel en un amour fraternel honorable, de passer de l'amour à l'amitié⁶⁵⁶, mais leurs efforts sont vains comme en témoigne leurs répliques symétriques :

TARSIS
De quel nom vous appellerai-je ?
BÉRÉNICE
Mais de quel œil vous regarderai-je ?
TARSIS
Il m'est encore impossible de vous appeler ma sœur.
BÉRÉNICE
Il m'est encore impossible de vous regarder en frère⁶⁵⁷.

Ironiquement, si la pièce prend ici une tonalité tragique, c'est à cause d'un faux obstacle qui trompe à la fois le jeune couple et le spectateur, lui-aussi sous le coup de la surprise et de l'émotion.

Mais, ce faux obstacle cache le véritable risque d'inceste, celui existant entre le père-roi et sa fille, Bérénice, qu'il souhaite épouser alors qu'il se méprend sur son identité. Or, cet amour

⁶⁵³ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité*, p. 507. Le critique dénombre trente-cinq pièces au XVII^e siècle dans lesquelles une ignorance d'identité fait courir un risque d'inceste à un frère et une sœur. Pour l'inceste père-fille, il mentionne seulement deux pièces : *Pandoste*, tragédie de Jean Puget de La Serre (1631) et *Bérénice* de Du Ryer.

⁶⁵⁴ Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981, p. 149.

⁶⁵⁵ Voir en IV, 7, Tarsis : « Puis-je sans **crime** et sans **horreur** vous regarder avec amour ? » et en V, 2 « Ô sentiments **horribles** ! ne sortirez-vous point de mon âme, [...] ». Voir en V, 1, Bérénice : « Hélas ! J'ai **honte** de l'avoir aimé, puisque c'est mon frère que j'ai aimé comme mon amant. Je pense m'être rendue **criminelle** autant de fois que je l'ai regardé, & je ne me tiens **pas innocente** d'avoir eu si longtemps de l'amour, lorsque je devais seulement avoir de l'amitié ». C'est nous qui soulignons.

⁶⁵⁶ IV, 7, Tarsis : « il faut qu'un[e] amour extrême se convertisse en amitié ».

⁶⁵⁷ V, 2.

⁶⁵⁷ V, 2.

incestueux, considéré comme bien plus grave au XVII^e siècle, est traité très rapidement au dénouement. Le récit de Criton donne lieu à une scène de reconnaissance traditionnelle qui combine les deux catégories de signes révélateurs, définies par La Mesnardière dans sa *Poétique* : les « marques naturelles ou accidentelles », présentes directement sur le corps de l'individu, et les « marques extérieures », inventées par le poète, comme une lettre, un habit, *etc*⁶⁵⁸. Ici, Criton, le personnage révélateur, oppose brusquement à la volonté du roi d'épouser Bérénice, la force de « la nature⁶⁵⁹ ». Il se livre ensuite au récit des événements passés et raconte la substitution des enfants Tarsis et Bérénice à leur naissance en apportant pour preuve, une « marque extérieure », la lettre de la reine défunte⁶⁶⁰. Cette trace écrite permet de rapporter la parole maternelle sur la scène, de la faire surgir par-delà la mort, ce qui dote le passage d'une grande puissance émotionnelle. Le roi reconnaît aussitôt l'écriture de sa femme puis, contenant avec difficulté ses larmes⁶⁶¹, il lit sur le visage de sa fille « les traits et l'image de sa mère », c'est-à-dire la « marque naturelle » de leur filiation. Cette ressemblance entre la mère et la fille permet de disculper d'emblée le roi en justifiant ses égarements amoureux, il a simplement confondu la voix du sang et la voix du cœur. Sans donner lieu à davantage de questionnement, « l'amour fa[ît] place à l'amitié », la passion charnelle cède immédiatement la place à l'affection paternelle. Le risque d'inceste est présenté comme seulement rétrospectif ce qui limite sa portée et il ne donne pas lieu à une réflexion plus large car tout de suite, le dénouement heureux l'emporte. La rivalité entre père et fils se trouve également très vite résolue car le roi, souhaitant garder Tarsis dans sa famille, lui cède aussitôt la jeune femme et l'accepte pour gendre, permettant l'union du jeune couple, sous le regard amusé et bienveillant du spectateur.

Pour conclure, le recours à une dramaturgie de la brouille et du secret concernant la parenté des personnages, permet à Du Ryer de soulever le problème sérieux du risque d'inceste. Or, ce tabou est toujours présent, de manière latente, dans le choix d'un schème comme celui de

⁶⁵⁸ Voir La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit., pp. 62-63, relisant le chapitre XVI de la *Poétique* d'Aristote. Le théoricien grec distinguait déjà les signes « innés » et « acquis », les « reconnaissances imaginées par le poète » comme le recours à une lettre, ou encore « la reconnaissance amenée par le souvenir » ou « issue d'une déduction », voir Aristote, *Poétique*, chapitre XVI, 1454b-1455a, pp.109-110. Sur cette distinction entre les différents signes révélateurs de l'identité, voir aussi Georges Forestier, *Esthétique*, pp. 325-326.

⁶⁵⁹ Voir le ton catégorique du Roi marqué par l'usage de l'indicatif : « J'épouserai Bérénice, & mon Fils épousera Amasie. C'est une chose résolue » et la réplique symétriquement antithétique de Criton : « Mais, c'est une chose impossible, & la nature en est l'obstacle, hélas ! »

⁶⁶⁰ Georges Forestier souligne la nouveauté de cet usage d'une lettre dans la tragédie, répandu à partir de 1640, il écrit : « Le XVII^e siècle a introduit un nouveau signe dans la gamme traditionnelle : le billet rédigé avant sa mort par l'un des ascendants du héros, celui-là même qui, pour une raison qu'il justifie dans la lettre, est l'auteur, l'initiateur ou le spectateur de la modification de l'identité de son enfant. », Georges Forestier, *Esthétique de l'identité*, pp. 326-327.

⁶⁶¹ Voir les larmes contenues du Roi en V, 6 : « Ô fille en qui je reçois une mère que j'aimais uniquement, qu'il m'est ici difficile de ne pas mêler des larmes aux embrassements que je te donne. »

la rivalité amoureuse père-fils. Cependant, en privilégiant un dénouement heureux avec le procédé artificiel de la reconnaissance, sa pièce reste à la surface des problèmes graves qu'elle aborde pour préserver sa tonalité comique. Le problème de l'inceste n'est pas présenté comme un sujet de réflexion. Seul le faux inceste frère-sœur donne lieu à quelques scènes émouvantes mais, l'inceste père-fille est très vite résolu et son risque est seulement rétrospectif. La méconnaissance d'identité permet de justifier l'attitude du vieux roi amoureux en le déculpabilisant pour ses égarements passionnés sans le ridiculiser ou le noircir davantage. En outre, la culpabilité liée à la rivalité père-fils est vite oubliée comparativement à la peur de commettre un inceste⁶⁶².

Toutefois, contrairement aux trois comédies, dans cette pièce, la position du spectateur est différente, son savoir n'est pas omniscient. Il est lui aussi victime de la brouille si bien que la pleine compréhension du double sens de certaines scènes ne peut se faire que lors d'une deuxième représentation ou d'une relecture. Par exemple, la feinte d'Amasie faisant croire à son père qu'elle aime Tarsis à la place de sa soeur, présentée comme un simple mensonge se relit, si l'on adopte la vision de Criton, comme un moment tragique en raison de la dimension incestueuse de telles amours. De même, le roi-tyran voulant forcer Bérénice à l'épouser devient un véritable monstre si l'on considère qu'il s'agit de sa propre fille. Le sérieux du conflit transparaît donc à la relecture de la pièce. Dès lors se dessine en creux la possibilité d'une rivalité violente, spectaculaire et transgressive mais, qui, par l'usage de la brouille d'identité est escamotée au profit d'un dénouement heureux par reconnaissance. Avec *Bérénice*, Du Ryer atteint les limites du registre comique et nous laisse entrevoir tout le potentiel tragique d'un schème comme celui de la rivalité amoureuse père-fils.

⁶⁶² Voir Marianne Béthéry qui écrit que sur la scène des XVII^e et XVIII^e siècles, « [e]n matière d'inceste, le père ne peut être que victime extérieure ; la culpabilité ne doit pas l'effleurer ». La critique analyse notamment *Bérénice* de Du Ryer. Voir Marianne Béthéry, *Le Personnage du père dans la tragédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Truchet, soutenue à Paris-Sorbonne (Paris IV) en 1993, p. 276. Comparer avec la mise en exergue comique de la thématique incestueuse dans les comédies à l'italienne, voir notre chapitre III.

Chapitre V Gondebaut ou le modèle de la rivalité violente et spectaculaire

Introduction

Les auteurs qui traitent la rivalité amoureuse père-fils comme un schème comique, sans pour autant sombrer dans le ridicule, s'appuient sur une dramaturgie de la brouille. Ces pièces visent à susciter le plaisir du spectateur devant le badinage du jeune couple comme chez Quinault ou bien son sourire ironique devant les ruses du père comme dans *L'Aveugle clairvoyant*. Toutefois, la pièce de Visé avec son personnage noir de mère-veuve narcissique ou encore celle de Du Ryer avec l'évocation rétrospective du risque d'inceste abordent des thèmes sérieux, qui dessinent en creux tout le potentiel tragique de cet abus de pouvoir exercé par le père-rival.

Or, certaines tragi-comédies et tragédies des années 30 à 60 s'emparent justement de cette dimension sérieuse et propose une rivalité amoureuse père-fils violente et spectaculaire⁶⁶³. Le père-rival, convoitant la jeune femme promise à son fils, se comporte en véritable tyran et persécute avec acharnement le couple innocent et vertueux. Cependant, lors des dernières scènes, soudain sensible à la voix de la nature, il réintègre son statut de père et de roi et, dans un élan de générosité, cède la jeune femme à son fils. Par cette conversion spectaculaire, le personnage en dépit de sa noirceur préalable, suscite l'admiration du spectateur et sort, paradoxalement, glorifié du conflit. Un tel traitement de la rivalité père-fils est conforme aux attentes du public, avide de spectacle et encore peu sensible aux règles de bienséances en cette première moitié du siècle où tragi-comédies et tragédies à dénouement heureux tendent à se confondre⁶⁶⁴. Mais, comment la tyrannie du père influence-t-elle le traitement de la rivalité ? Quels sont les modes d'expression de la violence sur les plans dramaturgique et rhétorique ? Quel est l'impact de l'acte généreux final sur l'action et sur le sens à donner à ce conflit ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre dans le présent chapitre.

Dans un premier temps, nous étudierons les sources de ces rivalités violentes. Puis, nous analyserons la dramaturgie et la rhétorique de la rivalité violente spectaculaire développée

⁶⁶³ Dans le présent chapitre nous nous concentrerons sur les sept pièces suivantes : quatre tragi-comédies *La Dorinde* d'Auvray (1631) ; *Marguerite de France* de Gilbert (1640) ; *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert (1641) ; *Manlius* de Mlle Desjardins (1662) et trois tragédies à dénouement heureux ou mixte présentant une esthétique très proche : *Artaxerxe* de Magnon (1644) ; *Soliman* de Jacquelin (1652) ; *Clotilde* de Boyer (1659).

⁶⁶⁴ Voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 415 : « Pour plaire à un public amoureux de combats, les dramaturges de cette époque [première moitié du XVII^e siècle] ensanglantent assez souvent la scène, en dépit des bienséances qui ne deviendront exigeantes qu'après La Fronde. »

dans ces pièces autour notamment de la figure pivot du tyran-père-rival. Enfin, nous réfléchirons aux effets que cherchent à provoquer ces œuvres sur le spectateur.

1 Un schème romanesque au théâtre : le tyran jaloux persécuteur d'un jeune couple

Deux œuvres dramatiques, inspirées de romans, marquent considérablement les esprits au début du XVII^e siècle : *Pyrame et Thisbé*, tragédie de Théophile de Viau, créée en 1617⁶⁶⁵, et *Chryséide et Arimand*, tragi-comédie de Jean Mairet, représentée aux alentours de 1625⁶⁶⁶. Inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide pour la première, et du roman pastoral de *L'Astrée* pour la seconde, ces deux pièces transposent au théâtre un schème romanesque bien connu, celui du couple de héros parfaits, persécuté par un tyran jaloux.

Nous nous proposons de débiter ce chapitre en revenant sur ces deux œuvres car, considérées comme des modèles, elles influencent par la suite nombre d'auteurs, et notamment ceux traitant de la rivalité amoureuse père-fils.

1.1 Les sujets de *Pyrame et Thisbé* & de *Chryséide et Arimand*

La tragédie de Théophile de Viau, largement inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide⁶⁶⁷, présente les amours tragiques de Pyrame et Thisbé. Issus de deux familles ennemies, ces deux jeunes ne peuvent s'aimer qu'en cachette de leurs parents et trouvent la mort lors de leur première rencontre secrète. Pyrame, vient tardivement rejoindre sa bien-aimée à l'endroit convenu mais, il ne trouve que son voile, taché de sang. Il se méprend et la croit morte, tuée par les lions, si bien qu'il se suicide à l'aide d'un poignard. Or, la jeune femme est parvenue à

⁶⁶⁵ Voir Jacques Scherer, « Notice sur *Pyrame et Thisbé* » dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, pp. 1213-1214. Le critique souligne le « rayonnement » de la pièce tout au long du siècle et écrit : « la pièce est longtemps jouée, admirée ; elle influence de nombreux écrivains ; les auteurs et les critiques y font de fréquentes allusions. De 1626 à 1698, elle est publiée soixante-treize fois, ce qui dépasse le succès de bien des œuvres plus classiques. »

⁶⁶⁶ Le site César propose 1625 mais la date de création reste incertaine. Perry Gethner propose deux dates possibles : la première moitié de 1625 ou 1626-1627. Voir à ce sujet sa synthèse des hypothèses de la critique dans son *Introduction* à la pièce dans Jean Mairet, *Théâtre complet, édition critique sous la direction de Georges Forestier, Chryséide et Arimand, La Sylvie, La Silvanire ou la morte-vive*, textes établis et commentés par Perry Gethner, Jean-Pierre van Elslande, Françoise Lavocat, Paris, Honoré Champion, 2008, tome II, pp. 9-16. La pièce publiée en 1630 – sans l'accord de l'auteur –, connut un succès considérable comme en témoigne la parution de deux éditions différentes en 1630, suivies d'une troisième édition en 1639. Perry Gethner dans son *Introduction*, éd. cit., p. 17, souligne la « popularité de la pièce de Mairet, bientôt reconnu comme le chef de file de la jeune génération [...] ».

⁶⁶⁷ Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, livre IV, pp. 112-115. Jacques Scherer dans sa « Notice sur *Pyrame et Thisbé* », éd. cit., tome I, p. 1211, souligne le succès de ce sujet dès le Moyen Âge. Il écrit : « ce sujet antique avait aussi été relayé par plusieurs œuvres médiévales qui en avaient éprouvé le pouvoir tragique, et, à la Renaissance, il avait inspiré quelques écrivains dont la renommée fut considérable : Montemayor, Gongora, Baïf, Marino. »

s'enfuir. Revenant sur ses pas et découvrant son amant mort, elle se tue à son tour. Si De Viau conserve le dénouement tragique du poète latin, sa grande innovation consiste à ajouter un obstacle royal combiné au double obstacle parental déjà présent dans les sources. En effet, le monarque dans cette pièce est lui aussi amoureux de Thisbé et se comporte en véritable tyran, prêt à tout pour obtenir la jeune femme. Il est « le grand jaloux⁶⁶⁸ » de la pièce comme le souligne Madeleine Bertaud. Il « abuse de son pouvoir avec un extrême cynisme » et « sait parfaitement qu'il est un tyran⁶⁶⁹ ». Se considérant comme au-dessus des lois, il envisage froidement de tuer son jeune rival, et même, par la suite, la jeune femme, si elle venait à lui résister⁶⁷⁰. Face à cet obstacle omnipotent, il ne reste au jeune couple qu'une seule solution, la fuite, qui ne fait, paradoxalement, que précipiter leur perte⁶⁷¹. La pièce repose donc sur une construction manichéenne opposant un couple vertueux à un tyran persécuteur auquel s'ajoutent d'autres obstacles tels que les parents⁶⁷², les vieillards ou encore les lions. Théophile de Viau nous présente un « merveilleux chant d'amour⁶⁷³ » et met en valeur le duo lyrique constitué par le jeune couple⁶⁷⁴, prêt à braver toute forme d'autorité pour être réuni. Mais ce chant se veut aussi engagé, et, pour Jacques Scherer, il s'agit d'« une contestation de toutes les autorités : celle de la vieillesse, celle des parents, celle des rois. [...] Le roi enfin est au sommet de cette pyramide des absolutismes. Ce qu'il veut, même immoral, même criminel, est sa seule loi. Il est donc un tyran⁶⁷⁵ ». Comme le souligne Madeleine Bertaud, Théophile de Viau dans sa pièce « n'a pas ménagé la Couronne », la passion du roi « ne lui sert pas de circonstance atténuante⁶⁷⁶ » et il ne se repent pas à la fin de la pièce.

Jean Mairet, pour sa part, dans sa tragi-comédie *Chryséide et Arimand*, s'inspire largement de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, roman pastoral publié en 1619 et, plus particulièrement, des livres sept et huit de la troisième partie qui content l'« Histoire de Cryséide et

⁶⁶⁸ Voir Madeleine Bertaud, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII, analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981, p. 391. La critique écrit : « [m]ais le grand jaloux de *Pyrame et Thisbé* n'est pas un vieillard ; il n'a ni âge ni nom ; il est le roi. »

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 393.

⁶⁷⁰ Voir Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*, éd. cit., I, 3, Le Roi : « Tu sais que la justice est au-dessous du Roi. / La raison défailant, la violence est bonne / À qui sait bien user des droits d'une couronne. »

⁶⁷¹ *Ibid.*, III, 2, Pyrame : « Hélas ! Je suis perdu, mon mal est sans remède ; / Contre mon Roi, quel Dieu puis-je trouver qui m'aide ? » ; « Au reste, il faut fuir, c'est le meilleur conseil / [...] / Quand le courroux des Rois fait éclater leurs âmes, / C'est pis dix mille fois que torrents et que flammes. / Il faut s'ôter de là, mais de nécessité. » Par une ironie tragique, c'est justement lors de leur rencontre pour fuir que les deux jeunes trouvent la mort.

⁶⁷² *Ibid.*, I, 2, Narbal, le père de Pyrame, opposé aux projets matrimoniaux de son fils, se confie à Lidias.

⁶⁷³ Madeleine Bertaud, *op. cit.*, p. 394.

⁶⁷⁴ Voir les scènes de duo lyrique en II, 2 et IV, 1 ainsi que l'alternance finale de trois monologues successifs : Thisbé (IV, 3) suivi immédiatement par Pyrame (V,1) puis, à nouveau Thisbé (V, 2).

⁶⁷⁵ Jacques Scherer, « Notice sur *Pyrame et Thisbé* » dans éd. cit., pp. 1212-1213.

⁶⁷⁶ Madeleine Bertaud, *op. cit.*, p.392.

Arimant [sic]⁶⁷⁷». Mais, le dramaturge simplifie le récit urféen pour concentrer son action sur le triangle amoureux que forment le roi Gondebaut et les deux amants⁶⁷⁸. Comme le montre Perry Gethner, « le seul épisode qu'on raconte en détail dans la pièce, c'est la capture des deux amants lors de l'invasion de la région des Caturges par Gondebaut⁶⁷⁹ ». L'opposition des parents – le père d'Arimand et la mère de Chryséide – est seulement mentionnée dans la pièce alors qu'elle est largement développée chez Honoré d'Urfé⁶⁸⁰. Le personnage d'Hylas, également amoureux de l'héroïne au livre sept, est supprimé. Enfin, alors que, dans *L'Astrée*, Arimand s'illustre comme valeureux guerrier pour défendre la ville assiégée par les troupes de Gondebaut, chez Mairet, il est davantage présenté comme une victime et ne prend l'initiative que lors du dénouement, pour sauver Chryséide. Comme dans le roman, Gondebaut se conduit en tyran. Il retient les deux jeunes prisonniers et sa colère éclate lorsqu'il apprend leur fuite (IV, 1). Mais, il convient de nuancer ce portrait car ce tyran est lui-même « tyrannisé par l'amour⁶⁸¹ » comme le montre Perry Gethner. Il se refuse dès l'acte II à user de la force pour contraindre la jeune femme à l'aimer⁶⁸² et selon le critique, « cette attitude prépare le dénouement de la pièce⁶⁸³ » car « [m]algré ses tendances tyranniques, Gondebaut a l'âme généreuse⁶⁸⁴ ». Mairet conserve en effet l'issue heureuse du roman. Alors que le monarque prépare un sacrifice aux dieux afin d'obtenir leur bénédiction pour son mariage avec Chryséide, Arimand vient demander la libération de sa bien-aimée en échange de sa propre mort. Puis, c'est au tour du serviteur Bellaris d'intervenir pour sauver son jeune maître. Gondebaut touché par ses élans successifs de générosité et prenant conscience que les dieux sont contre ses projets matrimoniaux, se montre finalement généreux. Il gracie les trois jeunes et unit Chryséide et Arimand.

⁶⁷⁷ Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, édition numérisée en ligne de Stuttgart : <http://www.pays-astree.com/astree-livre/> (dernière consultation 6 / 05 / 2012). Voir aussi l'édition de *L'Astrée* en ligne sous la direction de Delphine Denis mais qui ne comporte pas encore la III^e partie : <http://www.astree.paris-sorbonne.fr/> (dernière consultation 6 / 05 / 2012).

⁶⁷⁸ Pour le travail d'adaptation du roman d'Urfé par Jean Mairet, nous nous référons ici largement à l'*Introduction* à la pièce de Perry Gethner dans Jean Mairet, *Théâtre complet*, éd. cit., pp. 30-33.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁸⁰ Chez Urfé, le père d'Arimand trouve une autre prétendante pour son fils mais, voyant la résistance de ce dernier, il n'insiste pas. La mère de Chryséide convoite elle aussi un autre parti plus riche pour sa fille et arrange secrètement leur mariage mais Chryséide tente de se suicider puis, s'échappe. À l'inverse, chez Mairet, l'obstacle parental n'est présent que sous forme d'allusions rapides, voir Arimand en I, 2 et III, 3 et Chryséide en II, 1.

⁶⁸¹ Voir Perry Gethner, éd. cit., en II, 2, note 31 : « la rhétorique de l'orgueil tyrannique est vite infléchi par la thématique amoureuse de la tragi-comédie (le tyran tyrannisé par l'amour) ».

⁶⁸² Voir en II, 2, Le Roi parlant de Chryséide : « je ne veux pas pourtant aimer une souche » ; « Je veux que mes bienfaits l'obligent à m'aimer ».

⁶⁸³ Voir Perry Gethner, éd. cit., II, 2, p. 93, note 36.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

La pièce de Mairet repose donc sur une structure dramatique semblable à celle de Théophile de Viau – qui l’a sans doute également influencé⁶⁸⁵ – c’est-à-dire l’opposition manichéenne entre un tyran et un jeune couple vertueux. Cependant, s’inspirant de *L’Astrée*, Mairet propose un dénouement heureux, illuminé par la figure d’un tyran converti en roi généreux, sous l’influence de la Providence. Comme le souligne Perry Gethner, deux lectures de la pièce sont ainsi possibles, sans qu’il faille nécessairement trancher, il écrit :

La pièce semble autoriser deux lectures opposées : le monde est chaotique, car les rois tyranniques semblent tout-puissants et la présence divine ne se manifeste pas régulièrement dans les affaires humaines, ou bien, le monde est perfectible, car le tyran peut se convertir à la vertu et les dieux peuvent finalement intervenir⁶⁸⁶.

Pour conclure, soulignons que ces deux grands succès du premier quart du siècle contiennent en germe tous les ingrédients que nous allons retrouver dans les tragi-comédies et tragédies à dénouement heureux traitant d’une rivalité amoureuse père-fils⁶⁸⁷. Nos auteurs fusionnent simplement les obstacles – royal et parental – en une seule et même figure, le père-roi-rival. Ils proposent ainsi un tyran amoureux atypique car, à la fois en proie aux fureurs – en raison de sa qualité d’amant –, et à la générosité – en raison de sa qualité de père⁶⁸⁸. La rivalité amoureuse est rendue encore plus dramatique par les liens affectifs qui unissent les deux hommes. Or, s’il est vrai que lorsque l’obstacle est un tyran-rival tout puissant, les amants n’ont qu’une solution, la fuite, à l’inverse, si ce dernier est aussi père, un espoir subsiste, car il pourrait revenir à la raison et à des sentiments paternels naturels. Le dénouement heureux avec l’acte de générosité final est ainsi préparé et, en raison du statut familial du personnage, gagne en vraisemblance. Voyons à présent comment nos auteurs modifient leurs sources pour élaborer leurs intrigues.

⁶⁸⁵ Voir Perry Gethner, *Introduction*, éd. cit., p. 20. Le critique souligne « les parallèles explicites avec la tragédie *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau », notamment « les plaintes du roi frustré dans son amour, sa tentative d’épouser l’héroïne malgré elle et de faire tuer son amant, le malentendu de l’héroïne qui croit que son bien-aimé est mort, la colère véhémement des jeunes contre la tyrannie de leurs parents, et la présence d’un flatteur qui place les rois au-dessus de la loi morale. » Le critique renvoie pour une comparaison détaillée des deux pièces à l’ouvrage d’Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française*, pp. 419-421.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁸⁷ Pour cette influence entre les genres, voir notamment Christian Delmas, *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, édité par F. Népote-Desmarres avec la collaboration de J.-Ph. Gersperrin, *Littératures classiques*, Paris, 2002, pp. 161-162. Le critique écrit : « la tragédie classique restaurée dans les années 1630 conserve des traces durables de l’esprit de la pastorale dramatique, dont la simplicité de lignes et la donnée amoureuse ont ouvert la voie à un théâtre régulier moderne ».

⁶⁸⁸ Notons l’idée était suggérée dans la pièce de Théophile de Viau. Voir en I, 2 Lidias suggère au père de Pyrame que si ce dernier était plus jeune, il pourrait être le rival de son fils pour Thisbé : « Je crois que vos rigueurs changeraient bien de terme / Et que vos sentiments ne seraient plus si fermes ; / Ce pauvre fils à qui vous voulez tant de mal / Vous verrait transformer de censeur en rival. »

1.2 Travail des sources : du tyran-rival au père-roi généreux

Les auteurs tragi-comiques et tragiques de notre *corpus* puisent à des sources diverses, non seulement romanesques, comme celles que nous venons de citer, mais aussi, dramatiques religieuses et historiques. De plus, nous allons voir qu'ils opèrent différemment selon qu'ils veulent mettre en valeur le conflit entre le père-tyran et le jeune couple ou qu'ils privilégient la figure du père et son acte généreux final.

1.2.1 L'affrontement tyran *versus* jeune couple

Avec *La Dorinde*, vraisemblablement créée en 1631⁶⁸⁹, Jean Auvray propose pour la première fois sur la scène française une rivalité amoureuse père-fils sérieuse. Il puise à une double source, romanesque et dramatique. Il s'inspire largement des quatrième et cinquième parties de *L'Astrée*, parues en 1627, qui narrent l'« Histoire de Dorinde, du roi Gondebaut, et du prince Sigismond⁶⁹⁰ »⁶⁹¹. Lancaster souligne la grande habileté du dramaturge qui parvient à faire de cette longue narration un épisode unifié⁶⁹². Pour ce faire, il supprime de nombreux personnages et concentre son action autour de la rivalité père-fils pour Dorinde⁶⁹³. À l'acte V, lors du siège de la ville de Marcilly, véritable *acmé* de la pièce⁶⁹⁴, il réduit le nombre de

⁶⁸⁹ Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942, part I, vol 1, p. 294 : "probably not played before 1630". Sur le site César, Lérès, Maupoint et les Frères Parfaict donnent 1631 comme date de première représentation avec une édition la même année.

⁶⁹⁰ Voir Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, édition numérisée en ligne de Stuttgart : <http://www.pays-astree.com/astree-livre/> (dernière consultation 6 / 05 / 2012), IV^e partie, livres 7-8 et V^e partie, livres 2-3.

⁶⁹¹ Auvray s'inscrit ici dans cette large tradition d'adaptation théâtrale de romans étudiée par Chrystelle Barbillon dans sa thèse de doctorat intitulée *Mode narratif, mode dramatique : l'adaptation théâtrale de fiction narrative au XVII^e siècle en France*, sous la direction de M. Georges Forestier, soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2012. La chercheuse souligne que les années 1631-1635 sont celles où l'on trouve le plus d'adaptations de romans sur la scène française, voir notamment ses graphiques en annexe. L'histoire de Dorinde, Gondebaut et Sigismond tirée de *L'Astrée* a, selon nos recherches, fait l'objet d'une adaptation unique, celle de Jean Auvray ce que confirme également la thèse de Chrystelle Barbillon.

⁶⁹² H. C. Lancaster, *op. cit.*, Part I, vol. 2, p. 454: "The author has shown considerable skill in extracting a unified episode from a lengthy narrative."

⁶⁹³ *Ibid.*: "He is thus able to concentrate his attention upon Dorinde and the father and son, King Gondebaut and Prince Sigismond, who struggle for her hand." Auvray supprime notamment le personnage de Clotilde, soeur de Sigismond et confidente de Dorinde, qui joue un rôle d'intermédiaire important entre les deux amants au début de l'histoire.

⁶⁹⁴ H. C. Lancaster explique que la pièce fut aussi appelée « La Prise de Marcilly » notamment dans le *Mémoire de Mahelot* pour souligner cet événement comme le plus important de la pièce. Voir H.C. Lancaster, *Ibid.*: "The play was also called Prise de Marcilly, for we find it under that title in the *Mémoire of Mahelot*, owing to the fact that the siege of that town is the most important event of the play." Voici le descriptif précis du décor donné par *Le Mémoire de Mahelot* : « Au Milieu du théâtre, il faut la forteresse de Marcilly haute de cinq pieds, où se livre l'assaut, au cinquième Acte, des Enseignes, des tambours, des trompettes, des Cercles, d'artifice, quelques autres petits feux, au-dessous-de la forteresse, forme de casemate dans la contrescarpe, à ladite casemate il faut une grille qui s'ouvre et ferme, à un des côtés du théâtre, il faut une tente de guerre, un passage, une Tour, une corde, Nouée pour descendre de la tour, un pont-levis qui se lâche quand il est nécessaire, de l'autre côté un bois, et une grotte, Case de bergère, une Mer, un bateau, deux Avirons, des Rossignols, des coqs, des chiens, une Nuit, une

combattants de six à deux⁶⁹⁵ et fusionne Lindamor et Sigismond en un seul personnage afin de mettre en valeur le fils, comme seul vainqueur du combat contre Polémas. Il développe également le rôle de la princesse Amasis qui encourage Gondebaut à se montrer généreux et à récompenser son fils. En effet, alors que dans le roman d'Urfé, Gondebaut est absent lors de l'issue de la bataille si bien que la rivalité père-fils n'est pas résolue⁶⁹⁶, Auvray s'inspire ici de la pièce de Mairet, *Chryséide et Arimand*, – également centrée sur le roi Gondebaut comme opposant –, pour mettre en scène le combat intérieur du père au moment de céder la jeune femme à son fils. La pièce se clôt sur l'acte généreux du tyran-rival converti en un père-roi généreux, soudain sensible à la « voix du sang ». Cependant, ce dénouement heureux, concentré sur une scène et peu préparé, à la différence de celui de Mairet, manque de vraisemblance.

Gabriel Gilbert, pour sa part, fait représenter en 1640, à l'hôtel de Bourgogne, *Marguerite de France*, pièce qui l'introduit avec succès auprès du public parisien⁶⁹⁷. Il puise son sujet dans l'histoire anglaise récente⁶⁹⁸, celle du mariage d'Henri III avec Marguerite de France au XVI^e siècle. Historiquement, il est avéré qu'Henri II avait marié son fils Henri à Marguerite, fille du roi Louis VII, et qu'il avait fiancé son autre fils Richard, à Alais, une autre fille du roi de France. Mais, le monarque retarda ce second mariage et envisageât même de divorcer de sa femme pour épouser lui-même Alais, à la place de son fils. S'inspirant de diverses sources, qui ont été recensées par Eléonor J. Pellet⁶⁹⁹, Gilbert combine l'histoire des deux princesses,

Lance et une feinte tête [...] ». Voir *Le Mémoire de Mahelot, mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, pp. 300-301.

⁶⁹⁵ Sigismond, Rosileon et Lindamor contre Polemas, Argonide et Listandre dans le roman.

⁶⁹⁶ On envoie seulement une lettre à Gondebaut pour l'avertir de l'issue de la bataille. En outre, Gondebaut se livre à une dernière tentative contre les deux amants aux livres 6-7 de la dernière partie de *L'Astrée*. Pour une analyse de l'adaptation par Auvray de cette histoire tirée de *L'Astrée*, voir aussi C. Barbillon, thèse citée, pp. 298-299.

⁶⁹⁷ H. C. Lancaster, *op. cit.*, part II, vol. 2, p. 387, cite un lettre de Chapelain écrivant que la pièce « [lui] tira des larmes en quelques endroits et [le] toucha presque partout ».

⁶⁹⁸ H. C. Lancaster, *Ibid.*, suggère que cet usage de l'histoire anglaise a peut-être été suggéré à Gilbert par les récentes tragédies de La Calprenède et de Regnaud sur Jane Grey, Elizabeth, Mary Queen of Scots. Le critique écrit : “ The source lies in English history, the use of which was suggested, perhaps, by the recent tragedies of La Calprenède and Regnaud on Jane Grey, Elizabeth, Mary Queen of Scots.” Les sujets d'histoire contemporaine ou récente sont courants sur la scène française de l'époque. Pour les tragédies, nous renvoyons à Kirsten Postert, *Tragédie historique ou histoire en tragédie ? Les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715)*, thèse de doctorat sous la direction de Messieurs A. Rothe et G. Forestier, soutenue à Paris-Sorbonne en 2008.

⁶⁹⁹ Eléonor J. Pellet, *Gabriel Gilbert*, Baltimore, John Hopkins Press, 1931, citée par H.C. Lancaster, *op. cit.*, part II, vol. 2, pp. 386-387. Lancaster se réfère à E. J. Pellet qui considère que les sources les plus importantes de Gilbert seraient Jean de Serres, *Inventaire général* (1636), Du Moulin, *Histoire générale de Normandie* (1631), et qu'il aurait pu puiser certains détails dans André Du Chesne, *Histoire générale d'Angleterre* (1634) et Du Haillan *Histoire de France* (1576).

souvent confuse dans les textes d'origine⁷⁰⁰, et fait de Marguerite, la fiancée du fils également convoitée par le père. Partant, il concentre son action sur un violent conflit père-fils et invente le dénouement heureux avec le don généreux du père. Cet acte gagne en vraisemblance par rapport à la pièce d'Auvray car Gilbert fait d'abord croire à la mort du fils ce qui suscite les remords du père sur plusieurs scènes et son revirement final lorsque son fils vivant réapparaît.

Ainsi, c'est l'opposition manichéenne entre un père-tyran et un jeune couple qui intéresse Auvray et Gilbert. L'acte généreux final inventé – certes justifié par les liens père-fils, mais plus ou moins bien préparé –, leur permet de clore leurs pièces sur des dénouements heureux mais, il ne constitue pas l'enjeu principal.

1.2.2 La mise en scène du généreux : Artaxerce et Soliman

À l'inverse, Boisrobert et Magnon, choisissant le sujet historique d'Artaxerce, ou Jacquelin, intitulant sa pièce *Soliman ou l'esclave généreuse*, cherchent à mettre en exergue l'acte généreux final. Boisrobert dans *Le Couronnement de Darie*, tragi-comédie créée en 1641⁷⁰¹, et Magnon dans *Artaxerce*, tragédie créée en 1644⁷⁰², puisent leur sujet dans la même source historique, *La Vie d'Artaxerce* de Plutarque⁷⁰³. Chez le moraliste grec, Darius, fils aîné du roi Artaxerce, est nommé par celui-ci comme successeur au trône pour mettre fin à la rivalité qui l'oppose à son frère Ochus et ramener ainsi la paix dans le royaume. Selon la loi perse, l'héritier peut exiger une faveur de son roi⁷⁰⁴ et Darius demande la main d'Aspasie, concubine de son père. Cette demande éveille la colère du roi car il aime lui aussi Aspasie mais, il s'en remet au libre choix de celle-ci⁷⁰⁵. Or, Aspasie préférant Darius, Artaxerce se voit contraint de la lui céder. Cependant, très vite en proie à la jalousie, il reprend la jeune femme pour qu'elle serve comme prêtresse la déesse Diane et vive chastement tout le reste de sa vie. De son côté, Tiribaze, le conseiller du roi, est animé d'un désir de vengeance depuis

⁷⁰⁰ E. J. Pellet souligne que la confusion entre les deux sœurs existait déjà dans certaines sources. Voir H. C. Lancaster, *op. cit.*, part II, vol. 2, p. 387: "Miss Pellet shows that the confusion between the sisters had existed in Gilbert's sources".

⁷⁰¹ La pièce est représentée au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne en 1641 et éditée en 1642.

⁷⁰² Créée en 1644 par la troupe de Molière, l'Illustre Théâtre, et éditée en 1645.

⁷⁰³ Plutarque, *Vie d'Artaxerce* dans *La Vie des hommes illustres*, édition établie et annotée par Gérard Walter, traduction de J. Amyot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, tome II, pp. 954-988. Pour la rivalité proprement dite, voir les chapitres XXXVIII-XLIV. En 1682, Boyer reprend également le sujet et crée *Artaxerce*, voir notre étude au chapitre VIII.

⁷⁰⁴ Plutarque, *Ibid.*, chap. XXXIX, p. 983 : « C'est l'usage en Perse que l'héritier désigné demande un présent à celui qui l'a désigné et qui doit, si cela est possible, lui accorder tout ce qu'il demande. »

⁷⁰⁵ *Ibid.* : « [...] quand son fils lui demanda celle-là [Aspasie], il répondit qu'elle était libre et franche et que si elle le voulait, il était content qu'il la prît ; mais si elle ne voulait aller de son bon gré avec lui, qu'il ne voulait point qu'il la forçât. »

qu'il s'est vu refuser son mariage avec la princesse Amestris, et il se rapproche de Darius⁷⁰⁶. Il lui souffle que son frère menace la couronne et que son statut d'héritier n'est pas assuré. Darius, qui craint de perdre sa place et ressent de la jalousie par rapport à Aspasia qu'on lui a ôtée, se laisse aller à conspirer contre son père. Mais, la tentative de parricide échoue, Tiribaze est tué par un javelot tandis que Darius est arrêté puis condamné à mort⁷⁰⁷. Selon les versions, Artaxerce est absent lors de la condamnation et un bourreau se charge, avec son consentement, de couper le cou du fils ou bien, il est présent lors du jugement, et alors même que son fils implore à ses pieds son pardon, il le tue lui-même de plusieurs coups de cimeterre⁷⁰⁸. Cependant, en dépit de la fin violente et tragique de cet épisode particulier, Plutarque conclue sa vie d'Artaxerce en soulignant sa bonté, en contraste avec la réputation légendaire de cruauté des souverains perses⁷⁰⁹.

Or, c'est justement cette magnanimité que retiennent Boisrobert et Magnon en choisissant de traiter de la rivalité amoureuse Artaxerce-Darius pour Aspasia⁷¹⁰. Ils reprennent l'épisode historique mais ils transforment complètement son issue et inventent l'acte généreux du père afin de proposer un dénouement heureux. Darius, dans ses pièces, projette seulement d'enlever Aspasia et le roi s'aperçoit à temps qu'il a condamné à tort son fils pour tentative de parricide. Il le gracie et lui cède la jeune femme tandis que meurt Tiribaze, le seul coupable de complot. Boisrobert privilégie le spectaculaire et fait arriver Darius mourant sur scène ce qui éveille les remords du père et son revirement lorsqu'il comprend son erreur. Pour sa part, Magnon a recours à une intervention divine qui fait mourir Tiribaze, avouant ses forfaits. Le roi, après être resté sourd aux discours d'Ochus et d'Amestris l'encourageant à faire preuve de générosité, s'en remet finalement à la volonté du ciel, il gracie son fils et lui cède Aspasia.

Soliman ou l'esclave généreuse, tragédie à dénouement heureux de Jacquelin est créée aux alentours de 1652 à l'Hôtel de Bourgogne. Elle appartient à un cycle d'une dizaine de pièces, parues, pour la majeure partie d'entre elles, entre 1621 et 1656 et qualifiées par Sylvie Requemora de « turqueries » car elles « ont toutes pour point commun de se situer en Orient

⁷⁰⁶ Plutarque, *Vie d'Artaxerce* dans *La Vie des hommes illustres*, p. 986: « Tiribaze se mit à l'aigrir et à l'irriter encore davantage », « Darius se laissa aller à conspirer contre la personne de son père avec Tiribaze. »

⁷⁰⁷ *Ibid.* : « Darius semblablement fut aussi pris et mené prisonnier [...]. Il n'y eut pas un des juges qui ne se prononçât contre lui, et ne la condamnât à mourir. »

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 987 : « Il [le bourreau] rentra dedans adonc [sic] et prit Darius par les cheveux d'une main, et lui faisant baisser la tête lui coupa le cou avec le rasoir qu'il tenait de l'autre. Les autres écrivent que ce jugement fut fait en la présence même du roi Artaxerce, et que Darius se voyant vaincu par les preuves que l'on alléguait contre lui, se jeta aux pieds de son père, lui requérant merci, et que son père se leva en colère, et dégainant son cimeterre lui en donna tant de coups, qu'il le fit trépasser en la place devant lui ; [...]. »

⁷⁰⁹ Plutarque évoque ce roi qui « fut estimé Prince doux et humain et qui aimait son peuple et ses sujets », *Ibid.*, p. 988.

⁷¹⁰ Par souci de commodité, nous faisons le choix de conserver pour notre étude les noms suivants : Artaxerce, Tiribaze et Aspasia même si l'orthographe diffère selon les auteurs.

et de décliner les intrigues politico-amoureuses du clan de Soliman II, dit le Magnifique⁷¹¹». Jacquelin s'inspire donc d'événements historiques relativement récents, survenus sous le règne de Soliman, c'est-à-dire entre 1520 et 1566. Il évoque les luttes de pouvoir attestées entre les trois fils de Soliman et de Roxane – Mustapha, Selim et Bajazet –, déjà mises en scène par Dalibray dans *Soliman* (1637) et Mairet dans *Le Grand et Dernier Soliman* (1639)⁷¹². Il s'agit ici de la rivalité politique entre Bajazet et Selim tandis que Mustapha n'est qu'un imposteur se faisant à tort passer pour un fils⁷¹³. Sur cet arrière-plan politique, Jacquelin invente le personnage d'Aspasie ainsi que la rivalité amoureuse entre Soliman et son fils Bajazet pour celle-ci⁷¹⁴. Bien que les rivalités amoureuses soient fréquentes dans ce cycle de pièces où le sultan convoite souvent la même femme que son favori⁷¹⁵, Jacquelin innove ici en proposant un conflit père-fils. En outre, le choix du nom d'Aspasie pour la femme objet du conflit n'est pas sans rappeler le sujet similaire d'Artaxerce proposé par Boisrobert et Magnon lors de la décennie précédente. Comme dans de nombreuses « turqueries », il s'agit bien sûr de mettre en scène un tyran emporté par la jalousie qui

⁷¹¹ Sylvie Requemora, « Les « turqueries » : problèmes de définition d'une vogue théâtrale en mode mineur », *Littératures classiques*, n° 51, 2004, pp. 133-151. Sylvie Requemora donne comme corpus : sept tragédies – *La Rhodienne ou la Cruauté de Solyman* de Mainfray (1621), *Le Grand et Dernier Soliman ou la Mort de Mustapha* de Mairet (1639), *Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa* de Desfontaines (1644), *Le Grand Tamerlan ou la mort de Bajazet* de Magnon (1648), *Soliman ou l'esclave généreuse* de Jacquelin (1653), *Osman* de Tristan L'Hermite (1656), *Soliman de La Thuillerie* (1681) – et trois tragi-comédies – *Soliman* de Vion d'Alibray (1637), *Ibrahim ou l'illustre bassa* de Georges de Scudéry (1643), *Roxelane* de Desmares (1643). Pour approfondir cette question, nous renvoyons à la thèse de doctorat de David Chataignier qui étudie le sujet sur une période bien plus large, *Les Tragédies à sujet turc sur la scène française : 1561-1681*, sous la direction de Georges Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2012.

⁷¹² Sur ces deux pièces et la mise en scène de la figure de Mustapha, voir aussi notre chapitre VII.

⁷¹³ La principale source serait Baudier, *Inventaire de l'histoire générale des Turcs* selon la critique Elizabeth Marschall à laquelle Lancaster se réfère, *op. cit.*, Part III, vol. I, p. 178.

⁷¹⁴ Voir Lancaster, *Ibid.* : «The dramatist added the role of Aspasie, the love that Solyman and Bajazet felt for her [...]».

⁷¹⁵ Voir par exemple *La Rhodienne ou la Cruauté de Solyman*, tragédie de Mainfray, (1621) dans laquelle Soliman convoite Perside qui est aimée de son favori Eraste et, sur le même sujet, voir *Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa* tragédie de Desfontaines (1644). Voir aussi *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Georges Scudéry (1641-1642) qui met en scène la rivalité entre Soliman et son grand vizir Ibrahim pour Isabelle. Voir aussi *Tamerlan ou la mort de Bajazet*, tragédie de Pradon (1676) où l'on trouve une rivalité amoureuse entre l'empereur Tamerlan et Andronic pour la fille de Bajazet, Astérie. Voir enfin, à la fin du siècle, *Soliman*, tragédie de La Thuillerie, (1681) où l'empereur Soliman est en rivalité avec son grand vizir, Ibrahim pour Célonide, une belle étrangère. Ces pièces s'achèvent soit, par la mort du jeune couple condamné par le sultan – pièces de Mainfray, de Desfontaines – soit, par l'acte généreux *in extremis* du sultan, cédant la femme à son favori mais exigeant en retour, le départ du jeune couple afin de ne pas trop souffrir de cette situation – pièces de G. de Scudéry, de La Thuillerie. Soulignons que certaines pièces insistent également sur le lien affectif sultan-favori pour donner plus d'acuité à leur rivalité amoureuse, voir notamment la tragédie de La Thuillerie. Soliman dans cette pièce justement n'a pas de fils et témoigne beaucoup d'affection à Ibrahim car il lui est reconnaissant pour les services rendus à l'Empire. Il s'agit de ces rivalités père-fils métaphoriques que nous avons exclues de notre corpus en raison de l'absence de liens du sang entre les deux hommes, voir notre introduction générale à la thèse.

persécute son entourage pour obtenir la femme qu'il convoite⁷¹⁶. Cependant, on assiste à la métamorphose étonnante du tyran colérique et autoritaire en un roi bon et généreux, sous l'influence du modèle de la bonne esclave Aspasia. Au dénouement, soudain guéri de son amour et sensible à la voix de la nature, Soliman cède la jeune femme à son fils. Comme l'annonçait le titre, c'est bien sur la figure du souverain magnanime que le dramaturge achève sa pièce.

La rivalité amoureuse père-fils, conflit romanesque à multiples rebondissements devient avec ces trois pièces un sujet édifiant sur les vertus de la générosité. Le jeune couple quitte progressivement le devant de la scène pour faire place au roi. Or, il semble bien que l'on puisse déceler dans cette évolution l'influence de l'esthétique cornélienne. En effet, en 1642 est créée *Cinna ou la clémence d'Auguste*⁷¹⁷, tragédie à dénouement heureux qui exalte la figure du souverain généreux et qui marque considérablement les esprits de l'époque⁷¹⁸. Pierre Corneille y met en scène la conversion d'Auguste, empereur tyrannique, reprenant progressivement son étoffe de roi légitime jusqu'à devenir un héros généreux gracieux les conjurés. Georges Forestier écrit dans sa *Préface* à la pièce :

C'est parce qu'il est désormais un roi légitime qu'Auguste peut accomplir une action non tyrannique et proprement royale en gracieux les conjurés [...]. Mais un tyran n'aurait pas adopté une telle attitude. Etant déjà sorti de l'engrenage tyrannique à l'acte II, Auguste peut surmonter la tentation de la vengeance et se révéler héros magnanime⁷¹⁹.

Cinna donne un nouveau souffle au personnage du tyran en mettant en scène sa conversion possible en un roi généreux. La clémence royale devient dès lors un sujet à la mode, présent dans les tragi-comédies et dans les tragédies à dénouement heureux^{720, 721}. Plus largement,

⁷¹⁶ Voir à ce sujet l'article de David Chataignier, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », Journée d'études "Théâtre et politique" (XVII^e-XXI^e siècles), juin 2005. <http://www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/actes-de-colloques/journee-detude-theatre-et-politique/david-chataignier-representation-de-la-tyrannie-dans-les-tragedies-a-sujet-turc-du-grand-siecle-francais/> (dernière consultation 5 / 05 / 2012). Voir notamment la première partie « le Sultan Soliman et la politique des passions ».

⁷¹⁷ Pierre Corneille, *Cinna ou la clémence d'Auguste*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643. Georges Couton donne pour date de création 1642, au Théâtre du Marais. Voir Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. de Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981-87, vol. I, « Notice », p. 1574. Voir Hélène Baby qui donne également 1642 comme date de création, dans « Littérarité et généricité : l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », *Loxias*, n°8, *Emergence et hybridation des genres*, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=105> (dernière consultation 15/01/2012), p. 13. Si l'on s'en tient à cette datation, Pierre Corneille aurait seulement pu influencer Magnon et Jacquelin. Mais, selon le site Cesar, la pièce aurait été jouée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne en 1639. Dans ce cas, elle aurait donc pu influencer Boisrobert, Magnon et Jacquelin.

⁷¹⁸ Voir Georges Forestier, « Préface » dans Pierre Corneille, *Cinna*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, collection Folio Théâtre, 1994, rééd. 2001, p. 7 : « [...] au milieu du XVII^e siècle, *Cinna*, considérée comme la meilleure pièce de Corneille, passait du même coup pour le meilleur « poème tragique » du temps, si ce n'est de tous les temps. »

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁷²⁰ Pour l'influence de *Cinna* sur la pièce Jacquelin voir Lancaster, *op. cit.*, part III, vol. 1, p. 178. Sur la pièce de Magnon voir Lancaster, *op. cit.*, part II, vol. 2, p. 587. Cette influence pourrait, selon nous, expliquer le sous-titre

cette exaltation de la figure du généreux puise ses sources dans le théâtre religieux jésuite de l'époque qui connaît une période glorieuse en France de 1600 à 1640⁷²². En effet, ainsi que le souligne François de Dainville dans *L'Éducation des jésuites* (XVI^e-XVIII^e siècles), les pères s'appuient sur une « pédagogie de l'admiration⁷²³ ». Ils dégagent de la culture antique, non seulement une forme de conscience morale, mais aussi une stimulation de la volonté. Pierre Corneille, tout comme de nombreux auteurs de l'époque, a fait ses études dans un collège religieux, il est donc imprégné de cette morale, comme en témoigne son esthétique ainsi que celle de ses contemporains. André Stegmann dans *L'Héroïsme cornélien*, mentionne ainsi certaines de nos pièces – *Artaxerce* de Magnon et *Le Couronnement de Darius* de Boisrobert⁷²⁴, *Marguerite de France* de Gilbert⁷²⁵ – comme étant probablement également d'inspiration jésuite⁷²⁶.

de « tragédie » accolé aux pièces de Magnon et de Jacquelin en dépit de leurs esthétiques très proches de celles des tragi-comédies. *Cinna* marque en effet la fin du critère distinctif entre tragi-comédie et tragédie fondé sur le dénouement heureux ou malheureux. Voir Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, chapitre III, pp. 75-86. Voir également à ce sujet l'hypothèse de Sandrine Blondet d'une concurrence entre Boisrobert et Magnon, elle écrit : « [...] ce peut être le signe que Molière, interprète et peut-être commanditaire de Magnon, a souhaité afficher une tragédie à son répertoire : on peut imaginer que Magnon et / ou la troupe de l'illustre Théâtre ait tenu à cette désignation de « Tragédie » dans le but de se distinguer du précédent de Boisrobert, voire plus largement, de se targuer du sérieux du genre tragique face à l'abondant répertoire tragi-comique présenté notamment par les Bourguignons. » Voir Sandrine Bondet, *Les Pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l'illustre Théâtre : deux décennies de concurrence théâtrale parisienne* (1629-1647), thèse de doctorat sous la direction de G. Forestier, soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 2009, p.147.

⁷²¹ Sur l'influence de l'esthétique cornélienne, soulignons également chez Boisrobert, Magnon et Jacquelin, la reprise du schème des frères ennemis ainsi que celui de l'infanticide, qui rappellent *Horace* et *Rodogune* de Pierre Corneille. Pour ces phénomènes d'échos d'une pièce à l'autre, nous renvoyons à Sandrine Blondet, thèse cit. Voir son développement consacré aux pièces de Boisrobert et Magnon, pp. 141-147. Elle montre que *Le Couronnement de Darius* avec son clivage entre un bon frère et un mauvais frère pourrait constituer une réponse adoucie par sa fin heureuse à *Horace* monté la saison précédente au Théâtre du Marais tandis qu'*Artaxerce* de Magnon reprendrait le tragique de l'infanticide proposé par les *Rodogune* de Corneille et de Gilbert à la même époque.

⁷²² André Stegmann distingue deux courants au sein de cette période, l'un franchement baroque qui développe le spectacle à l'extrême et l'autre visant à plus d'intériorité, voir *op. cit.*, tome II, chap1, pp.27-29. Nos pièces par le violent conflit père-fils qu'elles développent seraient donc davantage influencées par ce premier courant.

⁷²³ Voir François de Dainville, *L'Éducation des jésuites* (XVI^e-XVIII^e siècles), textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Paris, Les Editions de Minuit, 1991, pp.180-185 : « En plaçant à côté de l'élève le païen vertueux, on voulait par un saisissant *a fortiori* aider sa volonté à vaincre les résistances que la nature risque d'opposer à la grâce. Cette pédagogie est une **pédagogie de l'admiration**. [...] On comprend alors la place que l'admiration jouera sur des auteurs comme Balzac, ou Corneille, ancien élève du collège de Rouen, qui a fait du pathétique d'admiration le trait original de la tragédie classique » ; « Nous tenons la continuité d'une tendance profonde qui est sortie de l'étude des poètes grecs et latins, très particulièrement de Virgile, et de cette interprétation chrétienne des auteurs, en tirant d'eux des *a fortiori* généreux. De là résulte **l'importance prise par les généreux dans les premières années du dix-septième siècle** ; ce grand souffle qui porte à rêver et à faire de grandes choses et qui s'est étendu bien plus loin que le monde des collèges et des pédants. C'est une donnée essentielle pour l'intelligence de l'humanisme tout court et de l'humanisme chrétien dans ses enracinements et ses développements français ». C'est nous qui soulignons.

⁷²⁴ André Stegmann, *op. cit.*, tome II, chap. 1, p. 96 souligne que la figure d'Artaxerce est présente dans le théâtre jésuite dont s'inspire, selon le critique, les pièces de Magnon et de Boisrobert, voir André Stegmann, *op. cit.*, tome II, chap. 1, p. 96 : « Artaxerce se place parmi les rares figures antiques qu'ils ont portées à la scène ». Malheureusement, il ne mentionne pas de pièces précises. Citons toutefois la tragédie *Darius et*

1.2.3 Un coup d'essai tardif à la frontière des genres : *Manlius* de Mlle Desjardins

Enfin, plus tardivement, en 1662, est créé *Manlius*, à l'Hôtel de Bourgogne, première pièce de celle qui signait encore sous le nom de Marie-Catherine Desjardins⁷²⁷. La dramaturge reprend un sujet historique célèbre et déjà porté à la scène en 1640 par Gillet de La Tessonnerie dans *Le Triomphe des cinq passions* (acte I), puis en 1659, par Nogueres, dans *La Mort de Manlie*, et en 1661, par Favre, dans *Manlius Torquatus*⁷²⁸. Cependant, rien n'indique qu'elle ait eu connaissance de ces pièces. Puisant son sujet dans l'*Histoire romaine* de Tite-Live, elle s'inscrit dans la lignée de Mlle de Scudéry qui publie *Clélie, Histoire romaine*, roman précieux en dix volumes, entre 1654 et 1660⁷²⁹.

L'histoire de Manlius est rapportée par l'historien latin au livre VIII de son *Histoire romaine*⁷³⁰. En 340 avant Jésus-Christ, alors que Rome et la Ligue latine sont en guerre, les consuls Titus Manlius Torquatus et Publius Decius Mus décident d'interdire aux soldats d'attaquer en dehors des rangs⁷³¹. Mais, le fils de Torquatus, Titus Manlius, désobéit et défie l'ennemi en combat singulier. Il ramène ensuite les dépouilles de son adversaire à son père. Ce dernier, en dépit de son affection, se voit contraint de le condamner à mort pour l'exemple et Manlius est décapité⁷³². Marie-Catherine Desjardins prend de grandes libertés avec l'histoire et modifie considérablement l'épisode et son issue. Elle imagine les personnages féminins d'Omphale et de Camille afin de centrer son action sur une rivalité amoureuse père-

Artaxerce, jouée plus tardivement au collège des Jésuites à Rouen en 1715 et répertoriée par L.V. Gofflot dans *Le Théâtre au collège du Moyen Age à nos jours*, Champion, 1997.

⁷²⁵ Selon André Stegmann, la tragédie hagiographique *Saint Eustache* du père jésuite Nicolas de Vernulz (jouée à Gand en 1629) aurait également inspiré *Marguerite de France* de Gilbert. Le critique souligne toutefois que « Ce n'est pas le saint qui intéresse les auteurs mais la tragique lutte du prince Henri contre son père Henri II (1154-1189). Le saint meurt en 1170, le prince en 1182 », *op. cit.*, tome II, chap. 1, pp. 34-35.

⁷²⁶ Voir aussi *infra*, *Manlius* de Mlle Desjardins et *Clotilde* de Boyer qui seraient également d'inspiration jésuite.

⁷²⁷ Elle se nomma Mme de Villedieu à partir de 1665.

⁷²⁸ Voir Nogueres, *La Mort de Manlie*, Bordeaux, Millanges, 1660 et Faure, *Manlius Torquatus*, Paris, chez l'auteur, 1662. Pour une analyse de ces deux pièces, voir H.C. Lancaster, *op. cit.*, part. III, vol. 2, pp. 467-470, qui renvoie également à la pièce de Gillet de La Tessonnerie. Ces trois pièces ne comportent pas de rivalité amoureuse père-fils.

⁷²⁹ Le sujet est également présent chez les Jésuites, voir *La Cour Sainte du R. Père Nicolas Caussin, de la compagnie de Jésus [...]*, Paris, D. Bechet, 1653, tome II, pp.470sq. Caussin évoque le sujet de Manlius et rapporte au style direct les propos du père condamnant son fils à mort.

⁷³⁰ Tite-Live, *Histoire romaine*, texte établi, traduit et commenté par R. Bloch et Ch. Guittard, « Les Belles Lettres », Paris, 1987, livre VIII, pp. 10-18.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 14 : « [...] les consuls par un édit défendent à qui que ce soit de combattre contre l'ennemi hors des rangs. »

⁷³² Voir *Ibid.*, p. 17, le père tout en laissant paraître son émotion reste ferme sur sa décision : « [...] il est vrai, je me sens ému voir en ta faveur par l'affection naturelle qu'on a pour ses enfants et par l'image que tu représentes du courage trompé par une vaine apparence de gloire ; mais comme ta mort doit sanctionner l'autorité consulaire ou ton impunité à jamais l'abroger, et que même toi, si tu as un peu de notre sang, je ne saurais penser que tu te refuses à rétablir, par ton châtement, la discipline militaire que ta propre faute a compromise, va licteur, attache-le au poteau. »

fil. Elle vise à faire ainsi de la tyrannie de Torquatus envers ses proches un effet momentané de sa passion jalouse pour Omphale⁷³³. Par ailleurs, elle développe la soumission exemplaire du fils, – ce dernier conscient de sa faute, se rend courageusement au supplice – et amplifie sa vertu héroïque en ajoutant l'émeute des soldats refusant de voir leur héros sacrifié. Le dénouement est inattendu et peu vraisemblable car Torquatus, en dépit de sa sévérité légendaire, brusquement ému devant une telle abnégation, gracie son fils et lui cède Omphale. Le traitement du schème a évolué en ce début des années 60, la rivalité père-fils permet ici non seulement de mettre en valeur le tyran converti en père généreux mais aussi, de glorifier le fils soumis, héros éponyme de la pièce. Père et fils occupent tous deux le devant de la scène, préfigurant un traitement véritablement tragique de la rivalité⁷³⁴. Plus tardive, cette pièce suscita d'ailleurs, en son temps, une vive polémique pour l'entorse faite aux sources avec cette fin heureuse⁷³⁵.

1.2.4 Une variation tragique au féminin : *Clotilde* de Boyer

Claude Boyer propose avec *Clotilde* (1659), une double rivalité, mère-fille et père-fils. Si le conflit masculin épisodique est inventé, le conflit féminin, qui forme l'action principale, est inspiré des sources historiques. Boyer puise vraisemblablement son sujet dans l'*Histoire des Francs* de Grégoire de Tours (538-594). En effet, au livre III, Deutheria devient la maîtresse du roi Théodebert I et, craignant que sa fille ne devienne sa rivale, elle la tue en la noyant⁷³⁶. Naturellement, Boyer ne pouvait conserver un tel sujet, celui d'une mère tuant sa fille par jalousie, sans choquer les bienséances de son époque. Partant, il modifie l'histoire : Deuthere, lors de sa tentative d'infanticide blesse sa fille et, réalisant alors l'horreur du crime qu'elle

⁷³³ Voir Carine Barbaferi, « Ah ! Madame de Villedieu, vous savez faire l'amour, mais vous ne saviez pas faire une tragédie. Vraisemblance et moralité dans le théâtre sérieux de Mademoiselle Desjardins », *Biblio* 17, n° 184, 2009, p. 83, la critique écrit : « Et dans *Manlius* le désordre amoureux causé par la passion illégitime est illustré par Torquatus, qui devient l'emblème de l'aliénation amoureuse. Torquatus, sous l'emprise d'une passion indigne (il aime une captive), se comporte en tyran [...] il cesse d'être le Romain sévère qu'il a toujours été, [...] l'amour rompt les digues rigides de la raison et le personnage commet les pires bassesses. »

⁷³⁴ Notons à ce titre une erreur intéressante dans le privilège de la pièce qui indique qu'il vaut pour « une pièce de théâtre intitulée *Manlius Torquatus* » alors qu'aucune édition de la pièce ne comporte un tel titre.

⁷³⁵ Au sujet de la réception de *Manlius* et de la polémique suscitée notamment quant à l'aide de l'Abbé d'Aubignac dont aurait bénéficié Mlle Desjardins, nous renvoyons à la thèse de Michèle Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins)*, Paris, édition Honoré Champion, 2007, voir notamment le chapitre intitulé « La Carrière dramatique », pp. 114-122.

⁷³⁶ Grégoire de Tours, *Histoire des Francs*, éd. M. Guizot et R. Fougère, Paléo, Sources de l'histoire de France, 2001, rééd. 2003, tome I, livre 3, chapitres 21-26, p. 160 cité par Sylvie Benzekri-Elbazis, *Claude Boyer dramaturge : une traversée du XVII^e siècle (1618-1698)*, thèse de doctorat, sous la direction de G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2008, tome II, Annexes sur *Clotilde* ; pour les sources voir aussi H.C. Lancaster, *op. cit.*, part II, vol. 2, p. 593. *Clotilde* de Boyer serait également d'inspiration jésuite, selon André Stegmann, *op. cit.*, p. 99. Voir aussi Caussin, *La Cour sainte*, qui consacre un chapitre entier au personnage de Clotilde, tome II, pp. 263-386 en évoquant les luttes de succession autour du règne de Clovis.

s'apprête à commettre, se tue pour se punir de sa méchanceté. En outre, Boyer crée les personnages de Clidamant, le favori du roi, et de Clodomire, le fils du roi, ce qui lui permet de créer une seconde rivalité père-fils et une chaîne amoureuse. En effet dans la pièce, Deuthere aime le roi qui aime Clotilde qui aime Clidamant. La mère se croit donc à tort en rivalité avec sa fille pour le roi tandis que le roi est bien en rivalité avec son fils Clodomire pour Clotilde. La jeune femme, pour sa part, n'aime ni l'un ni l'autre. Cette situation complexe s'achève par un dénouement mixte : le suicide de la mère-rivale et l'acte généreux du père, cédant Clotilde à son fils. La figure la plus intéressante est ici la mère-tyran-rivale qui, en sa qualité de veuve, occupe, comme nous le verrons, une fonction dramaturgique de père. Ce personnage permet à Boyer de développer une variante originale de rivalité-enfant violente et spectaculaire.

En conclusion, on peut dire que dans ce *corpus* de pièces, la rivalité amoureuse père-fils résulte de la contamination de deux sujets. D'une part, on trouve le schème romanesque du tyran-rival persécutant un jeune couple d'amoureux innocents et, d'autre part, le sujet dramatique, probablement d'inspiration cornélienne et religieuse, de la conversion du tyran en roi magnanime. En faisant du tyran un père, rival de son fils, les auteurs visent à préparer l'acte généreux final, déclencheur du dénouement heureux. Leur modification des sources est ainsi conforme aux préceptes énoncés par La Mesnardière dans sa *Poétique* dès 1640⁷³⁷ et repris par d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* en 1657⁷³⁸. Héritiers d'Aristote, ces deux théoriciens, privilégient en effet le vraisemblable, ici la grâce du père accordée au fils, sur la vérité historique, la condamnation à mort du fils par son père. Or, cette nouvelle figure de tyran-père-rival constitue le pivot d'une dramaturgie et d'une rhétorique de la rivalité violente et spectaculaire, comme nous allons le voir à présent.

⁷³⁷ Voir Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640 ; réimpression Genève, Slatkine, 1972, pp. 33-34. Pour le théoricien, les exemples de Médée, Tantale et Thyeste sont ainsi à bannir du théâtre en raison de la cruauté du « spectacle [de leurs] boucheries ». Il écrit : « Encore que la vérité soit adorable partout, la Vraisemblance néanmoins l'emporte ici dessus elle ; & le Faux qui est vraisemblable, doit être plus estimé que le Vérable étrange, prodigieux & incroyable [...] ».

⁷³⁸ Voir Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, p. 113 : « La Scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devaient être, et le Poète y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art [...] » ; « c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire. » Comme le souligne Hélène Baby, p.113, n.10, on retrouve ici la distinction aristotélicienne entre le poète et l'historien. Voir Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, chapitre IX, 1451b, p. 98 : « En effet, la différence entre l'historien et le poète [...] vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. » L'ouvrage de l'Abbé d'Aubignac, daté de 1657, est certes postérieur à la création de nos pièces, mais il reflète les réflexions qui occupent le milieu théâtral parisien dès les années 1630 et c'est la raison pour laquelle nous y référons ici.

2 Dramaturgie et rhétorique de la rivalité violente et spectaculaire

2.1 Le tyran-père-rival

2.1.1 Définition et modèles de tyrans

Le personnage du tyran, présent au théâtre dès l'Antiquité⁷³⁹, est redécouvert par les auteurs tragiques du XVI^e siècle⁷⁴⁰ puis, poursuit son essor au XVII^e siècle où il correspond à des critères clairement définis. Dans son ouvrage *Passions tragiques et règles classiques*, Georges Forestier souligne que, selon la *Rhétorique* d'Aristote, « le caractère d'un homme est constitué par des traits fixes qui relèvent de son sexe, de sa condition sociale, de son âge, [...] », c'est *l'ethos* « mais, il est aussi constitué par ce qui relève du *pathos*, c'est-à-dire de ces mouvements temporaires que sont les passions, certaines passions étant plus propres à l'homme qu'à la femme, au jeune homme qu'au vieillard, au roi qu'à l'esclave, au bon qu'au méchant, etc.⁷⁴¹ » Les dramaturges du XVII^e siècle s'appuient sur cette idéologie pour construire leurs personnages. Les actes de ceux-ci doivent être en accord avec leurs sentiments ou passions, c'est le critère de la « convenance » ou « bienséance ». Il s'agit de l'un des quatre critères définis par Aristote dans sa *Poétique* pour constituer un caractère, auquel s'ajoutent la « qualité », la « ressemblance » et la « constance⁷⁴² ». Le critère de la « qualité » renvoie à une « forme de grandeur de caractère » et demande que l'auteur s'astreigne à « peindre des caractères purs et entiers qui suscitent par leur traitement même une forme d'admiration⁷⁴³ ». Le critère de la « ressemblance » correspond à « la fidélité aux textes sources⁷⁴⁴ ». Enfin, le dernier critère est celui de la « constance » du caractère qui « ne doit pas être modifié tout au long de la pièce⁷⁴⁵ », et rester toujours tel qu'il a été introduit.

⁷³⁹ Voir par exemple le personnage de *Médée* dans les pièces d'Euripide et de Sénèque ; voir Atrée dans *Thyeste* de Sénèque et Néron dans *l'Octavie* du pseudo-Sénèque.

⁷⁴⁰ Voir par exemple Nabuchodonosor dans *Les Juives* de Robert Garnier (1583) ; voir Saül dans les tragédies saintes de Louis Des Masures *David triomphant* et *David fugitif* (1565).

⁷⁴¹ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P.U.F, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 269. Nous renvoyons ici le lecteur à l'ensemble du chapitre intitulé : « La passion dans la constitution du caractère : les régimes de *l'ethos* », pp. 269-285.

⁷⁴² Voir Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, chapitre XV, 1454 a, p.107 : « Pour ce qui est des caractères, il y a quatre but à viser ; l'un d'entre eux – et le premier – c'est qu'ils soient bons », « Le deuxième but à viser est la convenance », « Le troisième est la ressemblance », « le quatrième est la cohérence ». Pour une bonne synthèse de ces critères, voir Bénédicte Louvat, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, Sedes, 1998, pp. 92-96.

⁷⁴³ Bénédicte Louvat, *Ibid.*, p. 93.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁴⁵ Bénédicte Louvat, *Ibid.*, p. 95.

Or, le tyran est un personnage qui transgresse toutes les normes et pour lequel il est impossible de distinguer entre *ethos* et *pathos* car il est complètement sous l'emprise de la passion. Ainsi, Georges Forestier écrit que le tyran est « typologiquement [...] sujet à la passion du pouvoir, à la jalousie, à la haine et à la fureur » et qu'« on peut donc aller jusqu'à dire qu'il est sans caractère propre, puisque tout son caractère est d'être le jouet des passions⁷⁴⁶ ». Cependant, les théoriciens de l'époque tentent de décrire ce caractère atypique. Ainsi, La Mesnardière dans sa *Poétique* présente le tyran comme le double négatif inversé du bon roi. Pour bien marquer l'opposition qui réside entre les deux personnages, le théoricien s'appuie sur la métaphore de la « médaille » et sur un rythme binaire, il écrit :

Pour figurer un Tyran, il faut tourner la médaille. S'il [le Roi] est vaillant, qu'il [le Tyran] soit **cruel** ; s'il est prudent, qu'il soit **trompeur** ; s'il est doux, qu'il soit **perfid**e ; s'il est libéral pour quelqu'un, qu'il soit **avare** pour plusieurs. Qu'il se défie de tout le monde, pource que [sic] n'ayant point de foi, il a grand sujet de croire que personne n'en a pour lui. Qu'il bannisse de sa Cour les Hommes de haute vertu, d'autant que leur seule rencontre semble lui reprocher ses crimes. [...] Enfin, que les perfections, s'il est vrai qu'il en ait quelqu'une, soient toujours infectées en lui par la contagion d'un vice, & qu'il n'y ait rien de si pur, qu'on puisse dire avec raison qu'il soit digne de ce Trône d'où il fait partir les misères qui affligent tant de Peuples⁷⁴⁷.

Cruauté, tromperie, perfidie, avarice figurent donc parmi les nombreux défauts qui définissent le tyran. Dans son *Dictionnaire*, Antoine Furetière insiste également sur la « violence et [la] cruauté du tyran envers ses sujets » et donne pour exemples Néron et Caligula⁷⁴⁸.

Les personnages de tyrans sont fréquents sur la scène théâtrale du XVII^e siècle. Il s'agit d'un acteur-type de la tragi-comédie. Dans ce genre caractérisé par son romanesque, c'est le plus souvent sous l'emprise de la passion amoureuse que le roi devient un tyran persécutant son entourage pour obtenir, de gré ou de force, la femme convoitée. Roger Guichemerre dans son ouvrage consacré au genre, donne pour exemples le monarque de *L'Innocente fidélité* de Rotrou et, chez Scudéry, le roi Lucidan dans *Le Vassal généreux*, le sultan Soliman dans *L'Ibrahim* ou encore Tyridate dans *L'Amour tyrannique*⁷⁴⁹. Hélène Baby, pour sa part, parle de « parenthèse tyrannique⁷⁵⁰ » et souligne la dépolitisation temporaire du personnage :

⁷⁴⁶ Georges Forestier, *op. cit.*, pp. 287sq.

⁷⁴⁷ H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, éd. cit., pp. 120-121. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁸ Antoine Furetière, *Dictionnaire*, éd. cit., entrée « tyran ».

⁷⁴⁹ Voir Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, qui consacre un sous chapitre aux « tyrans et mauvais rois », pp.108-11. Voir également Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, chapitre sur « les acteurs types », pp.108-116.

⁷⁵⁰ Hélène Baby, *Ibid.*, p. 201 : « Dans la tragi-comédie, les rois sont « homme[s] simplement » et la parenthèse tyrannique est bien un caprice d'homme, simplement amplifiée par la fonction de celui qui y succombe. »

Si le roi agit momentanément en tyran, c'est qu'il est d'abord amoureux et non aimé, donc rival. Ou bien qu'il est père, et qu'il veut préserver son enfant d'un mariage inégal. De **cette fusion de l'acteur roi dans l'acteur rival ou père**, peut se déduire **une dépolitisation de ce personnage** : ses motivations ne prennent pas en compte les impératifs publics, et ses actions visent la satisfaction de la sphère personnelle et privée⁷⁵¹.

Le personnage voit son *ethos* de roi subverti par sa passion amoureuse et jalouse, il devient non seulement un rival, mais aussi un tyran, car il jouit encore de sa puissance de monarque. Lorsqu'il est père, il oublie également sa fonction familiale. Hélène Baby écrit que le « recours machiavélique à la force prive le personnage de ses qualités de père et de roi, et [que] la rivalité amoureuse seule le pousse vers la tyrannie. Agissant en rival, le roi se confond avec lui car le code essentiel est le code amoureux et non le système politique⁷⁵² ». Dès lors, on comprend que le roi-père-rival constitue dans nos pièces un obstacle redoutable. Ce tyran voit son *ethos* doublement subverti, oublieux de ses fonctions royale et paternelle, roi et père dénaturé, il devient un tyran-rival jaloux et tout puissant⁷⁵³. Le personnage du tyran est aussi présent dans les tragédies. Pensons à la figure d'Hérode dans *La Mariane* de Tristan L'Hermite (1636) et dans *La Mort des enfants d'Hérode ou la suite de Mariane* de La Calprenède (1639) ou encore à Néron dans *La Mort de Sénèque* de Tristan L'Hermite (1644).

Conjointement à l'établissement progressif des règles classiques au cours des années 40, Pierre Corneille renouvelle le modèle du tyran et propose diverses variantes du personnage. Citons Phocas dans *Héraclius* (1647), Prusias dans *Nicomède* (1651), Attila qui donne son nom à une pièce (1667) ou encore, la déclinaison féminine du tyran avec Cléopâtre dans *Rodogune* (44-45). Le dramaturge se fonde sur le critère aristotélicien de la « qualité » du caractère, pour proposer des personnages de tyrans absolument parfaits dans leur monstruosité. Il vise ainsi à susciter l'admiration du spectateur devant ces personnages hors normes. Ainsi, Georges Forestier écrit à propos de Pierre Corneille :

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp. 197-198. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 111.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 110 : « Aussi le croisement des paradigmes de la rivalité et de la puissance détermine-t-il l'acteur aimant-non-aimé, souverain, c'est-à-dire le roi-rival, ou l'acteur aimant-non-aimé, détenteur de l'autorité familiale, c'est-à-dire, le père-rival. Enfin, on peut trouver un acteur au croisement de tous ces paradigmes dans le rival-roi-père. » La critique dénombre vingt-sept tragi-comédies avec un acteur roi-rival et cinq avec un roi-père-rival : *La Dorinde*, *Marguerite de France*, *Le Couronnement de Daria* ainsi que *Erigone* et *La Cour bergère* où la mère est rivale et reine, voir note 39, p. 110.

En faisant sien le principe de la *perfection* de la peinture du caractère, correspondant au premier des critères aristotéliens, la qualité, il l'avait appliqué aussi bien à ses héros qu'à ses monstres. Ainsi, pour lui [Pierre Corneille], mettre un monstre sur le théâtre, c'est le dépeindre dans son extrême monstruosité afin de susciter la stupéfaction du spectateur – *l'admiration* disait-il en ce sens – devant une telle démesure⁷⁵⁴.

En face de ce tyran parfait, le dramaturge place un héros ou un couple de héros également parfaits, donnant ainsi une structure quelque peu manichéenne à ses pièces. Il se justifie par le critère de la « convenance » du caractère qui veut que le héros soit bon et généreux⁷⁵⁵. Comme le souligne Georges Forestier dans son ouvrage *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, pour le dramaturge, « le “premier acteur”, celui qui doit attirer la sympathie de l'auditoire [...], ne peut y parvenir qu'à la condition d'être dans la norme de chacun de ses emplois » tandis que « le méchant ne se définira comme tel – et ne se fera haïr de l'auditoire – qu'en transgressant ces mêmes normes⁷⁵⁶ ». Seul le héros peut faire naître quelque pitié chez le spectateur en suscitant sa sympathie tandis que le méchant ne doit provoquer qu'aversion. En outre, le héros doit faire preuve de « constance » tout au long de la pièce, c'est-à-dire rester en accord avec son caractère, conformément aux préceptes aristotéliens. Comme le montre Georges Forestier, cette « conception cornélienne du héros parfait provient en droite ligne du modèle du héros de l'épopée (et de roman, et donc de tragi-comédie)⁷⁵⁷ ».

Après ce bref panorama des modèles de tyrans sur la scène du XVII^e siècle, voyons, dans quelle mesure, ils influencent nos auteurs tragi-comiques et tragiques dans leur traitement du personnage du tyran-père-rival.

⁷⁵⁴ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 287. Voir Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique », dans *Trois discours*, éd. cit., pp. 78-79 : « Cléopâtre dans *Rodogune* est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent. »

⁷⁵⁵ La Mesnardière, *La Poétique*, éd. cit., p. 140, le théoricien écrit qu'il faut « faire les Héros généreux, les Philosophes prudents, les Femmes douces & modestes, les Filles pleines de pudeur, les Ambassadeurs hardis, les Espions téméraires & peu soucieux de la vie, les Valets grossiers & fidèles ; & ainsi des autres personnes, chacune selon sa fortune, son âge, & sa condition. »

⁷⁵⁶ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004, p. 218. Voir Pierre Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique », dans *Trois discours*, éd. cit., pp. 81-82 : « [...] c'est une maxime infaillible que pour bien réussir, il faut intéresser l'auditoire pour les premiers Acteurs », le dramaturge, citant Horace, montre ensuite l'importance du respect du critère de la convenance.

⁷⁵⁷ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, éd. cit., p. 282. Voir également Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, éd. cit., p. 220, le critique situe la naissance de cette conception nouvelle de la tragédie chez Corneille au lendemain de la chute d'*Horace* en 1639.

2.1.2 Le tyran-père-rival au sein des pièces

Le plus souvent conscient de sa rivalité dès les premières scènes d'exposition, le roi-père est d'emblée présenté comme un tyran-rival, obstiné dans ses projets et oppresseur du jeune couple⁷⁵⁸. Personnage monolithique, il n'est pas en proie aux dilemmes et ne se pose pas la question de la dimension publique de ces actes. Ses rares monologues constituent seulement l'occasion de montrer l'emprise de la passion sur son caractère⁷⁵⁹. On constate alors que la figure est double, paradoxalement, faible et toute puissante. En effet, sous l'emprise de l'amour, le roi s'humanise et se trouve dépendant de sentiments qu'il ne contrôle pas. Ainsi, dans la pièce de Jacquelin, Soliman se décrit comme victime d'un coup de foudre, et c'est en vain qu'il tente de résister à l'amour, après l'apparition d'Aspasie⁷⁶⁰. Le roi dans *Marguerite de France* souligne le paradoxe entre son passé glorieux, composé de nombreuses victoires, et son impuissance devant l'amour, il confesse à Cambridge : « Un injuste tyran s'empare de mon cœur, / Et rend captif celui qui fut toujours vainqueur ; / Je le confesse, Amour, à ta gloire, à ma honte / Je cède à ton pouvoir, ta force me surmonte [...] »⁷⁶¹. Tyrannisé par une force supérieure à lui, il « n'a plus rien de roi que la couronne en teste »⁷⁶² comme le souligne Ardilan dans *La Dorinde*. Amoureux, il s'humanise, redevient un homme parmi les autres et, partant, déchoit de son statut de roi.

Cependant, sous l'emprise de la jalousie, le personnage retrouve toute sa vigueur. Il laisse éclater sa fureur dans ses monologues, tel Gondebaut dans *La Dorinde*, évoquant sa « rage » et la « fureur dans [son] sein » lorsqu'il décide de prendre les armes contre le jeune couple⁷⁶³.

⁷⁵⁸ Seules les tragédies de Magnon et de Jacquelin placent la scène de révélation de la rivalité au cœur de leurs pièces mais, le contexte oriental, synonyme de tyrannie pour le spectateur du XVII^e siècle, présente d'emblée le personnage comme un tyran en puissance. Voir à ce sujet David Chataignier, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », art. cit.

⁷⁵⁹ Seules trois pièces comportent des monologues du père : *La Dorinde*, *Soliman*, *Manlius*. Seul Torquatus exprime de fugitifs dilemmes en II, 1 et IV, 1 mais il se laisse très vite emporter par sa passion. Voir nos tableaux sur la présence scénique des personnages et leurs monologues en annexe II.

⁷⁶⁰ Voir la fin du monologue de Soliman en III, 1 : « Amenez Aspasie / je le confesse Amour, ta force est infinie, / À celui qui peut tout, je n'ai pu résister, / Il ne fallait pas moins aussi pour me dompter. »

⁷⁶¹ *Marguerite de France*, Le Roi, I, 1. Comparer avec le monologue de Gondebaut dans *Dorinde* I, 2 : le roi évoque sa « gloire », « ses peuples soumis [qui lui] élèvent des autels », sa toute puissance qui s'exerce même sur la nature, opposée à son extrême faiblesse en amour, à sa soumission à « [s]a Reine ». Voir également le monologue de Torquatus dans *Manlius* IV, 5 où il avoue être complètement sous l'emprise de l'amour et les charmes de la princesse.

⁷⁶² Voir *La Dorinde*, II, 1, Ardilan déclare au sujet de Gondebaut : « Il fait voir que les grands hommes sont comme nous, / Et que les passions sont communes à tous ; / Il n'a plus rien de roi que la couronne en tête, / [...] / La raison a paru trop faible sur les sens, / Les attraits de Dorinde ont été plus puissants. »

⁷⁶³ Voir Gondebaut, V, 1 : « Je ne suis plus à moi, la fureur dans mon sein / Entretient mon esprit dans un sanglant dessein » ; « Sigismond est perdu, je ne puis plus attendre, / Il faut qu'en me brûlant je le réduise en cendre [...] ». L'argument de l'acte III illustre parfaitement cette transformation. Lorsque Sigismond lui avoue qu'il aime Dorinde, « Gondebaut à ses nouvelles surpris d'étonnement, & changeant son amour en rage oublie qu'il est père pour se rendre Tyran [...] ».

Il se montre très offensif et n'hésite pas à user de sa puissance politique et militaire à des fins personnelles. Il peut ainsi décider de faire exiler son rival, comme Gondebaut dans *La Dorinde*⁷⁶⁴, ou de le faire emprisonner comme Soliman dans la pièce de Jacquelin⁷⁶⁵. Il lui déclare la guerre soit indirectement – comme Gondebaut s'alliant à Polémas lors du siège de Marcilly –, soit directement – comme le roi de *Marguerite de France* grossissant son armée pour combattre celle de son fils. Enfin, il peut aller jusqu'à le condamner à mort soit par erreur – comme Artaxerce le croyant coupable d'une tentative de parricide –, soit volontairement – comme Torquatus usant de sa qualité de consul pour faire pression sur le Sénat. Laissant libre cours à sa rage jalouse, le roi devient un tyran violent et déroge, de nouveau, à son statut de roi.

La noirceur du personnage est renforcée par les liens familiaux qui l'unissent à son rival. Aveuglé par la passion, il ne considère plus ce dernier comme son fils. Il évite d'ailleurs de le désigner comme tel, et préfère l'accuser, le noircir en soulignant ses torts. Ainsi, dans son monologue en V, 1, Gondebaut choisit d'appeler Sigismond uniquement par son prénom et l'accuse d'être « l'auteur criminel des mépris de [s]a belle ». Dans *Marguerite de France*, le père use toujours d'une épithète dépréciative, désignant Henry comme « [s]on fils rebelle » avec la variante « [s]on rebelle fils » ou encore comme « un fils ingrat, un rebelle vassal ⁷⁶⁶ ». Dans *Manlius* de Mlle Desjardins, Torquatus laisse éclater sa rage contre son fils rival lors de son monologue en V, 1. La tirade s'ouvre sur ses invectives lancées au fils absent. Torquatus s'écrie : « Tu mourras, tu mourras, ô fils trop téméraire / Dont les feux insensés ont osé me déplaire. / Le sort en est jeté ; Rival audacieux / Ton sang effacera le crime de tes yeux. » Notons l'usage du tutoiement traduisant son mépris, la répétition sur un rythme binaire de la sentence « tu mourras » avec l'emploi du futur de l'indicatif soulignant que sa décision est irrévocable. Remarquons également le rapide passage du ô lyrique « ô fils » encore empreint de sentiments, au rejet après la césure d'une accusation sans appel, « Rival audacieux », qui traduit la froideur nouvelle du tyran. Au milieu de la tirade, le vers « Mon fils est mon Rival, je ne le connais plus » synthétise l'état d'esprit de ce père dénaturé qui ne reconnaît plus son propre enfant.

Enfin, Claude Boyer dans *Clotilde* propose une figure originale, Deuthere, la mère-tyran-rivale. Cette dernière, en raison de sa qualité de veuve, occupe une fonction dramaturgique de

⁷⁶⁴ *La Dorinde*, II, 3.

⁷⁶⁵ *Soliman*, IV, 2. Voir aussi Gondebaut dans *La Dorinde*, III, 1.

⁷⁶⁶ *Marguerite de France*, I, 3.

père. En effet, c'est elle le chef de famille, elle détient l'autorité sur sa fille⁷⁶⁷. En outre, étant désormais sans époux, elle aspire à se remarier ce qui la conduit à entrer en rivalité avec son enfant, Clotilde. Cependant, contrairement son pendant masculin, elle ne bénéficie pas d'un statut royal⁷⁶⁸. Cette condition inférieure alimente son ambition et elle semble plus amoureuse de la couronne que du roi comme en témoigne son accès de colère à la scène 5 de l'acte I⁷⁶⁹. Elle sait que sa féminité et sa beauté sont ses seuls atouts pour séduire le monarque, ce qui augmente sa jalousie et sa rancœur à l'égard de sa fille dont elle envie la jeunesse, comme le montre son monologue à la scène 2 de l'acte II⁷⁷⁰. Par conséquent, elle n'hésite pas à s'allier avec le fils du roi (IV, 1) ou même avec sa propre fille lorsqu'elle découvre qu'elles ne sont pas rivales (II, 3) afin de parvenir à ses fins⁷⁷¹. Boyer nous offre ici une figure inédite de mère-rivale dénaturée qui s'avère être encore plus violente que le tyran-père-rival puisque, dans sa soif de pouvoir, elle va jusqu'à tenter de commettre un infanticide, avant de se rétracter au dernier moment⁷⁷².

⁷⁶⁷ Voir Deuthere bien décidée à gérer elle-même le sort de sa fille en dépit de l'avis du roi en III, 2 : « Mais le droit des parents vaut bien celui des rois. / Je suis Mère, & de plus & jalouse & trahie ; / Et j'en disposerai malgré sa tyrannie : [...] ».

⁷⁶⁸ Elle se différencie des mères rivales qui sont aussi des reines comme dans *La Cour bergère*, tragi-comédie (1638) d'André Maréchal et dans *Erigone*, tragi-comédie (1642) de Jean Desmarets de Saint Sorlin. Voir André Maréchal, *La Cour bergère ou l'arcadie de Messire Philippe Sidney*, tragi-comédie, Paris, T. Quinet, 1640 et Jean Desmarets de Saint-Sorlin *Erigone*, tragi-comédie, Paris, H. Le Gras, 1642 dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin Théâtre complet (1636-1643), éd. Claire Chaineaux Paris, Champion, 2005, pp. 716-809. Cependant, nous n'avons pas retenu ces pièces pour plusieurs raisons. Dans *La Cour bergère*, la reine Gynecie n'occupe pas une fonction dramatique de père car elle n'est pas veuve, le roi Bazyle, son époux est présent et assume ce rôle. En outre, la rivalité amoureuse mère-fille ne constitue qu'un épisode. Maréchal fait le choix de développer les effets comiques autour du travestissement des personnages sans s'appesantir sur la rivalité parent-enfant qui ne donne lieu à aucune confrontation. Ainsi, la reine Gynecie et sa fille Phyloclée sont rivales pour le prince Pyrocle mais le jeune homme se déguise en amazone si bien que le roi, le prenant pour une femme, tombe à son tour sous le charme ! Au dénouement, les masques tombent et le roi et la reine accepte de marier les jeunes gens. Dans la tragi-comédie *Erigone*, la reine Eurydice est veuve et occupe donc une fonction dramaturgique de père. Mais, en raison du déguisement du jeune homme, elle ne sait pas qu'elle courtise l'amant de sa fille, sa rivalité est pleinement inconsciente. Desmarets fait le choix de mettre l'accent sur le conflit entre la mère et le jeune couple mais il ne développe pas la rivalité parent-enfant, comme il avait pu le faire quelques années auparavant dans *Aspasie* (1636).

⁷⁶⁹ Voir I, 5, Deuthere refuse de voir le trône lui échapper au profit de sa fille et déclare au roi : « Me croyez-vous si faible & l'âme si grossière, / Avec tant de bassesse, & si peu de lumière, / Que de prendre un parti qui me dérober un Roi ? ». Comparer avec l'ambitieuse Barsine dans *Stratonice* de Quinault, également prête à tout pour épouser Seleucus et accéder au trône. Cette ambitieuse est également punie à la fin, voir notre chapitre VI.

⁷⁷⁰ Voir en II, 2, Deuthere : « Faites venir Clotilde. Hélas ! c'est elle-même / Qui m'arrache le Sceptre, & m'ôte ce que j'aime ; / Sa beauté trop funeste à mes plus chers désirs / Est l'instrument fatal de tous mes déplaisirs, / Puissants charme des yeux, Beauté, qui m'abandonnes, / Qui dispose ainsi des cœurs & des Couronnes, / Toi par qui j'ai forcé des Rois à m'obéir, / Passes-tu dans ma Fille, afin de me trahir ? ». Comparer avec le personnage de la mère-rivale dans les deux comédies intitulées *La Mère coquette*, déplorant elle aussi la perte de sa beauté au profit de sa fille, voir notre chapitre IV. En outre, Deuthere à la différence de la mère coquette, se trouve dans l'impasse car elle ne peut pas user de son argent pour séduire le roi.

⁷⁷¹ Comparer à nouveau avec la mère coquette s'alliant avec le père du jeune homme et utilisant les services de sa domestiques pour tenter de prendre l'avantage, voir notre chapitre IV.

⁷⁷² Voir *infra* notre étude du dénouement. En revanche, dans cette pièce le père n'est pas un tyran, il se montre sincèrement amoureux de Clotilde. Ainsi, il se jette quasiment à ses pieds pour lui déclarer son amour mais sans jamais la contraindre (III, 6).

Le tyran-père-rival est bien un personnage hors normes qui voit son *ethos* doublement subverti par son *pathos*, faisant de lui un roi et un père dénaturé. Ce personnage que tous décrivent comme un « tyran », « un barbare », est bien ce monstre parfait⁷⁷³, propre à susciter l'admiration du spectateur, au sens où l'entend Pierre Corneille. Mais comment se présente le camp adverse, sommes-nous en présence d'un régime de contrepoint présentant en miroir un couple de héros parfaits ?

2.2 Le couple de héros parfaits

2.2.1 Serments d'amour et union dans l'adversité

Le jeune couple innocent est uni par un amour conforme aux bienséances et réciproque, si l'on excepte la pièce de Jacquelin dans laquelle la jeune femme reste fidèle à son époux défunt⁷⁷⁴ et la pièce de Boyer où Clotilde préfère le favori du roi à son fils⁷⁷⁵. Les auteurs prennent soin de souligner que le coup de foudre du fils pour la jeune femme a précédé celui du père⁷⁷⁶ et que les jeunes en s'aimant respectent la loi⁷⁷⁷. Étant dans leur bon droit, ils ne se cachent pas leurs sentiments comme en témoigne la scène des serments d'amour récurrente dans les pièces⁷⁷⁸. Dans *La Dorinde* d'Auvray, le jeune couple se témoigne même son affection en se touchant ou en s'embrassant⁷⁷⁹, autant de gestes proscrits ensuite par l'instauration des règles de bienséances. Partant, le fils est parfois inquiet devant la froideur apparente de la jeune femme et lui témoigne son dépit amoureux. Ainsi dans *Artaxerxe* de Magnon, Aspasia rassure Darie qui « fai[t] le jaloux » en lui disant « J'étais, je suis à vous et j'y serai toujours⁷⁸⁰ ». Mais, bien souvent l'échange de serments d'amour est interrompu par

⁷⁷³ Voir la longue tirade d'invectives d'Omphale à Torquatus en V, 3 : « Bourreau », « Cruel », « monstre pernicieux », « Tigre affamé de sang, barbare, inexorable » et en V, 5 : « Barbare et fier Tyran ». Voir *La Dorinde*, II, 4 Sigismond informe son amante de la transformation de Gondebaut en « tyran », en « barbare » et l'invite à fuir la « rage » de ce dernier.

⁷⁷⁴ Voir *Soliman* III, 2 et III, 4 Aspasia repousse successivement les avances du père puis celles du fils.

⁷⁷⁵ Voir les aveux de Clotilde à Lucinde en I, 1.

⁷⁷⁶ Voir *La Dorinde*, la jeune femme choisit le fils car son amour était premier : « Mais la première Amour est de beaucoup plus forte, / Il faut absolument que Sigismond l'emporte » (II, 2) ; dans *Soliman*, Bajazet raconte qu'il aimait Aspasia avant le mariage de celle-ci tandis que Soliman tombe amoureux de la jeune femme au cours de la pièce ; dans *Manlius*, il était prévu que Torquatus épouse Camille.

⁷⁷⁷ « Depuis trois fois cinq ans, un saint nœud [...] assemble » Marguerite et le prince comme le rappelle la jeune femme (II, 2) ; dans les pièces de Boisrobert et de Magnon, le fils choisi comme successeur a le droit de demander une faveur conformément à la loi perse.

⁷⁷⁸ Voir *La Dorinde* I, 1 ; *Marguerite* II, 2 ; *Couronnement de Darie* I, 2 ; *Artaxerxe* III, 4 ; *Manlius* I, 5.

⁷⁷⁹ Voir l'échange de baisers entre Dorinde et Sigismond avant de se séparer (II, 4) puis, lors de leurs retrouvailles (V, 7).

⁷⁸⁰ Magnon, *Artaxerxe*, III, 4.

l'arrivée imminente du père et le jeune homme s'enfuit, sur les conseils de sa bien-aimée⁷⁸¹. Cette scène de bonheur intime se présente donc comme un moment d'accalmie privilégié sous la menace omniprésente du tyran.

Quelle que soit la cruauté du tyran, les jeunes restent unis dans l'adversité et ne renoncent pas l'un à l'autre. Ils optent pour la fuite comme dans *La Dorinde*⁷⁸² et, si la jeune femme est retenue prisonnière par le père, le fils envisage de l'enlever comme dans les pièces de Boisrobert et Magnon. Lorsque tout semble perdu, c'est alors dans la mort, tels Pyrame et Thisbé, que les amants souhaitent se rejoindre. Le jeune couple symbolise l'amour innocent et vertueux, mais aussi la force d'une passion dont l'issue peut s'avérer fatale. Voyons à présent plus précisément comment se présente chaque membre de ce couple.

2.2.2 La femme, une héroïne cornélienne

Objet du conflit père-fils, la femme est considérablement mise en valeur au sein des pièces et il n'est pas rare qu'elle occupe le premier plan⁷⁸³. Il peut s'agir d'une princesse, soit libre comme Dorinde et Marguerite, soit prisonnière du père comme Aspasia et Omphale. Sa noblesse et sa grande beauté sont largement soulignées ainsi que son statut d'étrangère⁷⁸⁴. Ces attributs font d'elle un être à part dont la présence irradie toute la pièce. Ainsi, la pièce de Jacquelin met considérablement en valeur l'apparition de la prisonnière Aspasia. Issue du camp adverse et veuve du faux Mustapha, elle est faite esclave du sérail. Son arrivée est annoncée par une lettre qui souligne sa très grande beauté (I, 2) et son entrée en scène très remarquée (II, 3) est suivie par deux monologues en chiasme, celui de Bajazet qui clôt l'acte II et celui de Soliman qui ouvre l'acte III. Chacun des deux hommes est présenté comme sous

⁷⁸¹ Voir *Couronnement de Darie*, IV, 2, Praxes indique à Darie une « secrète issue qui conduit au jardin » au cas où le roi arriverait pendant son entretien avec Aspasia. Le jeune homme s'échappe à la fin de la scène suivante par cette sortie lorsque du « bruit » annonce l'arrivée de son père. Voir aussi *Dorinde*, I, 1 ; *Marguerite*, II, 2.

⁷⁸² Voir aussi *Marguerite de France* III, 3 le fils veut fuir avec la jeune femme mais le roi refuse de les laisser partir.

⁷⁸³ Voir notre tableau en annexe II sur la présence scénique des personnages.

⁷⁸⁴ Dorinde est la seule « princesse » qui n'est pas présentée comme étrangère (argument acte I). Le fils et le père soulignent sa grande beauté dans leurs monologues qui ouvrent symétriquement les actes I et II. Voir Sigismond (I, 1) « Et bien que la Nature ait passé le Printemps / Dorinde me fait voir des beautés en tout temps » et Gondebaut (II, 1) : « O Dorinde ! ô ma Reine [...] Belle, pour dire tout, qui cause sur mon cœur, / les effets espérés d'un superbe vainqueur. » Marguerite, princesse de France en terre anglo-saxonne dans la pièce de Gilbert rappelle la noblesse de ses origines étrangères : « Je sors d'une trop belle, & trop noble origine : / Le sang de Charlemagne, adorable aux Français [...] » (III, 1). Sa beauté est également mise en valeur. Voir le prince au roi (III, 3) : « Cédez-moi sa beauté, et je vous cède l'Empire, [...] ». Aspasia est présentée dans la liste des personnages de Boisrobert comme « Aspasia, la belle grecque » et dans celle de Magnon comme « Princesse de Lydie ». Les deux auteurs insistent sur sa noblesse, sa beauté et son origine étrangère. Omphale est une « Princesse d'Épire captive des Romains » dans la liste des personnages et Manlius déclare en III, 3 : « Qui peut connaître Omphale, & ne l'adorer pas ? / Amour, Nature, Dieux, qui la fîtes si belle [...] ».

l'emprise de ses charmes. Le fils sent renaître en lui son ancien amour tandis que, symétriquement, le père est victime d'un coup de foudre auquel il ne peut résister.

Selon la *Poétique* de La Mesnardière, il faut faire les « femmes douces et modestes, les filles pleines de pudeur⁷⁸⁵ » ; quant aux reines, elles « doivent être chastes, pudiques, graves, magnifiques, tranquilles & généreuses⁷⁸⁶ ». Douceur, pudeur, gravité et générosité sont donc les principales caractéristiques attendues chez nos héroïnes. Dans quelle mesure satisfont-elles au critère de la « convenance » du caractère ?

L'amour du jeune couple étant présenté comme bienséant, la pudeur de la femme est respectée. Mais il est vrai que le personnage évolue au cours des années 1630 à 1650. Ainsi, dans *La Dorinde*, peu soucieuse de son *ethos* de princesse, elle n'hésite pas à se travestir en bergère pour fuir, à dormir seule dans la forêt ou encore à discuter avec le vieillard inconnu qui lui vient en aide. Héroïne généreuse et passionnée dans *La Dorinde* mais aussi, dans *Marguerite de France*⁷⁸⁷ et *Le Couronnement de Darie*⁷⁸⁸, elle est prête à se sacrifier pour rejoindre son amant jusque dans la mort. Mais à partir des années 40, les dramaturges se montrent davantage soucieux des règles de bienséances. Aspasia et Omphale, plus douces et raisonnables, sont davantage en accord avec leurs *ethos* de princesses. Elles se montrent soucieuses de leur vertu et du respect des lois. Dans *Artaxerxe* de Magnon, Aspasia se refuse au père et au fils en rappelant son statut d'étrangère et sa crainte de porter malheur à la Perse⁷⁸⁹. Dans la pièce de Jacquelin, elle refuse avec horreur une union avec le père ou le fils car, ayant été mariée à Mustapha que tous croyait être le fils de Soliman, elle se refuse à commettre ce qu'elle considère comme un inceste (III, 4). Même captive, elle conserve donc sa grandeur de princesse et sa vertu. Le personnage devient aussi plus grave. Inquiète quant à l'issue du conflit père-fils, elle éprouve un sentiment de culpabilité. Ainsi, Omphale s'accuse de tous les malheurs dont Manlius est victime, elle déclare : « J'ai causé tous les maux dont le Ciel vous accable, / [...] / Mes yeux, Seigneur, mes yeux ont fait votre crime ; / Vous êtes de leurs traits l'innocente victime » (V, 3). Dans la pièce de Jacquelin, elle préfère se refuser aux deux hommes pour éviter tout conflit et dans celle de Magnon, elle veut mourir pour

⁷⁸⁵ La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit., p. 140.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁸⁷ Marguerite veut que le roi la tue pour unir son sang à celui de son amant : « Donne-moi le moyen de suivre mon Époux, / En me donnant la mort, cruel, assemble nous, [...] / Mêlé au sang de ton Fils celui de son Épouse. » (IV, 5).

⁷⁸⁸ Aspasia refuse de survivre à Darie qu'elle croit mort et déclare « C'est à moi de mourir » (V, 7).

⁷⁸⁹ Magnon, *Artaxerxe*, II, 2, Aspasia refuse d'accepter Darie de la main d'Artaxerce et déclare : « Par mon éloignement arrêtez-en le cours, / Seigneurs, considérez que je suis Étrangère, / Et si mon peu d'appât avait de quoi vous plaire / Que ce peu de beauté n'est pas de la valeur / À se voir acheter par un si grand malheur. » Voir aussi Manlius, V, 1, Omphale rappelle à l'ordre le père consul en lui disant : « Vous savez bien, Seigneur, qu'une règle sévère / Vous défend l'alliance avec une étrangère ».

réconcilier père et fils et déclare : « Seigneurs, unissez-vous par la mort d'Aspasie, / Éteignez dans son sang le flambeau de l'Asie. / [...] / Son sang réunirait les fils avec le père, / Sa mort réunirait le frère avec le frère, / Aspasie en mourrant serait votre lien, / Heureuse en ses malheurs de vous causer ce bien [...] » Enfin, dans *Manlius*, elle pactise avec Torquatus et accepte de l'épouser pour sauver son amant. Par cette abnégation, Aspasie chez Jacquelin et Magnon ainsi qu'Omphale chez Mlle Desjardins, acquièrent l'étoffe de véritables reines. Elles deviennent de véritables héroïnes cornéliennes dont *l'ethos* contrôle le *pathos*. Dans *Clotilde* de Boyer, la jeune femme est mise en valeur par sa vertu et son sens du devoir. Elle apparaît comme le double inversée de sa mère-tyran emportée par sa jalousie et son ambition⁷⁹⁰.

En conclusion, la jeune femme dans nos pièces évolue. L'amante passionnée de *La Dorinde*, de *Marguerite de France* et du *Couronnement de Darie* devient progressivement un modèle de gravité et de générosité dans les pièces de Magnon, Jacquelin et Mlle Desjardins. Conjointement à l'engouement des années 40 pour la figure du souverain magnanime, ces femmes se présentent comme des doubles féminins vertueux du tyran et participent à sa métamorphose en père-roi généreux⁷⁹¹.

2.2.3 Le fils, double inversé du tyran ?

La comparaison avec le tyran est encore davantage soulignée avec le fils qui apparaît véritablement comme le double inversé de son père. La jeune femme dresse notamment des portraits antithétiques des deux hommes. Dorinde a recours à une métaphore végétale pour évoquer la différence d'âge entre père et fils et justifier sa préférence. Elle déclare [qu'] « on aime toujours mieux le bouton d'une rose, / Qu'une autre fleur passée, ou déjà trop éclore » (II, 2). Omphale dans *Manlius* souligne aussi les différences entre le jeune homme et son père et confie à Phénice :

Vois quelle ressemblance entre un père et un fils,
Manlius se trouvant parmi mes ennemis,
En mille occasions a défendu ma gloire,
Et bien loin d'abuser des droits de la victoire,
Il méprise pour moi, grandeurs, fortune, rang,
Et pour me protéger, il expose son sang :
L'autre dans mon malheur insolemment me brave,
M'insulte, me menace & me traite d'esclave :
Ah ! quelle différence entre ces deux amants⁷⁹².

⁷⁹⁰ Voir notamment au dénouement lorsqu'elle se résout, à la demande du roi, à épouser le fils du roi Clodomire alors qu'elle aimait le favori Clidamant.

⁷⁹¹ Le double titre de la pièce de Jacquelin, *Soliman ou l'esclave généreuse* est, à ce titre, tout à fait révélateur.

⁷⁹² *Manlius*, Omphale, I, 4.

Cinq vers sont consacrés à la mise en valeur du fils contre deux pour le père, désigné anonymement comme « l'autre » et dont la violence est soulignée par le recours au rythme ternaire « m'insulte », « me menace », « me traite d'esclave ». La répétition du pronom objet renforcée par l'allitération en « m » suggère la position de victime de la jeune femme, captive du tyran. À l'inverse, le fils est présenté comme un vainqueur – « victoire » et « gloire » sont à la rime –, qui se montre respectueux des droits de la jeune femme, allant même jusqu'à la protéger comme le suggère l'usage répété de la préposition « pour » dans « pour moi », et « pour me protéger ». Le fils victorieux, modèle de vertu et de douceur, est ici opposé au père, tyran violent qui abuse de ses droits.

Mais, rappelons ce qui définit *l'ethos* d'un jeune homme et d'un prince au XVII^e siècle. Selon la *Poétique* de La Mesnardière, le jeune homme est « fougueux, plein d'audace & de vanité, insensible aux bons conseils, ennemi des réprimandes, [...] inconstant, folâtre, présomptueux & téméraire⁷⁹³ ». En tant que prince, il a en outre les mêmes attributs qu'un roi « avec quelques diminutions, non pas des grandeurs de l'Âme, mais des hautes magnificences, qui doivent être réglées par les degrés des fortunes⁷⁹⁴ » ; enfin en tant que héros, il est « généreux⁷⁹⁵ ». Si la fougue, la témérité et l'inconstance sont l'expression de sa jeunesse, son sang royal le dote donc d'une grandeur d'âme et de générosité.

Dans nos pièces, le jeune homme est présenté comme un valeureux guerrier, n'hésitant pas à affronter les dangers, tel un héros d'épopée. Rappelons comme Auvray développe le combat entre Polémas et Sigismond afin de mettre en valeur le prince ramenant la tête du vaincu en symbole de sa victoire. Amasis se livre à un éloge dithyrambique de « ce guerrier », « ce glorieux Achille / Ce cher libérateur des [s]iens et de [s]a ville » (V, 7). De même, Henry dans *Marguerite* est présenté comme courageux, se battant à la tête d'une armée de Français bien plus réduite que celle du roi qui dirige les forces anglaises. Honfroy fait le récit de la mort de « ce jeune Mars » qui « dans ce péril extrême » s'est battu « vaillamment » et avec « courage » (IV, 4). Manlius, conformément aux textes sources, est aussi un valeureux guerrier dont l'audace a permis la victoire⁷⁹⁶. Fougueux et téméraire, le jeune homme est prêt à tout pour obtenir la femme aimée. C'est un être soumis à la passion et sujet à l'emportement. Ainsi, dans les pièces de Gilbert, Magnon et Boisrobert, il projette successivement d'enlever sa bien-aimée puis, de combattre contre son père. Par cette

⁷⁹³ La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit., p. 37.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁹⁶ Voir le rappel des faits par Torquatus à Camille en I, 2. Voir également « le généreux Darie » présenté par Aspasia comme faisant « la guerre avec furie » dans la pièce de Boisrobert (I, 2).

soumission au *pathos* et cette inconstance, il est semblable à son père-tyran, mais il bénéficie, pour sa part, de l'excuse de la jeunesse. En outre, il est dans son bon droit en voulant obtenir celle qui lui a été promise et renonce bien souvent de lui-même à ses projets. Certains auteurs n'hésitent pas à enfreindre le critère de la « ressemblance » pour innocenter, au moins partiellement, le personnage comme Boisrobert et Magnon faisant de la tentative d'enlèvement de Darius son seul délit à la place de la tentative de parricide chez Plutarque.

En revanche, sa vertu et sa profonde générosité le distinguent véritablement du tyran. Il se refuse à commettre un parricide et n'écoute pas les mauvais conseils d'autrui comme le traître Tiribaze dans les pièces de Magnon et Boisrobert⁷⁹⁷. Respectueux de son père, il se montre compréhensif en découvrant leur rivalité et va même jusqu'à l'excuser en soulignant leurs ressemblances. Ainsi, dans *La Dorinde*, Sigismond déclare qu'il ne fait qu'imiter son père et il lui rappelle ses anciennes amours : « Bien plus âgé que moi vous aimiez Chryséide, / Qui n'était pas si belle, & si noble pourtant ; / C'est montrer qu'on estime un homme en l'imitant⁷⁹⁸ ». Manlius dans un monologue désespéré a recours au champ lexical de la vue pour souligner la force des traits d'Omphale auquel aucun homme ne peut résister, pas même son père, il s'exclame :

Hélas pour mon malheur, ces adorables charmes,
À qui mon cœur rendit si promptement les armes.
Sur tous les cœurs mortels ont le même pouvoir,
Et pour les adorer il suffit de les **voir**.
Mon Père les a **vus**, mon Père a dû se rendre.
Puisqu'il avait des **yeux**, qui pouvait s'en défendre ?
Qui peut **voir** sans transport tant de divins appas ?
Qui peut connaître Omphale, & ne l'adorer pas ?
Amour, Nature, Dieux, qui la fîtes si belle
Faites donc par pitié qu'on ait plus d'**yeux** pour elle :
Hé ! si quand on la **voit** on devient mon rival
Aveuglez les mortels pour soulager mon mal⁷⁹⁹.

Père et fils sont présentés comme semblables à tous les hommes, incapables de résister aux charmes d'Omphale ainsi que le suggèrent les questions rhétoriques et l'anaphore du pronom « qui⁸⁰⁰ ». Par cette comparaison, le fils généreux excuse son père et lui pardonne sa rivalité.

⁷⁹⁷ Voir Boisrobert III, 5 et Magnon, IV, 5.

⁷⁹⁸ *La Dorinde*, III, 1. Voir également l'argument de l'acte I qui présente la rivalité père-fils comme inévitable en raison même de leurs liens familiaux : « Le Roi Gondebaut, & le prince Sigismond comme ils sont de même sang, ont aussi pour Dorinde des mouvements égaux, [...] ». Voir aussi Darie dans la pièce de Boisrobert (I, 2) qui souligne les ressemblances entre père et fils, tous deux préférant l'amour à la couronne : « Mon père qu'un destin favorable et riant, / Rend le plus absolu des Rois de l'Orient, / Fait bien voir qu'un Empire est un faible remède, / contre le feu d'amour alors qu'il nous possède ».

⁷⁹⁹ *Manlius*, III, 3. C'est nous qui soulignons.

⁸⁰⁰ De la même manière Bajazet dans *Soliman* III, 4, excuse son père-rival, victime comme les autres hommes des charmes d'Aspasie : « Hélas je le **vois** bien que ma promesse est vaine, / Je ne saurais punir l'auteur de votre peine, / Le sang et la raison me retiennent la main, / Et je dois épargner un père, un souverain. / Mais que dis-je

Mais, le personnage évolue au cours des années 1630 à 1650. Les fils des premières pièces sont prêts à mourir pour la femme aimée, symboliquement – en abandonnant le trône, leur patrie⁸⁰¹ –, ou concrètement – en versant leur propre sang. Ainsi, Sigismond se résout à l'exil, déclarant que « [s]a patrie est partout où [il] voit [s]a Maîtresse⁸⁰² » et combat vaillamment contre l'armée de Polémas. Une fois vainqueur, il retrouve Dorinde et déclare : « Baisers remplis d'appas vous me semblez si doux / que j'abandonnerais un Empire pour vous⁸⁰³ ». Henry dans *Marguerite de France* n'hésite pas non plus à verser son sang pour obtenir la jeune femme et la croyant morte, veut la rejoindre dans le trépas afin que « l'Epouse, & l'Epoux n' [aient] qu'un même sort⁸⁰⁴ ». De même Darie, dans la pièce de Boisrobert est prêt à refuser le trône pour avoir Aspasia⁸⁰⁵ et veut, soit l'enlever, soit mourir avec elle. Il lui déclare « Ma chère âme, en un mot, sans vous je ne puis vivre / Il faut donc que je meure ou que je vous délivre⁸⁰⁶ ». Mais, Darius dans *Artaxerxe* de Magnon, Bajazet dans *Soliman* et surtout Manlius marquent une évolution dans le traitement du personnage du fils. Se considérant comme coupables, ils sont prêts à se sacrifier et à céder la jeune femme pour obtenir le pardon de leur père. Dans *Artaxerxe* de Magnon, Darie se croit coupable – alors qu'il est en réalité victime du traître Tiribaze –, si bien qu'il veut mourir seul et céder la jeune femme à son père⁸⁰⁷. Bajazet dans *Soliman*, accusé à tort de comploter contre l'empire, attend son jugement et vient demander pardon à son père en V, 6. Mais, c'est Manlius en 1662 qui marque véritablement un tournant dans la représentation du fils rival. Conscient de la faute qu'il a commise en enfreignant la loi militaire, il ne se révolte pas contre son père et refuse d'envisager toute fuite ou enlèvement d'Omphale⁸⁰⁸. Il se soumet entièrement au jugement paternel et se présente comme résigné, déclarant : « [...] Voici ce coupable. / Je n'examine point quel crime, ou quel malheur, / Vous fait dans mon trépas trouver quelque douceur ; /

épargner ? un homme est-il coupable, / quand il ose adorer un objet adorable ? / Hélas ! s'il est ainsi, cachez-vous à nos **yeux**, / Ou l'on ne **verra** plus d'innocents en ces lieux, / Moi-même franchement, je confesse Madame, / Que je me sens brûler de ma première flamme, / Et que je ne puis **voir** ce que j'ai tant aimé, / sans qu'au même moment, j'en sois encore charmé ». C'est nous qui soulignons. On retrouve la même insistance sur le champ lexical du regard.

⁸⁰¹ Voir également Sigismond dans *La Dorinde*, II,4 : « Un sceptre me plaît moins qu'un amoureux désir / je lui [à Gondebault] laisse la gloire et je prends le plaisir » ; voir Henry dans *Marguerite de France*, III,3, qui déclare à son père demander « une femme & non un Diadème » ; voir Darie dans la pièce de Boisrobert en I, 2 : « Je méprise en un mot l'éclat qui m'environne, / Si par vos propres mains Amour ne me couronne ».

⁸⁰² Sigismond, II, 4.

⁸⁰³ Sigismond, V, 4.

⁸⁰⁴ Henri, V, 3.

⁸⁰⁵ Darie, I, 2.

⁸⁰⁶ Darie, IV, 3.

⁸⁰⁷ Voir *Artaxerxe* de Magnon, Darie à Aspasia en V, 5 : « Vivez belle innocente, et je mourrai coupable, / Tout homme est criminel dès qu'il est misérable, / Dès qu'un Roi le soupçonne il se doit défier, / Et négliger les soins de se justifier [...] » À l'inverse, dans la pièce de Boisrobert, le jeune homme innocent accuse Tiribaze en V, 6.

⁸⁰⁸ Voir en III, 2 le jeune homme refuse d'écouter les conseils de Camille qui l'encourage à fuir, il veut attendre son verdict.

[...] / Je n'en murmure point, ma mort est légitime, / Et déplaire à son père est un assez grand crime ; [...]»⁸⁰⁹. Par l'emploi du démonstratif, il s'accuse lui-même et les tournures négatives répétées soulignent sa soumission. Acceptant sa condamnation, il vient, dans un ultime acte de générosité, demander la grâce des soldats ayant formé une émeute, en s'accusant à leur place⁸¹⁰.

Le héros fougueux et généreux des tragi-comédies laisse la place à un fils plus torturé. Dans les tragédies de Magnon, Jacquelin et de Mlle Desjardins, il n'est plus aussi parfait que ce « héros aux mains pures⁸¹¹ », caractéristique de l'esthétique cornélienne. Partant, la rivalité père-fils gagne en complexité. Voyons à présent comment se comportent le fils et la jeune femme lorsqu'ils sont confrontés au tyran.

2.3 Le tyran rôle générateur de scènes violentes

2.3.1 Tentatives de séduction avortées du tyran

Les rencontres scéniques entre le tyran et la jeune femme sont beaucoup plus fréquentes que celles entre le tyran et son fils⁸¹². En effet, en tant que ravisseurs, les monarques peuvent profiter à loisir de la présence de leurs captives⁸¹³, à l'exception de Gondebaut qui ne rencontre Dorinde qu'une seule fois car elle est parvenue à fuir le royaume. Le tyran saisit donc la moindre occasion de déclarer son amour à la jeune femme, de préférence en tête à tête⁸¹⁴, afin de concurrencer son rival. Il tente alors vainement de faire preuve de galanterie mais, se heurte très vite à l'incompréhension – souvent simulée – de la jeune femme, qui n'ose lui faire ouvertement l'affront de se refuser à lui. Ainsi, dans *La Dorinde*, alors que la jeune femme se regarde dans son miroir⁸¹⁵, le roi prend sa place dans la glace et l'invite à regarder « son amant » plutôt que d'« imiter les amours de Narcisse » en se mirant toute

⁸⁰⁹ Manlius, V, 3.

⁸¹⁰ Voir en V, 3, Manlius : « J'oserais en mourant vous demander la grâce / De ces audacieux, dont j'ai causé l'audace ».

⁸¹¹ Voir Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, éd. cit., p. 217. Le critique montre que « ce qui compte pour le poète, ce n'est pas que le héros ait telle ou telle valeur morale, mais qu'il soit strictement innocent de toute faute ». Voir également, *Ibid.*, pp. 215-221.

⁸¹² Voir notre tableau sur les rencontres entre les personnages en annexe III.

⁸¹³ Artaxerce et Soliman retiennent Aspasia dans leurs sérails ; Omphale est la prisonnière de Torquatus dans le camp romain. Seule Marguerite séjourne librement à la cour du roi.

⁸¹⁴ La femme et le tyran sont seuls sur scène dans *Dorinde* (I, 2) ; *Marguerite* (III, 2 et IV, 3) ; *Manlius* (I, 3) ; *Soliman* (III, 2 et IV, 3).

⁸¹⁵ Rappelons que le miroir enchanté est un objet fréquent dans la pastorale, voir Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, p. 189.

seule⁸¹⁶. Mais, Dorinde feint l'incompréhension⁸¹⁷ et se montre froide à ses avances, suggérant même qu'il « faudrait casser [le miroir] ». Le charme est rompu et elle finit par sortir, laissant le roi seul, « choqu[é] » par cette « offense ». Ces brefs moments de galanterie rappellent les tentatives du barbon de comédie également maladroit dans son entreprise de séduction.

Mais, contrairement au modèle comique d'Harpagon, le tyran-père-rival, en tant que monarque tout puissant, n'est jamais ridicule. Tout d'abord, sa relative vieillesse est seulement habilement suggérée – par l'existence même d'un fils en âge de se marier ou par le contexte de la passation de pouvoir dans les pièces de Boisrobert et de Magnon – mais, elle n'est pas mise en exergue comme dans les comédies. En outre, le contexte oriental dans *Le Couronnement de Darie*, *Artaxerce*, et *Soliman* suffit à justifier la prise d'une nouvelle épouse, le monarque pouvant librement agrandir son sérail. Dans *Manlius*, Torquatus devait épouser Camille et ne fait donc que modifier ses projets en choisissant une autre épouse. Enfin, dans *La Dorinde*, il n'est pas fait mention de la femme de Gondebaut si bien qu'on peut penser que le personnage est libre de se remarier. Seule la pièce de Gilbert soulève le problème d'un éventuel divorce du roi avec sa femme pour pouvoir épouser Marguerite⁸¹⁸. Quel que soit le cas de figure, le père loin d'être ridicule, est terrifiant par le sérieux de sa détermination matrimoniale.

Pourtant, conscient de son désavantage lié à l'âge, le tyran-rival adopte très vite des stratégies différentes de la simple galanterie. Ainsi, suivant les conseils de Cambridge⁸¹⁹, le roi dans *Marguerite de France*, cherche à flatter l'ambition de la jeune femme⁸²⁰. Par le recours au procédé de l'accumulation, il lui promet « [s]a personne », « [s]es biens », « [s]on Sceptre » et son « Empire » et, en un grossissement de style épique, il imagine la jeune femme exerçant ses lois sur « un grand nombre d'humains » en tant que Reine de « l'Irlande, & l'Ecosse avecques [sic] l'Angleterre ». Marguerite feint tout d'abord de ne pas comprendre et, par son discours à double entente, elle suscite la méprise du roi. En effet, alors que ce dernier l'invite « à chérir qui [l'] aime », elle le rassure en lui disant : « Et c'est ce que je fais »,

⁸¹⁶ *Dorinde*, I, 2. Voir le jeu de scène indiqué par les didascalies : Gondebaut « la surprenant au miroir » et « découvrant son amour par le moyen du miroir ».

⁸¹⁷ Voir la didascalie, *Dorinde* « feignant de ne pas l'entendre » ainsi que l'exclamation de la jeune femme « Mon amant ! » qui traduit sa surprise.

⁸¹⁸ Voir *Marguerite*, I, 3, l'épouse légitime, la reine Léonor, refuse catégoriquement un divorce qui serait pour elle un déshonneur.

⁸¹⁹ Voir *Marguerite de France*, Cambridge en I, 1 : « Pour voir donc la Princesse à vos vœux se soumettre, / C'est un bandeau Royal qu'il lui faudra promettre » ; « Vous la verrez émue à ce seul nom de Reine ». Notons le double sens du « bandeau » qui pourrait bien aussi servir à cacher à la jeune femme son époux.

⁸²⁰ *Marguerite*, II, 3. Voir également *Artaxerce* dans la pièce de Boisrobert qui promet de la faire reine alors que si elle épouse le fils elle restera « sujette » (II, 2).

parlant, pour sa part, du prince. Le vieux monarque se méprend et se réjouit en aparté, par un effet d'ironie tragique : « Reçoit-elle mes feux ? / Oui, l'ardeur de régner allume enfin ses feux ». Très vite détrompé par la froideur soudaine de la jeune femme qui, fidèle au prince, repousse ses avances, il oublie alors toute galanterie. Dans un revirement violent, il se répand brusquement en injures contre son fils rival, le traitant successivement de « monstre odieux », de « perfide », d'« ingrat », de « nouvel Absalon », de « serpent ». Il dresse de lui le portrait d'un ambitieux qui « demande une femme & veut une Couronne » et la scène s'achève sur sa promesse d'« abattre » ce « Colosse d'orgueil » et sur l'effroi de la jeune femme devant tant de fureur comme le traduit sa simple exclamation, « Hélas !⁸²¹ ». À nouveau, la stratégie échoue et le discours galant du tyran ne résiste pas au discours calme et raisonné de la jeune femme. Dès qu'elle évoque le fils rival, le masque du séducteur tombe, révélant l'inconstance et la fureur jalouse du tyran. Par un effet de contraste, ces scènes mettent ainsi en valeur de façon spectaculaire et terrifiante pour le spectateur, le personnage du tyran et son double inversé vertueux, la jeune femme.

2.3.2 Confrontations entre un fils et son père dénaturé

Les confrontations entre père et fils sont moins nombreuses mais constituent des moments de crise particulièrement forts au sein des pièces. Par respect pour les bienséances, les rivaux ne sont jamais seuls sur scène afin d'éviter que le face à face ne dégénère⁸²². En outre, il est rare que père et fils parlent ouvertement de leur conflit amoureux. Ainsi, dans *La Dorinde* (III, 1), Sigismond et son père ont tout d'abord recours à la métaphore filée de la chasse pour évoquer leur concurrence pour Dorinde, désignée comme une « biche⁸²³ ». L'évocation de la nature est très présente, associée au champ lexical de la filiation. Sigismond tente de fléchir son père en lui rappelant ses anciennes amours pour Chryséide et le flatte en soulignant que « [c]'est montrer qu'on estime un homme en l'imitant ». Mais, Gondebaut, devenu père dénaturé sous l'effet de la passion amoureuse, renie son fils et dépeint un monde renversé, il s'exclame : « Dieux ! Se peut-il qu'un aigle ait produit un corbeau ? / Qu'un homme engendre un tigre, et que le Ciel endure / Un ordre si contraire aux lois de la Nature ? » ; « Qu'un bon

⁸²¹ Comparer avec la tentative de séduction également avortée de Torquatus qui, devant le refus d'Omphale ne lui témoignant que son « respect », passe de la galanterie à la colère et aux menaces. Il déclare avant de sortir : « Par un injuste orgueil ne poussez pas à bout, / Un vainqueur amoureux, sur qui vous pouvez tout : / Car je jure des Dieux la puissance adorable, / Que si je vous retrouve encore inexorable, / À la face du ciel avant la fin du jour, / Torquatus vengera sa gloire et son amour » (I, 3). Comparer aussi avec la colère jalouse de Soliman contre Aspasia qui a écouté les feux de Bajazet dans la pièce de Jacquelin (IV, 3).

⁸²² À l'exception de *Soliman* de Jacquelin I, 1 et II, 2 où père et fils sont seuls sur scène mais, ils ne sont alors pas encore rivaux en amour.

⁸²³ Notons également que le jeune homme fait son entrée « en habit de chasse » comme l'indique la didascalie.

arbre souvent produit de mauvais fruits !⁸²⁴» Par l'emploi de métaphores animales et végétales propres au genre de la pastorale, Gondebaut inverse habilement la situation et rejette la faute sur son fils qu'il présente comme une « vivante image » indigne du modèle paternel. Refusant de reconnaître ce « mauvais sang » comme le sien, il se renie symétriquement comme père et peut ensuite librement accuser cet « effronté », cet « ennemi déclaré ». Sa violence va croissante et il clôt la scène en jetant son propre enfant en prison⁸²⁵.

Mais, le plus souvent, père et fils rivaux ont recours au registre politique pour masquer leur rivalité amoureuse et justifier leurs actes. Ainsi, dans la pièce de Magnon, Darius tout juste couronné, demande Aspasia pour son frère. Le roi dissimule la véritable raison de son refus – il est amoureux d'Aspasia –, arguant que la faveur ne peut être accordée qu'au successeur du roi. Le fils retourne alors habilement l'argument politique en sa faveur et demande la jeune femme pour lui-même, présentant son souhait comme conforme à la loi. C'est alors qu'Artaxerce avoue son amour pour la jeune femme. Il quitte le registre politique pour déverser sa fureur jalouse sur « ses insatiables fils ». Dans sa colère, il se met à tutoyer Darius et sur un ton très direct, il lui ordonne : « Toi, perfide, mon fils, rends-moi mon Aspasia ». L'allitération en « m » permet de souligner la récurrence des possessifs, le monarque se change brusquement en tyran capricieux. Il se moque désormais à la fois des lois et des liens familiaux et ne veut qu'assouvir son but personnel, posséder la jeune femme. Le masque tombe et le rival jaloux apparaît sous la fonction royale et paternelle. À l'inverse, le fils se retranche derrière les lois politiques et même divines. Il tente de garder son calme bien que son passage momentané au tutoiement et le *crescendo* de ses menaces traduisent également sa colère. Ainsi, il s'écrie : « Viole un serment, j'en appelle à la loi, / Et viole nos lois, j'en fais juge la foi, / Que si vous évitez la justice des hommes / Les Dieux en connaîtront au rencontre où nous sommes ». Bien loin d'être des personnages dépolitisés, père et fils détournent ici les arguments d'Etat au profit de de leurs fins amoureuses privées⁸²⁶.

⁸²⁴ L'image de l'arbre et du fruit pour évoquer la filiation, présente dans La Bible, est ici prise à contrepied. Voir l'Evangile selon Saint Luc, 6, 43-44 : « Il n'y a pas de bon arbre qui produise un fruit malade, et pas davantage d'arbre malade qui produise un bon fruit. Chaque arbre en effet se reconnaît au fruit qui lui est propre : ce n'est pas sur un buisson d'épines que l'on cueille des figues, ni sur des ronces que l'on récolte du raisin. » Voir La Bible, traduction œcuménique, édition intégrale TOB, Suffolk (GB), Les Editions du Cerf et Société Biblique française, 1988.

⁸²⁵ Comparer avec *Artaxerce* de Magnon (V, 4). Le roi lance ses invectives contre son fils qu'il considère comme « dénaturé », « perfide », « traître », « cruel », « ingrat ». Il ne reconnaît plus son fils et partant, ne se reconnaît plus comme père, déclarant : « Non, je ne le suis plus, il n'est pas trop étrange / Qu'un père soit changé lors que son fils se change [...] ».

⁸²⁶ Comparer avec *Manlius*, II, 3. Torquatus use de la faute militaire de son fils pour s'emporter contre lui mais, à la scène suivante son conseiller Junius voit clair dans son jeu et dénonce sa véritable raison amoureuse.

Une seule scène de notre *corpus* présente le fils en colère affrontant directement son père rival. En effet, à la scène 3 de l'acte V de *Marguerite de France*, le jeune homme arrive sur scène armé d'un poignard « non pour venger un crime » mais, pour se suicider après avoir appris la mort de son épouse. Il accuse son père d'être responsable de cet événement tragique et, « en fureur », déverse sa colère sur son géniteur en de longues tirades tandis que ce dernier l'invite en vain à se calmer⁸²⁷. Les rôles sont ici comme inversés puisque c'est le fils qui renie son père et, partant, se renie lui-même comme fils. Il souhaite en effet par sa propre mort rendre son « sang » et sa « vie infortunée » à ce « lâche Père » qu'il accuse de parricide. À l'inverse, le père qui l'a cru mort sent renaître en lui son affection pour son enfant ce qui prépare le dénouement. Mais, cette entorse aux bienséances, le fils osant ici se révolter contre l'autorité paternelle et royale n'est possible qu'en raison d'un concours de circonstances. En effet, nous sommes à l'approche du dénouement et la jeune femme n'est pas morte, le père est accusé à tort. Une autre fin tragique possible est ici esquissée avec la mort de la femme et le suicide du fils. Grâce à cette scène extrêmement violente, le dénouement heureux, par effet de contraste, n'en est que plus éclatant.

2.3.3 Confrontations entre le jeune couple et le tyran

Mis à part le temps de la réconciliation au dénouement, le tyran et le jeune couple se retrouvent parfois ensemble sur scène pour de violentes confrontations. L'amour des jeunes gens, exposé au grand jour, est alors vécu comme un affront par le roi et constitue une entorse aux bienséances.

Dans *Marguerite de France*, *Le Couronnement de Darie* et *Artaxerxe*, c'est le monarque lui-même qui déclenche cette confrontation en exhortant la jeune femme à choisir entre lui et son fils rival. Si, par respect pour les bienséances, elle refuse de se prononcer dans la pièce de Magnon⁸²⁸, elle se tourne vers le jeune homme dans les pièces de Gilbert et de Boisrobert, ce qui déclenche la crise. Ainsi, dans *Le Couronnement de Darie*, la jeune femme prononce une tirade très argumentée. Elle flatte le monarque puis, invoque successivement trois arguments « la raison », la « nature » et l'« amour » pour expliquer son choix d'« honor[er] » Artaxerce « en père et Darie en époux⁸²⁹ ». Mais, son raisonnement ne suffit pas et bien au contraire, déclenche la fureur d'Artaxerce qui, obligé de se soumettre à la loi, chasse le jeune couple en les traitant respectivement d'« ingrate » et d'« ingrat ». De même dans *Marguerite de*

⁸²⁷ Voir *Marguerite*, V, 3, Le Roi : « mon fils, retiens un peu le torrent qui t'emporte » ; « j'ai pitié de tes maux ; mais calme ta furie ».

⁸²⁸ Voir Magnon, II, 2, la femme refuse de choisir mais son regard la trahit II, 2.

⁸²⁹ Boisrobert, *Couronnement de Darie*, II, 2.

France, après avoir débattu avec son fils, le roi engage la jeune femme à parler. Ici, la princesse se contente d'une réplique très courte mais pleine de bon sens et respectueuse des engagements pris auparavant, elle déclare : « Puisque je puis enfin parler en liberté, / Le Prince est mon Époux ; la Reine est la vôtre : / Je le dis hautement devant tous aujourd'hui ; / Quoi qu'il puisse arriver je ne serai qu'à lui⁸³⁰ ». Par l'emploi du futur simple et d'un ton solennel puisqu'elle s'adresse à tous, elle manifeste sa détermination. Son choix déclenche ici aussi la fureur du roi, s'exclamant : « Ô sexe plein de fraude, âme double & traîtresse ! » tandis que symétriquement le fils se réjouit : « Ah vertueuse Épouse ! Adorable Princesse ! » Cette joie insolente attise encore davantage la colère du père-tyran et la scène se clôt sur l'annonce d'un combat imminent entre les armées du père et du fils.

Le père peut aussi décider de se venger et venir reprendre de force la jeune femme suscitant une nouvelle confrontation. Il se sert de prétextes divers – politiques ou religieux – pour justifier son acte mais, nul n'est dupe. Dans la pièce de Boisrobert, Artaxerce, argue vouloir satisfaire la déesse Diane et reprend Aspasia à son fils pour l'emmener dans le temple⁸³¹. Dans la pièce de Magnon, il se réfère à la loi perse qui interdit tout mariage avec une étrangère comme nuisible à l'Etat, pour récupérer la jeune femme⁸³². Le tyran a aussi recours à son deuxième fils comme intermédiaire – Ariaspe chez Boisrobert et Ochus chez Magnon –, si bien que ce dernier sert de bouc émissaire à Darius qui déverse ses invectives sur ce substitut du père. Par le recours au champ lexical du regard, Darius souligne en effet le rapport de filiation qui unit père et frère rivaux et déclare : « L'on m'enlève Aspasia & de la part d'un père, / L'on m'enlève Aspasia & par la main d'un frère. / Exécute, perfide, un ordre si fatal, / Des yeux dont je te vois je revois mon rival. » La rivalité transforme le cocon familial en un univers hostile⁸³³. Toutefois, le fils, bien qu'il voie clair dans le manège de son père⁸³⁴, ne se met jamais directement en colère contre lui et tente plutôt de le ramener en vain à la raison. Dans la pièce de Boisrobert, toujours respectueux, il s'adresse à lui en l'appelant « Seigneur » et en le vouvoyant avec respect tandis que son père, en colère, le tutoie. Darie met en vain son père en garde en lui disant : « Cette action Seigneur vous peut rendre odieux, / Couvrant votre intérêt de l'intérêt des Dieux. / Sans doute l'on dira que c'est la jalousie / Qui

⁸³⁰ *Marguerite de France*, III, 3.

⁸³¹ Voir *Couronnement de Darie*, III, 3. Le roi intervient et déclare que l'on doit donner Aspasia à la déesse Diane en raison de son statut de grecque car la déesse qui protège la Perse demande une nouvelle prêtresse.

⁸³² Voir Magnon, *Artaxerce*, III, 1 pour les raisons du roi et III, 5 pour l'enlèvement de la jeune femme.

⁸³³ Voir Magnon, *Artaxerce*, III, 5. Voir également, Boisrobert, III, 2 : Darie menace Ariaspe, ce « frère dénaturé », « ce traître » de son fer si bien qu'Aspasia et Arsame sont obligés de les séparer comme l'indique les didascalies.

⁸³⁴ Voir Boisrobert, Darie en III, 3 : « Ah Seigneur que votre violence, / A pris un beau prétexte : Hélas qu'ordonnez-vous. » ; « J'entrevois trop avant dans le cœur de mon père ».

vous a fait à Diane offrir mon Aspasia. » La douceur du fils et le respect des lois s'opposent ici à la violence du tyran capricieux et la scène s'achève sur l'enlèvement d'Aspasie tandis que Darie, impuissant, s'exclame une dernière fois « Seigneur ! », implorant cette fois, non plus son père, mais l'autorité suprême, celle des dieux.

Enfin, le tyran peut aussi faire irruption alors que les amants sont seuls pour briser leur entente. Ainsi dans *Manlius*, Torquatus, caché⁸³⁵, écoute le jeune couple puis, n'y tenant plus, emporté par la jalousie, il surgit et condamne à mort son fils, en répétant « qu'on le mène au trépas », « qu'on le traîne au trépas » en dépit de sa promesse de clémence faite à Omphale⁸³⁶. C'est alors la jeune femme qui, fait tout à fait exceptionnel, se met en colère contre lui et l'accuse de parjure. Torquatus, ayant révélé l'ampleur de sa tyrannie il n'est plus nécessaire ici de le traiter comme un roi ce qui permet cette entorse aux bienséances. Elle se répand en injures contre lui et le passage au tutoiement traduit son mépris pour ce « bourreau », ce « cruel », ce « barbare », autant d'accusations soulignées par leur place en tête de vers. La scène s'achève, non sans ironie, sur la réplique de Torquatus engageant la jeune femme à revenir la raison⁸³⁷ ! Le monde est comme inversé, la violence envahit l'espace scénique et gagne même les plus vertueux⁸³⁸.

Pour conclure, les scènes de confrontations tyran-jeune femme, tyran-fils et tyran-jeune couple sont toutes placées sous le signe de la violence, celle-ci étant générée par le seul personnage du tyran-père-rival tandis que les deux jeunes gens terrifiés tentent vainement de l'éviter ou de le raisonner. Cette agressivité envahit l'espace scénique au point de gagner parfois le jeune homme, comme dans *Marguerite de France*, ou la jeune femme, comme dans *Manlius*, lorsque tout semble perdu et que la mort de l'être aimé est proche. Cette violence exacerbée dote ces pièces d'une atmosphère baroque qui vise à susciter la terreur mais aussi l'émerveillement du spectateur, comme nous allons le voir à présent en étudiant notamment les dénouements.

⁸³⁵ Voir en V, 2, Torquatus : « Tâchons sans être vu d'écouter leurs discours ». Il surgit ensuite au milieu de la scène suivante.

⁸³⁶ Omphale et Torquatus ont convenu à la scène précédente que Manlius aurait la vie sauve si la jeune femme épousait le père.

⁸³⁷ V, 3, Torquatus à Omphale : « Quand un peu de raison viendra vous secourir... »

⁸³⁸ Comparer avec *Soliman IV*, 2 où le père surgit en colère et met également fin à la rencontre du jeune couple.

3 L'émotion du spectateur : de la terreur à l'émerveillement

3.1 Un théâtre à la « sensibilité baroque⁸³⁹»

3.1.1 Rivalité et violence exacerbée : le sang versé

Roger Guichemerre présente la tragi-comédie comme un « théâtre expressionniste » répondant à la « sensibilité baroque » du public de la première moitié du siècle, avant l'instauration de « la tyrannie des bienséances » et la désaffection du genre au profit de la tragédie⁸⁴⁰. Ce théâtre se caractérise par sa violence scénique et par l'importance accordée au spectacle. Il s'agit d'un théâtre de la « cruauté » à entendre au sens étymologique latin de « cruor, oris », c'est-à-dire du « sang qui coule ». Le but est de faire trembler le public pour la vie de ses héros.

L'ambiance menaçante est posée dès le début des pièces que ce soit par le cadre oriental pour les pièces de Boisrobert, Magnon et Jacquelin, ou par le cadre militaire dans les oeuvres d'Auvray, Gilbert et Mlle Desjardins. Les armes, le sang et les blessés sont présents sur scène où l'on assiste à des combats, des tentatives de suicide, des annonces de morts⁸⁴¹. C'est dans les scènes précédant le dénouement que la violence est portée à son paroxysme permettant de susciter, par contraste, l'émerveillement lors de l'issue heureuse. Pour exemple, on se propose d'analyser dans *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert, la séquence des scènes 5-6-7 de l'acte V avant le dénouement en V, 8. Ce passage s'ouvre en V, 5 sur l'affolement d'Aspasie « trembl[ante] de crainte » pour Darie comme en témoigne l'usage de vers en stichomythie dans son dialogue avec Amestris. Elle redoute que son amant ne soit condamné à tort pour tentative d'attentat contre le roi alors qu'il cherchait seulement à enlever sa bien aimée. Les références au « bruit » et au « désordre du Palais » contribuent à doter la scène d'une ambiance inquiétante. La scène V, 6 est riche en rebondissements et présente une disposition scénique assez complexe. Darie arrive – sans doute au fond de la scène –, « les armes à la main » et accompagné de « sa suite » tandis que – vraisemblablement de l'autre côté de la scène –, « des soldats tirent Tiribaze par les cheveux ». Les jeunes femmes – restées sans

⁸³⁹ Nous empruntons cette expression à Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, p.174.

⁸⁴⁰ Voir Roger Guichemerre, *Ibid.* et, plus généralement, tout le chapitre V « Un théâtre expressionniste », pp. 173-216.

⁸⁴¹ Voir par exemple Sigismond déposant la tête de Polémas aux pieds d'Amasis dans *La Dorinde* (V, 7) ; voir Aspasie tentant de mettre fin à ses jours sur scène à l'aide d'un poignard dans *Soliman* (IV, 3) ; voir Darie menaçant son frère Ariaspe avec son fer dans la pièce de Boisrobert (III, 2) ; voir l'épée sanglante et l'écu apportés par les soldats pour annoncer la mort du prince dans *Marguerite de France* (IV, 5) ; voir Omphale tentant de se tuer avec un poignard dans *Manlius* (V, 6). On note dans ces pièces la récurrence du poignard ou, plus généralement, du fer, qui rappelle l'issue fatale de *Pyrame et Thisbé*.

doute sur le devant de la scène⁸⁴² –, assistent à l'action, terrorisées. Darie est tué sur le champ par Praxes⁸⁴³, sur ordre du roi qui se méprend et l'accuse de tentative d'attentat. Mourant, le jeune homme tente vainement de se défendre sous le regard ému de ses compagnons qui forment avec les deux jeunes femmes comme un second public sur scène reflétant l'émotion des spectateurs dans la salle⁸⁴⁴. Darie comprend alors que Tiribaze est l'auteur des forfaits dont on l'accuse et, dans un ultime effort, tente de le tuer mais, il tombe évanoui⁸⁴⁵. Tiribaze avoue ses crimes et le roi, prenant conscience de sa méprise avec horreur et désespoir, condamne le traître à la torture. Avec une violence inouïe servant de défouloir aux remords qui commencent à le submerger, le monarque exige « qu'on invente pour lui [Tiribaze] cent genres de torture, / Et qu'avant que mourir mille morts il endure. » Notons l'allitération en « m » qui permet de souligner l'hyperbole « mille morts ». Dans la scène suivante, l'émotion va *crescendo* puisque le roi et Aspasia, contre toute attente, sont désormais unis dans le désespoir, et veulent tous deux se suicider⁸⁴⁶. Le roi « tire [même] son épée » sur scène ce qui donne lieu à un mouvement scénique très rapide car « chacun y court avec Aspasia » pour l'empêcher de commettre l'irréparable. Ces morts maintenues en suspens visent à terrifier le spectateur. Mais, elles annoncent aussi un retournement de situation imminent ce qui permet de maintenir la tension dramatique à son comble.

Cependant, on constate également la part grandissante accordée au récit dans ces séquences finales, notamment dans les tragédies de Magnon et de Jacquelin, ce qui facilite la mise en scène et permet de respecter des bienséances auxquelles le public est de plus en plus attaché aux alentours des années 1650⁸⁴⁷. Ainsi, dans la pièce de Magnon à la scène 5 de l'acte V, Tissapherne vient en messager annoncer la mort de Tiribaze. Il fait le récit de la mort du traître, placée sous l'autorité des dieux, et nous rapporte les propos de celui-ci au style direct, faisant ainsi revivre la scène aux personnages et aux spectateurs. Le « je » de Tissapherne narrateur est accompagné de verbes d'action « je l'ai trouvé », « je reconnus » tandis que les propos de Tiribaze sont encadrés par les deux points, un effet d'annonce – « Et me [à Tissapherne] dit d'un accent à me rendre sensible » – et une conclusion – « à ce mot ». Tissapherne décrit « le triste spectacle » d'un homme « mourant ». La référence hyperbolique aux « mille convulsions » dont souffre Tiribaze et la place à la rime des participes « excité »

⁸⁴² Voir la didascalie Amestris « montrant Tiribaze » ce qui suggère que le personnage est loin d'elle.

⁸⁴³ Voir Darie : « Praxes tu me trahis, ah ! Praxes tu me tues. » ; « Je meurs, hélas mon père, qu'avez-vous fait ».

⁸⁴⁴ La didascalie indique « ici les amis de Darie témoignent quelque émotion ».

⁸⁴⁵ Voir la didascalie : « Il tâche d'aller vers Tiribaze en mettant la main sur la garde de son épée mais il retombe de l'autre côté évanoui ».

⁸⁴⁶ Pour cette union finale du roi et de la jeune femme dans le désespoir et leur désir de mort mutuel à la suite de l'annonce de la mort du fils voir également *Marguerite de France* IV, 5.

⁸⁴⁷ Voir également le récit de la mort de Selim dans la pièce de Jacquelin (V, 2).

et « agité » suggèrent une mort atroce. Le discours du traître s'accusant avec force violence est à l'image de sa mort. Il se présente comme « l'auteur des malheurs de la Perse », « celui qui diffama le règne d'Artaxerce » et s'accuse de « crime » à diverses reprises. Il avoue ses desseins « De perdre & mère & frère, & le père & les fils / De vouloir ruiner toute cette famille ». L'accumulation à valeur croissante, la tournure englobante « toute cette famille » ainsi que le démonstratif à valeur dépréciative expriment toute la méchanceté de ce caractère. Il se libère de son désir de vengeance en même temps qu'il meure. Cependant, le recours au récit permet de maintenir hors scène cette violence exacerbée, par respect pour les bienséances, tout en conservant son effet sur les autres personnages puisqu'il prépare l'acte de générosité d'Artaxerce.

Mais, que ce déferlement de violence s'exprime visuellement, directement sur la scène, ou oralement, dans le cadre d'un récit, quel est l'effet escompté sur le spectateur ? Cette rivalité violente et spectaculaire vise-t-elle à provoquer le phénomène de *catharsis* préconisé par Aristote pour constituer une tragédie ?

3.1.2 Véritable *catharsis* ou simple « crainte fictionnelle » ?

Rappelons tout d'abord la définition que donne Aristote de la *catharsis* dans sa *Poétique*, il écrit :

La tragédie est [...] l'imitation [*mimesis*] d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et **qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation [*catharsis*] des émotions de ce genre**⁸⁴⁸.

Dans notre premier chapitre, nous avons montré que, pour les auteurs et théoriciens du Grand Siècle, la *catharsis* est comprise au sens de « purgation » des passions. Il s'agit, par l'intermédiaire du spectacle, de susciter chez le spectateur qui s'identifie aux héros à la fois « crainte » et « pitié ». Ces deux émotions, qui sont étroitement liées, vont lui permettre de se purger des mauvaises passions auxquelles il est sujet. La tragédie est comprise comme un enseignement moral ayant pour fin la purification des âmes.

Nos tragi-comédies sont constituées d'une accumulation d'obstacles provoqués par le tyran – enlèvements, emprisonnements, combats, guerres, *etc.* – et elles s'achèvent par la disparition du personnage menaçant, converti en roi généreux en un dénouement tout aussi inattendu que merveilleux. Or, pour la critique Hélène Baby, la « situation tragi-comique, du

⁸⁴⁸ Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, chapitre VI, pp. 92-93, 1449b-1450a. C'est nous qui soulignons. Pour la définition du genre tragique et de la notion de *catharsis* au XVII^e siècle, voir notre chapitre I.

fait de l'extériorité constante de l'obstacle, remplace la crainte morale par le suspens fictionnel⁸⁴⁹». Elle montre que dans un monde où les événements sont le produit du hasard et non de la faillibilité du héros comme dans la tragédie, le spectateur ne sait jamais à quoi s'attendre et ne craint rien pour lui-même. Selon la critique, il ne s'agit pas ici du *phobos* théorisé par Aristote qui « décrit la crainte que le spectateur, à partir de la pitié que lui inspire la douloureuse situation des personnages, éprouve pour lui-même⁸⁵⁰ ». En effet, le théoricien grec insiste bien sur la relation d'interdépendance entre spectateur et personnage et explique également dans sa *Rhétorique* que « sont à craindre toutes choses qui, arrivant ou menaçant d'arriver à d'autres provoquent la pitié » et que « ce que l'on craint pour soi-même on en a pitié quand cela advient aux autres⁸⁵¹ ». Le spectateur de nos tragi-comédies mais aussi celui des tragédies à fin heureuse de Magnon et Jacquelin, ne peut s'identifier à ces jeunes héros exempts de faiblesse. Il ne peut que les admirer et être, à l'inverse, terrifié devant la noirceur du tyran. Par conséquent, ces pièces reposent sur une poétique de l'admiration et du spectaculaire mais, ne constituent pas de vraies tragédies aptes à provoquer une « purgation » des passions au sens où l'entendent les théoriciens de l'époque. Dès lors, plutôt que de *catharsis*, nous préférons nous ranger à l'avis d'Hélène Baby et parler de « crainte fictionnelle » pour nos pièces⁸⁵².

En outre, la critique souligne que « le paradoxe de la tragi-comédie est [...] d'annoncer, par le fait même qu'elle finit toujours bien, le dénouement heureux » si bien que « les émotions correspondent [...] à de fausses peurs », car le spectateur est placé dans une « situation de confortable certitude⁸⁵³ ». Rassuré, il peut pleinement jouir du spectacle, conformément aux attentes du genre tragi-comique qui vise avant tout à proposer du divertissement. Partant, si la communion entre spectateurs et personnages ne réside pas dans le phénomène de *catharsis*, ne pourrait-elle pas résider dans leur émerveillement réciproque ? Dès lors, il s'agirait de fasciner mutuellement la scène et la salle devant un spectacle merveilleux ?

⁸⁴⁹ Hélène Baby, « Littérarité et généricité: l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », *Loxias*, n° 8, Emergence et hybridation des genres, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=105> (dernière consultation 15 / 05 / 2012), p. 9.

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ Aristote, *Rhétorique*, livre II, 1382bsq et 1383a11 citée par Hélène Baby, *Ibid.*

⁸⁵² Hélène Baby, art. cit. , pp. 8-9. Selon la critique, « la crainte fictionnelle, dramatique, événementielle [est] celle qui fait frémir quand on se demande « comment tout cela va-t-il finir ». Cette crainte porte sur le sort des personnages traversant de graves périls [...] ».

⁸⁵³ Hélène Baby, *Ibid.*

3.2 Une poétique de l'admiration ?

3.2.1 Rivalité et merveilleux

Le merveilleux au sens originel de « ce qui frappe d'étonnement » occupe une large place dans nos pièces où songes, fausses morts et spectres sont régulièrement convoqués. Or, selon Roger Guichemerre ce « recours à la magie ou au surnaturel est [...] un autre moyen de frapper l'imagination du public⁸⁵⁴ ». Ainsi, dans *La Dorinde* (II, 4), Sigismond fait le récit d'un songe étrangement prémonitoire⁸⁵⁵. Se promenant dans un « jardin », il aurait entendu le chant du rossignol « chang[er] de note » et les fleurs « se pench[er] contre terre » à son approche tandis que Vénus, « semblait tenir encore sa victoire incertaine ». Bien que Sigismond refuse d'y prêter davantage attention, cette atmosphère bucolique de pastorale est inquiétante. Les fleurs fanées ainsi que les malheurs de la déesse de l'amour annoncent en réalité de manière allégorique la suite de la scène et la fin des amours idylliques des jeunes amants Dorinde-Sigismond qui décident de prendre la fuite pour échapper aux menaces croissantes du tyran-père-rival⁸⁵⁶. Ici, le monde merveilleux du songe se présente comme le reflet allégorique du monde réel, un monde perverti par la tyrannie.

Le thème de la fausse mort du prince est également propice au développement d'une ambiance merveilleuse. Gilbert offre dans *Marguerite de France* un traitement semi-comique du motif. Ainsi, le père découvrant son fils vivant devant lui n'en croit pas ses yeux et s'exclame : « Dieu, qu'est-ce que je vois ! / Mon fils mort est vivant & paraît devant moi⁸⁵⁷ ». La tournure antithétique vise à souligner le paradoxe et à susciter étonnement et sourire du spectateur. Croyant à une apparition⁸⁵⁸, le roi prend au début le prince pour un « fantôme » sorti « de chez les morts pour [le] persécuter » et se venger. La représentation du fils en spectre vengeur permet ici au tyran, en proie à la peur, d'extérioriser ses remords. La thématique du songe est reprise ensuite à la scène 5 du même acte lors des retrouvailles entre amants mais, elle donne cette fois lieu à une scène émouvante. Prince et princesse, pensant chacun que l'autre est mort, n'en croient pas leurs yeux lorsqu'ils se retrouvent. L'abondance des interrogations qui ouvrent la scène⁸⁵⁹ témoigne de leur incrédulité, le « songe » paraît ici

⁸⁵⁴ Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, p. 189.

⁸⁵⁵ La scène s'ouvre sur cette déclaration de Sigismond : « Que cette nuit un songe enfanté de nuages / S'est coulé sur mes sens par d'étranges images ! »

⁸⁵⁶ La fin du récit du songe est marquée par l'arrivée du page porteur de mauvaises nouvelles : le tyran veut bannir Sigismond de ses États et épouser Dorinde.

⁸⁵⁷ *Marguerite*, V, 3, Le Roi.

⁸⁵⁸ Le monarque emploie notamment les termes de « vision » et d'« image ».

⁸⁵⁹ Le Prince : « Est-ce elle que je vois ? » ; La Princesse : « Vous croirai-je mes yeux ? Vous dois-je ajouter foi ? / Est-ce vous mon Époux ? »

trop beau pour n'être pas un « mensonge » comme le soulignent les deux substantifs mis en valeur à la rime. Ces retrouvailles heureuses se déroulent dans une ambiance onirique qui permet de préparer l'issue merveilleuse de la pièce.

Ainsi, qu'ils soient terrifiants ou heureux, les songes dotent les pièces d'une ambiance surnaturelle, caractéristique de l'esthétique baroque, qui contribue à préparer le dénouement merveilleux avec la conversion spectaculaire du tyran.

3.2.2 La conversion spectaculaire du tyran par la « voix du sang »

Le dénouement constitue l'apogée de ces pièces, le moment le plus spectaculaire. Au hasard d'un dernier revirement, la succession désordonnée des événements s'achève sur une issue heureuse, la conversion du tyran-rival en père-roi généreux. Voyons plus précisément comment se présente cette scène clé.

Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France*, souligne l'importance de la notion de « pompe » dans le théâtre classique. Il cite l'Abbé d'Aubignac montrant que celle-ci peut être notamment obtenue « par le nombre ou la majesté des acteurs, ou par un spectacle magnifique⁸⁶⁰ ». Or, cette notion est pleinement satisfaite par nos dénouements. Tous les personnages sont en général présents sur scène, si l'on excepte *Soliman* de Jacquelin où Aspasia est absente, sans doute pour éviter un nouveau refus de sa part. Le cadre est parfois spectaculaire comme dans *La Dorinde* où les personnages se trouvent « sur les murs de Marcilly » et soulignent eux-mêmes qu'ils assistent à un « spectacle⁸⁶¹ ». Ce spectacle est celui de la réconciliation entre un père et son fils. Le moment est mis en valeur par la position scénique très solennelle des personnages, le fils étant le plus souvent à genoux devant son père qui se tient debout⁸⁶². L'issue heureuse est souvent placée sous l'autorité des dieux, ceux-ci intervenant, soit pour tuer le traître – comme Tiribaze dans la pièce de Magnon –, soit pour permettre l'union des amants – notamment dans *La Dorinde* et *Marguerite de France*⁸⁶³. Cette présence divine contribue à l'ambiance merveilleuse du dénouement.

C'est dans ce cadre solennel que surgit la « voix de la nature » ou « voix du sang » qui provoque la réconciliation père-fils et la conversion du tyran-rival en père-roi généreux. On se

⁸⁶⁰ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p.161 citant l'abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, livre III, chapitre V.

⁸⁶¹ Voir *La Dorinde*, V, 7, Amasis : « Quel spectacle nouveau ? »

⁸⁶² Voir la disdascalie dans *La Dorinde* « Sigismond à genoux avec Dorinde » ; voir le prince dans *Marguerite de France* : « Je viens à vos genoux vous demander pardon » ; voir dans *Manlius*, le fils « Ordonnez qu'à vos pieds... » et le père « Ha mon fils, lève toi » ; voir Darie qui baise la main de son père dans *Le Couronnement et le Roi* : « Ô l'enfant généreux [...] Et tu baisses encore la main qui t'assassine ».

⁸⁶³ Voir le Roi dans *Marguerite de France* : « Votre fidèle amour aura sa récompense, / Il faut qu'il soit enfin de myrthe couronné ; / Puisqu'ainsi dans le ciel il était ordonné : / Nul ne peut s'opposer contre la destinée ».

propose d'analyser le dénouement de *La Dorinde* d'Auvray, resserré sur la deuxième partie de la scène 7 de l'acte V, lors de l'entrée en scène de Gondebaut. Amasis intervient auprès du monarque pour plaider la cause de Sigismond et Dorinde. Elle commence par flatter habilement le roi⁸⁶⁴ puis s'adresse au père et l'encourage à reconnaître en lui « la voix du sang⁸⁶⁵ », à se montrer « vrai père » et « bon Roi » envers ce fils qu'elle compare au « glorieux Achille ». Devant les doutes du monarque qui hésite entre « [s]es passions » et « la Nature » car Dorinde et Sigismond « partag[ent] [s]on cœur », Amasis tranche la question en un hémistiche lapidaire en faveur du fils, assénant cette évidence : « Sire, c'est votre sang. » On assiste alors à la métamorphose progressive de Gondebaut qui extériorise ses sentiments et nous donne à voir le débat intérieur qui l'anime :

GONDEBAUT

À quoi me résoudre-je ? à souffrir ce malheur
De voir ma passion obéir à la leur ?
Oui, c'en est fait ; les Dieux l'ordonnent de la sorte
Et je ressens déjà ma flamme à demi-morte,
La pitié fait sortir des larmes de mes yeux
C'est ici qu'il faut faire un effort glorieux !
Allez, heureux Amans, devenu plus sensible
Je veux perdre avec vous le titre d'invincible.
Ha ! je ressens mon cœur pressé de toutes parts,
Il faut que je me rende à de si doux regards ;
Puisque déjà le ciel a fait votre alliance
J'en attendrai le temps avec impatience.

Les interrogations initiales traduisent son indécision mais, l'intervention miraculeuse des dieux ainsi que la formule, « Oui, c'en est fait » atteste une décision soudaine et prise de manière irrévocable, comme indépendamment de sa volonté. Il s'analyse en détail, se faisant en quelque sorte spectateur de son intériorité, et exhibe les sentiments qui le traversent : « [s]a flamme à demi-morte » et « la pitié » qui l'envahit, comme en témoigne scéniquement les « larmes » coulant de ses yeux. Le sentiment paternel l'emporte progressivement sur la passion charnelle, il reconnaît de nouveau son enfant comme en témoigne l'exclamation de Sigismond « Ô parole de père ! ». La rhétorique violente du tyran jaloux cède la place au discours affectif du père, à une rhétorique de la filiation tendre et émouvante. Dans *Manlius* on observe un même changement de ton et de registre chez Torquatus. Alors qu'à la scène 6

⁸⁶⁴ Voir l'éloge dithyrambique qui ouvre sa réplique : « Grand Roi, le plus puissant que la gloire renomme / Et qui me semble tenir plus de Dieu que de l'homme ! »

⁸⁶⁵ Pour cette thématique du surgissement de la voix du sang ou de la nature au moment du dénouement, voir également Darie au roi dans *Le Couronnement* : « Votre sang est mon sang » ; voir aussi dans *Manlius*, Junius à Torquatus « Gardez-vous d'étouffer la voix de la nature » et Omphale : « Quoi le sang sur l'amour emporte la victoire ? »

de l'acte V, il s'insurge violemment en apprenant que Manlius n'est pas encore mort⁸⁶⁶, il se laisse complètement gagner par l'émotion à la scène 7 en le voyant paraître devant lui agonisant. Le tyran évoque alors son « cœur pressé », le « murmure » dans « son âme », les « troubles divers » dans son « cœur » et s'adresse à Manlius en l'appelant désormais affectueusement « mon fils » et en le tutoyant. Il manifeste ainsi sa proximité retrouvée avec son enfant. Il constate lui-même sa conversion, déclarant à Manlius : « Oui mon fils, puisqu'enfin ton Père t'es rendu⁸⁶⁷ ». Le père est dessillé⁸⁶⁸, il reconnaît de nouveau sa progéniture comme telle⁸⁶⁹. Le rival jaloux meurt symboliquement pour céder de nouveau la place au seul père aimant.

À cette reconnaissance fait immédiatement suite la réconciliation du nouveau couple père-fils. En effet, redevenu père, le personnage se montre aussitôt généreux. Ainsi, Gondebaut, dans la tirade citée précédemment, met en valeur son acte de générosité en l'annonçant par la formule « C'est ici qu'il faut faire un effort glorieux ! ». Il cède alors Dorinde à Sigismond. C'est cette générosité, caractéristique des héros selon La Mesnardière, mais surtout, attribut nécessaire au roi qui lui permet de retrouver son statut de monarque. Sa dernière réplique atteste d'ailleurs de son souci renouvelé pour ses États puisqu'il évoque la « paix dans [ses]

⁸⁶⁶ Voir V, 6 Torquatus : « Quoi Manlius n'est pas mort ? Hé quel bras téméraire / A pu le dérober à ma juste colère ? »

⁸⁶⁷ Les critiques divergent quant à l'appréciation générique de la pièce de Mlle Desjardins. Si certains y voient une tragi-comédie tels H.C. Lancaster, *op. cit.*, et Roger Guichemerre, *op. cit.*, pour d'autres, il s'agirait d'une tragédie comme l'indique le site César ainsi que la thèse récente de Michèle Cuénin, intitulée *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie Catherine Desjardins 1640-1683)*, Paris, Honoré Champion, 2007. Pour cette lecture tragique de la pièce, nous renvoyons à l'article de Cinthi Meli, « L'audace pour mort d'ordre : l'invention de l'intrigue et des caractères dans le *Manlius* de Marie-Catherine Desjardins », *Biblio* 17, n°184, 2009, pp.107-117. La critique s'appuie sur le dénouement. Selon elle, Mlle Desjardins en gratiant Manlius « s'assurait de ne pas provoquer chez son public un mouvement d'horreur contraire au plaisir tragique ». Elle souligne que toutes les options tragi-comiques ayant été écartées, « aussi paradoxal que cela puisse paraître, la résolution tragique de *Manlius* constitue pourtant la condition même de la rédemption et du retournement final de la pièce : *Manlius* n'est pas une tragi-comédie, mais une tragédie à fin heureuse. » Selon, la critique il s'agit d'une tragédie de la soumission récompensée. Cependant, nous ne souscrivons pas à cette lecture. On peut en effet lui objecter que Torquatus, le père-tyran, est le véritable héros de la pièce comme en témoigne sa présence scénique – le père est présent dans dix-neuf scènes et prononce trois monologues contre huit scènes et deux monologues pour le fils. Lors du dénouement, la soumission du fils est certes mise en valeur, mais elle ne suffit pas à expliquer le revirement du père car Manlius s'est montré fils exemplaire tout au long de la pièce sans émouvoir Torquatus. Ses dilemmes en II, 1 et IV, 1, bien trop fugitifs, ne suffisent pas non plus à justifier ce revirement complet. En réalité, conformément au genre tragi-comique c'est une action-type, la fausse mort du fils, qui déclenche une réaction-type, l'acte généreux du père. Ce qui compte pour la dramaturge c'est la mise en scène de la conversion finale, propre à susciter l'émerveillement du spectateur, en dépit de toute vraisemblance. Ce revirement schématique, ce dénouement merveilleux ainsi que l'esthétique violente et baroque de la pièce nous conduisent à y voir une tragi-comédie, conformément à son sous-titre. Pour une véritable mise en scène de la soumission récompensée voir notre chapitre VI sur la figure d'Antiochus.

⁸⁶⁸ Comparer avec *Couronnement de Darie*, V, 7 Artaxerce évoque son « aveugle erreur » et son dessillement tardif « La raison mais trop tard m'a débandé les yeux »; voir *Artaxerce* de Magnon en V, 5 le roi évoque la levée du « charme » et la fin de son « aveuglement ».

⁸⁶⁹ Voir également le dénouement du *Couronnement de Darie*. le roi s'adresse à son ancien rival en l'appelant « mon fils », et le qualifie d'« enfant généreux ». Il lui exprime toute son affection en lui disant « Ah tu me fends le cœur, viens ça que je t'embrasse ».

provinces ». Le tyran meurt symboliquement, seul le roi reste sur scène et la pompe royale retrouve tout son éclat comme l'attestent les références fréquentes au « sceptre⁸⁷⁰ ».

Pour conclure, soulignons que tous les dénouements – à l'exception de *Clotilde* de Boyer – observent la même succession : le tyran reconnaît son fils et se reconnaît comme père si bien que le rival jaloux s'efface. Puis, faisant acte de générosité envers son enfant, il regagne son étoffe de roi, le tyran meurt. Ordre naturel et ordre politique étant rétablis, la paix peut à nouveau s'installer dans la famille et dans l'Etat⁸⁷¹.

Enfin, dans *Clotilde*, Boyer propose un dénouement particulier sous forme d'un diptyque permettant de résoudre la rivalité mère-fille et la rivalité père-fils. A la scène 7 de l'acte V, le spectateur assiste au récit violent et sanglant de la tentative d'infanticide de Deuthere contre sa fille. Les propos de la mère « Ah ! tu mourras perfide » rapportés au style direct ainsi que le recours au présent de narration rendent le récit vivant et saisissant pour les autres personnages et pour les spectateurs. Par le recours à des hyperboles comme « à ces mots, elle vole », Clidamant dote son récit d'une atmosphère merveilleuse qui préfigure l'irruption de la voix de la nature. Finalement, comme pour le tyran-père-rival, la mère placée devant son enfant presque mort retrouve ses sentiments maternels : « Et son cœur alarmé de l'erreur de son sort, / Lui parle pour son sang, quand son courroux est mort ». Devant l'horreur du forfait qu'elle a elle-même commis, elle « enfonce en son sein, de toute sa fureur, / Le poignard dégoutant du sang de la Princesse ». On voit comme cette rivalité féminine permet à Boyer de développer une esthétique encore plus violente et spectaculaire puisque la mère est ici directement responsable de la demi-mort de sa fille. À cette issue funeste, fait pendant le dénouement heureux de la rivalité père-fils avec l'acte généreux du roi cédant Clotilde, finalement seulement blessée, à son fils. Le roi après de multiples revirements finit par retrouver le sens du devoir, devant le contre-exemple effrayant de Deuthere. Ainsi il déclare : « Si votre Mère enfonce un poignard dans son flanc, / Si sa main de la vôtre arrache un si beau sang, / Je suis seul coupable, [...] ⁸⁷² ». Avec cette tragédie à dénouement mixte, Boyer reprend le modèle du roi généreux mais explore aussi, par le biais de la rivalité féminine, un

⁸⁷⁰ Voir *Marguerite de France*, Le Roi à son fils : « Tu tiendras avec moi le Sceptre des Anglais, / Et du Père & du Fils ils recevront les Lois, » ; voir dans *Le Couronnement*, le Roi : « Je te donne avec elle & mon sceptre & mon cœur ». Sur l'importance des objets dans la représentation du Roi et de son pouvoir, voir Marc Vuillermoz, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*. Corneille, Mairat, Rotrou, Scudéry, Genève, Droz, 2000, pp. 267-268. Voir également Camille qui accepte d'épouser Torquatus car il a retrouvé sa « vertu de Romain » dans *Manlius*.

⁸⁷¹ Voir dans *Marguerite de France*, le Roi : « Entre deux si grands Rois, cet Hymen désormais / S'en va faire fleurir une éternelle paix » ; voir dans *Le Couronnement*, le Roi : « Qu'après la guérison de mon fils on ne voie, / Que festins dans ma Cour, que bals, que feux de joie ».

⁸⁷² Clotilde, V, 7.

nouveau mode de dénouement possible, une rivalité à fin tragique, se soldant par la mort d'un des rivaux.

3.2.3 La vraisemblance rendue invraisemblable

Dans ces pièces, le dénouement heureux spectaculaire suscite l'émerveillement des autres personnages qui commentent les faits et gestes du père-roi retrouvé, tel un second public présent sur scène⁸⁷³. Le spectacle de la conversion du tyran-rival-jaloux en roi-père-généreux qui permet l'inversion rapide et inattendue de l'issue malheureuse en issue heureuse favorise le sentiment d'« admiration ». Il s'agit de cet effet préconisé par Corneille, à entendre au sens classique de « stupéfaction » accompagnée de « fascination » devant le sublime ou à l'inverse, le monstrueux. Partant, on peut effectivement parler d'une communion possible entre la salle et la scène devant un dénouement heureux présenté comme merveilleux, voire même providentiel. Mais, cette conversion est-elle source d'une « admiration » au sens moral, autrement dit, la figure paternelle convertie vise-t-elle à susciter les éloges du public ?

Au cours du présent chapitre, nous avons évoqué l'influence probable de *Cinna* sur nos pièces dans cette mise en valeur de l'acte généreux final du tyran converti en roi. Or, nous souhaiterions revenir ici sur cette comparaison pour la moduler en nous fondant notamment sur l'analyse de la pièce que propose Georges Forestier. Dans *Cinna*, la clémence royale bénéficie aux conjurés. Or, comme le souligne le critique, « la colère légitime d'un homme trahi et la justice élémentaire d'un chef d'Etat face à une conspiration s'accorde pour punir. Ne pas punir c'est attenter à la vraisemblance des comportements humains⁸⁷⁴ » si bien qu'à première vue, l'acte d'Auguste peut paraître invraisemblable. Mais, la clémence étant une vertu royale, qui en elle-même « transgresse les lois ordinaires de la justice », l'action est également perçue comme vraisemblable en raison de la fonction de son auteur, l'empereur Auguste. Ainsi, comme le montre Georges Forestier, le dénouement de *Cinna* nous propose une « invraisemblance vraisemblable⁸⁷⁵ » qui suscite « la conversion [des conjurés] devant l'expression du sublime monarchique » ainsi que « l'éblouissement des spectateurs devant ce

⁸⁷³ Voir Omphale dans *Manlius* : « Ô Dieux ! Il s'attendrit » et Camille soulignant sa « vertu [de] Romain retrouvée » ; voir dans *Le Couronnement*, Aspasia « Ô le généreux père » ; voir dans *Marguerite de France*, le prince « que vous nous obligez par des bontés si grandes ! » ; voir dans *Dorinde*, Sigismond : « [...] ô bonheur sans pareil / Que les Dieux écriront d'un rayon de soleil ! »

⁸⁷⁴ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004, p. 305.

⁸⁷⁵ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 305. Voir l'ensemble du sous chapitre de Georges Forestier, « *Cinna* et le sublime de l'invraisemblance vraisemblable » pp. 302-306.

développement sublime⁸⁷⁶». Public et personnages se rejoignent dans une même « admiration émerveillée⁸⁷⁷».

Or, dans nos pièces, le cas de figure est différent. Certes l'acte généreux du tyran converti *in extremis* en père-roi manque de vraisemblance, car il est insuffisamment préparé. Mais, au regard des lois humaines et naturelles il est tout à fait vraisemblable qu'un père se montre généreux envers son enfant. À l'inverse ce sont les tentations de l'inceste et de l'infanticide qui sont invraisemblables car contre-nature ! Contrairement à *Cinna*, les dénouements de nos pièces ne devraient *a priori* pas susciter les éloges du spectateur car ils marquent simplement un retour à l'ordre naturel des choses. Le sacrifice du père n'est que respect des lois morales et humaines d'autant plus que la femme était promise au fils. Pourtant, nos auteurs relèvent le défi et parviennent à rendre spectaculaire et merveilleuse une réconciliation père-fils qui n'est que toute naturelle. Prenant le contrepied de *Cinna*, on pourrait dire que nos pièces présentent une « vraisemblance invraisemblable » – si l'on se permet d'inverser ici la terminologie proposée par Georges Forestier. La relation père-fils emblématique du système monarchique du XVII^e siècle s'en trouve par conséquent magnifiée. La parenthèse tyrannique est oubliée et le roi-père peut s'avancer en héros sur le devant de la scène suscitant l'« admiration » – au sens classique et moderne – de l'auditoire. Nos pièces proposent ainsi une variation intéressante sur la poétique de la « merveille » théorisée par Chapelain dans ses *Opuscles critiques*. Pour le théoricien, comme l'explique Georges Forestier, « le merveilleux est [...] le résultat de la péripétie ou coup de théâtre, qui démêle l'action par une voie inattendue qui provoque la surprise, mais qui est explicable, après coup, de façon rationnelle⁸⁷⁸».

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 306.

⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 295. Voir Chapelain, *Opuscles critiques*, pp. 128-129, cité par Georges Forestier, *Ibid.*, p. 293: « La poésie représentative, aussi bien que la narrative, a pour objet l'imitation des actions humaines, pour condition nécessaire la vraisemblance, et pour sa perfection la merveille. De l'artificiel assemblage du vraisemblable et du merveilleux naît la dernière beauté des ouvrages de ce genre ; et ces deux parties sont de l'invention », *Ibid.*, p. 295 : « le nœud se démêle par des voies inespérées et produit la merveille ».

Conclusion de la deuxième partie : le père-rival, dénonciation de la tyrannie ou éloge de l'autorité ?

C'est par le biais du roman que la rivalité amoureuse père-fils objective fait son entrée sur la scène française du XVII^e siècle en tant que thème sérieux. Les dramaturges utilisent un modèle esthétique violent et spectaculaire reposant sur la figure de tyran-père-rival. Ce personnage est à la fois générateur de confrontations violentes mais aussi, paradoxalement créateur d'un dénouement heureux grâce à sa conversion et à son acte généreux final. Cette issue heureuse providentielle vise à susciter, par contraste avec la terreur qui précède, l'émerveillement, et même l'admiration du spectateur devant une réconciliation père-fils magnifiée. Ce *corpus* de pièces, réparties au cours des années 30 à 60 illustre parfaitement l'esthétique baroque du début du XVII^e siècle et son évolution sous l'influence croissante des règles de bienséances. Si les premières tragi-comédies comme *La Dorinde*, *Marguerite de France* et *Le Couronnement de Darié* mettent en scène librement une crise père-fils extériorisée dans un univers violent et sanglant, les pièces suivantes de Magnon, de Jacquelin et de Mlle Desjardins sont plus modérées et recourent plus souvent au récit. La rivalité père-fils s'adapte progressivement aux règles ce qui lui permet de poursuivre sa percée sur la scène française. La crise s'intériorise, comme nous allons le voir dans notre chapitre VI consacré à Antiochus, modèle de fils rival malade d'amour en secret pour sa belle-mère.

Au cours de cette deuxième partie, nous avons analysé trois modèles esthétiques : la rivalité ridicule, la rivalité embrouillée et la rivalité violente spectaculaire. Chacun de ces modèles se trouve respectivement incarnées par les figures emblématiques d'Harpagon, de Cléanthe et de Gondebaut. Ces trois pères sont rivaux de leurs fils en amour et abusent de leur autorité pour obtenir une jeune femme en âge d'être leur fille. Cependant, conformément aux contraintes esthétiques inhérentes aux genres comiques et tragi-comiques, au dénouement, tout rentre dans l'ordre et la pièce se clôt sur la promesse de mariage du jeune couple. Néanmoins, c'est bien la question du mode d'exercice de l'autorité que posent ces pièces. La tentation incestueuse est ici une illustration d'un abus de pouvoir possible. Le schème de la rivalité amoureuse en questionnant les rapports père-fils, soulève donc une réflexion d'ordre politique dans le contexte du Grand Siècle. Au sein d'une société patriarcale et d'un État monarchique, ces œuvres visent-elles à condamner un pouvoir tyrannique ou, à l'inverse, de faire l'éloge de l'autorité ?

Le Grand Siècle est qualifié par les historiens du droit d' « âge d'or des pères », en raison des diverses ordonnances royales, édictées au fil des années, en faveur de l'autorité paternelle.

Ces dernières renforcent le pouvoir du patriarche au sein de la famille, notamment concernant le mariage de ses enfants. Rappelons en effet que le mariage au XVII^e siècle, est essentiellement un acte social qui ne prend pas en compte les considérations psychologiques des époux⁸⁷⁹ si bien que les écarts d'âges entre mari et femme sont fréquents⁸⁸⁰. Or, avec ces nouvelles lois, il s'agit surtout de mettre un terme aux revendications de la jeunesse qui commencent à percer⁸⁸¹. En effet, une réflexion inéluctable s'amorce, notamment sous l'influence de l'Église et des pères jésuites, sur les conséquences néfastes de ces unions mal assorties qui ne prennent pas en compte les désirs des mariés⁸⁸². Dans ce cadre, la rivalité

⁸⁷⁹ Guy Spielmann écrit : « Pour le spectateur de l'âge classique, en effet, le traitement de l'union conjugale comme aboutissement du sentiment amoureux relève manifestement du domaine de la fiction romanesque, puisque le mariage, dans la société de l'époque, ne saurait être simplement tenu pour une « réconciliation », ni pour la conjonction de deux amoureux grâce à l'élimination des obstacles qui les empêchaient : **il est l'acte social majeur d'une vie, par lequel se cimentent les alliances familiales et se définit l'individu dans le réseau relationnel de la parenté et des solidarités socio-professionnelles** ». C'est nous qui soulignons. Voir Guy Spielmann, « Le Mariage classique, des apories du droit au questionnement comique », *Littératures classiques*, Paris, Honoré Champion, n° 40, automne 2000, p. 224.

⁸⁸⁰ Voir à ce sujet la thèse de Martine Clermont qui écrit : « Ainsi, en dehors même de ces cas grotesques, ridiculisés par le théâtre, des vieillards épousant de très jeunes filles, **un décalage d'âge très net, allant de dix à vingt ans, est forcément de coutume entre la femme et le mari, et ce dernier assume tout naturellement de ce fait le rôle de substitut de père** ». Voir Martine Clermont, *Les Conflits familiaux au XVII^e siècle à travers le théâtre classique*, thèse de 3^{ème} cycle sous la direction de J. Morel, 1976, p. 238. C'est nous qui soulignons.

⁸⁸¹ Voir Georges Snyders, *La Pédagogie en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 244, qui souligne l'accentuation des oppositions au chef de famille au XVII^e siècle, il écrit : « Mais de plus en plus à travers le XVII^e siècle s'accroissent des attitudes d'opposition, de refus ; la prise de conscience proprement personnelle, le dégagement de l'individualité passent par un mouvement de révolte contre les deux institutions familiales que nous avons étudiées [mariage négocié, droit d'aînesse] : volonté de construire soi-même sa vie sans être contraint de tout faire dépendre des décisions de la famille ; volonté de se marier selon son goût et de conclure soi-même son mariage ». Voir aussi *Ibid.*, pp. 247-248 où le critique souligne l'accroissement du nombre de mariages clandestins avec des prêtres plus ou moins complices. Sur la réaction du pouvoir politique face aux revendications de la jeunesse, voir Marianne Bethery, *Le Personnage du père dans la tragédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Truchet, Université Paris IV, 1992, pp.47-48. La critique souligne que le renforcement de l'autorité du chef de famille s'opère dès le milieu du XVI^e siècle et au cours du XVII^e siècle. Elle note qu'« en particulier en matière de mariage, le vouloir paternel devient indiscutable » et elle cite « **L'édit de février 1556-1557** sur le mariage des enfants de famille [qui] avait permis aux parents de déshériter ceux de leurs enfants qui se mariaient sans leur consentement [...] ». C'est nous qui soulignons. Voir aussi Bertrand Jolibert, *L'Enfance au XVII^e siècle*, pp. 27-28 qui montre que le pouvoir édicte des ordonnances pour faire plier la jeunesse. Ainsi conformément à **l'ordonnance de 1636**, un mineur qui se marie sans consentement est déchu et privé de succession de ses parents et autres ascendants collatéraux et **la déclaration de Saint Germain de 1639** donne le droit aux parents d'emprisonner leurs enfants coupables de débauche. C'est nous qui soulignons. Sur ce renforcement du pouvoir des pères face aux revendications de la jeunesse, voir aussi Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime*, pp.180-182.

⁸⁸² Voir Nicolas Caussin, *La Cour Sainte du R. Père Nicolas Caussin, de la compagnie de Jésus [...]*, Paris, 1653, tome I, section XXXV: « Que les maux du mariage ne doivent pas être imputés au sexe, mais au péché, & des désordres qu'il fait en ce sacrement », pp. 155-158. L'homme d'Église condamne les mariages arrangés selon les seuls intérêts économiques et écrit p. 156 : « Le premier désordre est, que de telles alliances ne se contractent quasi que par avarice [...] les mariages se faisaient anciennement par amour, qui leur causait un état durable et une solide liaison : mais aujourd'hui l'avarice y domine seulement [...] Et de là vient que le mariage n'est plus presque mariage ; mais un trafic mercenaire, une foire, un marché où l'on vend des créatures raisonnables comme des animaux ». Voir aussi tome I, Section XXXVI : « Instructions très utiles aux Mariés, tirées de l'élite des saints Pères, & raccourcies en un petit discours », pp. 147-162. Caussin insiste sur l'importance du bon choix des époux et conseille aux parents de ne pas faire preuve de trop de rigueur en attachant ensemble des jeunes gens éprouvant une aversion l'un pour l'autre. Il écrit p. 147 : « Mais j'avertis qu'il ne faut pas être violent à heurter les inclinations raisonnables des enfants, pour l'accommodement de

amoureuse père-fils dans la comédie, dotée pour la première fois au XVII^e siècle d'un enjeu matrimonial, permet de susciter une réflexion en accord avec les préoccupations sociales du temps et l'horizon d'attente de leur public. Il s'agit de questionner la toute puissance des pères au sein du foyer et de soulever le problème des mariages arrangés, dictés par les seuls intérêts économiques. Comme le montre Christian Biet dans son ouvrage *Droit et littérature sous l'Ancien Régime*, « le théâtre met en débat et en danger cet âge d'or de la monarchie paternelle. Les auteurs travaillent sur le terrain politique, mais aussi sur le terrain de la famille⁸⁸³ ». Selon le critique, la littérature questionne, introduit le doute, explore les failles du système et ouvre la crise, en interrogeant les lois à partir d'études de cas, il écrit :

[...] la littérature prend toute sa place, en levant le voile par l'examen de cas concrets et des valeurs qui y sont attachées, en notifiant par ses fictions les contradictions inhérentes à la loi, en ouvrant une crise qui met directement en cause les règles juridiques les plus fondamentales. L'essentiel est en effet de montrer que les lois sont *interprétables*, en faisant naître des héros et en construisant des intrigues destinées à les mettre en débat⁸⁸⁴.

La mise en scène d'un vieux père, prétendant épouser une femme en âge d'être sa fille, et se trouvant, par conséquent, en rivalité avec son propre fils, pourrait bien se lire, si l'on suit la thèse de Christian Biet, comme une étude de cas. Il s'agirait ici de dénoncer les abus possibles d'un système patriarcal poussé à l'extrême. En effet, ce père, s'il fait passer son intérêt personnel devant le bien commun de la famille, peut devenir un véritable tyran domestique. Comme nous l'avons vu, les auteurs usent de diverses stratégies pour remettre en cause la puissance du chef de famille, en exhibant la dimension incestueuse de ses désirs et en révélant sa violence potentielle à l'égard de ses propres enfants. Tous les autres personnages ainsi que le spectateur sont conduits à s'insurger devant cette rivalité contre-nature, hors normes. Les auteurs, grâce à la magie du monde théâtral, parviennent, par conséquent, à sanctionner, dans la fiction, un état de faits pourtant, potentiellement réalisable dans la vie réelle. Dès lors, doit-on considérer les comédies traitant de la rivalité amoureuse père-fils comme des pièces subversives, remettant en cause le système familial du XVII^e siècle ?

En réalité, cette lecture idéologique engagée reste éminemment subjective, comme le reconnaît, du reste, Christian Biet. Elle dépend de la libre appréciation de chaque spectateur

l'intérêt ; **autrement on fait des mariages sans amour, pour faire après des amours sans mariage [...]** ». Nous soulignons cette dernière formule qui évoque le risque d'adultère, péché fermement condamné par l'Eglise, résultant de ces unions mal assorties. Voir aussi Georges Snyders, *op. cit.*, p. 247 qui souligne cette position particulière de l'Eglise, il écrit : « Il importe ici de comprendre que l'État apportera, sans discontinuer, son appui aux parents, même contre l'Eglise soucieuse, pour sauvegarder les bonnes mœurs, de faciliter les unions ».

⁸⁸³ Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.79.

⁸⁸⁴ Christian Biet, « Introduction. Droit et littérature un lien nécessaire », *Littératures classiques*, Paris, Honoré Champion, n° 40, automne 2000, p. 19.

ou lecteur. En outre, n'oublions pas que nos auteurs doivent ménager leur public et, par conséquent, tenir compte des véritables barbons, présents dans la salle, et plus ou moins enclins à se remettre en question ! Pour cette raison, il convient absolument de nuancer une telle interprétation. En vérité, si on observe les dénouements des pièces, on voit qu'ils se caractérisent par un retour au consensus. Tout est bien qui finit bien et l'on célèbre le mariage des jeunes après que le père a donné son accord – certes, de gré ou de force. En outre, les barbons présents sur scène, sont souvent tellement caricaturés que l'on peut sincèrement douter de l'identification du spectateur à ces personnages et, partant, d'un réel changement des mœurs à la vue de ce monde d'artifice⁸⁸⁵. De plus, le conflit père-fils est réduit à une lutte intergénérationnelle⁸⁸⁶. L'autorité du père au sein de la famille n'est pas fondamentalement remise en cause, si ce n'est lorsqu'elle s'exerce de manière excessive et insensée. Comme le souligne Christian Biet, la littérature soulève des questionnements, ouvre la crise mais, elle la referme aussi bien vite, le critique écrit :

Cependant, la distance réflexive qu'introduit la littérature, cette manière esthétique de commenter et d'interpréter les lois, n'induit par forcément un doute radical à l'égard des lois. Bien souvent, et c'est même la règle générale, la fiction littéraire se charge elle-même de refermer la crise qu'elle a déclenchée et de rabattre le voile qu'elle a levé sur les lois et leur fondement. Comme si une sorte d'inquiétude était née du propre fonctionnement de la discipline littéraire elle-même, qui doit bien, pour intéresser son lecteur et son spectateur, donner le spectacle des luttes et du morcellement de la loi, mais qui doit aussi chercher à endiguer cette inquiétude⁸⁸⁷.

Alors que dans nos pièces, le rire pourrait devenir dérangeant voire, subversif, l'essence même du genre comique garantit le dénouement heureux et le retour à un monde conventionnel. Paradoxalement, grâce à ce pacte, la comédie se présente comme un genre dramatique à même d'aborder des sujets graves portant sur la famille et la société du XVII^e siècle car elle porte, en elle, la garantie que tout finira bien.

Toutefois, nos auteurs ne se limitent pas à la critique, ils proposent aussi d'autres modes d'être possibles au sein de la famille et du couple, en ayant recours à leur imagination. Ainsi, dans les comédies à l'italienne, le personnage du valet dessine un monde carnavalesque dans lequel la réalité est inversée puisque la jeunesse et l'amour triomphent du vieux père. Dès

⁸⁸⁵ Sur ce manque d'impact de la comédie sur le réel, voir au sujet de *L'Avare* de Molière, l'ouvrage de René Bray, *Molière : homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954. Le critique écrit p. 371 : « Un avare rira d'Harpagon en le voyant évoluer sur scène et n'en restera pas moins avare quand il rentrera chez lui. Il ne tirera pas du spectacle une leçon applicable à sa propre conduite, **parce que le monde comique est un artifice irréductible au réel** ». C'est nous qui soulignons.

⁸⁸⁶ Voir Martine Clermont qui souligne également dans sa thèse que la comédie tend à désamorcer les problèmes en les ramenant tous à un simple conflit de générations, à un clivage simpliste entre jeunes et vieux. Selon la critique, pour ne pas dérouter le spectateur, la comédie exige des oppositions nettes et bien tranchées, elle écrit : « Le cadre traditionnel et commode du conflit de générations rassure donc tout le monde, même s'il limite considérablement la signification de heurts beaucoup plus profonds et essentiels, et même si les conclusions qu'il amène demeurent bien superficielles et contestables [...] ». Voir Martine Clermont, thèse citée, p. 201.

⁸⁸⁷ Christian Biet, art. cit. , p. 20.

lors, ne pourrait-on pas voir dans le valet une forme de fils idéal, affranchi de l'autorité dans un monde rêvé ? À moins que ce valet démiurge ne soit une figure de l'auteur, tissant à sa guise, un univers idéalisé ? Dans les comédies "à l'espagnole", la brouille dessine d'autres relations possibles au sein du foyer. Ainsi, le père aveugle, la mère veuve indépendante, le père ignorant sa paternité, sont autant de figures d'autorité modifiées par un état de faits embrouillé et qui proposent de nouveaux comportements⁸⁸⁸. Cléanthe est certes un père, mais il est sincèrement amoureux d'Olimpe tandis que son fils est présenté comme menteur et volage. La mère-rivale dans *La Mère coquette*, le roi dans *Bérénice*, se réjouissent de pouvoir espérer un second mariage fondé, cette fois, sur les sentiments et non sur l'intérêt. Ces figures esquissent une réflexion sur un amour possible au sein du mariage⁸⁸⁹ ainsi que sur la place de la femme dans le foyer. Elles se font l'écho des idées circulant dans les romans et les salons mondains de l'époque. Finalement, bien plus que par la critique subversive, c'est par l'imagination et la fantaisie, que la comédie dépasse les conventions et propose de nouvelles pistes de réflexion.

Le modèle de la rivalité violente spectaculaire qui comprend des tragi-comédies et tragédies à dénouement heureux s'inscrit également dans cette réflexion sur l'exercice de l'autorité. Par leur désir incestueux, roi-tyran et tyran domestique se rejoignent, car tous deux enfreignent les limites de leur pouvoir, ainsi que le souligne Christian Biet lorsqu'il écrit :

Le roi-héros tragique est bien souvent un roi qui n'a pas su les limites de son pouvoir, qui a enfreint les bornes naturelles et divines qui le définissaient comme roi, qui n'a pas su connaître ou reconnaître la fonction royale – c'est donc souvent un tyran – et le père-héros de comédie est un père qui enfreint les limites et les charges du pouvoir domestique – par conséquent un tyran domestique⁸⁹⁰.

Cependant, le comportement déplacé du tyran tragi-comique, en raison de son statut royal, a des conséquences publiques. Son caprice de jeune homme rejaillit sur le bien de l'Etat et met en péril le royaume. Ainsi, Christian Biet écrit au sujet de Créon épisodiquement tyran-rival de son fils dans *La Thébaïde* de Racine :

⁸⁸⁸ Au sujet de cet usage de la brouille, voir Christian Biet, *op. cit.*, pp.79-80, le critique écrit : « Le théâtre, à la différence de la loi, ne se contente pas de nommer les places de chaque individu, de dire que les enfants ne sont pas des parents et que les parents ne sont pas des enfants [...], il se mêle **de brouiller les places**. Et si l'État écrit le droit, assigne les places et pose les interdits, **le théâtre écrit, programme le désordre des places**, et tâche de résoudre le désordre du monde par le retour difficile et parfois impossible à la norme généalogique. » C'est nous qui soulignons. Voir également le chapitre VII, intitulé : « Les personnages en défaut de loi commune : les cadets, les bâtards, les veuves ». Christian Biet y étudie ces personnages atypiques et plus libres, car en mesure de s'affranchir des lois du père et du mari.

⁸⁸⁹ Notons toutefois que cette notion de mariage d'amour n'est pas nouvelle puisqu'elle trouve ses origines dans la littérature courtoise du Moyen Âge. Voir à ce sujet Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, rééd. « collection 10/18 », 2004.

⁸⁹⁰ Christian Biet, *Droit et Littérature*, p. 76.

Ce seul père représenté ne se veut plus père puisqu'il joue le jeune homme, le fils, en voulant concurrencer son fils sur le terrain amoureux, tel un vieux barbon de comédie. Père rival de son fils, père dégradé, tyran-fils plutôt que roi père : le pouvoir politique s'abîme dans la tragédie familiale, le domaine public n'a plus lieu d'être lorsque les passions s'établissent dans le particulier des hommes⁸⁹¹.

La rivalité bouleverse l'ordre établi car le roi, devenu tyran capricieux et jaloux sous l'emprise de la passion, n'exerce plus correctement son pouvoir. Partant, la tragi-comédie dépeint un univers noir et effrayant où vie et mort semblent réversibles. Alors que la rivalité comique tente de minimiser le conflit père-fils en lui donnant un caractère ludique ou embrouillé, la rivalité violente spectaculaire opère, à l'inverse, par effets de grossissements, elle extériorise la crise comme en témoigne les altercations fréquentes et le recours aux forces armées de la part des deux rivaux. L'univers entier semble dans l'attente du dénouement et l'acte généreux final permet seul le retour à la paix dans la famille et dans l'Etat. Ce modèle de tyran permet, par effet de contraste, de mettre en valeur la figure du bon souverain. L'adresse de « Soliman à la France » en ouverture de la pièce de Jacquelin est à ce titre emblématique car le despote oriental déclare vouloir prendre exemple sur le roi de France dont il fait l'éloge⁸⁹². Au sein de la pièce, il fait ainsi progressivement l'apprentissage de la générosité⁸⁹³. Bien loin de remettre en cause l'autorité monarchique, ces pièces glorifient une certaine conception de l'autorité, celle du bon souverain raisonnable et soucieux du bien ses sujets. La rivalité amoureuse père-fils à dénouement heureux permet de magnifier la relation père-fils et d'exalter la figure du roi généreux, sacrifiant ses intérêts personnels pour le bien public. Ces pièces entrent ainsi parfaitement en adéquation avec la politique de réhabilitation du théâtre menée par Richelieu dès les années 1630. Le théâtre est une salubre occupation qui, tout en divertissant, glorifie la monarchie⁸⁹⁴.

En conclusion, par leurs enjeux idéologiques, les trois modèles de rivalités que nous avons étudiés se rejoignent. Il s'agit toujours de condamner les éventuels abus de pouvoir au sein de la famille ou de l'Etat. Pour ce faire, les auteurs caricaturent et dégradent la figure du père-

⁸⁹¹ Christian Biet, *Œdipe en monarchie*, p. 245.

⁸⁹² Voir Jacquelin « Soliman à la France » : « LOUIS est ce grand MAÎTRE, & c'est à son école, / Que je viens aujourd'hui pour me faire enseigner ; / S'il daigne seulement me dire une parole, / Qu'il me rendra savant en l'Art de bien régner ! »

⁸⁹³ Comme le souligne Kirsten Postert : « La perspective est ici inversée : contrairement à nos tragédies où le sultan apparaît comme un empereur oriental qui ne suit que sa passion pour atteindre ses buts, il se présente ici comme un empereur humble ne cherchant qu'à s'instruire et à apprendre l'art de bien régner », voir Kirsten Postert, *Tragédie historique ou histoire en tragédie ? Les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715)*, thèse de doctorat sous la direction de A. Rothe et G. Forestier, soutenue à Paris-Sorbonne, 2008, pp. 329.

⁸⁹⁴ Sur l'utilisation par Richelieu du théâtre comme un moyen efficace de propagande monarchique, voir Hélène Baby, « Littérarité et généricité : l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », *Loxias*, n°8, Emergence et hybridation des genres, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=105> (dernière consultation 15/01/2012), pp.10-13 « Institutionnaliser le passe-temps ».

tyran – vieillard ridicule dans la comédie ou un monstre de jalousie dans la tragi-comédie – et dessinent en creux un monde à l’envers où règne le chaos. Par contraste, le retour à l’ordre par le rétablissement de la figure du père dans ses fonctions, permet le dénouement heureux. Bien loin d’être subversives, ces œuvres utilisent, paradoxalement, la thématique incestueuse pour exalter la relation père-fils, autrement dit la base du système politique et sociologique du Grand Siècle. Il s’agit de faire l’éloge de l’autorité bien exercée.

TROISIÈME PARTIE
LE FILS RIVAL DE SON PÈRE

Introduction à la troisième partie

Cette troisième partie est consacrée aux pièces où le fils est amoureux de la femme de son père, celle-ci étant soit déjà mariée, soit sur le point de l'être. Partant, ce type de rivalité soulève un double tabou, celui de l'adultère et celui de l'inceste, en plaçant la femme dans une position de belle-mère vis-à-vis du fils. Deux sujets incarnent particulièrement bien cette rivalité, celui bien connu d'Hippolyte, issu de l'Antiquité et qui renaît au XVI^e siècle et celui plus récent d'Antiochus, qui apparaît pour la première fois sur une scène théâtrale au XVII^e siècle. Ces deux doubles inversés s'influencent mutuellement dans le traitement de la rivalité père-fils. Hippolyte, victime innocente des avances de sa belle-mère, meurt condamné par son père qui le croit à tort rival. Il incarne le modèle esthétique de la rivalité subjective tragique que nous traiterons au chapitre VII. À l'inverse, Antiochus se meurt d'un amour coupable pour Stratonice, sa (future) belle-mère et bénéficie finalement de l'acte généreux de son père. Il incarne le modèle esthétique de la rivalité pathétique et galante que nous traiterons au chapitre VI. Conjointement à ces deux figures emblématiques, les auteurs mettent aussi en scène d'autres personnages de fils-rivaux, tels Crispe dans la tragédie de Grenaille ou Alidor dans la tragi-comédie de Rayssiguier, qui se présentent comme des variations autour des sujets d'Hippolyte et d'Antiochus.

Nous commençons notre étude par la rivalité pathétique et galante, incarnée par Antiochus car ce modèle novateur influence le sujet d'Hippolyte déjà connu, comme nous le verrons. Pour les deux modèles de rivalités, nous étudierons leurs sources, la dramaturgie et la rhétorique qu'ils mettent en œuvre ainsi que les effets qu'ils visent à provoquer chez le spectateur. Enfin, nous réfléchirons aux enjeux idéologiques de cette rivalité initiée par le fils nourrissant un même désir que son père, et nous tenterons de dégager des points de rencontre entre les deux modèles.

Chapitre VI Antiochus ou le modèle de la rivalité pathétique et galante

Introduction

Le sujet historique et romanesque d'Antiochus fait sa première apparition sur la scène française au XVII^e siècle. Au cours des années 1630 à 1660, il est à la mode et nourrit – plus ou moins directement –, l'inspiration essentiellement des auteurs de tragi-comédies⁸⁹⁵. Il s'agit de l'histoire d'un fils rival, Antiochus, qui se meurt d'un amour secret pour Stratonice, sa belle-mère. Son père Seleucus, au comble de l'inquiétude finit par découvrir l'origine du mal dont souffre son enfant et, dans un élan de générosité, lui cède alors aussitôt sa femme afin de le sauver. Le choix d'un tel sujet permet aux auteurs de traiter un nouveau modèle de rival, le fils malade, dans le cadre privé de la famille. Comme dans le modèle incarné par Gondebaut, on retrouve l'acte généreux final du père permettant le dénouement heureux mais, le don est ici préparé tout au long de la pièce par l'inquiétude croissante du géniteur pour son enfant. En outre, la maladie d'amour, thème romanesque et galant au XVII^e siècle, est tout à fait en accord avec le goût du Grand Siècle où les salons mondains se développent et où le public se féminise. Mais, comment cette figure de fils rival malade influence-t-elle le traitement dramaturgique et rhétorique de la rivalité amoureuse père-fils ? Quelles sont les modes d'expression de la rivalité dans le contexte de la maladie ? Quels sont les enjeux esthétiques et idéologiques de ce traitement galant de la rivalité ?

Dans un premier temps, nous étudierons les sources historiques et romanesques du sujet d'Antiochus et de ses variantes. Puis, nous analyserons la dramaturgie et la rhétorique de la rivalité pathétique et galante développées dans ces pièces autour de la figure-pivot du fils-rival malade. Enfin, nous réfléchirons aux effets que cherchent à provoquer ces pièces sur le spectateur.

⁸⁹⁵ Dans le présent chapitre, nous nous concentrerons sur sept pièces : une tragédie – Gillet, *Antioque* (1640) –, une comédie – Desmarets, *Aspasie* (1636) – et cinq tragi-comédies – Rayssiguier, *La Célidée* (1634) ; Brosse, *La Stratonice* (1642) ; Du Fayot, *La Nouvelle Stratonice* (1656) ; Quinault, *Stratonice* (1660) ; Corneille, *Antiochus* (1666).

1 Le sujet d'Antiochus et ses variations au XVII^e siècle

1.1 Un sujet historique : l'exemplum d'un père

L'histoire d'Antiochus repose sur des sources historiques attestées. Elle est racontée notamment par Valère Maxime, Plutarque et Appien, comme le souligne Thomas Corneille dans son avis *Au Lecteur* qui précède sa pièce *Antiochus* en 1666. Le dramaturge écrit :

Il n'y a rien de plus connu que le sujet de cette Tragi-comédie. Valère Maxime le propose comme un rare exemple de la tendresse dont un père est capable pour son fils, & Appian & Plutarque qui l'étendent un peu davantage, portent plus haut cette dernière action de Seleucus que tout ce qu'il avait fait auparavant de plus illustre⁸⁹⁶.

En effet, dans son ouvrage intitulé *Faits et dits mémorables* et publié environ fin 31 ap. J.-C., Valère Maxime prend l'exemple d'Antiochus et de Seleucus dans un chapitre intitulé « L'affection et l'indulgence des parents pour leurs enfants⁸⁹⁷ ». Dans cet œuvre, le moraliste romain ne se veut pas historien mais cherche essentiellement à rassembler des *exempla* utiles aux orateurs et aux poètes pour appuyer leur argumentation. Au sein d'une action resserrée, il se concentre sur la maladie d'Antiochus et dresse le portrait de ce fils à l'agonie. Il le présente comme un jeune homme ayant conçu pour sa belle-mère « un amour sans bornes⁸⁹⁸ » et qui se « rendant compte de l'horreur de la passion qui le brûlait, [...] cachait la honte du coup qui avait frappé son cœur sous un silence plein de respect⁸⁹⁹ ». En face de lui, son père Seleucus est présenté comme envahi par la tristesse et l'inquiétude. Valère Maxime évoque « l'abattement où la tristesse plongeait son père qui ne pensait qu'au trépas de son fils unique et au malheur si grand que serait pour lui cette perte⁹⁰⁰ ». L'auteur insiste également sur l'atmosphère de deuil régnant dans tout le palais car c'est la vie de l'héritier au trône qui est menacée⁹⁰¹. Toutefois, le diagnostic est assez vite établi par l'astrologue Leptis ou le médecin Erasistrate, selon les versions. L'homme de science, observant les variations du pouls du jeune homme à l'approche de sa belle-mère, ses rougissements et sa respiration accélérée, découvre l'origine amoureuse de son mal. Il en informe aussitôt le père qui cède sa femme sans hésiter, en dépit de ses sentiments pour celle-ci. Valère Maxime écrit :

⁸⁹⁶ Thomas Corneille, *Au Lecteur* dans *Antiochus, tragi-comédie*, Paris, Louis Billaine, 1666.

⁸⁹⁷ Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, texte établi et traduit par Robert Combès, Les Belles Lettres, Paris, 1997, tome 2, livre V, chapitre 7, « L'affection et l'indulgence des parents pour leurs enfants », pp.127-129.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, pp.127-128.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁰¹ *Ibid.* : « [...] dans le palais tout entier c'était le deuil plutôt que l'éclat royal qui se voyait sur tous les visages ».

Celui-ci, **qui aimait particulièrement sa femme, n'hésita pas, pourtant, à la céder à son fils**, [...] Qu'on se rende compte qu'il s'agissait d'un vieillard, d'un roi, d'un amoureux : et aussitôt on verra combien d'obstacles et quelle difficultés l'affection qui animait ce père a surmontées dans son indulgence pour son fils⁹⁰².

À travers l'*exemplum* de ce père se sacrifiant pour sauver son enfant, Valère Maxime dresse un véritable éloge de l'amour paternel.

Plutarque dans sa « Vie de Démétrius⁹⁰³ » développe davantage l'épisode et met l'accent sur le personnage d'Erasistrate. Il raconte que, si le médecin découvre assez vite qu'Antiochus est malade d'amour, « il était bien difficile de conjecturer de qui il était amoureux⁹⁰⁴ ». Il observe alors l'attitude du jeune homme en présence de différentes jeunes et belles personnes et note des changements dans le comportement d'Antiochus, seulement en présence de Stratonice, le moraliste écrit :

[...] quand Stratonice y arrivait ou seule ou en compagnie de son mari Seleucus, il apercevait ordinairement en lui les signes que Sappho écrit des amoureux, à savoir, que la parole et la voix lui faillait, le visage lui devenait rouge et enflammé, qu'il lui jetait à tous coups des œillades, et puis lui prenait une sueur soudaine, son poulx se hâtait et se haussait, et finalement après que la force et puissance de l'âme était toute prosternée, il demeurait comme personne transportée et ravie en esprit hors de soi et pâlisait⁹⁰⁵.

Faisant preuve d'érudition à la fois poétique et médicale, Plutarque se livre à une description détaillée des symptômes d'amour tout en faisant référence à la poétesse Sappho⁹⁰⁶. Mais, une fois l'amour d'Antiochus pour Stratonice révélé au médecin, celui-ci pense « que ce serait chose fâcheuse que de le déclarer au roi⁹⁰⁷ ». Partant, il a recours à une ruse que Plutarque met en scène en un long passage dialogué entre le médecin et le père. Erasistrate fait croire à Seleucus qu'Antiochus aime sa propre femme. Le père invite alors le praticien à céder son épouse au prince pour le sauver, mais ce dernier lui demande s'il en ferait de même s'il s'agissait de Stratonice, le père promet. Le médecin lui révèle alors la vérité et c'est ensuite sans hésiter que Seleucus annonce le mariage de son fils, Plutarque écrit :

Adonc [sic] voyant Erasistrate que le roi disait ces paroles d'un cœur merveilleusement passionné, avec grande abondance de larmes, il lui prit la main droite et lui dit franchement : « Tu n'as, sire, que faire en ceci de l'aide d'Erasistrate ; étant père, mari et roi, tu peux encore seul être le médecin de la maladie de ton fils. » Cela entendu, Seleucus fit assembler le peuple et devant toute l'assistance déclara qu'il avait proposé et arrêté de couronner son fils Antiochus roi des hautes provinces de l'Asie, et Stratonice reine, pour les marier ensemble [...] ⁹⁰⁸.

⁹⁰² Valère Maxime, *op. cit.*, pp. 128-129. C'est nous qui soulignons.

⁹⁰³ Plutarque, « Vie de Démétrius » dans *Les Vies des hommes illustres*, traduction de J. Amyot, édition établie et annotée par Gérard Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, pp. 799-861.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 841.

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ Il s'agirait selon Madeleine Bertaud d'une ode de Sappho partiellement conservée, *Amat* 763a. Voir son article intitulé « À propos de Stratonice », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1980, n°18, 2, p. 65.

⁹⁰⁷ Plutarque, *op. cit.*, p. 841.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 842.

Le père par son sacrifice permet donc la guérison du fils. Quant à Stratonice, son sort est rapidement évoqué mais, comme le souligne Plutarque, quels que soient les sentiments de celle-ci, elle doit se soumettre à la décision du roi pour « le bien universel du royaume et l'utilité de la chose publique⁹⁰⁹ ».

Enfin, deux autres historiens, Appien dans son *Histoire romaine*⁹¹⁰ et Lucien de Samosate dans *La Déesse syrienne*⁹¹¹ évoquent également l'histoire d'Antiochus en restant très proches de la version de Plutarque puisque l'on retrouve le récit de la ruse du médecin. Ils font tous deux l'éloge du père se sacrifiant sans hésitation, une fois le stratagème révélé. Lucien souligne l'absence de dilemme chez ce dernier et lui fait dire que « perdre une épouse n'est pas, en effet, une calamité pareille à celle qui provient de la perte d'un fils⁹¹² ». Quant à Appien, il va encore plus loin dans l'éloge et montre ce père victime de la ruse du médecin et se lamentant de ne pas être à sa place pour pouvoir céder sa femme⁹¹³. Appien insiste aussi sur l'autorité dont Seleucus fait preuve pour convaincre les deux jeunes de se marier, sous-entendant ainsi quelques réticences de la part du fils mais aussi de Stratonice⁹¹⁴.

En conclusion, les historiens retiennent essentiellement du sujet historique d'Antiochus l'*exemplum* d'un père se sacrifiant pour sauver son fils héritier par amour et par souci de l'avenir du royaume. Cependant, Plutarque et, à sa suite, Appien et Lucien, enrichissent le caractère dramatique latent de l'anecdote. L'invention de la ruse du médecin permet en effet de suggérer que le père, sans ce stratagème, n'aurait peut-être pas cédé aussi facilement son épouse. En outre, les auteurs se refusent volontairement à approfondir les sentiments de Stratonice, quittant le père pour le fils, et notamment ses réticences éventuelles. La relation triangulaire potentiellement conflictuelle est seulement suggérée mais non développée au profit du seul *exemplum* paternel. Mais comment se présente le sujet d'Antiochus au XVII^e siècle ? Que reste-t-il de la leçon de morale ?

⁹⁰⁹ Plutarque, *op. cit.*, p. 842 : « [...] et quant à Stratonice, si elle était malcontente de telles nocces ou qu'elle fit quelques difficulté de s'y accorder, pour autant que c'était chose non accoutumée, qu'il voulait que ses amis lui remontrassent et donnassent à entendre qu'elle devait trouver bon et honnête tout ce qui plaisait au roi, et qui était pour le bien universel du royaume et l'utilité de la chose publique ».

⁹¹⁰ Appien d'Alexandrie, *Histoire romaine*, traduction en anglais d'Horace White, *Appian's roman history*, Great Britain, Harvard University Presse, 1912, book XI "The Syrian Wars", chap. X, paragraphes 59-61, pp. 217-223.

⁹¹¹ Lucien de Samosate, *La Déesse syrienne*, traduction nouvelle avec prolégomènes et notes par Mario Meunier, Paris, Guy Trédaniel éditions de la Maisne, 1980, chap. XVII-XVIII, pp. 71-76.

⁹¹² *Ibid.*, p. 75.

⁹¹³ Appien, *op. cit.*, p. 221 : « [...] he [...] finally, began to lament that he could not himself be physician to his unhappy boy, but must needs depend on Erasistratus in this matter also ».

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 223 : "Seleucus was overjoyed, but it was a difficult matter to persuade his son and not less to persuade his wife, but he succeeded finally."

1.2 Un sujet romanesque : les amours contrariées d'Antiochus et de Stratonice

Le sujet des amours d'Antiochus et de Stratonice est à la mode au début du XVII^e siècle. Ainsi, Madeleine Bertaud souligne que « toute personne un peu cultivée était au fait de son histoire⁹¹⁵ ». La critique montre que la plupart des lecteurs connaissent alors très bien la version de Plutarque mais aussi les versions romanesques beaucoup plus récentes du sujet. Ainsi, Matteo Bandello dans ses *Histoires tragiques*, dont la traduction de Belleforest était parue en France au début du siècle avec succès, consacre l'histoire XIII du quatrième tome au personnage d'Antiochus⁹¹⁶. Il fait le choix d'étendre en amont la version de Plutarque en insistant sur la souffrance de ce fils malade d'amour dont le feu va croissant à la vue de sa belle-mère⁹¹⁷. L'amour est comparé par Antiochus à une « plaisante infection⁹¹⁸ » transmise par le « rayonnement des yeux de sa dame⁹¹⁹ ». Le jeune homme décide alors de s'exiler et accomplit de multiples voyages pour tenter d'oublier sa belle-mère mais celle-ci reste présente en imagination. Au cours de cet exil, le lecteur assiste à une sorte de monologue intérieur traduisant le dilemme de ce fils tiraillé entre son amour incestueux et son respect pour son père, il déclare :

Et quel aveuglement m'a saisi, ou en quel dévoiement de sens suis-je tombé de ne connaître point que la femme de Seleuque doit être par moi respectée, non comme amie pour en jouir, ains [*sic*] comme ma propre mère ?⁹²⁰

Son déchirement se traduit par les multiples interrogations et injonctions qu'il s'adresse à lui-même. Une fois résolu de laisser Stratonice à son père, il revient au royaume mais toutes ses plaies s'ouvrent à nouveau à la vue de la jeune femme. C'est alors que Bandello renoue avec la version de Plutarque, le recours à la ruse du médecin et l'acte de générosité du père qui s'ensuit. Mais, le point le plus novateur de sa version est certainement la mise en relief de la réaction finale de Stratonice. Bandello la présente comme une jeune femme sensuelle et sous le charme du jeune Antiochus, il écrit :

⁹¹⁵ Madeleine Bertaud, art. cit., p. 65.

⁹¹⁶ Matteo Bandello, *Histoires tragiques*, traduction et édition de François de Belleforest, Turin, J. Farine, 1571, tome IV, histoire LXIII, p. 281-301.

⁹¹⁷ *Ibid.*, pp. 285-286 : « Il se tourmentait pour la véhémence de ce qu'il souffrait, et brûlait du feu qui continuellement allait croissant ses flammes [...] » ; « [...] le feu croissait en son âme par le rayonnement des yeux de sa dame, la douceur du venin desquels il humait par les siens [...] ».

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 286.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 285.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 288.

[...] elle fit quelque résistance, mais non si opiniâtre que les plus subtils ne se fussent bien aperçu du plaisir qu'elle avait à changer de pâture, laissant un vieillard cassé et refroidi pour se repaître de la délicatesse, bonne grâce et gaillardise d'un beau prince, et qui lui était presque pareil en âge⁹²¹.

Mettant en avant la différence d'âge entre le père et le fils avec un certain réalisme, le narrateur semble même taxer Stratonice d'une certaine hypocrisie et sous-entendre qu'elle préfère le fils au père depuis longtemps et se réjouit secrètement de ce remariage.

Gomberville dans son roman *Cythérée*⁹²², publié en 1640-1642, étend lui aussi l'histoire d'Antiochus mais, pour sa part en aval, faisant le choix de proposer une suite. Il présente le personnage d'Antiochus, vieilli et désormais épris de Cythérée, pour laquelle il est en rivalité avec Araxe dont il ignore être le père. Mais, Stratonice qu'on croyait morte, réapparaît et reprend sa place auprès d'Antiochus. Elle lui révèle sa paternité et celui-ci, en proie aux remords, renouvelle alors l'acte de générosité réalisé par son père de longues années auparavant, il cède Cythérée à Araxe⁹²³. Le narrateur souligne le renouvellement du schéma par la jeune génération, il écrit :

Mais si le premier se dépouilla avec joie de ce qu'il aimait le mieux, le second renonce avec encore plus de ravissement à la Beauté qui naguère lui était plus chère que l'honneur, l'Empire et la vie⁹²⁴.

Cette référence aux événements passés, à l'aide d'une simple allusion, souligne que les lecteurs de l'époque connaissaient bien le récit historique.

Enfin, *La Stratonice* d'Assarino, roman italien à grand succès⁹²⁵ qui date de 1635 et qui parut en traduction française dès 1640, réécrit complètement le sujet d'Antiochus. L'italien complexifie considérablement l'intrigue initiale. Dans cette version, Seleucus est séduit par la beauté de Stratonice à la vue d'un portrait de la jeune femme. Il se met à idolâtrer son image et « pendant qu'il adorait la copie, il soupirait impatiemment après l'original⁹²⁶ ». Il décide alors de la demander en mariage et, après avoir reçu l'accord de Démétrius, le père de la jeune femme, il envoie son fils Antiochus la chercher. Le narrateur glisse alors une critique du vieux Seleucus, soulignant son égoïsme alors que son fils était davantage en âge de se marier, il écrit :

⁹²¹ Matteo Bandello, *op. cit.*, pp. 300-301.

⁹²² Marin Le Roy de Gomberville, *Cythérée*, Paris, A. Courbé, 1642, tome IV, 2^e partie, livre 6.

⁹²³ *Ibid.*, p. 720, Antiochus déclare : « [...] publiez, dis-je, qu'Antiochus par l'excès de ses amours, a été un fils bien fatal au repos de son père, et un père encore plus fatal au repos de son fils. »

⁹²⁴ *Ibid.*, pp. 719-720.

⁹²⁵ Luca Assarino, *La Stratonice*, Paris, A. Courbé, 1640. Voir l'*Avis au Lecteur* dans lequel l'éditeur présente l'œuvre comme l'une des plus belles pièces du siècle et écrit : « Il n'y a point de ville d'Italie ou depuis trois ans elle n'ait été imprimée plusieurs fois [...] ».

⁹²⁶ Luca Assarino, *La Stratonice*, éd. cit., pp. 44-45.

Antiochus [...] qui étant déjà dans un âge de pouvoir penser au mariage, paraissait sans doute plus propre pour celui-ci que son père. Mais Seleuque se sentait encore capable du mariage ; et préféra son propre plaisir, à l'intérêt de son fils⁹²⁷.

Comme cela était prévisible, le jeune homme tombe à son tour sous le charme de Stratonice. Mais, au cours du voyage du retour, il noue avec Sophosnibe une amitié amoureuse et se détache pour quelque temps de Stratonice. Toutefois, à la suite du départ des parents de Stratonice après son mariage avec Seleucus, Antiochus découvre la jeune femme souffrant de solitude, en pleurs dans sa chambre. À la vue de ses larmes, il sent sa pitié se transformer peu à peu en amour tandis qu'elle aussi est charmée par le prince et par sa bienveillance à son égard⁹²⁸. Quelque temps plus tard, Antiochus apprend la mort de sa maîtresse, Sophosnibe, qui avait quitté la cour. C'est alors au tour de Stratonice de consoler le jeune homme et d'en profiter pour ranimer sa passion pour elle⁹²⁹. Tous deux cèdent à un amour réciproque mais, respectueux des bienséances, ils nourrissent des sentiments secrets et communiquent en public seulement avec leurs yeux⁹³⁰. Toutefois, Licofronie, la nourrice de Stratonice, perce à jour leur secret et met en garde la jeune femme. Celle-ci avoue son amour pour le jeune prince et se justifie en arguant que sa jeunesse est plus conforme à elle que la vieillesse de son époux⁹³¹. Cependant, elle se résout à se montrer plus froide et c'est alors qu'Antiochus, malheureux de ce changement d'attitude, tombe malade comme dans la version historique. Il demande à son père de l'autoriser à s'exiler à Laodicée afin de lui cacher son mal. Le père, devant l'incapacité des médecins à guérir son fils, accepte. Le roman se clôt sur le chant de douleur d'Antiochus jouant seul du luth dans sa chambre⁹³² tandis que son départ est ajourné car sa mort semble imminente⁹³³. Contrairement aux sources historiques, le roman d'Assarino présente donc une fin tragique : les amours impossibles d'Antiochus et Stratonice se soldent par le dépérissement secret du jeune homme et la soumission de la jeune femme.

Le sujet d'Antiochus devient donc au XVII^e siècle un sujet romanesque à la mode. Les auteurs font preuve d'une grande liberté avec les sources historiques. L'*exemplum* du père est

⁹²⁷ Luca Assarino, *La Stratonice*, éd. cit., p. 51.

⁹²⁸ *Ibid.*, pp. 114-115 : « De la compassion qu'il eut de son mal, il sentit naître le sien peu à peu : et cet amour qui se forma insensiblement ne fut qu'un enfant de la douleur de cette princesse. » Puis, *Ibid.*, p. 118 : « [...] elle se laissa insensiblement emporter à son inclination [...] ».

⁹²⁹ Dans la version d'Assarino, Stratonice apparaît comme séductrice et très amoureuse d'Antiochus. Voir *Ibid.*, p. 162 : « [...] voyant ce feu si tôt amorti, elle se servit de toutes les occasions qu'elle pût pour le rallumer ».

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 202, le narrateur décrit la « conférence amoureuse de leurs regards ».

⁹³¹ *Ibid.*, p. 286, Stratonice : « [...] permettez-moi de dire que la jeunesse du Prince Antiochus a plus de conformité avec mon âge, que la vieillesse du Roi, mon mari [...] ».

⁹³² Luca Assarino, *op. cit.*, p. 347, Antiochus : « Pleurez mes yeux pleurez / Incessamment, / Puisque ma mort n'est plus en doute, [...] ».

⁹³³ Voir les dernières lignes du roman d'Assarino, *Ibid.*, p. 350 : « Voilà misérable Antiochus le commencement de ta mort. Les Médecins qui croyaient le faire partir le matin le trouvèrent si changé, changèrent aussitôt d'avis, et le faisant savoir au Roi ce départ fut différé en une meilleure saison. »

peu développé, parfois même supprimé comme dans la version d'Assarino qui présente une fin tragique. Les romanciers préférèrent privilégier les amours de Stratonice et d'Antiochus, contrariées par l'égoïsme d'un père choisissant de se marier à la place de son fils. Ils développent considérablement le rôle de la jeune femme qui apparaît comme séductrice et très amoureuse du jeune homme. Penchons-nous à présent sur le sujet d'Antiochus en tant que sujet dramatique. Comment ce sujet fait-il son entrée au théâtre au XVII^e siècle ? Quelles modifications les auteurs opèrent-ils sur les sources pour construire leurs pièces ?

1.3 Un sujet dramatique au XVII^e siècle : la rivalité amoureuse père-fils

1.3.1 Corpus de pièces sur Antiochus

C'est au XVII^e siècle que le sujet d'Antiochus, apparaît pour la première fois sur la scène française. Entre les années 1640 à 1666 paraissent cinq pièces traitant de ce personnage : une tragédie en un acte, *Antioque*, enchâssée dans la tragi-comédie, *Le Triomphe des cinq passions* (1640) de Gillet de La Tessonnerie, et quatre tragi-comédies – *La Stratonice ou le malade d'amour* de Brosse (1642), *La Nouvelle Stratonice* de Du Fayot (1656), *Stratonice* de Quinault (1660) et *Antiochus* de Thomas Corneille (1666). Nos auteurs revendiquent les sources historiques de leur sujet⁹³⁴ mais, ils puisent également, de façon plus tacite, dans des sources plus récentes, à la fois romanesques et dramatiques⁹³⁵.

Concernant les sources historiques, Patrick Dandrey souligne en effet que la version de Plutarque contient déjà en germe tous les éléments qui vont permettre de créer un sujet dramatique, le critique écrit :

Tous les éléments sont en place qui permettront l'exploitation littéraire de cette tradition historique, médicale et éthique : la duplicité du malade, la complicité du médecin, la simplicité du barbon, le redoublement de la mystification, et surtout l'ambiguïté d'un mal de l'âme exprimé par le corps, d'une maladie qui n'en est pas une et pourtant le devient, d'une expression symptomatique sans pathologie, et d'une thérapeutique par « *matrimonium* et pillules [...] »⁹³⁶.

Nos auteurs reprennent donc le plus souvent la trame historique c'est-à-dire le fils rival malade d'amour pour la femme de son père, la ruse du médecin et l'acte de générosité final du père. Seuls Gillet de La Tessonnerie et Quinault se livrent à des modifications majeures

⁹³⁴ Voir Thomas Corneille, *Avis au lecteur* cité en début du présent chapitre ; voir aussi Gédéon, Gillet de La Tessonnerie, dans son *Avertissement au lecteur*, se justifiant auprès des « amateurs de la vérité de l'Histoire », dans *Le Triomphe des cinq passions, tragi-comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1642.

⁹³⁵ Par souci de commodité, nous faisons le choix de conserver pour notre étude les noms historiques des personnages : Antiochus (même si Gillet et Du Fayot le nomment « Antioque ») ; Seleucus (même si Brosse le nomme « Seleuque » et Du Fayot « Le Roy ») et Stratonice (même si Du Fayot la nomme « La Reine »).

⁹³⁶ Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998, tome I, p. 581.

concernant l'intrigue. Le premier transforme complètement le dénouement puisqu'il remplace l'acte de générosité du père – absent scéniquement dans sa pièce –, par le suicide du fils coupable afin de créer une tragédie. Le second, à l'inverse, sape complètement la dimension tragique du sujet en opérant un changement décisif puisque dans sa pièce, Seleucus n'aime pas Stratonice – avec laquelle il n'est pas encore marié –, si bien que père et fils se croient, à tort, rivaux.

En outre, la plupart de nos dramaturges, en vue de satisfaire aux bienséances, changent le statut de Stratonice qui devient la fiancée et non, la femme de Seleucus. Brosse serait l'initiateur de cette idée selon H. C. Lancaster⁹³⁷, reprise ensuite par Quinault et Thomas Corneille. Ce dernier s'en explique, du reste, dans son avis *Au lecteur* :

L'usage de nos mœurs n'a point souffert que j'aie suivi l'exacte vérité de l'Histoire dans le mariage effectif qui était déjà entre lui [Seleucus] et Stratonice avant qu'il la cédât à son fils [...]⁹³⁸.

Cette entorse aux sources permet d'éviter toute allusion au tabou de l'inceste qui risquerait de choquer les bienséances. Seuls Gillet et Du Fayot restent fidèles à la version historique puisque Stratonice est bien la belle-mère d'Antiochus dans leurs pièces. Or, si elle repousse vivement le jeune homme dans la pièce de Gillet, à l'inverse, dans celle de Du Fayot, elle accepte le divorce que lui propose le roi⁹³⁹.

Par ailleurs, nos auteurs s'attachent à moderniser leur sujet en ayant recours à des sources plus récentes, même s'ils ne revendiquent pas ouvertement ces emprunts. On peut ainsi se demander si Gillet ne puise pas son dénouement dans le roman d'Assarino, paru en France à la même époque, et présentant un même fin tragique avec l'agonie du fils⁹⁴⁰. Mais, c'est sans doute Du Fayot qui puise le plus dans le roman à succès de l'Italien. Dans sa *Préface*, il raconte un incident directement emprunté à Assarino, la venue de Licofronne et Sophosnibe accompagnant Stratonice pour son mariage et l'amour premier d'Antiochus pour

⁹³⁷ H.C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, part II, vol. 2, pp. 398-399: "In order to adapt the theme to modern manners, he [Brosse] made Stratonice the fiancée, not the wife, of Seleucus [...]. As Gros points out, the facts that in Quinault's *Stratonice*, the heroine is not married to the king and that she loves his son make it probable that he utilized Brosse's tragi-comedy. A similar argument can be advanced to show that the *Antiochus* of Thomas Corneille may owe something to Brosse." Sur l'influence également possible de la pièce de Brosse sur *Hypolite ou le garçon insensible* de Gilbert (1645), voir notre chapitre VII.

⁹³⁸ Thomas Corneille, *Au Lecteur*.

⁹³⁹ Voir l'évolution du statut de la jeune femme en comparant les listes des personnages de nos pièces : chez Gillet, Stratonice est la « belle mère d'Anthioque », chez Du Fayot, elle est « la Reine ». Chez Brosse, elle est « fille de Démétrius, destinée pour femme à Seleucus » et chez Thomas Corneille et Quinault elle est « fille de Démétrius » si bien que son statut vis-à-vis de Seleucus n'est même plus précisé.

⁹⁴⁰ Le roman paraît en 1640 tout comme la pièce de Gillet éditée en 1642 mais jouée dès 1640 selon le site Internet César : [http://cesar.org.uk/cesar2/\(15/05/2012\)](http://cesar.org.uk/cesar2/(15/05/2012)). On retrouve également dans la pièce de Gillet le récit d'un songe d'Antiochus (scène IV) tout comme chez l'italien.

Sophosnibe⁹⁴¹. S'il conserve la mort de Sophosnibe, il en modifie les causes et en développe les suites. Pour Du Fayot, Sophosnibe aurait été empoisonnée ce qui lui permet d'ajouter le personnage d'Alceste venu pour la venger en tentant de commettre un parricide. C'est cet incident, inventé par Du Fayot à partir des données du roman italien, qui lui permet de justifier le fait qu'Antiochus diffère son départ afin de rester protéger son père⁹⁴². D'autres auteurs font des emprunts plus discrets, comme Thomas Corneille qui ajoute un quiproquo autour d'un portrait, qui n'est pas sans rappeler le portrait dont Seleucus tombe amoureux au début du roman d'Assarino. Il ajoute aussi le personnage d'Arsinoé dont le nom évoque un personnage du roman *Cythérée* de Gomberville⁹⁴³. Enfin, dans la plupart de nos pièces, on retrouve le désir d'exil d'Antiochus, l'insistance sur l'écart d'âge entre le père et le fils, le développement du rôle de Stratonice et des amours contrariées du jeune couple comme chez les romanciers.

Mais, nos dramaturges inventent aussi des personnages neufs et créent des épisodes inédits tout en se livrant à des emprunts entre eux. Brosse crée ainsi le personnage de Thamire, jeune femme promise à Antiochus et qui épouse finalement Seleucus. Ce quatrième personnage pourrait avoir donné à Quinault l'idée de Barsine, jeune femme ambitieuse courtisant le fils puis, se tournant finalement vers le père afin d'accéder à la couronne⁹⁴⁴. Thomas Corneille, pour sa part, crée à son tour une Barsine dont il fait la confidente d'Arsinoé, rivale de Stratonice pour Antiochus⁹⁴⁵. Les auteurs à l'aide de ces nouveaux personnages se plaisent à multiplier les rivalités féminines et masculines⁹⁴⁶.

⁹⁴¹ Voir Du Fayot, *Préface* : « Stratonice quittant la cour du Roi son père & la Grèce pour venir en Syrie auprès du Roi son Époux, avait amené pour sa Dame d'honneur Licofronne, Dame vraiment pleine d'honneur & de vertu, & entre les filles d'honneur, Sophosnibe qui passait pour le second Astre de l'un & l'autre de ces deux Royaumes : l'amour que le Prince Antioque porta d'abord à Sophosnibe [...] ».

⁹⁴² Voir Du Fayot, *Préface* : « Ce fut le sujet qui fit retarder le départ du Prince comme j'ai dit ci-dessus [...] ». La pièce regorge d'autres allusions au roman : Laodicée, la destination choisie par Antiochus pour son exil (II, 4), les scènes d'intimités entre le roi et la reine qui rappellent celles du roman (I, 4 et V, 2), le prénom d'un des médecins, Hermogène, même si le dramaturge noircit le personnage pour en faire un conspirateur. Il développe le personnage de Licofronne, mère déchirée entre son amour pour son fils et son respect pour son roi, qui rappelle, bien sûr, le personnage de Licofronie, nourrice de Stratonice dans le roman.

⁹⁴³ Arsinoé est la mère de Cythérée dans le roman de Gomberville et elle intervient, du reste, juste après l'épisode de la rivalité d'Antiochus avec son fils Araxe pour Cythérée. Voir Gomberville, *Cythérée*, éd. cit., tome IV, p. 728 : « Antiochus lui [à Cythérée] montrant Arsinoé ravie de voir une si belle chose, Madame, lui dit-il, voilà la Reine votre mère ».

⁹⁴⁴ Comparer aussi avec la mère-rivale ambitieuse Deuthere dans *Clotilde*, tragédie de Boyer créée une année auparavant, voir notre chapitre V.

⁹⁴⁵ On peut considérer cet emprunt comme une allusion à son prédécesseur, Thomas Corneille ayant lui-même écrit le 1^{er} décembre 1659 qu'il avait ponctuellement renoncé à son sujet en raison de la concurrence de Quinault : « J'ai cru devoir abandonner le sujet de Stratonice qui me plaisait fort, seulement à cause que Mr Quinault était plus avancé de 200 vers que moi [...] », cité par E. Dubois dans son *Introduction* à Philippe Quinault, *Stratonice, tragi-comédie*, éd. cit., p. XI.

⁹⁴⁶ Notons que le personnage d'Antiochus, présent également à la même époque dans les théâtres espagnol et italien, a pu également influencer nos auteurs. Pour l'Espagne, voir notamment la *comedia famosa Antioco y*

1.3.2 Variations autour du sujet d'Antiochus

Précédant de quelques années les pièces traitant du personnage d'Antiochus, deux pièces traitent de sujets proches et proposent le même modèle esthétique de rivalité pathétique et galante. Ainsi, *La Célidée*, tragi-comédie de Rayssiguier (1634) nous présente le personnage d'Alidor, malade d'amour pour Calirie, jeune femme promise à Oronte, son oncle et tuteur. Ce dernier, découvrant par l'entremise du médecin la nature du mal dont souffre son protégé, lui cède aussitôt la jeune femme. Cette action occupe le premier acte de la pièce et l'auteur reconnaît dans son *Adresse au Lecteur* s'être inspiré de « l'histoire de Célidée, de Tamire, et de Calidon », tirée de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé⁹⁴⁷, et l'avoir agrémentée d'une intrigue secondaire pour écrire une pièce en cinq actes⁹⁴⁸. Or, comme le souligne H.C. Lancaster, Honoré d'Urfé, pour cet épisode, s'était probablement lui-même inspiré de l'histoire de Stratonice contée par Plutarque dans sa « Vie de Démétrius⁹⁴⁹ ». On retrouve en effet le même schéma de rivalité que celle d'Antiochus et de Seleucus transposée ici chez un oncle-tuteur et son neveu. Par ailleurs, grâce à la riche étude de Maxime Gaume sur les sources urféennes⁹⁵⁰, nous savons que Plutarque figurait au premier plan parmi les lectures du romancier. Cependant, Urfé modifie considérablement la trame historique puisque la jeune femme refuse

Seleuco, de Don Agustín Moreto (1654). Pour l'Italie, voir dès 1609, la tragédie en prose d'Angelo Scaramucci, selon André Stegmann, *op. cit.*, tome II, pp.138-139. Le sujet est également présent à l'opéra voir *Seleuco* de Nicolò Minato, mis en musique par Sartorio, Venise (1666). Cette oeuvre est inspirée du roman d'Assarino, selon Bernhard Jahn, *Die Sinne und die oper: The Verbal Expression of Sensuality in Music Dramas of Northern and Central Germany (1680 - 1740)*, Niemeyer. Tübingen, 2005, p.105. Sur la postérité du sujet d'Antiochus à l'opéra, voir la conclusion générale de notre thèse.

⁹⁴⁷ Voir Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, éd. cit., part II, livres 1-2 et 11. Voir H.C. Lancaster, *op. cit.*, part I, vol. 2, pp. 504-506, pour l'analyse du travail d'imitation auquel s'est livré Rayssiguier sur le roman d'Urfé, avec notamment la reprise de passages entiers et des caractères principaux. Voir aussi Chrystelle Barbillon, *Mode narratif, mode dramatique : l'adaptation théâtrale de fiction narrative au XVIIe siècle en France*, thèse de doctorat sous la direction de M. Georges Forestier, soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2012. L'histoire de Célidée tirée de *L'Astrée* a, selon nos recherches, fait l'objet d'une adaptation unique, celle de Rayssiguier ce que confirme également la thèse de Chrystelle Barbillon, voir notamment, p. 330 où elle montre comment Rayssiguier simplifie la trame urféenne pour rendre la rivalité amoureuse plus dense.

⁹⁴⁸ Voir Rayssiguier, *Adresse au lecteur*. L'auteur cite ses sources et justifie ses modifications, notamment l'ajout de l'intrigue secondaire autour des personnages de Cintille, Florintor et Mélissée. Il écrit : « Si quelques uns trouvent mauvais que j'aie mêlé quelques autres amours dans l'histoire de Célidée, de Tamire, et de Calidon, et que je ne l'aie pas traitée de même qu'elle est dans Monsieur d'Urfé, je les prie auparavant que de me blâmer de considérer qu'elle était de soi trop nue pour le théâtre, que l'embellissement que je lui donne n'est point désagréable, et ne rend pas le sujet moins intelligible [...] ». Par ailleurs, le titre de la pièce choisi pour la première édition de 1635 est révélateur de l'emprunt : *La Célidée sous le nom de Calirie ou la générosité d'amour*, tandis que la deuxième édition, en 1636, s'intitule seulement *Alidor et Oronte*.

⁹⁴⁹ H.C. Lancaster, *op. cit.*, part I, vol. 2, note 2, p. 504: "The source of Urfé's narrative may be the story of Stratonice as told in Plutarch's *Démétrius*".

⁹⁵⁰ Maxime Gaume, *Les Inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Etienne, Centre d'Etudes Foreziennes, 1977, voir notamment les pages 64-79 sur la formation d'Honoré d'Urfé comme humaniste lisant Plutarque et constituant, lors de sa scolarité au collège jésuite de Tournon, des cahiers d'*exempla* et de citations qui seront pour lui une documentation précieuse lors de la rédaction de ses ouvrages. Voir aussi pp. 102sq sur Urfé comme historien et la place importante de Plutarque dans son œuvre.

de se marier avec le neveu et se mutile le visage pour pouvoir épouser l'oncle qui est le seul des deux à l'aimer d'un amour sincère. Rayssiguier suit Urfé dans cette variation romanesque et reprend le motif de la beauté mutilée⁹⁵¹.

Enfin, la comédie de Desmarets, *Aspasie* (1636), nous présente également un jeune homme faible et maladif en la personne de Lysis. Faisant ses adieux à Aspasie, jeune femme promise à son père, il tombe en pâmoison dans le jardin. Comme le souligne H.C. Lancaster, Desmarets a pu être influencé par l'épisode de *l'Astrée*, récemment dramatisé par Rayssiguier dans *La Célidée*. Mais, l'intrigue d'*Aspasie*, qui ne comporte pas d'épisode de mutilation, reste cependant plus proche de la version historique de Plutarque concernant la maladie d'Antiochus⁹⁵². Lysis semble préfigurer l'entrée en scène d'Antiochus dans les années 40 d'autant plus que, comme le montre H.G. Hall dans *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*⁹⁵³, le dramaturge fait le choix de mettre ici l'accent sur la rivalité père-fils et sur le sacrifice du père annulant son mariage. Il conserve ainsi au sujet sa dimension d'*exemplum* ce qui apparente cette comédie sérieuse à une tragi-comédie⁹⁵⁴.

Pour conclure, alors que les auteurs de romans délaissent *l'exemplum* historique du père généreux au profit du développement des amours contrariées de Stratonice et Antiochus, les dramaturges réalisent une sorte de synthèse des différentes sources. Pour ce faire, ils font le

⁹⁵¹ Cependant, Chrystelle Barbillon, thèse citée, p. 330, montre que Rayssiguier supprime les hésitations de l'héroïne avant sa mutilation alors que celles-ci étaient longuement développées dans le roman. Maxime Gaume a recensé diverses sources possibles pour ce motif de la beauté mutilée chez Urfé. Voir *Ibid.*, p. 367, le critique renvoie à Montaigne, *Essais*, II, chapitre 33 « L'histoire de Spurina ». L'épisode de Spurina est raconté par Valère Maxime, *op. cit.*, livre IV, chapitre 5, l'historien écrit dans un chapitre consacré à la modestie : « Il y avait dans cette contrée un jeune homme d'une rare beauté, nommé Spurina. Voyant que son admirable élégance attirait les regards de beaucoup de femmes distinguées et le rendait suspect à leurs maris et à leurs parents, il détruisit toute la grâce de son visage par des mutilations. Il préféra cette laideur qui attestait la pureté de ses mœurs à une beauté capable d'exciter dans les cœurs de mauvaises passions. » Maxime Gaume, *Ibid.*, p. 367, note 1269, écrit que « le recueil de Boccace, *De casibus virorum et feminarum illustrium* vulgarisa ce récit, d'après lequel Spurina était d'une beauté si extraordinaire, que tous en étaient amoureux. Pour y remédier, il se mutila la face. » Enfin, Maxime Gaume, *Ibid.*, p. 533, rappelle que deux sources ont été proposées pour l'épisode de *Célidée* : « l'une est l'*Arcadia* de Sannazar où Argalus conserve son amour à Parthénie défigurée par un poison dont Démoagoras lui a frotté le visage par jalousie » – L'*Arcadie* de Jacques Sannazar, publiée en 1502 à Venise est traduite en français en 1544 – et l'autre, est l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, Première journée, nouvelle X, dans laquelle « Floride pour mieux résister à l'amour d'Amadour, se balafre le visage avec une pierre ». Comparer avec le mensonge d'Olimpe se faisant passer pour défigurée auprès du père prétendument aveugle dans la pièce de Brosse, voir notre chapitre IV.

⁹⁵² Voir H.C. Lancaster, *op. cit.*, part II, vol. 1, pp. 102-103. Le critique écrit : « The subject may be partly derived from Plutarch, who, in his *Demetrius*, Chap. XXXVIII, tells a somewhat similar story of rivalry, [...]. This story had probably inspired an episode in the *Astrée* recently dramatized by Rayssiguier but the plot of *Aspasie* is nearer to Plutarch than to his French imitators. »

⁹⁵³ Hugh Gaston Hall, *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 151-152. Le critique écrit : « Plutarch's story is more concerned with father's sacrifice for his son and with the annulment of a marriage for reasons of State than it is with father-son rivalry. Desmarets idealize that aspect of the story by avoiding consummation of Aspasie's marriage to Lysis' father while giving unusual prominence to the first marriage and its annulment. » Le critique explique le choix de Desmarets par l'actualité du thème politique de l'annulation de mariage. Selon le critique, il était alors question de la dissolution du mariage d'amour conclu par Gaston d'Orléans et Marguerite de Lorraine en 1632.

choix de développer un autre paramètre, celui de la rivalité latente entre le père et le fils qui permet de dynamiser *l'exemplum* historique autour d'une situation de crise tout en gardant la thématique amoureuse. En effet, comme le souligne Carine Barbafieri, « cette histoire contient [...] virtuellement de superbes dilemmes⁹⁵⁵ » que nos auteurs vont s'efforcer d'exploiter pour créer un nœud dramatique. Toutefois, tous sont confrontés à un même problème : comment représenter scéniquement ce personnage d'Antiochus, un fils malade, sans heurter les bienséances et sans nuire à la dynamique de l'action ?

1.3.3 La mise en scène problématique du rival malade

La mise en scène du personnage d'Antiochus pose deux problèmes majeurs. Tout d'abord, les dramaturges risquent de heurter les bienséances car représenter un personnage malade, alité, dans un lieu aussi intime qu'une chambre, pose problème au XVII^e siècle. Mais surtout, un rival aussi faible risque de nuire considérablement à la dynamique de l'action, celle-ci se réduisant alors à la lamentation d'un personnage fixe sur la scène. Pour ces raisons, le sujet avait été fortement déconseillé par l'Abbé d'Aubignac aux auteurs dramatiques. En effet, le théoricien écrit dans sa *Pratique du théâtre* qui paraît en 1657 :

Davantage il ne faut pas s'imaginer que toutes les belles Histoires puissent heureusement paraître sur la Scène [...]. Et ce fut l'avis que je donnai à celui qui voulait travailler sur les Amours de Stratonice et d'Antiochus : car le seul incident considérable, est l'adresse du Médecin [...]. Et j'estime qu'il est très difficile de faire un Poème dramatique dont le héros soit toujours au lit, ni de représenter cette circonstance [...]. De mettre aussi la Scène dans la chambre d'un Malade ou devant sa porte, cela ne serait guère raisonnable⁹⁵⁶.

Pourtant, le problème est résolu différemment selon les dramaturges. Gillet de La Tessonnerie est sans doute le moins innovateur et son acte III, *Antioque*, est d'un statisme qui illustre bien les craintes de l'abbé d'Aubignac. En effet, Antiochus, est « seul sur un lit⁹⁵⁷ », malade, et les autres personnages viennent successivement lui rendre visite. La pièce se déroule lentement, au rythme de l'agonie du prince et de ses lamentations. Toutefois, cette absence de dynamique de la pièce enchâssée est compensée et justifiée par la structure du théâtre dans le théâtre choisie pour la pièce cadre *Le Triomphe des cinq passions*. Le statut d'« évocation magique⁹⁵⁸ » donné à chaque acte justifie cet immobilisme, la dynamique se

⁹⁵⁵ Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon. La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, P.U.R., 2006, p. 224.

⁹⁵⁶ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, livre II, chap.1, pp. 109-110.

⁹⁵⁷ Gillet de La Tessonnerie, scène II, didascalie.

⁹⁵⁸ Voir Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 61. Voir aussi *Ibid.*, p. 64, le critique écrit : « [...] l'Enchanteur évoque pour le jeune Arthémidore des personnages qui ont souffert des mêmes passions dont il cherche à se guérir. À l'issue de chacun de ces cinq

trouvant dans la pièce cadre et notamment, dans la progression morale du jeune homme avec l'aide de l'Enchanteur. Dans *La Célidée*, Alidor apparaît également sur scène « seul dans son lit⁹⁵⁹ » et Oronte puis, Calirie viennent lui rendre visite. Le mémoire de Mahelot nous renseigne sur la disposition du décor. L'espace scénique comporte trois chambres : à gauche celle d'Alidor alité, à droite celle de son oncle et, enfin dans le fond celle de Calirie qui n'est dévoilée qu'à la toute fin de la pièce. Cette tripartition permet de maintenir un certain dynamisme, assuré par la jeune femme qui, partagée entre les deux hommes, se déplace latéralement d'une chambre à l'autre. Enfin, Brosse fait lui aussi preuve d'ingéniosité pour parer au statisme du personnage malade. Au moyen d'un rideau, il crée deux espaces scéniques : un espace statique et intime, la chambre, et un espace dynamique et public, l'antichambre⁹⁶⁰.

D'autres auteurs font le choix de rendre le personnage d'Antiochus actif, en dépit de sa maladie et de tout souci de vraisemblance. Ainsi, dans la pièce de Du Fayot, bien loin de rester statique ou couché⁹⁶¹, Antiochus prend, dès l'acte III, une part très active au jugement de la tentative de parricide dont a été victime son père, et ce dernier doit d'ailleurs modérer son ardeur à le défendre⁹⁶². Philippe Quinault et Thomas Corneille, quant à eux, évincent le problème en supprimant le personnage du médecin et en dotant Antiochus, non plus d'une maladie au sens strictement pathologique, mais plutôt d'un mal d'amour abstrait et épuré qui ne l'empêche nullement d'agir. De même, Lysis dans *Aspasie* de Desmarets est seulement présenté comme faible et sujet aux évanouissements.

Pour conclure, les dramaturges choisissent, soit de rester fidèles aux sources et de traiter la maladie avec sérieux, au risque de heurter les bienséances, soit de la moderniser, en la transformant en un mal abstrait, au profit d'une mise en scène plus dynamique. Voyons à présent justement quelles possibilités dramaturgiques et rhétoriques offre cette alliance entre rivalité et maladie propre au sujet d'Antiochus.

tableaux, les deux spectateurs font le point sur les progrès du jeune homme. » Ces cinq passions sont la vaine gloire, l'ambition, l'amour, la jalousie, la haine.

⁹⁵⁹ Voir *La Célidée*, I, 4, didascalie.

⁹⁶⁰ Voir l'indication scénique dans Brosse, *La Stratonice ou le malade d'amour*, III, 5 : « On tire la toile, Antiochus paraît dans sa chambre sur un lit & le Médecin auprès de lui ». Notons que l'espace scénique était déjà divisé en deux par une toile chez Gillet mais seulement pour séparer les « évocations magiques » ayant lieu dans le temple, des scènes cadre se déroulant devant le temple. Cette division n'avait donc pas d'impact sur l'« évocation magique » d'Antioque. Voir *Le Triomphe des cinq passions*, I, 1 didascalie : « On tire la toile et l'on voit un temple et ses personnages qui suivent ». Voir l'analyse du décor proposée par Chrystelle Barbillon dans sa thèse, pp. 468-469. La chercheuse souligne notamment que « Célidée, prise entre ces deux hommes, circule d'un espace à l'autre, faisant ressortir l'enjeu amoureux ».

⁹⁶¹ Voir H. C. Lancaster, *op. cit.*, part III, vol. 1, p. 119, le critique écrit à propos de la pièce de Du Fayot : « [...] Antiochus, who is not seen in bed as in Brosse's play [...] ».

⁹⁶² Voir Du Fayot, *La Nouvelle Stratonice*, III, 6.

2 Rivalité et maladie : dramaturgie et rhétorique pathétiques et galantes

Le sujet d'Antiochus repose sur une particularité essentielle, la maladie du fils, présente dès les sources historiques. Celle-ci résulte de son désir incestueux secret pour sa (future) belle-mère. Or, ce mal joue un rôle paradoxal. D'une part, il permet d'exprimer scéniquement une passion coupable et, de l'autre, il permet de résoudre la rivalité née de cet amour, puisque le père, attendri devant son fils à l'agonie, finit par lui céder sa femme. Afin de mesurer précisément son impact esthétique sur nos pièces, nous souhaitons, tout d'abord, revenir sur la tradition médicale et littéraire de la maladie d'amour.

2.1 La maladie d'amour : une double tradition médicale et littéraire

Le cas de la maladie d'amour occupe une place importante dans la tradition médicale de l'Antiquité au XVII^e siècle. Ainsi, Patrick Dandrey dans *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*⁹⁶³, évoque au début de notre ère l'ouvrage du pseudo-Soranus intitulé *Vie d'Hippocrate*. Ce dernier raconte qu'Hippocrate se serait rendu au chevet du roi Perdicas malade d'amour pour la concubine de son père, Phila⁹⁶⁴. Patrick Dandrey évoque aussi le *De Praenotione ad Posthumum* de Galien au II^e siècle ap. J.-C. qui transpose la maladie d'amour au cas cette fois d'une femme, Justa, éprise du danseur Pylade et soignée par Galien⁹⁶⁵. Cette tradition initiée par Hippocrate et Galien fut poursuivie par une vague de traités médicaux sur la maladie d'amour avec notamment, à l'orée du XVII^e siècle, le *Discours des maladies mélancoliques* de Du Laurens⁹⁶⁶. Celui-ci évoque l'épisode d'Antiochus auquel fait immédiatement suite celui de Justa évoqué par Galien. Du Laurens écrit :

Par tous ces signes, ce grand Médecin Erasistrate reconnut la passion d'Antioche fils du roi Seleuque, qui s'en allait mourant de l'amour de Stratonique sa belle-mère, car le voyant rougir, pâlir, redoubler ses soupirs, changer si souvent de pouls à la seule vue de Stratonique, jugea qu'il avait cette passion érotique, et en avertit le père. Galien avec la même ruse découvrit la maladie de Justa femme de Boëce, consul de Rome, qui brûlait de l'amour de Pyladès [...]⁹⁶⁷.

⁹⁶³ Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998.

⁹⁶⁴ *Vie d'Hippocrate* attribuée au Pseudo Soranus, ouvrage cité par Patrick Dandrey, *Ibid.*, tome 1, p. 581 : « Le roi était prématurément vieilli et présentait les symptômes d'une maladie psychique. En effet, après la mort de son père Alexandre, il s'était épris de la concubine de celui-ci, Phila. Montrant qu'elle était cause de ce qui arrivait parce qu'il avait observé que le roi était complètement transformé à sa vue, il mit fin à la maladie et rétablit la santé du roi ».

⁹⁶⁵ Galien, *De Praenotione ad Posthumum*, cité par Patrick Dandrey, *Ibid.*

⁹⁶⁶ André du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques*, 1597, cité par Patrick Dandrey, *Ibid.*, tome I, p. 532, n. 3.

⁹⁶⁷ Du Laurens, *Discours de maladies mélancoliques*, cité par Patrick Dandrey, *op. cit.*, p. 583.

Le personnage d'Antiochus est donc lié, au sein du Grand Siècle, à une réflexion médicale tout à fait sérieuse. Le mal d'amour, aussi nommé « mélancolie », est, du reste, défini par Antoine Furetière dans son *Dictionnaire* comme une pathologie aux manifestations d'abord physiques. Voici l'article que propose le lexicographe :

MÉLANCOLIE. Subst. fem. C'est une des quatre humeurs qui sont dans le corps, la plus pesante & la plus incommode. La *mélancolie* cause la tristesse, le chagrin. La *mélancolie* noire cause quelque fois la folie. [...] en termes de Médecine, est aussi une maladie qui cause une rêverie sans fièvre, accompagnée d'une frayeur et d'une tristesse sans occasion apparente, qui provient d'une humeur ou vapeur mélancolique, laquelle occupe le cerveau & altère sa température. Cette maladie fait dire ou faire des choses déraisonnables [...] Elle vient des fumées de la rate. La passion mélancolique est au commencement aisée à guérir ; mais quand elle envieillie [sic], & comme naturalisée, elle est du tout incurable, selon Trallian⁹⁶⁸.

La mélancolie est intimement liée au corps, à la rate. Elle provient d'un excès de bile noire qui occasionne un dérèglement des humeurs corporelles du patient. Elle peut entraîner fièvre, tristesse, rêveries et faire dire ou faire des choses déraisonnables.

Mais, la maladie d'amour est aussi un thème littéraire traditionnel, présent dès l'Antiquité chez des poètes comme Sapphô ou Ovide⁹⁶⁹. Patrick Dandrey met en exergue deux couples emblématiques antiques et légendaires, celui d'Antiochus et Stratonice et, celui de Théagène et Chariclée, comme ayant contribué au développement des saynètes de médecine amoureuse dans la tradition⁹⁷⁰. Il insiste sur la relation d'« interdépendance indéfectible pendant une vingtaine de siècles entre les traités savants et les récits légendaires ou fictifs » donnant naissance à « une tradition à la fois médicale, narrative et dramatique [...] »⁹⁷¹. Ainsi, dans *L'Histoire éthiopique* d'Héliodore datée du III^e siècle ap. J.-C.⁹⁷², sans doute sous l'influence des traités médicaux de Galien, c'est une femme, Chariclée, qui est atteinte de langueur amoureuse. Le schéma de la maladie d'amour fleurit ensuite au Moyen Âge dans la littérature courtoise et nourrit la doctrine d'André Le Chapelain dans son *De Amore* au XII^e siècle. Plus tard, ce sont certaines nouvelles du *Décameron* de Boccace⁹⁷³ et de *L'Heptaméron* de

⁹⁶⁸ Antoine Furetière, *Dictionnaire*, éd. cit., entrée « mélancolie ».

⁹⁶⁹ Ovide, *Les Amours*, édition bilingue, Paris, Belles Lettres, 2002. Voir notamment l'expression de sa souffrance par le poète amoureux aux livres II, 9 et III, 11.

⁹⁷⁰ Patrick, Dandrey, *op. cit.*, tome 1, p. 579 : « C'est par les amours emblématiques de deux couples antiques et légendaires, celui d'Antiochus et de Stratonice, celui de Théagène et Chariclée, qu'il convient de commencer le recensement des saynètes de médecine amoureuse dans le sillage desquelles Molière a inscrit ses petites comédies dérivées du modèle du *médecin par ruse* ».

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 576.

⁹⁷² *L'Histoire éthiopique d'Héliodore*, contenant dix livres, traitant des légaux et pudiques amours de Théagène Thessalien et Chariclée Ethiopienne, cité par Patrick Dandrey, *op. cit.*, tome 1, p. 579. Cet ouvrage, traduit en français par Jacques Amyot, est très en vogue au XVII^e siècle.

⁹⁷³ Voir Boccace, *Le Décaméron*, éd. et trad. J. Bourciez, Paris, Garnier, 1967, VIII^e nouvelle de la II^e journée, p. 146. Dans cette nouvelle, Jacquet est malade d'amour pour Jeannette, qu'il croit lui être à jamais refusée en raison de l'inégalité de leurs conditions. Il rencontre un médecin qui, après lui avoir ausculté le poulx, découvre la cause de sa maladie et dévoile tout aux parents.

Marguerite de Navarre⁹⁷⁴ qui traitent de la maladie d'amour. Mais, au XVI^e siècle, ce sont surtout les littératures ibérique et italienne qui enrichissent le modèle. Soulignons les parutions en Espagne d'*Amadis de Gaule* de Garcia Rodriguez de Montalvo (1508)⁹⁷⁵ et de *Diana* de Montemayor (1559)⁹⁷⁶ et, en Italie, du *Roland furieux* de l'Arioste (1516 et 1532)⁹⁷⁷. Ces oeuvres qui chantent les souffrances et les périls de l'amour absolu représentent les plus célèbres figures de la mélancolie amoureuse dans l'Europe de la Renaissance. Comme le souligne Patrick Dandrey, elles ont contribué à « placer la littérature européenne sous le signe de la fatalité amoureuse⁹⁷⁸ » et à « promouvoir [...] le modèle narratif et dramaturgique de la confrontation entre un mélancolique érotique et le médecin avisé ou égaré de son corps et âme en peine⁹⁷⁹ ».

Les représentations de l'amour dans la littérature française du XVII^e siècle s'inspirent directement de ces modèles littéraires européens et, notamment, des théories néoplatonicienne et pétrarquiste. Ainsi, Alain Génétiot dans son ouvrage intitulé, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*⁹⁸⁰, écrit :

À l'époque où naît en France la galanterie, dès les années 1610, le discours poétique amoureux est encore sous l'influence dominante des derniers émules du néo-pétrarquisme [...]. On retrouve ainsi chez les poètes galants un même type de discours que l'on qualifiera ici de « discours sérieux », parce qu'il fait de l'amour une passion importante et grave⁹⁸¹.

Ce « discours sérieux » transparait essentiellement, selon la critique, dans la divinisation de la femme aimée selon la mode courtoise et dans la reprise de la théorie de l'*innamoramento* développée par Marsile Ficin relisant le *Banquet* de Platon⁹⁸². Dans son *Commentaire du Banquet de Platon*, Marsile Ficin explique que lors de la première rencontre amoureuse, la

⁹⁷⁴ Voir Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éd. Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Livre de Poche Classique, 1999, nouvelle IX de la Première Journée, pp. 149-157. Dans cette nouvelle, un jeune homme tombé malade d'amour, voit son cœur éclater de bonheur jusqu'à le tuer sur le champ quand son amante l'embrasse. La narratrice décrit ainsi la maladie qui envahit le jeune homme quand il apprend que sa bien aimée lui préfère un rival, p. 151 : « [...] le pauvre gentilhomme prit tel déplaisir, [...] que peu à peu, sans autre maladie, commença à diminuer, et en peu de temps changea de telle sorte qu'il semblait qu'il couvrit la beauté de son visage du masque de la mort, où d'heure en heure il allait joyeusement ».

⁹⁷⁵ Garcia Rodriguez de Montalvo, *Amadis de Gaule*, 1508, traduit en France dès 1540. Voir Patrick Dandrey, *op. cit.*, tome I, p. 590 : « Amadis, le beau ténébreux, [...] connaît les horreurs de la mélancolie, ses abattements et ses extases, ses pleurs et ses pâmoisons. Épris de sa tristesse, il se complaît aux langueurs de l'amour et à la fascination de la mort ».

⁹⁷⁶ Montemayor, *Diana*, 1559. Voir Patrick Dandrey, *op. cit.*, tome I, p. 590 : « L'exposé détaillé des sentiments provoqués par l'amour malheureux constitue également la matière principale de la *Diana* de Montemayor [...]. Les cinq protagonistes y succombent à la mélancolie amoureuse, malgré les remèdes magiques de Felicia [...] ».

⁹⁷⁷ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, 1516 et 1532, traduit en France dès 1544 [*Roland furieux*]. Voir aussi Patrick, Dandrey, *Ibid.*

⁹⁷⁸ Patrick Dandrey, *Ibid.*

⁹⁷⁹ *Ibid.*

⁹⁸⁰ Alain, Génétiot, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, H. Champion, 1997.

⁹⁸¹ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁹⁸² Marsile Ficin *Commentaire sur Le Banquet de Platon, de l'amour*, texte établi, traduit et présenté par Pierre Laurens, Paris, Belles Lettres, 2002.

vue de la dame ensorcelle le jeune homme par les traits qu'elle lui lance avec ses yeux. Ces traits vont imprimer à jamais l'image de l'aimée dans le cœur du jeune homme, allant jusqu'à provoquer le dérèglement de ses sens, de ses humeurs et le rendant malade d'amour, autrement dit, mélancolique⁹⁸³.

Dans nos pièces, ces deux aspects – médical et littéraire – sont présents. Cependant, bien souvent, « une gaze de bienséance⁹⁸⁴ » plus ou moins importante, recouvre la réflexion thérapeutique, au profit du développement d'une esthétique galante, en accord avec le goût du siècle, comme nous allons le voir à présent.

2.2 Essor de la galanterie et du héros galant au XVII^e siècle

Au XVII^e siècle, la « galanterie » est un terme lourd d'ambigüités car il englobe diverses définitions. Il s'agit certes d'une forme de politesse, mais qui s'exerce essentiellement dans le domaine amoureux, à l'égard de la femme à conquérir. Dans son ouvrage intitulé, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Carine Barbafieri propose la définition suivante :

La galanterie est, nous semble-t-il, **une honnêteté tendue vers la séduction des femmes, que cette séduction relève d'un jeu dont chacun est conscient** (l'ancien verbe *galer* signifie s'amuser [...]), jeu par lequel l'homme fait mine d'être transi devant une femme présumée inaccessible, **ou que la séduction soit l'élan sincère d'un cœur amoureux**. La galanterie, comme honnêteté tournée en dernier lieu vers le beau sexe, s'ente donc sur les civilités, **soit qu'elle les respecte au pied de la lettre, soit au contraire qu'elle s'amuse à les parodier et les subvertir**, subversion que l'on peut voir comme étant le principe même de l'Hôtel de Rambouillet⁹⁸⁵.

D'emblée se dessinent donc deux modèles de galanterie, l'un enjoué, tourné vers l'amusement au sein de l'entreprise de séduction – puisque étymologiquement le verbe *galer* signifie « s'amuser » –, l'autre plus sérieux dans l'expression des sentiments. Delphine Denis dans son ouvrage intitulé, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*⁹⁸⁶, souligne également ce double aspect que présentait déjà Jean Michel Pelous⁹⁸⁷, elle écrit :

⁹⁸³ Voir Marsile Ficin, *Ibid.*, discours VII, chapitre IV, qui écrit : « [...] qu'y a-t-il d'étonnant qu'un œil ouvert et fixé sur quelqu'un lance les traits de ses rayons dans les yeux de la personne qui est proche de lui et qu'avec ces traits, qui sont les véhicules des esprits, il dirige vers elle la vapeur sanguine que nous appelons esprit ? De là, ce trait empoisonné traverse les yeux et comme il vient du cœur de celui qui frappe, il recherche la poitrine de celui qu'il atteint, comme sa propre demeure [...] ».

⁹⁸⁴ Nous empruntons l'expression à Patrick Dandrey, *op. cit.*, tome I, p. 621.

⁹⁸⁵ Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon*, p. 29. C'est nous qui soulignons.

⁹⁸⁶ Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

⁹⁸⁷ Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, Amour galant (1654-1675)*. Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines, Paris, Klincksieck, 1980.

Deux modèles de la « représentation de l'amour » s'opposent [...] La première position tente d'accorder l'ancienne conception courtoise de la *fin'amors* à la mystique platonicienne relayée jusqu'au début du siècle par les poètes néo-pétrarquistes à l'école italienne [...] Elle représente le parti pris de l'amour « sérieux » [...]. Face à cette orthodoxie amoureuse, comme l'a montré J.-M. Pelous, un « schisme galant » propose de renouveler l'invention poétique, en installant l'art du contrepoint – ironie, badinage, enjouement et jusqu'à un sensualisme savamment voilé ou gaiement affiché – au cœur de l'esthétique nouvelle⁹⁸⁸.

Cependant, la critique souligne qu'il ne faut pas « trop durcir les lignes d'opposition⁹⁸⁹ » car ces deux modèles se chevauchent souvent chez les auteurs. Ainsi, le héros galant, présent dans les romans du XVII^e siècle, illustre bien souvent ce double aspect, à la fois sérieux et enjoué. Chez lui, courtoisie et sentiments vont de paire et transparaissent dans son comportement et son langage. Il se présente comme un amoureux sincère, languissant, en proie à la rêverie et préférant rester auprès de la femme aimée ou fuir avec elle dans quelque tranquille retraite, plutôt que combattre ou se mêler des affaires publiques. Sa rhétorique amoureuse est empreinte de soupirs, de larmes, elle est souvent proche de l'élégie. Cependant, le personnage sait aussi se montrer habile séducteur pour conquérir la femme aimée et il n'hésite pas à user de la raillerie et de la ruse pour contrer ses éventuels rivaux.

Or, ce héros galant, en faisant son entrée sur la scène dramatique du XVII^e siècle, suscite de très vives critiques et réactions⁹⁹⁰. On condamne sa grandeur perdue, son manque d'héroïsme au profit du seul sentiment amoureux. Les personnages historiques sont stigmatisés pour leur manque de vraisemblance tel Alexandre, héros éponyme de la pièce de Racine⁹⁹¹. Le langage galant, dépourvu de fureurs tragiques et de violents dilemmes est considéré par l'Abbé d'Aubignac comme inapte à provoquer la crainte du spectateur et, partant, comme impropre au genre tragique dans lequel les passions doivent s'affronter⁹⁹². Boileau pour sa part, stigmatise la « mièvrerie fondamentale⁹⁹³ » d'un discours galant dont « il pointe la facilité, la pauvreté et les images attendues⁹⁹⁴ ». À l'inverse, La Mesnardière dans sa *Poétique*, défend ce nouveau modèle de héros⁹⁹⁵. Il condamne, pour sa part, les violents accès

⁹⁸⁸ Delphine Denis, *op. cit.*, pp. 287-288.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁹⁰ Nous renvoyons ici le lecteur au développement très éclairant de Carine Barbaferi, *op. cit.*, chapitre I : « Le refus du héros galant », pp. 37-62.

⁹⁹¹ Jean Racine, *Alexandre le Grand* (1665) dans *Œuvres complètes*, éd. cit. Voir Carine Barbaferi, *op. cit.*, p. 43. La critique mentionne notamment les reproches de Saint Evremond au personnage dans sa *Dissertation sur le grand Alexandre*. Sur l'entremêlement problématique entre l'historique et le romanesque, voir Carine Barbaferi, *op. cit.*, pp. 47-57.

⁹⁹² Voir Carine Barbaferi, *Ibid.*, pp. 37-40. Voir Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, pp. 466-467.

⁹⁹³ Carine Barbaferi, *Ibid.*, p. 40-41. Voir Boileau, *Art poétique*, éd. Sylvain Menant, Paris, Garnier Flammarion, 1969, rééd. 1998, chant III, vv. 5-7.

⁹⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁹⁵ Voir Carine Barbaferi, *op. cit.*, pp. 140-148, « La Mesnardière et le personnage du galant homme ».

de colère des héros tragiques et vante, en revanche, la constance et la modération du héros dans le malheur. Le théoricien écrit :

[...] Puisque la Tragédie est, comme nous avons tant vu, l'Imitation des plus parfaits, [...] je conseille à notre Poète de ne permettre jamais à son principal Personnage de déborder en injures, indignes d'un honnête homme, & moins encore en blasphèmes, odieux aux âmes bien faites. Les Personnes vertueuses supportent les infortunes avec assez de constance pour ne pas irriter le ciel, & scandaliser la terre par des propos sacrilèges : et si l'excès de douleur leur arrache quelques paroles qui ne soient pas raisonnables, elles les condamnent bientôt comme une chose indigne d'elles, & blâment l'impatience qui a causé cette saillie⁹⁹⁶.

La galanterie du personnage est donc présentée par le théoricien comme la condition même de son héroïsme. Il s'agit d'une qualité essentielle, apte à éveiller la sympathie du public et à susciter sa pitié contrairement à un personnage irrespectueux qui ne provoquerait que répulsion de la part de l'auditoire. Avec *La Mesnardière*, la fureur tragique est mise à mal et la pitié devient la première des passions tragiques. Cette nouvelle approche du genre tragique justifie la présence d'un héros galant, n'hésitant pas à verser des larmes sur scène afin d'éveiller la compassion de l'auditoire. Dès lors, comme le souligne Carine Barbafieri, « la voie élégiaque devient proprement possible pour la tragédie⁹⁹⁷ ».

Or, le sujet d'Antiochus présente la particularité de comporter, dès l'origine, un héros malade d'amour et languissant. Partant, les auteurs peuvent facilement le transformer en héros galant sans porter atteinte aux sources et à la vraisemblance du personnage, ce qui explique certainement son succès au cours des années 1636 à 1666⁹⁹⁸. La présence de la maladie influence non seulement *l'ethos* du fils mais aussi, du père et de la femme tous deux inquiets quant à l'état du jeune homme. Voyons à présent comment se présente ce trio galant au sein de nos pièces.

2.3 Un trio de personnages galants en souffrance

2.3.1 Le fils-rival malade : galanterie et culpabilité

La particularité du fils rival réside dans sa maladie. Dans les pièces qui mettent en scène le médecin – celles de Gillet, Brosse, Du Fayot et Rayssiguier –, la pathologie est présente de

⁹⁹⁶ *La Mesnardière, Poétique*, éd. cit., pp. 100-101.

⁹⁹⁷ Carine Barbafieri, *op. cit.*, p. 143. Voir également, *Ibid.*, pp. 152-157. La critique s'interroge sur l'influence de ce parti pris de *La Mesnardière* et souligne que les fureurs déclinent entre 1658 et 1670 environ.

⁹⁹⁸ Carine Barbafieri récuse la thèse d'une tragédie qui deviendrait galante dans la deuxième moitié du XVII^e siècle et montre que cette esthétique est à l'œuvre dès les années 1630, même si la critique du phénomène n'intervient qu'à partir des années 1660. Voir *op. cit.*, p. 35, la critique écrit : « [c]'est ce décalage chronologique entre le moment où la galanterie gagne le théâtre tragique (vers 1634-1640) et la critique du phénomène (à partir de 1660) qui est à l'origine du mythe d'une tragédie qui deviendrait galante vers 1660. » Voir notamment l'ensemble de sa première partie « Constitution d'un mythe critique », pp. 35-109.

façon sérieuse à travers des symptômes concrets. Ainsi, la scène 6 de la pièce de Gillet se présente comme une véritable séance d'auscultation. Le médecin observe la vue troublée du jeune homme en proie à la rêverie ainsi que les variations de son pouls en entendant le nom de Stratonice. Il constate : « Stratonice, à ce mot le pouls lui bat plus fort, / Je connais maintenant d'où lui vient ce transport⁹⁹⁹ ». Par l'emploi de la troisième personne, le praticien semble s'adresser aux spectateurs pour leur faire un bilan de l'état de santé de son patient. En outre, dans la scène finale, le personnage se livre à une saignée, remède bien connu de l'époque¹⁰⁰⁰, mais qui, paradoxalement, tout en soulageant le jeune homme, accélère sa mort. Ces symptômes, fidèles aux sources historiques, de la variation du pouls et du trouble de la vue causés par un feu intérieur, se retrouvent dans la pièce de Brosse. À la scène 5 de l'acte IV, le médecin dresse au roi un rapport détaillé de sa consultation, il déclare :

ERASISTRATE

Aussitôt qu'il la voit, un feu subtil & prompt,
Brille dedans ses yeux, & fait rougir son front,
Une chaude sueur humecte son visage,
Sa Langue a de la peine à trouver son usage,
Bref son cœur, & son pouls se sentent altérés,
Ce sont là de l'amour les signes assurés¹⁰⁰¹.

Brosse s'attache aussi à développer le symptôme de la rêverie qui fait « dire des choses déraisonnables¹⁰⁰² ». Ainsi, Antiochus, en une sorte de vision hallucinée, confond Stratonice, sa future belle-mère, et Thamire, la jeune femme qui lui est destinée¹⁰⁰³. Toutefois, le personnage semble encore conscient puisque, mettant à distance sa pathologie, il la nomme lui-même « mélancolie¹⁰⁰⁴ ». Il s'agit bien dans ces pièces de la représentation médicale traditionnelle de la maladie d'amour.

En revanche, dans les pièces où le rôle du médecin est supprimé – celles de Quinault, Thomas Corneille, Desmarets –, la nature du mal du fils est beaucoup plus imprécise et abstraite. Chez Quinault, la souffrance est intériorisée et se traduit seulement par les accès de

⁹⁹⁹ Gillet, scène VI, Erasistrate : « [...] j'observe dans sa vue, / Le trouble de ses sens. Vous avez l'âme émue ».

¹⁰⁰⁰ Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, tome II, p. 156, souligne que la saignée fait partie de la thérapie classique au XVII^e siècle : « [...] on saigne et on purge pour remédier à la pléthore, autrement dit l'excès de l'humeur [...] ».

¹⁰⁰¹ Brosse, IV, 5. La consultation s'est déroulée à la scène 5 de l'acte III. Comparer avec le médecin dans *La Célidée*, en I, 2 qui fait également un rapport à Oronte de l'état de santé de son neveu Alidor. Il désigne Calirie comme la seule cause du mal du jeune homme et déclare que « si on veut le sauver, il faut qu'il la [Calirie] possède ». Comparer avec le bilan de Lisistrate au roi dans la pièce de Du Fayot, IV, 4.

¹⁰⁰² Voir *supra* la définition de la mélancolie par Furetière, *Dictionnaire*.

¹⁰⁰³ Brosse, I, 3, Stratonice : « Prince à qui parlez-vous ? » et Antiochus : « Je vous prends pour Thamire » ; Stratonice : « Dieux qu'elle extravagance ! ».

¹⁰⁰⁴ Brosse, I, 3.

faiblesses du personnage, notamment lors de son évanouissement final¹⁰⁰⁵. Le personnage de Timante se présente comme une sorte de substitut du médecin car, en tant que favori, il se soucie régulièrement de l'état d'Antiochus et l'encourage à exprimer son mal être¹⁰⁰⁶. Le jeune malade décrit alors métaphoriquement sa douleur dans une longue tirade :

ANTIOCHUS

Mon mal est bien plus grand que tu ne peux penser
Je me sens tout de flamme et toujours sans relâche
Une fièvre maligne à mes humeurs s'attache ;
Mon âme a su partout répandre sa langueur,
Mon sang a pris sa part du trouble de mon cœur,
Et mes esprits brûlants, par leurs courses soudaines
Ont enfin fait couler mon feu jusqu'en mes veines [...] ¹⁰⁰⁷.

Ce feu intérieur qui le brûle est décrit à l'aide de nombreuses personnifications. Ainsi, la « fièvre », l' « âme », le « sang », « les esprits » placés en tête de vers, sont respectivement sujets des verbes d'action « s'attache », « a su répandre », « a pris sa part », « ont enfin fait couler ». Antiochus évoque aussi les « courses » de ses « esprits » assimilés par cette métaphore à des chevaux galopant. De même, la pièce de Thomas Corneille présente un Antiochus souffrant d'un mal mystérieux. Le personnage, qui cache son amour, laisse toutefois transparaître quelques symptômes que relève Phénice, déclarant à Stratonice : « Tandis qu'il vous parlait, ses timides regards, / S'ils rencontraient vos yeux, erraient de toutes parts¹⁰⁰⁸ ». Ce regard fuyant s'accompagne d'une certaine apathie et il est décrit comme « [l]anguissant, interdit, plein d'un désordre extrême¹⁰⁰⁹ ». Le père insiste lui aussi sur cette extrême faiblesse déclarant : « La langueur qui le tue en est le triste effet. / Tout à l'heure en mes bras pâmé, plein de faiblesse, [...] ¹⁰¹⁰ ». Dans ce groupe de pièces, le mal d'amour suggéré est plus spirituel que physique et se manifeste surtout dans la langueur du personnage. La mélancolie s'épanouit ici en tant que thème littéraire.

Mais, en réalité, théories médicales et littéraires se rejoignent dans nos pièces pour proposer un héros galant. Ainsi, Gillet, conjointement à son approche pathologique, convoque la conception néo-platonicienne développée par Marsile Ficin dans son *Commentaire du Banquet* de Platon. On retrouve la théorie de l'œil de l'amant blessé par les traits de la dame. En effet, Antioque s'adressant à lui-même déclare :

¹⁰⁰⁵ Voir Quinault, *Stratonice*. Les notations sur la faiblesse d'Antiochus vont croissantes au fil de la pièce, voir en IV, 1 et IV, 7, puis, voir finalement l'évanouissement en V, 4 avec les didascalies : « Il tombe aux pieds de Stratonice » ; « Il tombe en faiblesse ». Comparer avec *Aspasie* de Desmarets et la pâmoison de Lysis en V, 6.

¹⁰⁰⁶ Quinault, I, 4, Timante : « À ce nom votre pâleur augmente, / Reposez-vous, seigneur » et la didascalie « Antiochus tombant sur son siège ».

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁰⁸ Thomas Corneille, I, 4.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ Thomas Corneille, V, 1.

ANTIOQUE

Et quand pour l'oublier après tu la fuyais,
Je sais bien que ton **œil** qui l'avait **regardée**
Portait dans ton esprit cette agréable idée,
Et **gravait dans ton cœur** exempt de passions
Le **portrait** accompli de ses perfections [...] ¹⁰¹¹.

De même, chez Brosse, Antiochus accuse les yeux de Stratonice en lui disant « [c]e ne sont que vos yeux qui me rendent malade ¹⁰¹² » et dans la pièce de Du Fayot le personnage dénonce « cet ingénieux fard, / Qui charmait [s]es regards ¹⁰¹³ ». Dans toutes les pièces l'amour est comparé à un poison, un « mal » mystérieux, « un venin [qui s'introduit] dans le cœur » de l'amant ¹⁰¹⁴. La maladie peut aussi entraîner des rêveries qui ne sont pas sans rappeler certains sonnets hallucinés de Pétrarque croyant voir Laure dans les bois ¹⁰¹⁵. À la scène 2 de l'acte II de la pièce de Du Fayot, le personnage malheureux parle de lui à la troisième personne, évoquant « l'état d'Antioque », et utilise la métaphore du « cachot » et du « naufrage » pour traduire le trouble dans lequel l'ont réduit les froideurs de Stratonice. Mais, paradoxalement, comme le jeune Pétrarque, il semble trouver un certain plaisir dans cette souffrance. Ainsi, à la scène 3 de l'acte I dans la pièce de Thomas Corneille, Antiochus déclare « chéri[r] trop son mal pour en vouloir guérir ¹⁰¹⁶ ».

Dans nos pièces, le fils, tel un héros galant, est donc sincèrement amoureux de sa (future) belle-mère. Il fait preuve de courtoisie envers elle ¹⁰¹⁷ tout en sachant qu'elle demeure pour lui inaccessible ce qui le rend mélancolique. Or, dans ce cas précis, si la dame est inapprochable c'est parce qu'elle est destinée au père. Par conséquent, la culpabilité envers le rival accroît encore la souffrance du jeune homme. Il cache son désir incestueux blâmable et, partant, contribue à aggraver son état maladif. Ainsi, le jeune homme traduit aussi verbalement sa conscience de sa faute, dans ses nombreux monologues ¹⁰¹⁸. Ceux-ci ne sont pas consacrés à

¹⁰¹¹ Gillet, scène II. C'est nous qui soulignons.

¹⁰¹² Brosse, I, 3, Antiochus parle « des traits mortels » décochés par les yeux de Stratonice et répète « yeux » à trois reprises au sein d'une même tirade. Voir aussi Stratonice en II, 4, faisant allusion aux « traits » que décoche l'amour.

¹⁰¹³ Du Fayot, II, 2.

¹⁰¹⁴ Voir Thomas Corneille, I, 3 et Brosse, I, 2.

¹⁰¹⁵ Voir par exemple le sonnet 176 du *Canzoniere* de Pétrarque, édition bilingue de P. Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 315 : « [...] car je l'ai dans les yeux, et crois voir avec elle / dames et demoiselles : ce sont sapins et hêtres ».

¹⁰¹⁶ Comparer avec Lysis dans *Apasie* de Desmarets, V, 5 : « Je veux que mon amour demeure dans mon âme : / Qu'il vive s'il est juste & s'il est criminel, / [...] / En quelque lieu que soit ma retraite choisie, / Je vivrai malheureux, mais Amant d'Aspasie ».

¹⁰¹⁷ Voir notamment le portrait que fait de lui Stratonice, sous le charme, dans la pièce de Thomas Corneille en I, 4 : « L'air galant, l'âme noble, un courage élevé, / Tout ce qui marque enfin un héros achevé, / Aux Courses, aux Tournois, pour lui toute la gloire / Son adresse par tout sait traîner la victoire, / Et je sens malgré moi que sans cesse vainqueur, / En emportant le prix, il emporte mon cœur. »

¹⁰¹⁸ Toutes les pièces comportent des monologues du fils sauf *Stratonice* de Quinault, voir nos tableaux en annexe II.

l'expression d'un quelconque dilemme, si l'on excepte sa délibération fugitive dans *Stratonice* de Brosse¹⁰¹⁹. En fait, ce fils se montre très respectueux de son père et hésite très peu entre amour paternel et amour charnel. Ne pouvant résister à une passion qui le répugne, sa condamnation tombe vite : il décide souvent dans un premier temps de fuir¹⁰²⁰ pour ensuite, prendre le parti extrême de se donner la mort¹⁰²¹. Ainsi, son monologue dans la pièce de Du Fayot s'achève par cette annonce funeste : « Et ma main d'un poignard formera mon supplice¹⁰²² », et, dans la pièce de Rayssiguier, Alidor déclare : « Mais c'est un crime d'y penser, / je ne le puis sans offenser / Oronte qui me sert de père ; [...] Le moindre de mes maux sera toujours la mort¹⁰²³ ». Dans ce contexte, la pièce enchâssée de Gillet constitue un cas extrême de traitement tragique de la culpabilité du fils puisqu'elle s'achève par le suicide d'Antioque.

Pour conclure, nos pièces proposent un fils qui est un héros galant sérieux car il est rival de son père. Son mal être est à la fois l'expression de sa passion amoureuse et de sa mauvaise conscience. Paradoxalement, sa galanterie malade traduit à la fois, son désir incestueux coupable et, en même temps, elle le déculpabilise en le présentant comme victime d'une passion qui le dépasse.

2.3.2 Du père souffrant au père généreux

La maladie du fils contribue à la représentation du père en personnage souffrant. Toutes les pièces mettent en avant son inquiétude et ses larmes à la vue des tourments de son enfant¹⁰²⁴.

¹⁰¹⁹ Voir Brosse, *La Stratonice*. Antiochus se confie à Clitarque et à Climène en I, 1, pour se retrouver ensuite seul en I, 2. Il laisse alors libre cours à l'expression de son amour pour Stratonice tout en l'opposant à son devoir envers son père et à son amour filial. Le conflit intérieur entre amour et honneur est posé dès le début par le personnage déclarant : « L'amour l'emportera sans doute sur l'honneur ». Mais, on observe tout de suite son revirement au paragraphe suivant en faveur de l'honneur : « Mon amour porterait préjudice à ma gloire ! ». Le monologue est scandé par diverses apostrophes : aux « impitoyables Dieux », au personnage lui-même, « Vis donc Antiochus, [...] », puis, à Stratonice ou plutôt à ses « appas » pas le recours à la synecdoque : « Beaux yeux, divins appas, cessez de m'enflammer, [...] ». Le désarroi du personnage s'exprime aussi dans ses exclamations : « J'aime ma belle-mère ! [...] », dans l'emploi du *Ô* lyrique et de l'impératif adressé à lui-même : « *Ô* prince malheureux, étouffe cette flamme [...] ». Tous ces éléments contribuent à donner une tonalité élégiaque à ce monologue qui exprime toute la souffrance d'Antiochus. Cependant, dès l'acte II, il cesse de tergiverser et se montre résolu à se donner la mort. Voir son désir de mort dans monologue en II, 5 puis son soliloque en présence de son père caché en V, 2.

¹⁰²⁰ Voir Lysis dans *Aspasie* de Desmarets en IV, 5 ; voir Antiochus qui veut voyager loin de la cour chez Thomas Corneille ; voir la pièce de Du Fayot où il souhaite partir à Laodicée. Ce désir d'exil rappelle les périple fréquemment accomplis par les héros de roman. Voir notamment *supra* le roman de Bandello dans notre étude des sources.

¹⁰²¹ Voir les monologues du fils dans Du Fayot, II, 2 ; Thomas Corneille, I, 2 ; Gillet, scènes 5 et 7 ; Rayssiguier, I, 4 et III, 6.

¹⁰²² Du Fayot, II, 2.

¹⁰²³ Rayssiguier, Alidor, I, 4.

¹⁰²⁴ Voir Brosse en II, 1 Seleucus : « Si je ressens des pleurs, sont-ce pleurs de faiblesse ? » ; voir Thomas Corneille en V, 1 Seleucus évoque l'ampleur de sa « douleur » de père ; voir Seleucus dans la pièce de Quinault

Il semble souffrir tout autant que ce dernier, lorsqu'il déclare au médecin dans la pièce de Du Fayot : « De mon fils & de moi la double guérison / Suivra votre discours¹⁰²⁵ ». À ce titre, la révélation de la rivalité constitue un moment clé qui lui permet d'extérioriser sa souffrance. Prenons ici pour exemple la pièce de Brosse. Dans les scènes 4 et 5 de l'acte IV, l'accélération rythmique va de paire avec la montée de l'angoisse du père pour son fils. En IV, 4, Seleuque croit qu'on va lui annoncer la mort d'Antiochus. Il presse Climène de questions mais ce dernier ne lui répond que par des allusions entrecoupées de points de suspension et de silences¹⁰²⁶. La montée de la tension entre les deux personnages se traduit par l'usage de vers en stichomythie. Cependant, l'arrivée du médecin dispense Climène de faire « un rapport [...] funeste » à Seleuque. Ce dernier, croyant lire sur le « front » d'Erasistrate « le trépas de [s]on fils » est au comble de l'angoisse. Dans la scène 5, le rythme va *crescendo* comme l'illustre l'usage redoublé de vers en stichomythie, avant la révélation de la vérité par le médecin, véritable *climax* de la pièce, suivie par les exclamations du père se découvrant rival : « Stratonice, est-il vrai ! », « Il aime Stratonice !¹⁰²⁷ ». Ce moment-clé nous donne à voir tout l'amour mais aussi toute la souffrance de ce père, découvrant en son fils un rival.

En effet, en dépit de son âge avancé, symbolisé par les notations fréquentes au sujet de « ses cheveux gris¹⁰²⁸ », le père éprouve un amour sincère pour la jeune femme¹⁰²⁹ et ses sentiments sont parfois même partagés comme dans *La Célidée*. En outre, il est dans son bon droit puisqu'il est soit déjà marié, soit sur le point de l'être et qu'il se comporte toujours en galant homme. Ainsi, dans la pièce de Du Fayot, il confie à son épouse la douleur que lui cause la perte de son « aimable personne¹⁰³⁰ ». Dans la pièce de Brosse, il évoque à l'aide de métaphores élégantes les deux amours, pour son fils et pour sa future femme, qui « partage[nt] tous deux [s]on cœur également » et déclare qu' « Antiochus est [s]on cœur, Stratonice est [s]on âme ». Le sacrifice de cet homme galant et de ce père, cédant la femme aimée à son fils n'en paraît que plus grand. Son acte de générosité est d'autant plus louable qu'il est très

en V, 2 ; voir Argiléon croyant que son fils est mort dans *Aspasie* en V, 7 ; voir Oronte dont Calirie décrit les « yeux gros de pleurs » et le « visage blême » dans *La Célidée* en I, 3.

¹⁰²⁵ Du Fayot, IV, 4.

¹⁰²⁶ Voir en IV, 4, Seleuque : « Parle, & tue en me parlant », « Hâte-toi, dis-moi tout » et Climène : « Erasistrate... », « Vous mande que le Prince... ».

¹⁰²⁷ Voir Seleuque, IV, 5.

¹⁰²⁸ Voir par exemple Thomas Corneille en III, 2, Seleucus : « Songe que ton père aime avec des cheveux gris » ; voir Quinault, en II, 5, Stratonice évoque les « cheveux gris » du roi.

¹⁰²⁹ Voir Brosse, IV, 3, Seleucus s'exclame au sujet de Stratonice : « que j'aime cette belle ».

¹⁰³⁰ Voir Du Fayot, V, 2 Le Roi : « Mais que je goûterais de douceur à la mort, / Ou que moins malheureux me paraîtrait mon sort, / De perdre avec les biens l'éclat de ma Couronne, / Que de me voir ravir votre aimable personne ».

rapide, intervenant soit immédiatement après la révélation soit au maximum, deux scènes plus tard.

Du reste, ce père-rival ne connaît que de fugitifs dilemmes comme l'illustre le monologue de Seleucus à la scène 2 de l'acte V dans la pièce de Thomas Corneille. Il oppose la « Nature » et l'« Amour » et, par le recours à une personnification nous montre son « cœur » hésitant entre l'une et l'autre de ces deux allégories. Le personnage traduit ici son indécision entre perdre ou conserver son fils ou la femme qu'il aime, et le spectateur assiste à son débat intérieur :

SELEUCUS

Ô combat, dont le trouble oppose dans mon âme
L'Objet de ma tendresse à celui de ma flamme !
De mon cœur l'un & l'autre attire tous les vœux,
Et sans être à pas un il est à tous deux.
S'il ose consentir que l'Amour s'en assure,
C'est un triomphe amer dont tremble la Nature
Et quand vers la Nature il a quelque retour,
C'est un triomphe affreux qui fait trembler l'Amour¹⁰³¹.

Mais ce dilemme ne dure pas car dès la scène suivante, l'amour paternel le submerge alors qu'il interroge lui-même son fils sur ses sentiments pour Stratonice et il se résout très vite à lui céder la jeune femme. Seule la pièce de Brosse, nous montre un Seleucus momentanément en colère et qui tergiverse davantage¹⁰³². Ainsi, à la scène 1 de l'acte V, à la suite de la révélation du médecin, il est tiraillé entre la « voix du sang » qui l'invite à céder Stratonice, et la « voix de l'amour » qui l'invite à garder la femme aimée. Chacune des ces voix intérieures est représentée scéniquement par les deux confidents Clitarque et Climène. Tels un bon et un mauvais anges, ils entourent le roi de leurs répliques symétriques. À Climène déclarant : « Sire, le sang vous parle, il ne faut que l'entendre », Clitarque rétorque en écho : « Sire, l'amour vous parle, il ne faut que l'entendre ». Cette scène extériorise parfaitement le déchirement du personnage à la fois père et rival. Toutefois, dès la scène suivante, la pitié le submerge lorsque, caché dans un cabinet, il entend son fils souhaiter mourir.

¹⁰³¹ Thomas Corneille, V, 2, Seleuque.

¹⁰³² Voir Brosse, IV, 5, le roi se livre à un soliloque agressif et s'adresse fictivement à son fils absent, en présence d'Erasistrate : « Aime la comme fils & non pas comme Amant ; / Forme des vœux plus saints, & moins illégitimes, / Demande moi pardon, repent toi de tes crimes, / Sinon prépare-toi de mourir de ma main ; / Un juste châtiment ne peut être inhumain. » Bien vite son courroux se retourne contre le médecin qui fait office de bouc émissaire, voir, *Ibid.* la didascalie : « À Erasistrate » et Seleuque : « Vous Vieillard sans respect, comme sans prévoyance, / Homme de grand savoir, et de peu de prudence, / Qui loin de terminez, augmentez mes ennuis, / Si vous n'y pourvoyez, vous saurez qui je suis ».

Ces cas mis à part, le père cède très vite comme l'illustre la relative rareté de ses monologues par rapport au fils¹⁰³³. Il pousse parfois même le sacrifice à encourager lui-même la jeune femme à épouser son fils. Ainsi, dans la pièce de Du Fayot, le père cède rapidement aux arguments politiques de Terpandre en IV, 4 et consacre l'acte V à encourager la reine à épouser Antiochus. Quant à Oronte dans *La Célidée*, il se résout dès l'acte I à céder Calirie à Alidor et, en dépit des accusations de trahison de la jeune femme, il insiste pour qu'elle épouse son neveu. Dans la pièce de Quinault, il invite Stratonice à épouser son fils¹⁰³⁴ et dans la pièce de Thomas Corneille, alors qu'Antiochus s'obstine à nier tout sentiment pour Stratonice, le père va jusqu'à lui donner l'ordre d'épouser la jeune femme¹⁰³⁵. L'amour paternel l'emporte donc facilement chez ce personnage sur l'amour charnel et son sacrifice pour sauver son enfant prend une dimension morale exemplaire.

En conclusion, le statut royal du personnage¹⁰³⁶ est peu développé au profit du double portrait du père puis de l'amant en souffrance. Mais, en raison de sa grande sincérité et de son sens du sacrifice, ce personnage âgé, bien qu'amoureux, évite de sombrer dans le ridicule du barbon de comédie ou dans la violence du tyran jaloux. Il conserve toute sa dignité. Paradoxalement, en comparaison avec la peur de perdre le fils, la découverte de la rivalité apparaît comme un moindre mal et il cède rapidement sa femme. La maladie du fils influence son *ethos* et participe à son évolution de père souffrant à père généreux.

2.3.3 La jeune femme objet et sujet de souffrance

La jeune femme, qui, le plus souvent, est amoureuse du fils, prend bien soin de cacher ses sentiments coupables. Cependant, son attitude diffère selon qu'elle est ou non déjà mariée à Seleucus.

Lorsqu'elle est déjà mariée au père – comme dans les pièces de Gillet, Du Fayot et Desmarets –, ou qu'elle n'aime pas le fils – comme dans la pièce de Rayssiguier –, son attitude est droite et vertueuse. Ainsi, dans *Antioque*, elle se montre particulièrement froide envers son beau-fils, refuse de l'écouter et oppose à ses aveux la « raison » et « l'honneur¹⁰³⁷ » en lui rappelant qu'elle est sa belle-mère. Dans la pièce de Du Fayot, Antiochus, dans son monologue à la scène 2 de l'acte II, se plaint de la rigueur de Stratonice et lui adresse fictivement les reproches suivants : « Impitoyable Reine, écueil de liberté, / Mépriser mes

¹⁰³³ Voir nos tableaux sur la présence scénique des personnages et leurs monologues en annexe II.

¹⁰³⁴ Voir Quinault, IV, 3-4.

¹⁰³⁵ Thomas Corneille, V, 3-4-5.

¹⁰³⁶ Rappelons que le père est toujours roi dans nos pièces sauf dans *La Célidée*.

¹⁰³⁷ Gillet, *Antioque*, scène IV.

soupirs, rire de ma constance, / Est-ce de mon amour la juste récompense ? ». La dame apparaît comme une « cruelle » ayant un « cœur endurci », conformément à la littérature galante de l'époque présentant la femme aimée comme une belle dame inaccessible. Partant, elle constitue un objet de souffrance car elle contribue à renforcer la douleur du jeune homme qui croit que son amour n'est pas partagé¹⁰³⁸.

Cependant, lorsque la jeune femme est seulement fiancée au père comme dans les pièces de Brosse, Thomas Corneille et Quinault, elle se laisse davantage emporter par son amour pour le fils. Mais, elle souffre alors à son tour en tant que sujet car elle croit, à tort, que le jeune homme en aime une autre. Ainsi, dans la pièce de Brosse, à la scène 4 de l'acte II, elle « chérit [son] tourment » sans écouter les arguments raisonnables de sa confidente et, pensant qu'Antiochus lui préfère Thamire, elle veut se donner la mort. De même, dans la pièce de Thomas Corneille, la jeune femme exprime son désespoir car elle croit qu'Antiochus aime Arsinoé tandis que dans celle de Quinault elle est jalouse de Barsine¹⁰³⁹.

Ses monologues sont moins nombreux que ceux des rivaux et c'est souvent en présence de sa confidente qu'elle dévoile ses sentiments¹⁰⁴⁰. Elle n'est pas en proie aux dilemmes et se montre toujours respectueuse de son devoir et de son engagement vis-à-vis du père¹⁰⁴¹. Ainsi, fidèle à ses principes, dans son monologue à la scène 3 de l'acte V de la pièce de Du Fayot, elle hésite à se réjouir de la proposition que lui a faite le roi d'épouser son fils. Mais c'est surtout dans *Aspasie* de Desmarets que le personnage éponyme se présente comme un modèle de soumission vertueuse¹⁰⁴². À la scène 3 de l'acte II, la jeune femme exprime l'ampleur de son désespoir et s'exclame à travers ses larmes : « Hélas ! j'aime le fils, & suis promise au père. / Mon esprit se confond, je meurs, je désespère ». Elle se rend très vite à la raison et clôt son monologue en disant « Amour, retirez-vous avec vos faibles armes. / En vous disant Adieu, je vous donne ses larmes. » Puis, se croyant seule dans le jardin, dans un soliloque à

¹⁰³⁸ Voir aussi Rayssiguier III, 6, lorsque Alidor tentant de mettre fin à ses jours à l'aide d'une épée, adresse ces paroles accusatrices à son amante absente : « Ce bras & cette épée en finissant ma peine / Contenteront bientôt ta rigueur inhumaine, / Tu ne me verras plus, si tu ne me vois mort ».

¹⁰³⁹ Thomas Corneille, IV, 1 ; Quinault, II, 4-5.

¹⁰⁴⁰ Voir Du Fayot, I, 3 avec Stratonice à Licofronne ; voir Quinault, II, 5, avec Zénone ; Brosse, II, 4, avec Léofonie ; Thomas Corneille, I, 4, avec Phénice.

¹⁰⁴¹ Voir Du Fayot, I, 3, la jeune femme obéit aux conseils de Licofronne et se soumet à l'honneur quelle que soit sa tristesse, elle déclare : « Que le fer & le feu, le poison, mille morts, / Sépareront plutôt mon âme de ce corps, / Que d'oublier l'honneur, ou me voir obligée / De violer ma foi qu'un Roi tient engagée. » ; voir Quinault, Stratonice se montre soumise aux volontés de son oncle qui décide de son mariage en II,1 et elle va même jusqu'à hâter son mariage avec Seleucus en III, 1 ; voir le discours respectueux de Stratonice au roi en IV, 3 dans la pièce de Brosse.

¹⁰⁴² Voir à ce sujet l'« Introduction » de Philip Tomlinson, « Aspasie et l'exemplarité » pp. 32-45, dans Desmarets, *Aspasie*, éd. cit. Selon le critique la conduite exemplaire de Lysis est inspirée par celle d'Aspasie qui se rattache à la lignée des femmes exemplaires qui prolifèrent dans le théâtre français de cette époque. Voir notre développement sur la femme en héroïne cornélienne vertueuse au chapitre V.

tonalité élégiaque, elle s'accuse et implore le pardon de son jeune amant pour tous les maux dont elle est la cause tandis que ce dernier l'écoute caché¹⁰⁴³. Comme le souligne Lysis, c'est elle qui donne l'exemple et il constate tristement qu'« Aspasia au devoir s'est laissée emporter [et qu'] en sa triste sagesse il la faut imiter¹⁰⁴⁴ ».

En revanche, la pièce de Rayssiguier, présente un cas atypique au sein de notre *corpus* car Calirie n'aime pas Alidor. Elle ne rend visite au jeune homme que pour satisfaire l'oncle, unique objet de ses vœux. Elle se livre à trois monologues¹⁰⁴⁵ dont le plus intéressant se situe à la scène 3 de l'acte IV. « Seule dans la chambre, tenant un miroir », elle se « gâte le visage avec un diamant » comme l'indiquent les didascalies. La violence de la scène reflète l'ampleur de sa souffrance intérieure. Le champ lexical des larmes est très développé. La jeune femme évoque son « visage en pleurs » et apostrophe ses yeux personnifiés : « Non, non mes tristes yeux, il ne faut point pleurer ». Elle s'adresse fictivement à l'oncle, puis au neveu, en leur absence, clamant son amour au premier et son vœu que le second ne l'aime plus¹⁰⁴⁶. Par cette auto-mutilation, Calirie affirme ne vouloir conserver que sa beauté intérieure, qui seule plaît à l'oncle, tandis que le neveu n'a été séduit que par sa beauté extérieure¹⁰⁴⁷. Objet de souffrance, Calirie devient elle-même, volontairement, un sujet souffrant. Partant, elle redevient maîtresse de son destin et résout seule la rivalité père-fils afin de pouvoir vivre librement son amour¹⁰⁴⁸. Ce personnage réalise parfaitement la fusion entre la double condition de la femme au sein de nos pièces en étant, à la fois, objet de souffrance et sujet souffrant.

Pour conclure, nos pièces nous présentent un trio de personnages galants dont le dénominateur commun est la souffrance : souffrance du fils vis-à-vis de la femme aimée et de son père, souffrance du père vis-à-vis de son enfant et de sa femme, souffrance de la femme

¹⁰⁴³ Voir Aspasia, V, 4 : « Moi seule j'ai fait voir la vertu criminelle. / Et par ma seule vertu j'ai versé des malheurs, / Et rempli deux maisons d'ennui et de douleurs » ; « Pardonne-moi, Lysis, pardonne cher Amant ».

¹⁰⁴⁴ Desmarets, IV, 5.

¹⁰⁴⁵ Desmarets, V, 4. Comparer avec les monologues de Calirie en I, 6 et III, 1.

¹⁰⁴⁶ Voir Calirie, IV, 3 : « Oronte, seul objet de toutes mes pensées / Ne crois pas tes ardeurs en mon sein effacées, / Je t'ai toujours aimé, je t'estime toujours [...] » ; « Alidor de qui seul provient mon déplaisir, [...] / Je veux guérir ta flamme avec ma blessure, [...] ».

¹⁰⁴⁷ Alidor se console à la fin de la pièce dans les bras de Cintille dont le nom, à lui seul, symbolise l'attrait du jeune homme pour la seule beauté extérieure. Cette association entre beauté et perfection morale est un thème récurrent de la pastorale nourrie de romans mais aussi, de pensée dévote. Ainsi, dans son ouvrage consacré au genre, Jean-Pierre van Elslande écrit : « [I]es bergers et les bergères sont beaux ? C'est qu'ils évoluent sur une scène spiritualisée qui associe beauté physique et perfection morale. » Il souligne que « [I]a pensée dévote [...], fait de l'attachement à un être de chair le premier degré de l'amour divin. La beauté sensible ne doit être aimée que parce qu'elle renvoie à la beauté invisible de Dieu. » Voir Jean-Pierre van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle (1600-1650)*, Paris, P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1999, p. 70.

¹⁰⁴⁸ Voir en IV, 4 Calirie : « Vous m'aimez Alidor et Oronte m'aime aussi, / Et je dois vous tirer tous deux de ce souci, / Jurez-moi seulement de ne rien entreprendre / Jusqu'à ce que demain je vous le fasse entendre, [...] ». La jeune femme laisse entendre qu'elle résoudra seule le conflit dont elle est l'objet.

vis-à-vis de son amant et de son époux. La maladie contamine *l'ethos* des personnages principaux, elle accentue la force de leurs liens affectifs et, partant, mine toute la dimension potentiellement violente de la rivalité. En effet, le fils rival malade, par sa seule présence, engendre des scènes galantes et pathétiques, comme nous allons le voir à présent.

2.4 Le fils rival malade, rôle générateur de scènes pathétiques et galantes

2.4.1 Union paradoxale du père et du fils rivaux

Les scènes qui mettent en présence père et fils seul à seul sont relativement fréquentes dans notre *corpus*¹⁰⁴⁹. Paradoxalement, si les auteurs réunissent les deux rivaux sur scène, c'est pour souligner leur union dans la souffrance plutôt que leur conflit latent. Cette stratégie donne lieu à des moments émouvants au sein des pièces et trois types de scènes sont à ce titre emblématiques : la visite du père au fils malade, l'intervention du père lors de la tentative de suicide du fils et enfin, un premier acte de générosité, celui du fils envers son père.

La visite du père constitue un moment hautement pathétique. En effet, en dépit de sa condition de roi, habitué à ce qu'on vienne à lui, il se rend au chevet de son enfant, ce qui témoigne de son inquiétude. On se propose d'étudier ici la scène 4 de l'acte II dans la pièce de Du Fayot¹⁰⁵⁰. Le père laisse éclater son désespoir en un discours pathétique où il dénonce la vanité de sa gloire et de ses richesses de roi tant que son fils est au plus mal. Il déclare :

Bien que Roi très-puissant & comblé de trésors,
Honoré, craint, aimé tant dedans que dehors,
Paisible possesseur d'un quartier de la Terre,
Je ne crois pourtant rien posséder que du verre ;
Et parmi tant de biens, d'honneur et de profits,
Je croirais perdre tout si je perdais mon fils :
Tant de pompe & d'éclat n'a rien qui me console, [...].

¹⁰⁴⁹ Voir notre tableau les rencontres scéniques des personnages en annexe III. Père et fils sont les personnages du trio qui se rencontrent le plus souvent dans les pièces de Rayssiguier, Du Fayot, Quinault. Mais, le couple père-fils est légèrement moins présent que le couple fils-femme dans les pièces de Brosse et Thomas Corneille. Les pièces de Desmarets et de Gillet font exception avec une seule rencontre dans le cas d'*Aspasie* et aucune dans le cas d'*Antioque*. Toutefois, pour la pièce de Gillet, il convient de nuancer cette absence de rencontre avec le père. On peut en effet penser que la figure menaçante du vieillard annonçant à Antiochus sa mort prochaine dans un songe pourrait représenter son père et traduirait aussi la culpabilité secrète du fils. Le jeune homme fait le récit de ce rêve à Stratonice à la scène 4 et déclare : « [...] car ce lieu de délices, / Devint en un moment celui de mes supplices, / Lorsqu'un triste vieillard s'arrêtant devant moi, Me proféra ces mots d'un ton rempli d'effroi, [...] ».

¹⁰⁵⁰ Comparer aussi avec Oronte dans *La Célidée* qui se rend à trois reprises au chevet de son neveu, et se dit prêt à tout pour le sauver, il déclare : « [...] n'importe, je veux, Alidor, que tu vives, [...] » (I, 5). Notons toutefois que la visite du père au fils fait l'objet d'une ellipse dans la pièce de Brosse, les deux rivaux ne se rencontrant qu'à la fin de l'acte V pour célébrer leur concorde retrouvée. Voir Brosse, III, 5 : Seleuque et Messape rendent visite à Antiochus mais le spectateur ne voit que leur départ, le reste de la scène ayant été caché par le rideau.

Par la métaphore du « verre » il souligne la fragilité de ses biens, réduits à néant s'il devait perdre son fils. La répétition de « perdre » et « perdrais » au cœur des deux hémistiches d'un même vers souligne combien l'angoisse tourne chez lui à l'obsession. Au chevet de son enfant, le grand roi redevient un simple père, impuissant, devant la maladie. Il use d'une rhétorique de la filiation très développée marquée par le recours systématique au tutoiement et par des apostrophes affectueuses répétées, telles « mon fils », « mon cher fils », « mon Antioque ». Enfin, il évoque sans pudeur et avec tendresse « un fils qui [lui est] si cher ». En face de lui, le discours du fils est également émouvant pour le spectateur qui connaît l'origine de son mal. Pour ne pas succomber lui-même aux larmes, le jeune homme tente de faire preuve de fermeté et intime à son père de « cessez de pleurer¹⁰⁵¹ ». Il s'adresse à lui tout au long de la scène avec un vouvoiement respectueux et tente, à l'inverse de ce dernier, de garder ses distances en l'appelant « votre Majesté ». Il lui fait également part de sa volonté de s'exiler. La situation prend alors une tournure tragiquement ironique car le père ne comprend pas le désir de son fils qui œuvre en réalité pour les préserver tous deux. Surpris par cette demande, comme le traduit son exclamation pathétique : « Ha mon fils quel combat ! », il peine à se résoudre à le voir s'éloigner¹⁰⁵². Ses nombreuses antithèses traduisent sa souffrance intérieure lorsqu'il déclare : « [...] au dessein que tu prends, / À regret je résiste, à regret je consens, / Je veux et ne veux pas, je pèse et délibère, [...] ». Ce duo père-fils dont « les maux sont communs¹⁰⁵³ » mais, au sein duquel, chacun cherche à préserver l'autre, vise à susciter la pitié du spectateur.

La tentative de suicide avortée du fils, grâce à l'intervention du père, constitue également un moment pathétique au sein des pièces sur un rythme, cette fois, plus relevé. Ainsi, dans *La Célidée*, Oronte surgit au début de la scène 7 de l'acte III et retient de justesse l'épée d'Alidor alors que celui-ci tente de mettre fin à ses jours. Alarmé par ce geste extrême, il ordonne à son neveu : « Pousse doncques [sic] plutôt dans mon sein ton épée, / Qu'elle soit dans mon sang, & non du tien trempée ». Par l'image concrète du sang versé, l'oncle illustre la force de son dévouement et se montre prêt à mourir pour sauver son pupille. Cependant, plus que l'admiration, c'est la pitié du spectateur que le personnage vise à susciter. En effet, bien qu'il ait cédé son amante à son neveu, Oronte constate avec désespoir son impuissance à sauver Alidor car ce dernier souffre toujours des froideurs de Calirie à son égard. Le déroulement de

¹⁰⁵¹ Voir aussi Du Fayot, II, 4 le jeune homme déclare à son père : « À verser trop de pleurs, au lieu d'un misérable / Souvent on en fait deux ».

¹⁰⁵² Comparer avec la pièce de Thomas Corneille, III, 1 où le père exprime sa tendresse à son fils et ne peut se résoudre à le voir partir.

¹⁰⁵³ Du Fayot, II, 4, Antioque : « Nos maux sont communs, nous souffrons l'un et l'autre ».

la scène est semblable chez Quinault. Seleuque alerté par le bruit, surgit au début de la scène trois de l'acte cinq et « ôt[e] son épée » à Antiochus et lui ordonne : « Conserve de mon sang la plus belle moitié ». On retrouve l'image du sang, évoquée ici de façon plus abstraite pour rappeler leur filiation. Mais, le père fait lui aussi allusion à sa propre mort, suggérant qu'il ne survivrait pas à la perte de son enfant lorsqu'il lui dit : « respecte au moins ton père, / Qui mourra de ta mort ». Pensant que son fils se meurt d'amour pour Barsine, il lui cède la jeune femme. Mais, de nouveau, l'acte généreux est impuissant à sauver le fils car ce dernier aime Stratonice. Le père, en dépit de sa condition de roi, se heurte douloureusement aux limites de son pouvoir et à une situation qui paraît bloquée. Désarmé, en dépit de toute sa bonne volonté, devant la douleur de son enfant, le personnage vise à susciter la pitié du spectateur.

Enfin, à l'approche du dénouement, certaines pièces mettent en scène l'acte généreux du fils envers son père qui prépare la résolution finale inverse. Ainsi, dans la pièce de Brosse, le médecin, en accord avec le père, ruse et fait croire à Antiochus que le roi veut répudier Stratonice pour épouser lui-même Thamire¹⁰⁵⁴. Le jeune homme se montre alors prêt à tout pour sauver la jeune femme au point de vouloir encourager son père à l'épouser. Le père, qui écoute la scène caché¹⁰⁵⁵, est touché par la générosité dont fait preuve son enfant comme en témoigne ses exclamations sur un ton lyrique en aparté : « Ô générosité qu'on ne peut trop louer ! / Ses feux sont trop discrets pour les désavouer. » La pitié le submerge et prépare son propre acte de générosité en V, 6. Dans la pièce de Thomas Corneille, à la scène 3 de l'acte V, le père ruse directement avec son fils. Il insiste sur son vieil âge, feint de se sentir « honteux d'aimer » avec « des cheveux gris » et demande à Antiochus son avis au sujet de son amour pour Stratonice. Mais, le jeune homme, par sacrifice, l'encourage à épouser la jeune femme et le rassure : « En tout âge il est beau de brûler de ses feux, / Vivez pour Stratonice et rendez-vous heureux. » Le père est touché par sa générosité comme en témoigne le passage au tutoiement et l'usage de l'apostrophe affectueuse de sa réplique : « Je sais quel coup, mon Fils, c'est porter sur ton cœur ». Mais, le fils s'obstine à nier si bien que le père tente de le faire avouer par une interrogation directe : « Aimes-tu Stratonice ? », condensée sur un hémistiche isolé, qui traduit la montée de l'émotion entre les deux protagonistes. Le fils se trahit alors involontairement car, tout en niant, il répète dans chacun de ses vers le prénom de

¹⁰⁵⁴ Brosse, V, 3.

¹⁰⁵⁵ Voir les didascalies en V, 2 : « Ici Seleuque paraît dans un cabinet d'où il entend Antiochus sans en être vu » et au début de V, 3 : « Seleuque dans le cabinet ».

la reine, le plus souvent mis en valeur à l'hémistiche¹⁰⁵⁶. Comme le souligne son père, qui n'est pas dupe, il « la nomm[e] souvent pour ne la point aimer » ! La scène se clôt sur le don réciproque de la jeune femme entre les deux hommes : à son père qui lui dit « Aime-la, j'y renonce », le fils répond en écho « Épousez-la, de grâce ». Ce double acte de générosité est particulièrement émouvant et prépare le dénouement heureux.

Paradoxalement, père et fils rivaux apparaissent donc comme unis au sein de notre *corpus*. Les liens familiaux l'emportent sur l'amour charnel et chacun tente de protéger l'autre. Le fils veut s'exiler, se donner la mort et céder la jeune femme à son père dans le seul but de ne pas lui nuire. Ce dernier s'évertue à vouloir le sauver sans connaître l'origine de son mal jusqu'à ce que la pitié le submerge lorsqu'il comprend tout, préparant son acte de générosité. La dimension pathétique de ces scènes permet de préparer le dénouement en mettant en valeur la force des liens familiaux. La rivalité même lorsqu'elle éclate au grand jour s'exprime sur un mode pacifique et ne donne pas lieu à des affrontements violents entre père et fils¹⁰⁵⁷.

2.4.2 Séparation *a priori* inéluctable du jeune couple

La douceur qui caractérise les rapports père-fils dans nos pièces gagne les autres personnages. Les larmes, les soupirs et les évanouissements ne sont pas de leur seul ressort mais se révèlent contagieux. Ainsi, les larmes d'Antiochus déclarant dans la pièce de Brosse : « j'ai pleuré mille fois¹⁰⁵⁸ » gagnent Stratonice qui raconte à son tour : « je versais des larmes¹⁰⁵⁹ ». Carine Barbaferi présente cette esthétique des larmes comme l'une des caractéristiques de l'esthétique galante qui « prise les larmes versées sur scène, par les amantes mais aussi par les amants¹⁰⁶⁰ ». Le jeune couple, dans nos pièces, semble condamné à la séparation ce qui engendre une dramaturgie galante pathétique. Deux scènes sont emblématiques de cet amour impossible : la scène des aveux voilés et la scène des adieux.

Le fils cachant l'origine de son mal, les rapports au sein du jeune couple sont souvent placés sous le signe de l'incompréhension. Dans la pièce de Thomas Corneille, la jeune femme pense qu'Antiochus aime Arsinoé, dans celle de Brosse, elle pense qu'il aime Thamire et dans celle de Quinault, elle pense qu'il aime Barsine. Quant au jeune homme, il se méprend souvent sur les froideurs de Stratonice qui, par respect pour les bienséances, lui cache son

¹⁰⁵⁶ Voir Antiochus : « Si j'aime **Stratonice** ! ah Dieux, qu'ay-je entendu ? / Mon hommage sans doute à **Stratonice** est dû, / Je la dois révéler, Stratonice est ma Reine, / Mais que vers **Stratonice** un fol [*sic*] amour m'entraîne, / Que **Stratonice** ait pu m'éblouir, m'enflammer ! » . C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁵⁷ Une seule pièce fait exception, la comédie *Aspasie* de Desmarets, voir notre développement *infra*.

¹⁰⁵⁸ Brosse I, 3.

¹⁰⁵⁹ Brosse IV, 2.

¹⁰⁶⁰ Carine, Barbaferi, *op. cit.*, p. 214.

amour. Ainsi, dans la pièce de Brosse, le jeune homme réitère ses aveux à trois reprises car la jeune femme ne comprend pas le discours voilé qu'il lui adresse. On observe une progression puisque ses aveux sont d'abord indirects – il feint une hallucination à la scène 3 de l'acte I et il a recours à l'intermédiaire d'un miroir à la scène 4 de l'acte III – puis directs à la scène 6 de l'acte V¹⁰⁶¹. Pourtant, en dépit de son insistance, ironiquement, la jeune femme se méprend et désespère en silence. Ainsi, après l'hallucination de l'acte I, dans laquelle Antiochus feint de confondre Thamire et Stratonice, cette dernière se croit abandonnée. Partant, à la scène 4 de l'acte II, elle confie son désespoir et ses désirs funestes à sa confidente. Or, symétriquement, à la scène suivante, Antiochus, dans un monologue, se montre lui aussi accablé par les froideurs de Stratonice et résigné à se laisser mourir d'amour en silence. On constate qu'une fois seuls, les deux amants usent d'une même rhétorique à la fois galante et pathétique. Ils évoquent le « tourment ¹⁰⁶² » causé par cet amour impossible, dénoncent la cruauté de l'être aimé absent¹⁰⁶³ et aspirent au suicide¹⁰⁶⁴.

Dans la pièce de Quinault, l'amour semble encore plus difficile à dire. Stratonice et Antiochus se croient à tort ennemis tout au long de la pièce, jusqu'à la grande scène 4 de l'acte V dans laquelle Antiochus, « tomb[ant] en faiblesse » aux pieds de Stratonice, révèle malgré lui, l'identité de son amante. Mais, ce quiproquo filé tout au long de la pièce donne lieu à des malentendus et même, à des confrontations violentes entre amants. Ainsi, à la scène 6 de l'acte II, Antiochus et Stratonice déclarent se vouer une haine mutuelle¹⁰⁶⁵. La rhétorique galante pathétique devient momentanément polémique. Chacun feint de haïr l'autre et lorsqu'Antiochus déclare en aparté « Montrons que je la haïs », Stratonice, à son tour en aparté, lui répond sans le savoir en écho « Montrons que je l'abhorre ¹⁰⁶⁶ ». Pitié et lamentations cèdent la place dans cette scène à l'ironie et à la raillerie, autant de procédés qui masquent un dépit amoureux sincère et mutuel.

La scène des adieux constitue également un moment galant hautement pathétique. Roger Guichemerre montre, dans son article intitulé « l'ultime entrevue entre une femme mariée

¹⁰⁶¹ La stratégie des aveux retardés rappelle celles des romans galants, notamment ceux de Mlle de Scudéry.

¹⁰⁶² Comparer Brosse, II, 4 Stratonice : « L'incroyable **tourment** dont je sens la rigueur », « je chéris mon tourment » et Antiochus II, 5 : « Ce sont là les bourreaux, qui déchirent mon âme, / Ce sont là les Vautours qui dévorent mon cœur, / Ce sont là les **tourments** dont je sens la rigueur [...] ». C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶³ Comparer Brosse, II, 4, Stratonice : « J'aime le **cruel**, & lui ne m'aime pas » et Antiochus II, 5 : « cette **cruelle** » ; « Viens Reine sans pitié, viens femme inexorable, / Viens **cruelle**, [...] ». C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁴ Comparer Brosse, II, 4 Stratonice : « Quelque grande amitié que Seleuque me porte, / S'il m'embrasse jamais il m'embrassera **morte** » et Antiochus II, 5 : « Plus heureux mille fois **si je perdais la vie** » ; « Enfin je veux **mourir** pour toi, sans te le dire, / C'est le dernier conseil que ta beauté m'inspire ». C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁵ Voir Quinault, II, 6, Stratonice clôt la scène en s'exclamant : « Adieu, croyez toujours que ma haine est extrême, / Prince & si je vous haïs, haïssez-moi de même ».

¹⁰⁶⁶ Voir notre étude de cette scène en comparaison avec *La Mère coquette* de Quinault au chapitre IV.

contre son gré et un amant toujours cher¹⁰⁶⁷», que ce type de situation est fréquent dans les romans de l'époque. Dans le cas d'Antiochus, la séparation semble inéluctable car l'époux rival est aussi le père du jeune homme, ce qui renforce le pathétique de la scène. Thomas Corneille, à la scène 4 de l'acte IV, met particulièrement en valeur ce moment solennel. Antiochus, avant son départ en exil, vient trouver Stratonice et souligne lui-même qu'il s'agit de leur dernière rencontre, il déclare : « [e]t je vous parle ici pour la dernière fois » ce qui dote ce moment d'une gravité certaine. Cette scène complète en fait la scène 3 de l'acte I dans laquelle Antiochus avait déjà annoncé son départ prochain à Stratonice mais sans lui en révéler la raison. Ici nous sommes à l'acte IV, le temps presse, et le jeune homme passe toute de suite aux aveux, il déclare : « Il n'est plus temps, Madame, de vous taire / Qu'Arsinoé n'a rien de ce qui peut me plaire [...] », « C'est vous qui me charmez, vous que mon cœur adore [...] ». Paradoxalement, alors même qu'il lui avoue passionnément son amour, il déclare venir « cherche[r] [sa] haine » pour pouvoir plus facilement la quitter¹⁰⁶⁸. On perçoit toute sa souffrance d'amant à travers l'emploi du champ lexical de la plainte auquel il a recours. Il évoque sa « disgrâce », « sa peine », répète qu'« [il] souffre » et se décrit comme un « malheureux » qu'il faut « plaindre ». Le pathétique va croissant car Stratonice joint ses propres lamentations à celle de son amant. Alors qu'elle lui déclare : « [l]aissez-moi la douceur de **plaindre** vos ennuis » Antiochus lui répond en écho : « **Plaindre** d'un malheureux la **disgrâce** inhumaine / C'est montrer quelque pente à soulager sa **peine**¹⁰⁶⁹ ». La contamination des soupirs et des plaintes du couple dote la scène d'une tonalité élégiaque. Cette union dans la souffrance préfigure l'union amoureuse qui se réalise quelques vers plus loin. En effet, alors qu'Antiochus demande « Votre cœur **soupire** ? », Stratonice répond positivement en surenchérissant par le recours à la figure de la dérivation. Elle reconnaît : « [c]e **soupir** échapé...¹⁰⁷⁰ » qui traduit son trouble au sein de cet échange de vers en stichomythie. À la suite de ce double aveu, l'émotion envahit les personnages et transparaît dans leurs silences et sous-entendus marqués par l'usage des points de suspension ou de formules implicites comme Stratonice demandant à Antiochus : « Que me demandez-vous puisque vous l'entendez ? ». La fin de la scène constitue l'*acmé* de ces adieux pathétiques.

¹⁰⁶⁷ Roger, Guichemerre, « Une situation dramatique traitée par P. Corneille et Melle de Scudéry : l'ultime entrevue entre une femme mariée contre son gré et un amant toujours cher », dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles, mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, PUF, 1992, pp. 393-400. Voir aussi Roger, Guichemerre, « Le renoncement à la personne aimée en faveur d'un / d'une autre dans le théâtre de Pierre Corneille », dans *Pierre Corneille, Actes du colloque de Rouen*, PUF, 1985 dans *Visages du théâtre français au XVII^e siècle, mélanges en l'honneur de Roger Guichemerre*, série « théâtre » dirigée par Georges Forestier, Bibliothèque de l'âge classique, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 217-227.

¹⁰⁶⁸ Thomas Corneille, IV, 4, Antiochus : « D'autres cherchent l'amour, je cherche votre haine ».

¹⁰⁶⁹ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷⁰ Thomas Corneille, IV, 4. C'est nous qui soulignons.

Les deux amants échangent le serment de se vouer à jamais un amour platonique tout en suivant leurs devoirs respectifs. Stratonice met en avant « [l]âpre nécessité de suivre [s]on devoir » et encourage à contrecœur Antiochus à ce départ qui « [s]auvera [s]a vertu des troubles de [s]on cœur ». Citons leur dernier échange :

ANTIOCHUS
Madame, assurez-moi de toute votre estime,
Me la promettez-vous ?
STRATONICE
Oui, je vous la promets,
Fuyez, & s'il se peut, ne me voyez jamais.

La scène se clôt sur la fuite précipitée de la jeune femme sous le coup de l'émotion. Au moment même où il s'énonce, l'amour devient donc impossible et la séparation inéluctable.

Desmarets dans *Aspasie* nous offre à la scène 5 de l'acte V une scène d'adieux entre amants qui se déroule au sein du jardin. Le décor n'est ici pas anodin car cette prison verte dans laquelle « ils sont enfermés », comme le souligne Lysis, devient progressivement un *locus amoenus*, une sorte de havre de paix, avant l'inéluctable séparation. Les deux amants, résignés quant à leur sort, se promettent de nourrir à distance un amour platonique¹⁰⁷¹ et vont jusqu'à s'échanger leurs âmes dans une pâmoison qui s'apparente à un semi-trépas. Ainsi, Lysis déclare à Aspasie : « Hélas je perds la vie en vous disant Adieu. / Recevez, belle main, mon âme qui s'envole » et la jeune femme lui répond en écho à la fin de la scène « Lysis reçois mon âme au partir de ce lieu. / Je m'en vais te trouver en te disant Adieu ». Sous le coup de l'émotion, ils tombent tous deux évanouis dans le jardin, donnant une portée éminemment pathétique à la scène. Ce tableau préfigure la seule forme d'union possible, par delà la mort.

En conclusion, on constate que nos auteurs s'inspirent habilement des conséquences de la rivalité père-fils et des modèles romanesques existants, pour mettre en scène les amours contrariées du couple Antiochus-Stratonice et proposer des scènes galantes et pathétiques.

2.4.3 Une réconciliation père-fils émouvante

L'*acmé* de cette dramaturgie pathétique et galante réside dans le dénouement des pièces lorsque l'acte de générosité du père met fin à la rivalité et permet, par conséquent, la réunion du jeune couple. Il s'agit d'un moment privilégié car le trio se retrouve en même temps sur

¹⁰⁷¹ Rappelons que *Lysis* est le titre de l'un des premiers dialogues de Platon. La question centrale de cette oeuvre est celle de l'amour en tant qu'attirance vers le bien. Voir Eric Blondel, *L'Amour*, textes choisis, Paris, Garnier Flammarion, 1998, pp. 52-55. Au sujet de l'influence du néo-platonisme sur la pièce, voir Philip Tomlinson, « Introduction » dans Desmarets, *Aspasie*, éd. cit. , pp. 40-43 ; voir aussi Hugh Gaston Hall, *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

scène, le plus souvent pour la première fois¹⁰⁷². La rhétorique de la filiation se joint alors à la rhétorique galante pour célébrer la réconciliation.

Quinault joue à mêler les deux discours, celui sur l'amour familial et celui sur l'amour charnel. Ainsi, en V, 4, Antiochus quoiqu'ému par l'« aveu bien doux » de la princesse, évoque immédiatement « [s]on père » auquel il la sait promise. Mais, Seleucus l'encourage à vivre son amour et lui dit : « Non, vous vivrez, mon fils & vous vivrez pour elle, / Je prétends couronner une flamme si belle, [...] » Une analyse détaillée de ces deux vers montre qu'ils condensent habilement les deux types de discours sur l'amour. En effet, l'impératif « vous vivrez » et l'apostrophe affective « mon fils » évoque l'amour familial mais, l'hyperbate « et vous vivrez pour elle » ainsi que le pronom féminin rejeté en fin de vers introduit l'amour charnel dont l'évocation est filée au vers suivant par le recours à la métaphore de la « flamme » amoureuse et de l'adjectif « belle » placé à la rime. En unifiant les deux amours le « je » du père-amant permet la réconciliation du trio amoureux. En outre, par son acte magnanime, le personnage retrouve son statut royal comme l'atteste l'emploi du verbe « couronner ».

Desmarets dans *Aspasie* mêle également les deux discours à la scène 7 de l'acte V. Ainsi, on note la récurrence des apostrophes : « Mon père » auxquelles répondent les exclamations : « Ah ! mon fils » répétées chacune à trois reprises au sein du même échange entre Argiléon et Lysis. Ce dialogue père-fils use symétriquement de la rhétorique de la filiation et de la rhétorique galante, comme le montre l'extrait suivant :

LYSIS
Pardonnez-moi, mon père, & sans me secourir,
Jouissez d'Aspasie, & me laissez mourir.
ARGILEON
Mais vous même, mon fils, jouissez d'Aspasie,
Non, non, je vous la rends, le Ciel vous l'a choisie.

On note les deux apostrophes symétriques dans le premier vers « mon père », « mon fils » et la répétition de la même injonction « jouissez d'Aspasie ». La jeune femme, nommée à deux reprises aux vers deux et trois se trouve placée au cœur de l'échange. Le don réciproque de l'amour charnel, placé au cœur de l'amour familial permet la réconciliation.

Cependant chez Brosse, Thomas Corneille et Du Fayot, c'est nettement la rhétorique de l'amour familial qui l'emporte sur la rhétorique de l'amour charnel. Ainsi, dans la pièce de Brosse, après que le père a découvert l'amour de son fils, on assiste à un échange pathétique entre lui et son enfant :

¹⁰⁷² Voir notre tableau sur les scènes de rencontres du trio amoureux en annexe III.

ANTIOCHUS
Ah mon père.
SELEUQUE
Ah mon fils¹⁰⁷³.

La simplicité de ces exclamations qui couvrent chacune un hémistiché et qui sont syntaxiquement incomplètes, témoigne de la force de leur émotion. La tonalité de la scène s'apparente à celle d'une scène de reconnaissance. La famille est de nouveau unie comme l'atteste dans la pièce de Du Fayot, le discours final du roi. Recourant à la rhétorique de la filiation, il prend l'initiative d'appeler désormais la reine « [s]a fille » et s'adresse au jeune couple en ses termes : « Ton amour, mon cher fils, me paraît légitime, [...] / Concluez-donc ma fille, & ne différez point / De donner à mon fils votre aveu sur ce point¹⁰⁷⁴ ».

En ce qui concerne le fils, on peut même parler d'une scène de renaissance. Ainsi, dans la pièce de Brosse, il évoque largement sa guérison et remercie ce père généreux qui lui « donna deux fois la vie !¹⁰⁷⁵ ». De même, chez Quinault, il déclare qu'« [il] ressent[t] tout à coup [s]a santé de retour¹⁰⁷⁶ ». Ce retour à la vie est également symbolisé par la métaphore du réveil après l'évanouissement¹⁰⁷⁷. Le fils au comble du bonheur fait l'éloge de la bonté de son père en usant de tournures similaires dans les pièces. Par l'emploi du Ô lyrique et de la tournure restrictive, il souligne le caractère exceptionnel de son père et s'exclame : « Ô Père sans pareil, miracle de bonté !¹⁰⁷⁸ », « Grand Roi¹⁰⁷⁹ » ; « Ô bonté sans égale, [...] ¹⁰⁸⁰ » ; « Ô prodige !¹⁰⁸¹ »¹⁰⁸².

La réconciliation des rivaux permet au duo familial père-fils de renaître. Antiochus guérit, Seleucus retrouve son statut de roi magnanime, la paix familiale et politique est restaurée. La rhétorique de la filiation l'emporte sur la rhétorique amoureuse et le couple père-fils sort, une nouvelle fois, magnifié du conflit¹⁰⁸³.

¹⁰⁷³ Brosse, V, 5.

¹⁰⁷⁴ Du Fayot, V, 5.

¹⁰⁷⁵ Brosse, V, 6, Antiochus s'exclame : « Quel père à son enfant donna **deux fois la vie** ! ». Comparer avec Du Fayot, V, 5, Antioque : « Grand Roi dont la bonté favorise mes vœux, / Et dont l'amour éclate à seconder mes vœux, / C'est de vous que je tiens **une seconde vie** [...] ». C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷⁶ Thomas Corneille, V, 4.

¹⁰⁷⁷ Comparer avec Desmarets, *Aspasie*, V, 6-7.

¹⁰⁷⁸ Du Fayot, V, 5.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ Thomas Corneille, V, 5.

¹⁰⁸¹ Brosse, V, 6. La réplique d'Antiochus est précédé de celle de Climène qui s'exclame : « Ô bonheur sans pareil ! » et de celle d'Erasistrate s'écriant : « Ô merveille ! »

¹⁰⁸² Notons que *La Célidée* présente un cas particulier de dénouement puisque c'est la jeune femme qui fait l'objet des louanges de l'oncle. Découvrant qu'elle s'est défigurée le visage pour pouvoir rester avec lui, Oronte, au comble du bonheur fait l'éloge de sa « vertu » et la qualifie de « merveille » pour cet acte généreux, voir *La Célidée*, V, 6.

¹⁰⁸³ Comparer avec notre chapitre V consacré au modèle incarné par Gondebaut où la conversion du tyran-rival en père-généreux permet également de magnifier la réconciliation entre père-fils.

3 Les émotions mixtes du spectateur : pitié et enjouement

Au sein d'une atmosphère pesante, en raison de l'omniprésence de la maladie, nous avons vu que les auteurs privilégient les représentations du couple père-fils et du couple femme-fils unis dans la souffrance. Cependant, le dénouement heureux, conformément au sujet historique et aux exigences du genre tragi-comique, contraste avec cette action pathétique. Sous les larmes émerge le bonheur de la réconciliation père-fils. Ainsi, l'esthétique galante mixte qui affectionne deux modèles, l'un sérieux, l'autre enjoué, apparaît comme idéale pour traiter le sujet d'Antiochus. Il s'agit certes de susciter la pitié du spectateur, mais aussi son enjouement, comme nous allons le voir à présent.

3.1 Une rivalité galante sérieuse, voire tragique ?

3.1.1 Pitié et plaisir des larmes du spectateur

Toutes nos pièces, à l'exception de la tragédie enchâssée de Gillet, sont sous-titrées « tragi-comédie » ou « comédie » si bien que le dénouement heureux est assuré. Or, comme nous l'avons montré dans notre chapitre consacré au modèle incarné par Gondebaut, cette composante nuit au phénomène de *catharsis* car elle installe le spectateur dans une confortable assurance quant à l'issue des événements. La crainte ressentie n'est plus celle évoquée par Aristote mais une simple « crainte fictionnelle¹⁰⁸⁴ » liée à l'enchaînement des événements. Ainsi, la communion entre scène et salle s'opère non plus dans la purgation des passions, mais plutôt dans l'admiration devant le spectaculaire et le merveilleux.

À l'inverse, dans le cas d'Antiochus, en raison de la maladie du héros, l'action est extrêmement réduite et concentrée dans un cadre domestique, éloigné de toute dimension surnaturelle. Les pièces se déroulent parfois dans l'intimité même de la chambre, en présence du médecin et le statut royal des héros – lorsqu'il est avéré¹⁰⁸⁵ –, est momentanément occulté. Par conséquent, cet univers familial prosaïque au lieu de susciter l'admiration du public, favorise plutôt son identification avec les héros dans le malheur. La présence de la maladie entraîne la compassion de l'auditoire et, partant, son adhésion lors du sacrifice de Seleucus. En effet, l'abnégation de ce dernier, prêt à tout pour sauver son enfant qui se meurt tout au long de la pièce, est bien plus crédible que la conversion merveilleuse inattendue du tyran sanguinaire Gondebaut.

¹⁰⁸⁴ Nous renvoyons ici à l'analyse très éclairante d'Hélène Baby, voir notre chapitre V.

¹⁰⁸⁵ Notons que seules les pièces *Aspasie* et *Desmarets* et *La Célidée* de Rayssiguier se déroulent au sein de la petite noblesse.

Nos dramaturges visent donc à établir une communion entre scène et salle qui s'appuie essentiellement sur la pitié. Ils participent ainsi au développement de cette nouvelle esthétique des larmes, née dans les années 1630-1640 et que prône La Mesnardière dans sa *Poétique*. Le théoricien écrit :

Car étant certain que le **Poète doit tendre principalement à émouvoir la Pitié**, il faut qu'il écrive des choses qui touchent extrêmement, & que l'Acteur les anime par une expression réelle de gémissements & de pleurs dans les endroits où ils sont propres, s'il veut que **le Spectateur le récompense par des larmes, qui sont le plus noble salaire que demande la Tragédie**¹⁰⁸⁶.

Les pleurs doivent circuler du personnage au spectateur selon un principe de sympathie, propre à l'esthétique galante. Pour Carine Barbafieri, ce modèle se différencie du modèle héroïque cornélien, la critique écrit :

[...] il [Pierre Corneille] s'emploie néanmoins à faire verser à ses spectateurs des larmes que l'on pourrait qualifier de larmes de compensation : les spectateurs pleurent de ce que les héros ne se permettent pas de le faire.

Or, dans les années 1660, sous l'impulsion du modèle galant triomphant, les larmes des spectateurs sont souvent provoquées par la vision de personnages qui pleurent¹⁰⁸⁷.

Or, dès la fin des années 1630, nos dramaturges visent à provoquer chez leur auditoire des larmes de deux types : des « larmes de compassion » tout au long de l'action et des « larmes de bonheur » lors du dénouement heureux¹⁰⁸⁸. Par l'entremise de la pitié, ils visent à séduire un nouveau public mondain féminin et policé, quelque peu réfractaire aux spectacles trop violents¹⁰⁸⁹. En outre, grâce au subtil équilibre entre plaisir des larmes et dénouement heureux, ils réussissent à préserver la dimension divertissante de leurs pièces, conformément aux genres comiques et tragi-comiques.

En outre, ce dénouement n'est pas dénué d'enjeux politiques. Il s'agit comme dans le modèle de Gondebaut d'exalter la figure du père roi généreux. De plus, le sacrifice de Seleucus est d'autant plus grand qu'il cède sa propre femme contrairement au tyran-rival qui acceptait simplement d'abandonner une conquête en âge d'être sa fille. Rappelons en outre que dans le cadre du pouvoir absolu de droit divin en place au XVII^e siècle, le roi est investi d'une fonction sacrée, il est le représentant de Dieu sur terre. Sous le discours politique, nos auteurs se font ici également l'écho d'une certaine pensée religieuse du temps, glorifiant un

¹⁰⁸⁶ La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit., p. 86. C'est nous qui soulignons. Rappelons que pour La Mesnardière, la pitié est la première des passions tragiques, voir *supra*.

¹⁰⁸⁷ Carine Barbafieri, *op. cit.*, p. 188.

¹⁰⁸⁸ Pour cette distinction, voir Carine Barbafieri, *op. cit.*, chapitre 5 « Le goût des larmes » et plus particulièrement les pages 187-191 sur les « pleurs des spectateurs ».

¹⁰⁸⁹ Voir Emmanuelle Hénin, « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante », *Littératures classiques*, n° 62, 2007, p. 228 : « [...] la promotion des larmes dans la théorie dramatique correspond d'abord à un phénomène de mode, d'ordre sociologique : le dramaturge prend acte qu'il s'adresse désormais à un public policé, où le goût des femmes exerce un poids déterminant (au grand dam de certains). Et ce public délicat ne saurait endurer des antiques tragédies : il lui faut des émotions douces, sentimentales ».

Dieu bienveillant et clément, soucieux du bonheur de ses fidèles. Cette exaltation de la figure du généreux s'inspire également du théâtre religieux jésuite de l'époque, comme nous l'avons montré au chapitre V. Seleucus sacrifie son propre bonheur à celui de son enfant et en cela, il fait véritablement figure *d'exemplum*.

3.1.2 Un cas tragique unique : le suicide d'Antioque

Une oeuvre se distingue par son esthétique au sein de notre *corpus*, il s'agit de la tragédie enchâssée *Antioque* de Gillet de La Tessonnerie créée en 1640. Ce dramaturge est le premier à traiter le sujet sur la scène française. Or, il est aussi celui qui opère les modifications les plus importantes par rapport aux sources historiques en supprimant notamment le personnage du père et, partant, l'acte généreux final. La pièce s'achève ainsi par le suicide tragique d'Antioque. La mort du jeune homme constitue un dénouement d'une grande intensité dramatique. Lors de la dernière scène, il se livre à un monologue que l'on peut décomposer en trois mouvements. Dans un premier temps, craignant le « courroux » de son père et surtout, désespéré du refus de Stratonice, il se décide à accepter la mort, déclarant : « [l]e trépas vient s'offrir et je dois l'accepter ». Sa soumission transparaît dans sa volonté d'accélérer le processus. Il s'adresse des impératifs à lui-même comme : « Mourrons donc », « Faisons s'ouvrir ma veine afin que mon sang sorte » et il réalise une véritable saignée. Il utilise alors des indications sensorielles très précises pour évoquer son sang qui « coule, & [dont la] chaleur extrême, / [lui] enseigne en s'exhalant qu'[il] brûle & qu'[il] aime [...] ». Partant, le personnage se livre sur scène, concrètement, à la purgation de sa passion amoureuse¹⁰⁹⁰. Dans un deuxième temps, il éprouve un bref sursaut de révolte contre l'amour qui le possède et il apostrophe ce sentiment allégorisé à trois reprises, en début de vers, en ces termes : « Amour cruel », « Ennemi », « Démon ». Par le recours au subjonctif plus-que-parfait et à l'imparfait ayant des valeurs d'irréels – du passé et du présent –, il évoque vainement sa lutte hypothétique contre l'amour, déclarant :

¹⁰⁹⁰ Comparer avec la violence de l'auto-mutilation réalisée par Calirie dans *La Célidée* de Rayssiguier. L'enjeu est alors tout autre puisque la jeune femme ne cherche pas à se purger de sa passion pour l'oncle. Elle souhaite seulement éliminer sa beauté extérieure afin de susciter le dégoût du neveu amoureux d'elle.

ANTIOQUE

Si j'eusse reconnu ton naturel ingrat,
Ou si j'étais encore en mon premier état, [...]
Je m'empêcherais bien de faire des vœux,
Je romprais tes Autels, je raserais tes Temples¹⁰⁹¹.

Cependant, sa révolte ne dure pas et son monologue s'achève, dans un troisième temps, par une longue plainte, introduite par le connecteur « mais » et l'emploi de l'indicatif marquant le retour au réel et à l'impuissance du personnage devant la force de la passion. Dès lors, la mort est imminente. Citons le dernier quatrain de la pièce où se déploie pleinement une esthétique de la lamentation très proche de celle des pièces du XVI^e siècle :

ANTIOQUE

Mais le sang que je perds m'approche au dernier terme,
Mon œil s'appesantit, ma paupière se ferme,
Je succombe, & perdant la lumière du jour,
Je meurs du seul regret d'avoir eu de l'amour¹⁰⁹².

Dans cette oeuvre, le personnage se laisse donc emporter par une passion amoureuse qui le dépasse et qui le conduit inéluctablement à sa perte. Son agonie vise à susciter la « pitié » du spectateur mais aussi, sa « crainte » devant les ravages causés par l'amour. Il s'agit, par le spectacle dramatique, de purger l'auditoire de ses mauvaises passions conformément à la doctrine aristotélicienne interprétée par les auteurs du XVII^e siècle. En réalité, la purgation s'opère ici suivant trois niveaux de lecture : Antioque se délivre lui-même du mal qui le ronge par une saignée, l'Enchanteur guérit Arthémidore de l'amour par l'évocation magique d'Antioque¹⁰⁹³, enfin, le spectateur assistant à la pièce enchâssée et à la pièce cadre doit être également purgé de ses passions. Gillet offre donc une pièce à visée didactique dont le tragique repose davantage sur les ravages de la passion amoureuse que sur la rivalité père-fils

¹⁰⁹¹ Notons que toute la pièce progresse selon une logique du déploiement de la passion. Ainsi, Antiochus, dès son apparition à la scène 2, évoque vainement au passé les éventuels dilemmes qu'il aurait dû connaître en raison du respect qu'il doit à son père : « Que ne résistais-tu comme tu le pouvais, / Que ne l'oubliais-tu puisque tu le devais, / Que ne t'efforçais-tu d'éteindre cette flamme, / Pourquoi malgré l'honneur lui donnais-tu ton âme [...] ». Le déchirement du personnage ne repose pas sur une lutte entre amour et devoir mais entre amour et mort, il déclare : « Que l'amour ou la mort ferment bientôt mes yeux [...] ».

¹⁰⁹² Carine Barbafieri souligne que l'esthétique de la déploration et de l'amplification est déjà quelque peu démodée dans les années 1640 en raison de son manque de dynamisme. Voir Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon*, p. 327 : « [c]ompter sur la seule amplification pour pouvoir se passer de la construction d'un épisode est un choix qui conduit inexorablement à composer une tragédie peu dynamique, au *tempo* très lent, la déploration prenant le pas sur l'action proprement dite. Pareille esthétique commence à paraître démodée dès 1640 : la contamination des sujets paraît dès lors comme une voie préférable au poète dramatique ». Or, c'est justement par la contamination de sujets que Gillet pare à ce défaut puisqu'il développe un sujet différent par acte.

¹⁰⁹³ Voir l'argument du troisième acte, l'Enchanteur après avoir guéri Arthémidore de l'ambition veut le guérir de l'amour : « [...] mais l'Enchanteur sachant que l'amour qui le tyrannisait n'avait pas sur son esprit un moindre empire que l'ambition le fait entrer dans le Temple & lui fait voir les violences [cette] autre passion le réduirait par l'exemple d'Antioque [...] » ; voir aussi scène 1, l'Enchanteur : « Par les malheurs d'autrui tâche à te rendre sage, / Et pour bien employer le reste de ce jour, / Viens dans ce temple encor triompher de l'amour ».

proprement dite, en raison de l'absence du géniteur. Partant, il transforme complètement la portée morale du sujet historique puisque *l'exemplum* de Seleucus, le père rival généreux, est supprimé au profit de *l'exemplum* d'Antiochus, le fils rival coupable.

Or, ce personnage tragique n'est pas complètement neuf sur la scène française. En effet, il évoque ces figures de martyrs chrétiens alors nombreuses dans le théâtre jésuite de l'époque¹⁰⁹⁴. Rappelons en effet que la religion officielle présentait la passion amoureuse comme une véritable maladie conduisant l'homme au péché et à sa perte. Ainsi, Georges Forestier, dans son ouvrage intitulé *Passions tragiques, règles classiques*, explique :

La morale chrétienne, qui enseignait que les passions, loin d'être de simples mouvements de l'âme, sont des sortes de maladies spirituelles qui rendent l'homme esclave et le renforcent dans son état de pécheur, et qu'elles doivent donc être dominées ou éliminées, trouvait dans l'idée d'une purgation des passions un argument pour accepter que la tragédie mît ces mêmes passions sur la scène et que certains puissent la présenter comme un art à fin morale¹⁰⁹⁵.

Partant, Antiochus justifie sa présence scénique par les enjeux moraux et spirituels qu'il comporte. Madeleine Bertaud dans son article intitulé « À propos de Stratonice », souligne en effet, que le sujet est également présent dans la littérature spirituelle de l'époque. Les personnages de Seleucus, d'Antiochus et de Stratonice y sont présentés comme des *exempla* à suivre ou non, selon les interprétations proposées¹⁰⁹⁶. Antiochus meurt en martyr, coupable

¹⁰⁹⁴ André Stegmann indique que Gillet était un grand lecteur du Père Caussin et souligne l'influence du théâtre jésuite sur *Le Triomphe des cinq passions*, il écrit : « Si les cinq tragédies mettent en scène des personnages antiques qui n'ont pas inspiré les Jésuites, l'inspiration générale semble indiquer leur influence. L'unité de lieu théorique est obtenue grâce à un magicien, que vient consulter le jeune Arthémidore, souhaitant guérir ses passions. C'est là un thème fréquent des pièces jésuites allégoriques, qui remplacent le magicien par un ermite, quand elles ne font pas intervenir le Ciel ou l'Enfer, sous le personnage d'un Ange ou d'un Diable incarné dans un ami ou un confident du héros. Quant aux cinq passions, le faux amour de la patrie (Manlius), le faux amour du trône (Radamiste), l'amour coupable (Stratonice), la jalousie fâcheuse (Maltrane) et l'amour qui mène à la perte de l'être aimé (Bisathie), ce sont là cinq thèmes majeurs des théâtres jésuites, soucieux d'éveiller prudence envers la Cour et méfiance envers l'amour. La diversité des contrées historique et géographique – Italie, Orient, Gaule – correspond bien aussi à ce microcosme d'histoire universelle, qui en est l'inspiration dominante. Le fait même d'aller puiser l'inspiration dans Plutarque, si elle n'est pas propre aux Jésuites, correspond à une des rares sources humanistes privilégiées par eux », voir André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et Signification*, Armand Colin, Paris, 1968, tome II, pp. 83-84. Pour les sujets privilégiés par les Jésuites, voir aussi Nicolas Caussin, *La Cour Sainte du R. Père Nicolas Caussin*, de la compagnie de Jésus [...], Paris, 1653, (2 vol.).

¹⁰⁹⁵ Georges, Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P.U.F, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 145.

¹⁰⁹⁶ Madeleine, Bertaud, art. cit. , pp. 70-72. La critique montre que les textes spirituels de l'époque ne mettent pas nécessairement en avant le renoncement vertueux de Seleucus et lui préfèrent parfois la figure de Stratonice, certains religieux allant jusqu'à faire de cette histoire une parabole. Ainsi, le jésuite Etienne Binet dans ses *Oeuvres spirituelles* (1620) intitule l'un de ses textes « Que la dévotion à Notre Dame est une belle marque de prédestination » et invite les chrétiens à recourir à la Vierge chaque fois qu'ils sollicitent une grâce de Dieu. Choissant d'illustrer cette leçon de piété par un exemple profane, il déclare : « [e]nvie me prend d'appliquer à ce propos l'histoire de la Reine Stratonice, femme du roi Seleucus, belle-mère du prince Antiochus ». Il dresse alors un parallèle entre l'amour que voue Antiochus à Stratonice et celui que tout chrétien doit vouer à la Vierge pour être récompensé par Dieu le père, figuré dans le récit par le personnage de Seleucus. Stratonice devient par ce parallèle avec la Vierge un modèle de vertu, d'innocence et de bonté. Voir Etienne, Binet, *Oeuvres spirituelles*, cité par Madeleine Bertaud, , « A propos de Stratonice », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1980, n°18, 2, p. 70 : « Si nos cœurs savent apprendre à aimer fortement et saintement la gloire du Paradis, la chère Epouse de Dieu le Père, quoique nous ne soyons point ses bons fils, ni ses bons serviteurs, [...] si nos

d'une passion qui le dépasse. Partant, il se présente comme le double inversé des figures de martyrs innocents, Crispe et Hippolyte, également en vogue dès les années 30-40¹⁰⁹⁷.

3.2 Une rivalité galante enjouée, voire parodique ?

Mis à part l'*hapax* tragique proposé par Gillet, les autres auteurs s'attachent à proposer une rivalité momentanément enjouée, conformément à l'esthétique galante mixte. Le sourire du spectateur est ainsi toujours sollicité, de façon certes plus ou moins marquée, selon les dramaturges. Brosse, Quinault et Desmarets sont les auteurs qui s'emparent le plus significativement de l'aspect comique voire même, parodique, qu'affectionne l'esthétique galante. Rappelons en effet la définition que donne Carine Barbafieri :

La galanterie, comme honnêteté tournée en dernier lieu vers le beau sexe, s'ente donc sur les civilités, **soit qu'elle les respecte au pied de la lettre, soit au contraire qu'elle s'amuse à les parodier et les subvertir**, subversion que l'on peut voir comme étant le principe même de l'Hôtel de Rambouillet¹⁰⁹⁸.

Or, dans notre chapitre IV consacré à la rivalité embrouillée, nous avons déjà montré comment Quinault et Brosse usent de divers stratagèmes – déguisement des sentiments, ruses, mensonges – pour alimenter les malentendus entre les personnages. Nous souhaiterions revenir plus précisément ici sur la comédie *Aspasie* de Desmarets et sur *Stratonice* de Quinault.

3.2.1 *Aspasie* de Desmarets : pièce de commande sérieuse ou parodie ?

Aspasie de Desmarets est une pièce de commande, écrite pour Richelieu à l'occasion de la venue du duc de Parme en 1636¹⁰⁹⁹. En raison de ce contexte politique, elle a fait l'objet

cœurs languissent et notre poulx quand nous sommes éloignés d'elle, ne doutez nullement que le Père éternel, ayant pitié d'un si beau mal qui nous tue, ne nous donne pour épouse la gloire du Paradis. » Voir aussi, selon Madeleine Bertaud, *Ibid.*, le tome IX des *Diversités* de l'évêque Jean-Pierre Camus (1614).

¹⁰⁹⁷ Voir notre chapitre VII. La tragédie de Gillet, qui présente dès 1640 un fils coupable, a pu inspirer (avant même la tragi-comédie de Brosse, *La Stratonice* en 1642) la tragédie de Gilbert qui présente un Hippolyte sensible au charme de Phèdre en 1646.

¹⁰⁹⁸ Carine Barbafieri, *op. cit.*, p. 29. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁹⁹ Le ministre souhaitait une représentation qui fût à tout égard à la hauteur de l'invité italien. Pour un descriptif de cette somptueuse fête, voir Gaston Hall, *op. cit.*, p.143. Le critique se réfère au témoignage de Pellisson, lui-même basé sur la Gazette de l'époque : " Pellisson's account of the first performance of *Aspasie* may be based on a notice in the Gazette dated 23 february 1636". Le critique cite le compte rendu de la gazette : "Le Mardi 19. Son Eminence reçut en son Palais Son Altesse de Parme, et lui donna une fort belle Comédie avec changement de Théâtre et d'excellents concerts de luths, épignettes, violes et violons entre les actes. Cette Comédie fut suivie d'un Ballet, composé de douze entrées de fort bons danseurs richement vêtus. L'assemblée était fort belle, et toute de personnes de condition. Ce divertissement dura trois heures : ensuite duquel son Altesse de Parme fut menée en haut, où il trouva à son entrée un excellemment beau buffet d'argent tout blanc, puis au lieu où il mangea, un autre doré qui n'était pas moindre. » Ce compte rendu témoigne de la place de choix occupée par la pièce de Desmarets au sein d'un cérémonial conçu par Richelieu pour impressionner son invité.

d'interprétations majoritairement sérieuses de la part de la critique. Cette œuvre participerait au travail de réhabilitation du théâtre voulu par Richelieu, comme le souligne Philip Tomlinson qui déclare qu'« *Aspasie* participe pleinement à ce mouvement destiné à innocenter le théâtre grâce à une moralité strictement chrétienne¹¹⁰⁰ ». Il s'agirait d'exalter les vertus du respect et de l'obéissance au père et, plus généralement, à toute figure d'autorité pour montrer que celles-ci sont toujours récompensées. Ainsi, Philip Tomlinson fait le constat suivant :

Au lieu de se rebeller contre l'autorité des parents comme dans la *Sylvie* de Mairet, ou de la vaincre par un stratagème ingénieux, comme chez Molière, ou encore de la fuir en se réfugiant dans un lieu sauvage, comme dans le *Pyrame* (1626) de Théophile, Lysis et Aspasie en viennent à bout par une inversion du schéma traditionnel, à savoir en s'y soumettant absolument¹¹⁰¹.

L'attitude exemplaire du jeune couple permet en effet de convertir leurs parents à des attitudes plus généreuses, le père annule son mariage et cède la jeune femme à son fils. Desmarets userait donc de la rivalité père-fils pour proposer un *exemplum* de fils soumis au service d'une propagande politique¹¹⁰².

Or, sans remettre en cause cette lecture sérieuse, rappelons tout de même que la pièce est sous-titrée « comédie » et qu'elle comporte des moments à la tonalité plus légère, propices à une lecture également enjouée du sujet¹¹⁰³. Certains personnages tels que les parents de la jeune femme avides d'argent¹¹⁰⁴ ou tel que le vieux père amoureux rappellent ainsi des types de la comédie. Certains moments appartiennent également au registre comique. Citons pour exemple la courte altercation entre le père et le fils à la scène 3 de l'acte IV. Argiléon laisse éclater sa colère contre son fils rival. Il le chasse en le traitant de « misérable » et de « traître » dans une scène qui rappelle le *lazzo* de la malédiction paternelle dans les comédies à

¹¹⁰⁰ Voir, Philip Tomlinson, « Introduction » dans *Aspasie*, éd. cit. , p. 21. Voir aussi Claire Chaineaux qui souligne que le duc de Parme était non seulement un allié de la France dans la Guerre de Trente Ans mais aussi un grand amateur de théâtre, elle écrit que « tout en rendant hommage à un allié politique, il s'agissait de faire valoir un théâtre français grâce à une création entourée de fastueux divertissements, capables d'éblouir un parterre exigeant et connaisseur et d'imposer à l'Italie le prestige de la France », Claire Chaineaux, éd. cit., Introduction, pp. 50-51.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹¹⁰² Voir *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris, 1959, p. 244, cité par Tomlinson, « Introduction » dans *Aspasie*, éd. cit. , p. 45 : « Il s'agissait rien de moins que de faire accepter par ses contemporains une conception nouvelle de la vertu [...]. Faire recevoir à des gens pour qui, traditionnellement, l'obéissance n'avait rien de particulièrement recommandable, l'idée que désormais elle se confond avec la vertu, telle va être la tâche des écrivains, réunis par Richelieu en Académie et placés sous sa protection. »

¹¹⁰³ Pour les aspects comiques de la pièce voir notamment Philip Tomlinson, « Introduction » dans *Aspasie*, éd. cit. , pp. 46-53 : « *Aspasie, comédie*, et sa fortune chez Molière » ; voir aussi Gaston Hall, *op. cit.* , pp.146-147, sur la présence éventuelle d'éléments parodiques dans la soumission des jeunes.

¹¹⁰⁴ Voir en II, 2, la mère d'Aspasie, Hersilie, oblige la jeune femme à se soumettre au projet de mariage avec le vieil Argiléon par intérêts économiques.

l'italienne¹¹⁰⁵. Mentionnons également le quiproquo comique dont est victime la jeune femme concernant l'époux qu'on lui destine. En effet, Aspasia observant les deux pères discuter entre eux, se réjouit en pensant qu'ils sont en train d'arranger son mariage avec Lysis¹¹⁰⁶. Autant d'éléments que nous avons déjà rencontrés dans notre étude de la rivalité ridicule au chapitre III.

En outre, le dénouement heureux avec la pâmoison des deux amants dans le jardin présente une tonalité ambiguë. Certes cette double fausse mort peut se lire comme une réécriture de l'union funeste tragique de Pyrame et Thisbé dans la pièce de Théophile Viau, oeuvre qui connaît un large succès à partir des années 1630¹¹⁰⁷. Mais le motif a aussi des sources comiques et Claire Chaineaux, dans son introduction à la pièce, remarque à juste titre que Desmarets a fort bien pu s'inspirer ici de *Mélite*, comédie de Pierre Corneille, créée en 1629 où l'on retrouve le même évanouissement des amants précédant le dénouement heureux¹¹⁰⁸. Quoiqu'il en soit, cette issue heureuse prend, selon nous, des allures de parodie comique. En effet, l'acte généreux du père, est loué avec une telle exagération – le personnage le qualifie lui-même de « double merveille » –, qu'il prête à sourire, de même que les remerciements hyperboliques et quelque peu déplacés du fils qui « baise [les] pieds, des pères le plus doux ». Le comique naît du décalage de tons. En effet, contrairement au sujet d'Antiochus où le père suscite l'admiration car il sacrifie son amour pour son épouse afin de sauver son enfant, l'acte d'Argiléon est modérément louable car, son mariage avec Aspasia orchestré en cachette, n'a pas encore été consommé. En outre, le fils n'est pas mourant, il s'est simplement évanoui. Desmarets réduit donc considérablement la portée morale de son sujet qui s'achève, comme toute bonne comédie par la levée de l'obstacle parental et le mariage des deux jeunes. Sa pièce, à la frontière des genres comiques et tragi-comiques, présente une donc tonalité mixte qui fait toute son originalité.

¹¹⁰⁵ Voir aussi le mariage du père, quelque peu honteux de son âge, qui se déroule en cachette comme dans *Les Barbons* de Chevalier qui organisent l'échange des jeunes femmes pendant la nuit.

¹¹⁰⁶ Aspasia, I, 6.

¹¹⁰⁷ Sur le succès de cette pièce, voir notre chapitre V. Pour cette interprétation, voir également Claire Chaineaux, éd. cit., Introduction, pp. 61-62 : « Cette matérialisation de l'impossible union n'est pas sans évoquer *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, jeune couple devant qui “ se dressent de nombreux obstacles qui entravent la marche vers ce bonheur, et [pour qui] seule la mort [...] est à même de les faire disparaître” ».

¹¹⁰⁸ Voir Claire Chaineaux, éd. cit., « Introduction », pp. 62-63, la critique rappelle brièvement le dénouement de *Mélite* et le compare à la pièce de Desmarets : « Chez Corneille, le personnage éponyme apprend par Lisis la mort de Tircis dont elle est amoureuse ; abattue par cette nouvelle, elle s'évanouit dévoilant ainsi ses sentiments pour lui. Mais peu après, Lisis la désavoue et Tircis reprend connaissance pour épouser la jeune fille. Entre temps, Éraste apprend que Mélite est morte à cause de lui : il s'enfonce alors dans la folie et, pris de remords, il avoue toute la machination des fausses lettres dont il est l'auteur et accepte donc de laisser Mélite épouser Tircis. Nous retrouvons ces deux étapes dans Aspasia mais de façon moins décousue ». Concernant, la mort salvatrice des amants vécue comme une récompense joyeuse car elle scelle leur union pour l'éternité, la critique mentionne également l'influence probable de *L'Hypochondriaque*, tragi-comédie de Rotrou (1628).

3.2.2 *Stratonice* de Quinault : une réécriture parodique du sujet

Quinault est celui qui va le plus loin dans la parodie en modifiant considérablement le sujet historique. En effet, dans sa pièce, père et fils se croient à tort rivaux car seul Antiochus aime Stratonice tandis que Seleucus aime Barsine. La rivalité père-fils est subjective, elle se présente comme un « obstacle vide » c'est-à-dire un obstacle dont les conséquences importent plus que l'obstacle lui-même¹¹⁰⁹. De cette première méprise, découle celle des amants Stratonice et Antiochus qui se croient à tort ennemis. Cette série de quiproquos forme le nœud de l'action. L'obstacle devient alors tout intérieur car il repose sur une erreur d'interprétation. Hélène Baby montre ainsi que chez Quinault les amants fabriquent eux-mêmes la réalité qui les fait souffrir par « une translation actancielle du sujet à l'opposant, qui transforme l'amoureux en ennemi de l'être aimé¹¹¹⁰ ». En l'absence de témoin éclairé objectif, la levée de l'obstacle ne peut venir que des amants eux-mêmes, comme le montre le dénouement à la dernière scène de l'acte V avec le double aveu des jeunes amants. La rivalité subjective père-fils figure ici « cette erreur spontanée [qui] constitue le moteur essentiel de l'action¹¹¹¹ » dans les pièces de Quinault, selon Hélène Baby. Elle est, en outre, démultipliée par la présence d'autres rivalités telle que la rivalité Barsine-Stratonice pour Antiochus. Par conséquent, la pièce donne par moments l'impression de tourner à vide, dans une sorte d'irréalité car l'ensemble repose sur de faux obstacles¹¹¹².

En outre, Quinault discrédite complètement *l'exemplum* paternel présent dans les sources historiques. Il s'amuse en effet à répéter et à parodier le geste généreux déjà bien connu du public grâce aux pièces de ses prédécesseurs. Ainsi, le spectateur assiste tout d'abord au faux acte de générosité du fils cédant Barsine à son père alors qu'il n'aime pas la jeune femme¹¹¹³, puis au vrai acte de générosité du père cédant Barsine à son fils mais qui échoue car ce dernier ne l'aime pas¹¹¹⁴. Enfin, seul l'acte de générosité final du père cédant Stratonice à son fils, permet le dénouement heureux¹¹¹⁵. Toutefois, comme le souligne Etienne Gros, Seleucus n'a pas grand mérite à céder une jeune femme qu'il ne l'aime pas. Le critique écrit :

¹¹⁰⁹ Voir Georges Forestier, « Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, p. 250. Étudiant *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, Georges Forestier définit l'« obstacle vide » (la querelle familiale dans cette pièce) en montrant que « ce qui compte dans cet obstacle, ce n'est pas l'obstacle lui-même [...], mais les conséquences de l'obstacle [...] », conséquences qui sont la double feinte menée par le couple d'amoureux dans cette pièce.

¹¹¹⁰ Hélène Baby, *op. cit.*, p. 260. Pour ce phénomène de translation de la position actancielle des personnages au sein d'une même pièce, voir notre chapitre II.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 262.

¹¹¹² Voir aussi notre étude du traitement comique de la scène de révélation au chapitre II.

¹¹¹³ Quinault, I, 5.

¹¹¹⁴ Quinault, V, 3.

¹¹¹⁵ Quinault, V, 4.

[...] du moment que Stratonice n'est plus la femme de Seleucus et que par surcroît Seleucus n'aime pas Stratonice, Seleucus n'aura aucun mérite à céder à son fils cette Stratonice qu'il n'aime pas, puisque, en la cédant, il s'assure la possession de Barsine qu'il aime¹¹¹⁶.

Quinault a tellement transformé le sujet qu'il a supprimé la dimension tragique du conflit père-fils et, par la même occasion, la dimension exemplaire du don du père. Sa pièce s'apparente à une reprise parodique du sujet d'Antiochus à la tonalité à la fois sérieuse et enjouée. Elle est en cela conforme à la définition d'Hélène Baby qui décrit le théâtre de Quinault comme « un théâtre de déréalisation, proche de l'auto-dérision et de la réflexivité erratique¹¹¹⁷ ».

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ Hélène, Baby, *op. cit.*, p. 267.

Chapitre VII Hippolyte ou le modèle de la rivalité subjective tragique

Introduction

Le modèle esthétique de la rivalité pathétique et galante superbement incarné par le sujet d'Antiochus, s'accorde parfaitement avec l'esthétique du milieu du XVII^e siècle. En effet, ce sujet tragique à dénouement heureux, permet un traitement du conflit père-fils à la fois sérieux et enjoué, qui entre parfaitement en adéquation avec la mixité du genre tragi-comique et la galanterie alors en vogue dans les salons. La rivalité amoureuse père-fils, en tant que schème romanesque porté à la scène, propose des scènes émouvantes, visant à susciter pitié et soulagement du spectateur lors de la réconciliation finale.

Contrairement au sujet d'Antiochus concentré sur les années 1630-1660, l'histoire d'Hippolyte parcourt tout le XVII^e siècle français pour, finalement, s'épanouir pleinement dans les années 1670, lors de la renaissance du genre tragique. La fable originelle est bien connue du public de l'époque. Hippolyte, fils de Thésée et d'une Amazone, repousse les avances de sa belle-mère, Phèdre, amoureuse de lui. Cette dernière, pour se venger, fait accuser le jeune homme de tentative de viol à son encontre. Le père, aveuglé par les allégations de son épouse, répudie son propre fils et en appelle à la vengeance des dieux. Hippolyte, bien qu'innocent, périt à la suite du violent combat qui l'oppose à un monstre marin. Ce mythe¹¹¹⁸ incarne un modèle esthétique de rivalité amoureuse père-fils particulière, à la fois subjective, puisque le père croit à tort son fils rival, et ironique, puisque le fils, à cause de la calomnie de Phèdre, se trouve accusé de la faute qu'il s'était précisément refusé à commettre. Ce conflit mortel entre deux hommes, résultant des machinations d'une épouse ennemie, de l'aveuglement d'un père et de l'innocence bafouée d'un fils, présente un potentiel tragique indéniable dont s'emparent les dramaturges du Grand Siècle.

Le *corpus* étudié dans le présent chapitre comporte ainsi six tragédies, trois d'entre elles se situant entre les années 1634 et 1645 tandis que les trois autres sont concentrées sur les années

¹¹¹⁸ Rappelons que « le terme « mythe » vient du grec « muthos » signifiant « récit, fable » et, plus en amont « parole » : le mythe est donc « une histoire fabuleuse qui « se raconte ». [...] Au sens restreint, les spécialistes conçoivent le mythe comme [...] un récit des origines. Au sens plus courant, il désigne tout récit fondé sur des croyances fabuleuses, et qui éclaire un trait fondamental des conduites humaines. » Voir article « Mythe » d'Eric Bordas dans *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, P.U.F., 2002, rééd. « Quadrige », 2010. Nous employons ici le terme de mythe dans son sens courant ayant pour synonyme le terme de fable. Notons que les fables d'Antiochus et d'Hippolyte présentent la particularité de reposer sur des sources historiques attestées sur lesquelles s'est greffé le processus d'affabulation.

1674 à 1677¹¹¹⁹. Mais, quelles sont les modifications apportées au mythe originel et leurs conséquences sur le traitement de la rivalité amoureuse père-fils ? Quels types de dramaturgie et de rhétorique ce conflit subjectif, orchestré par une femme, permet-il de développer ? Quels sont les enjeux esthétiques et idéologiques d'un tel traitement du sujet ?

Pour commencer, nous reviendrons sur les origines du mythe d'Hippolyte, sur son évolution et ses variations de l'antiquité au XVII^e siècle. Puis, nous analyserons la dramaturgie et la rhétorique de la rivalité subjective, présente au sein de nos pièces. Enfin, nous réfléchirons aux effets de ces pièces sur le spectateur et notamment à la forme de *catharsis* que cherchent à susciter les dramaturges.

1 Le mythe d'Hippolyte : des origines au XVII^e siècle

1.1 Hippolyte et la fable de la « Tentatrice-Accusatrice »¹¹²⁰

Tout en possédant, dès ses origines, une existence propre, le sujet d'Hippolyte se rattache à une fable type, largement ancrée dans le patrimoine de l'humanité depuis le XIV^e siècle avant J.-C., celle de la « Tentatrice-Accusatrice », et étudiée par Paul Bénichou dans son ouvrage *L'Ecrivain et ses travaux*¹¹²¹. Le critique écrit que « la légende de la Tentatrice-Accusatrice parle à l'esprit indépendamment des noms d'Hippolyte, de Phèdre et de Thésée¹¹²² » et que « la fable se retrouve, avec d'autres noms, dans les traditions des peuples les plus divers, des Chinois aux Irlandais¹¹²³ ». À travers l'étude d'une quarantaine d'exemples, il souligne « l'extrême fixité du scénario central : passion de la séductrice pour le jeune homme, avances directes et plus ou moins impudiques, refus du jeune homme, accusation calomnieuse de tentative de viol ou de séduction, portée par la femme elle-même au mari¹¹²⁴ ». Cependant, et, c'est là un fait essentiel pour nous, Paul Bénichou constate que les circonstances, notamment « le lien de parenté entre les deux hommes, les conséquences de l'accusation, le dénouement

¹¹¹⁹ Nous traiterons des six pièces suivantes : La Pinelière, *Hippolyte* (1634) ; Grenaille, *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe* (1639) ; Gilbert, *Hypolite ou le garçon insensible* (1645) ; Bidar, *Hippolyte* (1674), Racine *Phèdre et Hippolyte* (1677) ; Pradon, *Phèdre et Hippolyte* (1677).

¹¹²⁰ L'expression est de Paul Bénichou dans son ouvrage *L'Ecrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967, rééd. 1993, II^e partie, chapitre 3 : « Hippolyte requis d'amour et calomnié », pp. 237-323.

¹¹²¹ Paul Bénichou donne comme source la plus ancienne de cette fable, une version égyptienne recueillie dans un manuscrit du XIV^e siècle avant Jésus Christ. Elle raconte le conflit entre deux frères après que l'épouse de l'aîné a tenté sans succès de séduire le cadet. La femme accuse ce dernier de tentative de viol et demande à son mari de le tuer. Mais, le cadet révèle la vérité à son frère et se châtie avec une serpe. L'aîné, pris de remords, tue sa femme et la donne aux chiens. Après cette version, Paul Bénichou recense l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, contée dans *La Genèse*, XXXIX-XLI. Une jeune femme tente de séduire l'esclave de son époux et, ayant essuyé son refus, elle le calomnie et le fait jeter en prison. Pour ces résumés, nous renvoyons le lecteur à Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 243-244. On constate que ces récits originels ne comportent pas de rivalité père-fils.

¹¹²² *Ibid.*, p. 237.

¹¹²³ *Ibid.*

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 249.

peuvent varier¹¹²⁵». Il insiste toutefois sur l'importance du rapport de subordination entre les héros masculins, impliquant respect et loyauté du jeune homme envers le mari qu'il s'agisse de son père, de son protecteur, de son roi, etc. En outre, la tendance générale des dénouements consiste à préserver le jeune héros, finalement réhabilité, et à rétablir l'harmonie entre les deux hommes, tandis que seule la femme est condamnée.

Partant, le sujet d'Hippolyte constitue une variante originale de la fable traditionnelle en raison non seulement, du lien de parenté essentiel entre les héros mais aussi, du dénouement tragique avec la mort du fils innocent. La fable de la tentatrice-accusatrice se combine ici avec le thème de l'infanticide dotant le sujet d'un large potentiel tragique¹¹²⁶.

À ces origines, l'histoire d'Hippolyte s'accompagne d'éléments religieux. Le jeune homme est présenté comme une divinité à laquelle était voué un culte à Trézène. Paul Bénichou écrit que ses « attributs originels [...] sont des plus obscurs » et qu'« on a pu voir en lui, entre autres interprétations, un dieu de la virginité, ami d'Arthémis, un dieu „ délieur de chevaux “ (c'est ce que peut signifier son nom), c'est-à-dire une divinité de la jeunesse et des exercices physiques [...] »¹¹²⁷. L'introduction de la filiation avec Thésée et de la calomnie de Phèdre seraient tardives et la tradition aurait d'abord tâtonné pour expliquer la mort de ce jeune dieu¹¹²⁸. Par la suite, la légende circule sous une forme dramatique avec Euripide dès le V^e siècle avant J.-C. pour le monde grec puis, avec Sénèque au I^{er} siècle après J.-C., pour l'espace latin. Mais, elle est présente aussi dans d'autres types d'écrits, tous postérieurs à Euripide, comme dans les *Tragodoumena* [Sujets de tragédie] d'Asclépiade de Tragile au IV^e siècle avant J.-C., dans les *Epitoma* d'Apollodore au II^e siècle avant J.-C. et enfin, chez Diodore de Sicile. Les récits grecs s'arrêtent à la mort d'Hippolyte, entraîné puis, piétiné par

¹¹²⁵ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 251.

¹¹²⁶ Hormis la fable d'Hippolyte, Paul Bénichou signale d'autres versions, présentant un conflit entre un père et son fils. Pour la tradition grecque, il cite l'histoire de Phoenix, amant d'une concubine de son père sur la suggestion de sa mère et provoquant un conflit violent entre les deux hommes dans *l'Iliade*, IX, 447sq. Concernant les autres civilisations, il mentionne la légende indienne de Sanatkumara, fils du roi Yaçovarman, repoussant les avances de sa belle-mère Anangavati et fuyant dans un royaume voisin après avoir été accusé à tort. Il évoque aussi une version perse, contant l'histoire du vertueux prince Siyawush, fils du shah Kai-Kaus et poursuivi par l'amour de sa belle-mère Sudaba. Elle accuse à tort le jeune homme d'avoir voulu la posséder de force si bien qu'il s'exile après s'être disculpé. Il cite aussi une version turque, contant l'histoire d'un fils de roi, de retour chez son père et en butte aux persécutions de sa belle-mère amoureuse puis, calomniatrice. L'histoire s'achève par la disculpation du jeune homme et le supplice de la séductrice. Enfin, un conte irlandais médiéval de Mael-Fothartaig, présente le fils du roi Ronan et sa belle-mère, amoureuse de lui. Les amis du jeune homme maltraitent la séductrice et le récit s'achève tragiquement par l'exécution du héros et le suicide de la belle-mère. Pour ces résumés, nous renvoyons le lecteur à Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 242-246. On constate que ces versions privilégient l'exil à la mort du fils qui parvient en outre, le plus souvent, à se disculper. Les auteurs dramatiques vont naturellement privilégier le sujet d'Hippolyte davantage apte à provoquer la *catharsis* en raison de la mort du fils.

¹¹²⁷ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 238.

¹¹²⁸ Hippolyte aurait aussi été représenté aimé par la femme de Diomède en proie à Aphrodite vers 600 av. J.-C., voir Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 238, n. 6.

ses chevaux à la suite de son combat avec le monstre marin¹¹²⁹. Les poètes latins, tels Ovide dans *Les Métamorphoses* (XV, 487), *Les Fastes* (III, 265) et *Les Héroïdes* (IV), Stace dans *Les Silves* (v.761sq), Virgile dans *L'Énéide* (VII), ou encore Horace dans les *Odes* (IV, 7) s'intéressent également à la légende et placent la résurrection d'Hippolyte en Italie¹¹³⁰.

1.2 La transposition dramatique du mythe sous l'Antiquité

Dès l'Antiquité, les dramaturges s'emparent donc du mythe d'Hippolyte en raison de son schéma dynamique – le père condamnant son fils à mort à la suite de la calomnie de son épouse – et de son riche potentiel tragique. De nombreuses oeuvres sont malheureusement perdues ou subsistent à l'état de fragments comme l'*Hippolyte voilé* d'Euripide (v. 432 av. J. C.) ou encore la *Phèdre* de Sophocle¹¹³¹. Mais, il nous reste deux tragédies ayant profondément influencé les auteurs du XVII^e siècle français, l'*Hippolyte porte-couronne* d'Euripide (428 av. J.-C.) et la *Phèdre* de Sénèque (I^{er} siècle ap. J.-C.) que nous nous proposons d'étudier ici. Quelles modifications ces deux dramaturges l'un grec, l'autre latin, apportent-ils au mythe d'Hippolyte pour le transposer sur la scène théâtrale ? Comment représentent-ils le conflit père-fils ?

1.2.1 Hippolyte porte-couronne d'Euripide : le conflit père-fils, produit de la vengeance divine

Dans *Hippolyte porte-couronne*¹¹³², la déesse Aphrodite expose son plan dès le *Prologue* : elle a décidé de perdre la vertu du chaste Hippolyte, qui la dédaigne pour la déesse Arthémis en préférant la chasse et les exercices physiques, à l'amour¹¹³³. Elle utilise Phèdre comme agent humain de sa vengeance et rend celle-ci amoureuse de son beau-fils¹¹³⁴ afin de provoquer le conflit meurtrier père-fils¹¹³⁵. Ainsi, dans la pièce, Phèdre confie son amour honteux à sa nourrice qui, pour lui venir en aide, révèle ses sentiments à Hippolyte. Le jeune homme, pris de fureur, la repousse et Phèdre se pend après avoir accablé la nourrice de reproches. Thésée, de retour d'un pèlerinage, découvre autour du cou de son épouse décédée,

¹¹²⁹ Voir aussi Plutarque, dans sa « Vie de Thésée », qui évoque, sans donner de détails, le conflit père-fils. Au chapitre XXVIII, l'historien grec écrit seulement : « Ce qu'il y a de vrai, c'est que Thésée n'épousa Phèdre qu'après la mort d'Antiope, dont il avait un fils nommé Hippolyte, et Démophon selon Pindare. Quant aux malheurs qu'il éprouva à l'occasion de Phèdre et d'Hippolyte son fils, comme les historiens sont, sur ce point, d'accord avec les poètes, il faut croire qu'ils sont arrivés comme ceux-ci les racontent. » Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, éd. cit.

¹¹³⁰ Pour ces références historiques et littéraires, nous renvoyons à Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 239-240. Voir aussi l'« Introduction » d'Allen G. Wood, pp. 10-11 dans *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle : textes des éditions originales de La Pinelière (1635), de Gilbert (1647) et de Bidar (1675)*, éd. par Allen G. Wood, Champion, 1996.

¹¹³¹ Composée à une date inconnue mais qui pourrait se situer entre les deux *Hippolyte*.

une tablette, sur laquelle elle accuse Hippolyte d'attentat contre son honneur. Le père exile alors son fils et adresse des imprécations au dieu Poséidon pour le faire périr. Alors qu'Hippolyte agonise à cause de ses blessures, la déesse Arthémis éclaire les deux hommes sur la vengeance divine dont ils ont été victimes. Hippolyte s'éteint dans les bras de son père, après lui avoir pardonné. Survenue trop tardivement, la réconciliation père-fils ne parvient pas à éviter la mort tragique du jeune homme.

La grande innovation d'Euripide réside donc dans l'introduction de divinités au sein d'un récit reposant, au départ, sur un agent essentiellement humain¹¹³⁶. Partant, le trio Hippolyte-Phèdre-Thésée se trouve partiellement absout car les personnages sont les cibles impuissantes des machinations d'Aphrodite. Ainsi, Phèdre apparaît davantage comme une victime que comme une accusatrice. Grâce à l'ajout du personnage de la nourrice, qui intercède en sa faveur auprès du beau-fils, elle est présentée comme pudique et réservée dans son amour. Par ailleurs, soulignons que la dimension incestueuse est absente de la tragédie grecque puisque dans la Grèce classique, une belle-mère pouvait épouser son beau-fils au décès de son mari. Phèdre n'est donc coupable que d'adultère en intention¹¹³⁷. Ainsi, Paul Bénichou écrit :

¹¹³² Euripide, *Hippolyte*, dans *Les Tragiques grecs*, éd. François Jouan, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2001, pp. 169-211.

¹¹³³ Euripide, *Hippolyte*, éd. cit. , *Prologue*, Aphrodite, p.184, vv. 41 à 92 : « [...] Je ferai voir la vérité de mes paroles, et bientôt. Le fils de Thésée, l'enfant de l'Amazone, Hippolyte, le nourrisson du chaste Pitthée, seul entre les citoyens de cette terre de Trézène, m'appelle la plus détestable divinité : il se refuse à l'amour et s'abstient du mariage. C'est la sœur de Phoibos, Arthémis, la fille de Zeus qu'il honore ; nulle divinité n'est pour lui aussi grande. [...] les torts qu'il a eus envers moi, j'en châtierai Hippolyte aujourd'hui même. La plus grande part de mon plan est depuis longtemps prête ; il ne me faut plus grand effort. » La déesse prédit ensuite le déroulement des événements qui surviendront dans la pièce et notamment la calomnie conduisant à la mort d'Hippolyte et de Phèdre.

¹¹³⁴ Euripide, *Hippolyte*, éd. cit. , *Prologue*, Aphrodite, p.184: « Un jour que, de la demeure de Pithée, il [Hippolyte] était venu contempler la célébration des augustes mystères sur la terre de Pandion, **la noble épouse de son père, Phèdre, le vit, et son cœur fut saisi d'un violent amour : ainsi le voulait mes desseins.** » C'est nous qui soulignons.

¹¹³⁵ *Ibid.*, pp.184-185 : « [...] je révélerai l'affaire à Thésée et elle éclatera au grand jour. Quant au jeune homme qui nous fait la guerre, il périra victime des imprécations paternelles [...] ».

¹¹³⁶ Georges Forestier dans sa « Notice sur *Phèdre et Hippolyte* » écrit : « [a]ussi cette tragédie [...] repose-t-elle sur un sujet dépourvu à l'origine de toute forme de transcendance, et, par là, fondamentalement scandaleux. C'est pourquoi Euripide, dans son *Hippolyte*, a eu soin de mettre la passion destructrice qu'éprouve Phèdre pour son beau-fils sur le compte d'une intervention directe d'Aphrodite (Vénus), qu'il fait même paraître sur scène dans le prologue ». Voir Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. de G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, vol. I, p. 1627.

¹¹³⁷ Voir Georges Forestier, *Ibid.*, p.1614, n. 2 : « Comme l'a souligné R. C. Knight dans son *Racine et la Grèce*, Bovin, 1950, p. 340, il n'y a pas la moindre idée d'inceste chez Euripide, où Phèdre n'est coupable que d'adultère (en intention) : dans l'Athènes classique, une belle-mère pouvait épouser son beau-fils au décès de son mari ». Voir aussi Paul Bénichou, *op. cit.* , p. 260.

En somme, ce qu'Euripide a inventé dans son second *Hippolyte*, c'est une Phèdre inébranlablement pudique quoique possédée d'amour. [...] elle incarne à nos yeux une valeur, une protestation de l'honneur contre l'instinct. [...] Quoi qu'on en ait dit l'*Hippolyte* d'Euripide est déjà une *Phèdre*, non tant par la place qu'y tient l'héroïne que par la nécessité où nous sommes de nous intéresser sympathiquement à elle¹¹³⁸.

Mais, si Euripide propose assurément une nouvelle approche du personnage de la tentatrice-accusatrice, Phèdre n'est pas pour autant l'héroïne de la pièce. En réalité, elle demeure confinée dans son rôle d'agent humain du conflit père-fils, orchestré par la divinité Aphrodite. C'est cette querelle père-fils qui est centrale, comme en témoigne la présence scénique de Thésée et d'Hippolyte, supérieure à celle de Phèdre¹¹³⁹ ainsi que les moments clés où ils paraissent ensemble sur scène. Citons pour exemple, non seulement la violente confrontation qui les oppose après la mort de Phèdre¹¹⁴⁰ mais aussi, leur réconciliation émouvante qui clôt la pièce, grâce aux révélations de la déesse Arthémis¹¹⁴¹. Hippolyte, cible de la vengeance d'Aphrodite qu'il a offensée par sa chasteté à toute épreuve, est bien le héros tragique de la pièce d'Euripide à laquelle il donne son nom. Son outrecuidance envers la déesse constitue sa seule faute mais, elle le mène inéluctablement à sa perte¹¹⁴². Il provoque également le malheur de son père Thésée, victime par ricochet, de la colère divine.

1.2.2 La *Phèdre* de Sénèque : le conflit père-fils humanisé et féminisé

Quelques siècles plus tard, dans la Rome latine, Sénèque reprend le mythe. Il écrit une *Phèdre* (I^{er} siècle ap. J.-C.)¹¹⁴³ qui met encore davantage l'accent sur la belle-mère si bien que les copistes ont longtemps hésité entre les titres de *Phaedra* et d'*Hippolytus*¹¹⁴⁴. Phèdre est ici bien plus audacieuse puisqu'elle se déclare directement à son beau-fils, en l'absence de son époux, parti aux Enfers¹¹⁴⁵. Repoussée par le jeune homme, elle le calomnie auprès de Thésée

¹¹³⁸ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 269. Euripide aurait écrit quatre à cinq ans auparavant un *Hippolyte voilé*, pièce aujourd'hui perdue et dans laquelle Phèdre se déclarait directement au jeune homme qui se voilait alors le visage – ce qui expliquerait le titre. Ce personnage féminin aurait choqué les Athéniens par son impudicité et la violence de la scène d'aveu ce qui pourrait expliquer les modifications apportées par Euripide et l'introduction de l'intervention de la nourrice dans sa seconde pièce. Voir à ce sujet Paul Bénichou, *Ibid.*, pp.267-268 ; voir aussi François Jouan, « Présentation » d'*Hippolyte* d'Euripide, dans *Les Tragiques grecs*, éd. cit. , p. 172.

¹¹³⁹ Hippolyte et Thésée paraissent sur scène à six reprises contre trois pour Phèdre et la nourrice.

¹¹⁴⁰ Euripide, *Hippolyte*, éd. cit. , p.201, vv. 902 à 956.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 210, vv. 1417-1466.

¹¹⁴² Environ un siècle plus tard, Aristote s'appuyant sur les tragiques grecs qui l'ont précédé – dont Euripide – donne du héros tragique la définition suivante : un « homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, **mais à cause de quelque erreur** [...] » Voir Aristote, *Poétique*, éd. cit. , chapitre XIII, 1453a, p. 103. C'est nous qui soulignons.

¹¹⁴³ *Phèdre* dans Sénèque, *Théâtre complet*, éd. F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996, tome I, pp.197-253.

¹¹⁴⁴ Voir Georges Forestier, « Notice sur *Phèdre et Hippolyte* », dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit. , p. 1627.

¹¹⁴⁵ Notons que chez Euripide, Thésée était seulement en pèlerinage, son voyage aux Enfers chez Sénèque suggère une mort possible et offre davantage de liberté à son épouse.

en apportant pour preuve de ses mensonges, l'épée¹¹⁴⁶, abandonnée par Hippolyte, lorsqu'il a repoussé ses avances¹¹⁴⁷. Le père condamne alors immédiatement son fils à l'exil et le maudit. À l'annonce de la mort d'Hippolyte, Phèdre, emportée par sa passion, rejoint le jeune homme dans la mort en se suicidant. Thésée comprenant trop tard son erreur, se retrouve seul, submergé par les remords.

Sénèque revient à une version humanisée du mythe. Certes, les dieux sont évoqués par les personnages : Phèdre se lamente des tourments que lui envoie Vénus et Thésée se repent d'avoir invoqué son propre père, le dieu Poséidon, pour punir son fils Hippolyte¹¹⁴⁸. Mais, le divin demeure confiné à l'arrière-plan, absent scéniquement ce qui dote le trio Phèdre-Hippolyte-Thésée d'une culpabilité nouvelle par rapport à la pièce d'Euripide. Phèdre est présentée comme la responsable du conflit père-fils meurtrier. La dimension incestueuse de son désir amoureux est largement soulignée et condamnée¹¹⁴⁹ car, en vertu du droit romain, toute union avec son beau-fils lui est interdite¹¹⁵⁰. Sa fin illustre davantage son désespoir d'amoureuse aliénée qu'un quelconque sentiment de culpabilité ou de remords¹¹⁵¹. Elle se présente ainsi comme une figure féminine monstrueuse, manipulatrice et tyrannique, qui meurt, justement punie, au dénouement. Pour cette raison, comme le souligne Georges Forestier, elle ne peut être envisagée, à l'époque de Sénèque, comme l'héroïne, en dépit du titre de la pièce¹¹⁵². Si Hippolyte est bien encore le héros tragique de cette pièce c'est en tant que victime sacrifiée. Il fait figure de vaincu et adopte une attitude constante de fuite. En outre, son rôle diminue sous l'emprise de la figure féminine de Phèdre mais aussi, en raison

¹¹⁴⁶ Le procédé de l'épée comme fausse preuve ajoutée à la calomnie rappelle l'usage fait par la femme de Putiphar du manteau de Joseph pour l'accuser dans la version biblique (Genèse XXXIX-XLI).

¹¹⁴⁷ Notons que c'est la nourrice qui a l'idée de récupérer l'épée chez Sénèque.

¹¹⁴⁸ Voir Thésée invoquant Poséidon, vv. 953-958 : « Père tu hésites ? Pourquoi les ondes demeurent-elles encore en silence ? À présent fais que les vents ébranlent les sombres nuées pour étendre un voile de ténèbres, obscurcis le ciel et les étoiles, fais déborder la mer, mets en branle la foule des monstres marins et appelle du fond même de l'Océan les flots en fureur. » Puis, se repentant, vv. 1249-1253 : « C'est là Hippolyte ? Je reconnais mon crime. C'est moi qui l'ai fait périr. Afin de ne pas être coupable qu'une seule fois, de ne pas l'être seul, voulant donner à mon cœur de père l'audace d'agir, j'ai fait appel à mon père. Voyez, je jouis du présent accordé de ce père ».

¹¹⁴⁹ Voir, pour exemple, la nourrice à Phèdre, vers 171-174 : « Tu te prépares à confondre les lits du père et du fils, à concevoir dans tes entrailles impies une postérité hybride ? »

¹¹⁵⁰ Georges Forestier dans sa « Notice sur *Phèdre et Hippolyte* », dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit., écrit p.1614, n. 2 : « [...] Sénèque insiste [...] sur la nature incestueuse de l'amour de Phèdre, conformément au droit romain, qui interdisait pareille union ».

¹¹⁵¹ Voir Phèdre, vv. 1175-1180 : « Je ne dis rien de coupable : par cette main, je vais exécuter le châtiment que je te dois, plonger le fer dans mon cœur sacrilège et délivrer Phèdre à la fois de la vie et de son crime ; et toi [Hippolyte], à travers les ondes, à travers les marais du Tartare, à travers le Styx, à travers le fleuve de feu, comme une démente, je te suivrai. »

¹¹⁵² Georges Forestier, dans sa « Notice sur *Phèdre et Hippolyte* », dans Jean Racine, *Œuvres complètes* éd. cit., écrit p.1628 : « Pour autant, Sénèque et ses successeurs français [à l'exception de Racine] ne pouvaient envisager que la tentatrice-accusatrice pût être l'héroïne tragique d'un drame dont elle était la responsable justement punie au dénouement ».

du développement du personnage de Thésée¹¹⁵³. Ce dernier fait momentanément figure de tyran lorsqu'il condamne son fils, sans même prendre le temps de l'entendre. Mais au dénouement, prenant conscience de la faute irréparable qu'il a commise, il se présente à son tour, comme une victime tragique.

Sénèque propose ici un conflit père-fils féminisé car, déclenché par la seule figure de Phèdre mais aussi, humanisé, car, reposant sur des fautes toutes humaines. En effet, prenant soin d'éviter toute rencontre entre père et fils au sein de sa pièce et supprimant la réconciliation finale présente chez Euripide, le dramaturge latin dénonce implicitement l'absence de communication entre ces deux êtres de même sang. Elle est à la source de leur malentendu tragique¹¹⁵⁴. Hippolyte et Thésée sont, certes des victimes de la furie de Phèdre, mais ils sont aussi, en partie, responsables de leur malheur.

1.3 Le renouveau du sujet au XVI^e siècle

1.3.1 Les innovations de la scène italienne

Le sujet d'Hippolyte réapparaît au XVI^e siècle sur la scène italienne. Dans un article qui fait référence, intitulé « Les Métamorphoses de Phèdre¹¹⁵⁵ », André Stegmann a étudié les différentes pièces recensées à ce jour. Nous nous concentrerons ici sur celles où la réécriture du sujet affecte directement le traitement du conflit père-fils¹¹⁵⁶.

Selon le critique, Giuseppe Baroncini serait le premier à reprendre le mythe en Italie, en 1542. Sa pièce, intitulée *Tragoedia* [Tragédie], présente une innovation majeure puisqu'il porte à la scène une figure d'Hippolyte, nommé Flaminio, amoureux d'une jeune femme, Panfilia. Le roi et père du jeune homme est également amoureux d'elle si bien que la rivalité père-fils est ici objective, réelle. À ce premier conflit, s'ajoute une rivalité mère-fille, la reine, mère de Panfilia, étant amoureuse de son beau-fils, Flaminio. Jalouse de sa fille et soucieuse de se venger du jeune homme qui s'est refusé à elle, elle calomnie le jeune couple auprès du

¹¹⁵³ Hippolyte est présent à trois reprises contre quatre pour Phèdre et cinq pour Thésée.

¹¹⁵⁴ Voir Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 276 : « [...] Sénèque, chez qui le père et le fils ne sont jamais face à face : symbole de l'informulable conflit et du malentendu tragique entre les deux hommes qui est l'âme de la légende d'Hippolyte. »

¹¹⁵⁵ André Stegmann, « Les Métamorphoses de Phèdre », *Actes du 1er Congrès international racinien*, Uzès, 7-10 septembre 1961, Uzès, 1962, pp. 43-52.

¹¹⁵⁶ André Stegmann, *Ibid.*, mentionne les pièces suivantes : Baroncini, *Tragoedia* [Tragédie] (1542) ; *Hippolito* d'Ottaviano Zara (1558) ; Bozza, *Fedra* [Phèdre] (1578) ; Tesauro, *Hippolito* (1559) et un opéra de Bissaro, *Fedra incoronata* (1662) [Phèdre couronnée]. Sur les sources italiennes, voir aussi Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 274-282 qui se réfère à Stegmann et mentionne également : *Thesida* de Giovanni Paolo Trapolini (Padoue, 1576) ; *Hippolito* de Vincenzo Giacobilli (Rome, 1601) ; *Hippolito* d'Andrea Santamaria (Naples, 1619). N'ayant pas eu accès à ces pièces, nous sommes largement redevable à ces deux critiques pour ce développement.

père. La pièce se solde par le suicide des deux jeunes et de la belle-mère, après avoir confessé sa faute. En inventant ces amours du beau-fils, Baroncini enrichit considérablement la légende. Il nous présente une belle-mère en proie non seulement, à l'amour mais aussi, à la jalousie ce qui amplifie sa fureur. André Stegmann écrit :

Ainsi, dès la résurrection de la tragédie antique, les temps modernes ont ressenti le caractère hautement tragique de la femme amoureuse d'un homme plus jeune, reflet *plus pur* d'un mari pourtant aimé, et ils ont compris la nécessité, en faisant Hippolyte amoureux, d'ajouter dans l'âme de la femme refusée, les tourments de la jalousie¹¹⁵⁷.

Baroncini propose donc un modèle novateur qui combine une double rivalité amoureuse père-fils et mère-fille et qui développe le portrait d'une belle-mère jalouse, tyrannisant le jeune couple.

En 1558, *Hippolito*, d'Ottaviano Zara ne modifie pas la trame originelle du mythe d'Hippolyte mais, développe largement les remords de Phèdre ainsi que son suicide horrible, dans un but moralisateur¹¹⁵⁸ tandis que, selon André Stegmann, le « côté donjuanesque de Thésée, qui a gêné tant de dramaturges, s'estompe [...] pour faire place à la figure du Père¹¹⁵⁹ ». Paul Bénichou remarque à son tour la mise en valeur du couple père-fils qui se retrouvent au début de la pièce pour une « conversation affectueuse » qui « n'ouvre pas mal le drame qui doit les altérer si désastreusement¹¹⁶⁰ ».

Enfin, en 1578, la *Fedra* [Phèdre] du vénitien Bozza crée un nouveau personnage, celui du conseiller politique qui enquête sur la culpabilité d'Hippolyte et qui accuse la reine. André Stegmann écrit que « le récit du messager déssille les yeux du père, avant même qu'Hippolyte mourant ne vienne révéler lui-même la vérité » et que « le bon conseiller tirera longuement la leçon de la pièce : si tous avaient suivi la Raison, le fléau eût été écarté [...] ». Le conseiller influence le père et permet d'ajouter une dimension didactique et moralisatrice au mythe¹¹⁶¹.

En conclusion, la scène italienne innove en proposant deux traitements possibles du mythe : une lecture galante multipliant les rivalités amoureuses – avec la pièce de Baroncini – et une vision plus moralisatrice – avec les pièces de Zara et Bozza. C'est dans cette seconde voie que s'engage Robert Garnier, premier dramaturge à porter le mythe sur la scène française, à la même époque, comme nous allons le voir à présent.

¹¹⁵⁷ André Stegmann, art. cit. , p. 44.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, André Stegmann souligne que le remords de Phèdre est développé dans les deux derniers actes de la pièce de Zara.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁶⁰ Paul Bénichou, *op. cit.* , p. 276, écrit : « Zara est le seul à introduire, avant l'action de Phèdre, une conversation affectueuse entre Thésée et Hippolyte où le père édifie et enthousiasme le fils par le récit de ses exploits [...] cette représentation euphorique des rapports de père à fils n'ouvre pas mal le drame qui doit les altérer si désastreusement ».

¹¹⁶¹ André Stegmann, art. cit. , p. 46.

1.3.2 L'*Hippolyte* de Garnier : une inflexion religieuse nouvelle

L'*Hippolyte* de Garnier est créé en 1573¹¹⁶². Le dramaturge s'inspire très largement de la tragédie de Sénèque, notamment pour la structure dramatique de sa pièce¹¹⁶³. Tout d'abord, nous assistons, en l'absence de Thésée, parti aux Enfers, à l'aveu de Phèdre à sa nourrice puis, à Hippolyte. Le jeune homme outragé par les révélations de sa belle-mère, abandonne dans sa fuite son épée. Au retour de Thésée, Phèdre, sur l'idée de sa nourrice - comme chez Sénèque-, se sert de cet objet compromettant pour accuser le fils auprès de son père. Thésée condamne immédiatement le jeune homme et lance des imprécations aux dieux. Un messager fait le récit de la mort d'Hippolyte, Phèdre s'accuse et se suicide, laissant Thésée en proie aux remords. Comme chez Sénèque, le personnage de Phèdre est mis en valeur¹¹⁶⁴. Père et fils ne se rencontrent jamais sur scène et le dénouement ne laisse place à aucune réconciliation possible puisque Thésée découvre l'innocence de son enfant au moment où on lui apporte son cadavre sur scène.

Cependant, Garnier apporte quelques innovations majeures à la trame du dramaturge latin. Ainsi, la pièce s'ouvre sur le monologue prémonitoire de l'ombre du dieu Egée annonçant les malheurs prêts à s'abattre sur son fils, Thésée, et sur son petit-fils, Hippolyte¹¹⁶⁵. Par le recours à cette parole d'autorité sortie des Enfers, le conflit meurtrier père-fils est présenté d'emblée comme inéluctable. Le procédé rappelle le monologue d'Aphrodite dans la pièce d'Euripide, tout en renforçant la dimension familiale de la tragédie. En outre, Hippolyte est victime d'un songe prémonitoire dans lequel il subit l'attaque meurtrière d'un lion¹¹⁶⁶ et il s'inquiète des mauvais augures reçus¹¹⁶⁷. Les dieux de la mythologie sont donc présents en arrière-plan tout au long de l'intrigue et Vénus, Diane ou encore, le dieu Cupidon sont également évoqués à diverses reprises.

Toutefois, comme Sénèque, Garnier humanise le conflit et insiste sur la responsabilité des personnages. Ainsi, la mort d'Hippolyte est imputée à la calomnie de Phèdre et au jugement trop hâtif de Thésée. Garnier développe également considérablement le rôle de la nourrice¹¹⁶⁸.

¹¹⁶² Robert Garnier, *Théâtre complet. Hippolyte*, édition de Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2009, tome II.

¹¹⁶³ Voir le tableau comparatif de la structure des deux pièces proposé par Jean-Dominique Beaudin dans son « Introduction » à la pièce dans Robert Garnier, éd. cit., pp. 46-49.

¹¹⁶⁴ Phèdre est présente à six reprises contre cinq pour Thésée et trois pour Hippolyte.

¹¹⁶⁵ Voir Egée s'adressant à Thésée absent, vv. 37-102 : « Tu y verras l'inceste, et le meurtre, et toujours / Ton désastre croîtra, comme croîtront tes jours. / Tu occiras, meurtrier, ta propre géniture, / Puis l'adultère mort de ta femme parjure / Doublera tes ennuis, qui lentement mordants / Te rongeront le cœur et le foie au-dedans ».

¹¹⁶⁶ Voir le récit du songe d'Hippolyte, vv. 157 à 228.

¹¹⁶⁷ Voir l'évocation par Hippolyte des mauvais présages : les lamentations du hibou, les cris des chiens, la brebis sans foie, vv. 239-274.

¹¹⁶⁸ La nourrice est présente à six reprises comme sa maîtresse.

Incarnant la voix de la raison, celle-ci condamne violemment les désirs incestueux de sa maîtresse et refuse de rejeter la responsabilité sur les seuls dieux¹¹⁶⁹. Cependant, pour sauver Phèdre, elle participe à la calomnie, puis, accablée de remords et de culpabilité, elle finit par se suicider. Ce personnage est emblématique de l'inflexion religieuse nouvelle donnée par Garnier au sujet d'Hippolyte. En effet, il s'appuie largement sur les thématiques chrétiennes du péché et du repentir¹¹⁷⁰. Ainsi, Phèdre et Thésée sont eux-aussi en proie à de violents remords lors du dénouement. Alors que la Phèdre de Sénèque est emportée jusqu'à la fin par sa passion, celle de Garnier, au dénouement, demande pardon au jeune homme mort et se suicide sur son cadavre pour expier ses crimes¹¹⁷¹. Thésée, pour sa part, refuse une mort trop facile et choisit de mener une vie de repentir¹¹⁷². Quant à Hippolyte, il meurt en victime chaste et innocente, accompagné par les déplorations du chœur¹¹⁷³, et, partant, se rapproche d'une figure de martyr. Par cette inflexion religieuse nouvelle, la pièce se dote d'une portée didactique.

Pour conclure, de l'Antiquité à l'orée du XVII^e siècle, on constate que les auteurs qui traitent du sujet d'Hippolyte, ont tendance à développer considérablement le rôle de Phèdre. Celle-ci était pourtant, à l'origine, simplement l'agent du conflit père-fils. En outre, le conflit s'humanise et les dieux sont de plus en plus confinés à l'arrière-plan, dotant le trio amoureux d'une certaine culpabilité dans l'enchaînement des événements tragiques. Deux courants se dessinent dans les réécritures du mythe au XVI^e siècle : l'un galant, l'autre tragique. Ainsi, les

¹¹⁶⁹ Voir la nourrice condamnant l'amour de Phèdre pour Hippolyte qu'elle décrit comme « un crime exécrable », « un prodige, un forfait, qui n'a point de semblable » (vv. 504-503). Elle récusé la responsabilité divine en disant : « Un Dieu n'est point auteur d'un si vilain inceste » (v. 506). Voir aussi ses interrogations imagées qui sonnent comme des condamnations à l'adresse de Phèdre : « Voulez-vous engendrer en votre ventre infet [sic] / De vous et votre fils un monstre contrefait ? / Voulez-vous que la mère avec son enfant couche, / Flanc à flanc accouplés en une même couche ? » (vv. 709-712).

¹¹⁷⁰ Notons que la thématique du remords de Phèdre était déjà largement développée dans la pièce de Zara (1558) évoquée *infra*. Pour cette dimension chrétienne de la pièce, voir aussi l'usage récurrent de l'image de l'amour-serpent, notamment aux vers 476 à 484 que prononce la nourrice. La dimension religieuse de la pièce a été soulignée par de nombreux critiques. Voir Jean-Dominique Beaudin dans son *Introduction* à la pièce, éd. cit., pp. 33-42 « Tragique et sens religieux du drame » ; voir Claude Francis, *Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, éditions du Pélican, Québec Canada, 1967.

¹¹⁷¹ Voir Phèdre, vv. 2229-2234 : « Ne me refusez point, Hippolyte, je veux / Amortir de mon sang mes impudiques feux. / Mes propos ne sont plus d'amoureuse détresse, / Je n'ai rien de lascif qui votre âme reblesse : / Oyez-moi hardiment, je veux vous requérir / Pardon de mon méfait, devant que de mourir. » Garnier se distingue ici de Sénèque car le cadavre est amené sur scène, avant la mort de Phèdre, ce qui accroît le repentir de la jeune femme qui se suicide à ses côtés. Voir Phèdre, vv. 2259-2260 : « Il est temps de mourir, sus que mon sang ondoie / Sur ce corps trépassé, courant d'une grand'plaie [sic] ».

¹¹⁷² Voir l'expression émouvante de la douleur de Thésée en tant que père, devant la perte de son enfant : « Ô père misérable ! Ô père malheureux ! / Ô père infortuné, chétif et languoureux ! » (vv.2323-2324). Puis, sa décision d'expier son crime en continuant à vivre : « Non, tu ne dois pas mourir : non tu ne dois pas / Expier ton forfait par un simple trépas. [...] Il vaut mieux que je vive, et repentant je pleure, / Je sanglote et gémissé, et puis enfin je meure » (vv. 2351- 2362).

¹¹⁷³ Voir l'image christique employée par la nourrice qui compare Hippolyte à un agneau sacrifié : « Hé ! Le pauvre jeune homme, il est par ma malice / Comme le simple agneau qu'on mène au sacrifice » (vv. 1858-1859).

Italiens innovent en proposant une Phèdre jalouse d'un Hippolyte amoureux d'une autre jeune femme et en rivalité pour celle-ci avec un Thésée volage. Cette modification des personnages permet de développer un conflit père-fils objectif, combiné avec une rivalité féminine pour Hippolyte, l'ensemble étant propice à des développements galants divertissants. Mais, les auteurs peuvent, à l'inverse, accentuer le tragique du sujet en proposant une Phèdre et un Thésée en proie au remords et à la culpabilité, et en ajoutant des personnages moralisateurs tels que la nourrice ou le conseiller, pour proposer des pièces sérieuses à visée didactique et dotées d'enjeux religieux. Le XVII^e siècle se nourrit de ce riche héritage qu'il sait aussi renouveler, comme nous allons le voir à présent.

1.4 Hippolyte et ses variations sur la scène française du XVII^e siècle

Guérin de La Pinelière est le premier dramaturge du Grand Siècle à s'emparer du sujet en 1634 avec son *Hippolyte*. Il est suivi une dizaine d'années plus tard par Gabriel Gilbert qui crée *Hypolite ou le garçon insensible* en 1645. Plus tardivement, le sujet est repris par Mathieu Bidar qui fait représenter un *Hippolyte* en 1674 suivi ensuite, par les pièces de Jean Racine et de Nicolas Pradon, toutes deux intitulées, *Phèdre et Hippolyte*, en 1677. À l'exception de la pièce de La Pinelière, fidèle au traitement antique, le sujet connaît diverses inflexions au cours du Grand Siècle essentiellement pour adapter sa dimension incestueuse aux bienséances. Pour ce faire, Hippolyte s'inspire d'autres sujets présents à l'époque sur la scène française, tels ceux de Crispe et d'Antiochus.

1.4.1 Hippolyte et son frère jumeau Crispe

Au début du XVII^e siècle, le Père jésuite Stefonio fait éditer sa tragédie *Crispus* accompagnée du sous-titre, *Gemina cum Hippolyto* [tragédie jumelle de celle d'Hippolyte]¹¹⁷⁴. Or, il est vrai que ces deux figures de fils persécutés présentent des similitudes et s'influencent mutuellement, tels deux frères, sans être pour autant des doubles.

Revenons tout d'abord sur l'histoire de Crispe. À l'origine, l'histoire de la mort de Crispe repose sur des sources historiques attestées. En 326 après J.-C., l'empereur Constantin fait mourir son fils, Crispe, et sa seconde femme, Fauste, dans des circonstances obscures. Comme le souligne Georges Forestier, cette « structure triangulaire de l'épisode – le père meurtrier, sa seconde épouse et son fils du premier lit – induit trois modèles interprétatifs, l'un

¹¹⁷⁴ Père Stefonio, *Crispus tragoedia*, Rome, 1601 (représentée en 1597).

mythique, l'autre historique, le troisième juridique [...]»¹¹⁷⁵. Or, c'est le modèle mythique qui s'est imposé au détriment des deux autres, en adoptant la grille de la « tentatrice-accusatrice », qui est également celle de l'histoire de Phèdre et Hippolyte. Ainsi, Fauste, amoureuse de son beau-fils Crispe, aurait essuyé son refus et, pour se venger, l'aurait calomnié auprès de son père Constantin. Ce dernier aurait alors condamné son fils à mort, puis, après avoir découvert la vérité, il aurait fait étouffer sa femme dans son bain. Déjà présente dès la fin du IV^e siècle dans les milieux chrétiens¹¹⁷⁶, l'assimilation de Crispe à Hippolyte est véritablement popularisée aux XVI^e et XVII^e siècles par les Jésuites en Italie puis, en France et dans toute l'Europe¹¹⁷⁷, afin de faire de l'épisode un sujet de méditation chrétienne sur l'innocence persécutée. Dans un premier temps, c'est donc Hippolyte qui influence Crispe.

Deux dramaturges français s'emparent du sujet au XVII^e siècle¹¹⁷⁸. En 1639, François Grenaille, crée *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe* et, cinq ans plus tard, Tristan L'Hermite, fait représenter *La Mort de Chrispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin*¹¹⁷⁹. La pièce de Grenaille présente une innovation majeure, par rapport aux précédents jésuites, puisque le personnage de Crispe est amoureux en secret d'Adélaïde, une suivante de la reine, ce qui attise la fureur jalouse de cette dernière. André Stegmann, dressant un parallèle entre Crispe et Hippolyte, remarque qu'« [a]u héros presque canonisable de la pièce de Vernulz, qui mourait en prononçant le nom de Jésus, il [Grenaille] a redonné l'humanité, et [que] l'introduction du personnage d'Adélaïde familiarise le public à l'idée

¹¹⁷⁵ Georges Forestier, « Mythe, histoire et tragédie : de Crispus à La Mort de Chrispe », p. 356 dans *Mythes et Histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, édité par F. Népote-Desmarres avec la collaboration de J-Ph. Groperrin, Littératures classiques, Paris, Honoré Champion, n° hors série, 2002. Sur ces sources historiques obscures et sur le processus de mythification, outre l'article de Georges Forestier, voir également, Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 291-295 et André Stegmann, *art. cit.*, pp. 47 sq.

¹¹⁷⁶ Voir Georges Forestier, *art. cit.*, pp. 353-354, qui souligne que l'entière responsabilité de Fauste dans le drame et l'assimilation explicite avec le sujet d'Hippolyte se trouve dans les *Annales ecclesiastici* du Cardinal Baronius (1592) qui a pour source un texte chrétien byzantin de la fin du IV^e siècle (quelques décennies après la mort de Constantin), la *Passio Artemii* de Philostorge. Les Jésuites reprenant l'histoire de Crispe s'inspirent essentiellement de Baronius.

¹¹⁷⁷ Voir la pièce du Père Bernardino Stefonio, *Crispus tragoedia*, Rome, 1601 (représentée en 1597) diffusée dans toute l'Europe au XVII^e siècle, puis, trente ans plus tard, celle du jésuite Nicolas Vernulz, *Crispus tragoedia*, Louvain, 1631 (représentée en 1628). Entre les deux œuvres, *La Cour Sainte* du Père Caussin, dont la première édition date de 1624, détaille également l'épisode dans sa vie de Constantin et développe l'idée des remords de l'Empereur après la perte de son fils comme l'ayant conduit à se convertir au christianisme. Voir Nicolas Caussin, *La Cour Sainte du R. Père Nicolas Caussin, de la compagnie de Jésus [...]*, Paris, 1653, tome II, section VII.

¹¹⁷⁸ Pour les pièces italiennes datées du XVII^e siècle nous renvoyons à André Stegmann, *art. cit.*, pp. 50-51, le critique mentionne *Constantino* de Ghirardelli (1665), pièce dans laquelle père et fils ignorent leurs liens de parenté – comme dans le sujet d'Œdipe – et *Crispe* de Savaro (1662), pièce dans laquelle Crispe aime sans succès Béronice.

¹¹⁷⁹ François de Grenaille, *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe*, tragédie, Paris, Jean Pasle, 1639 ; Tristan L'Hermite, *La Mort de Crispe, ou les Malheurs domestiques du grand Constantin*, Paris, Cardin Besongne, 1645. Les deux auteurs revendiquent ouvertement leurs sources jésuites, le premier en citant le Père Caussin comme source dans sa *Préface* et le second en lui dédiant sa pièce. Gillet de la Tessonnerie aurait également fait représenter en 1644 un *Constantin* mais la pièce ne fut jamais publiée.

d'un Hippolyte amoureux¹¹⁸⁰». Cependant, le motif est insuffisamment exploité et c'est toujours à la suite de la calomnie de Fauste, rendue toutefois moins crédible, que le père condamne ce fils qu'il croit rival.

En revanche, Tristan L'Hermite approfondit considérablement le motif et nous présente un Crispe, cette fois amoureux déclaré, de Constance, la nièce de Constantin. La rivalité féminine entre Fauste et Constance est largement développée. La belle-mère empoisonne sa rivale et provoque par là-même, involontairement la mort accidentelle de Crispe. Constantin, ayant découvert les crimes de son épouse la fait tuer. Tristan L'Hermite opère donc un déplacement par rapport à la grille mythique initiale. Il supprime la calomnie et, partant, la condamnation du fils par le père. Dans cette pièce, père et fils ne se considèrent nullement comme rivaux, ils sont seulement les victimes innocentes de Fauste. Comme le souligne Paul Bénichou, « la jalousie est devenue le seul ressort possible d'une action où l'infamie de la Séductrice et l'horreur du conflit Père-Fils ont perdu leur intensité¹¹⁸¹ », le critique conclue que « du conflit entre le Père et le Fils, rien ne subsiste dans une telle affabulation, puisque la mort de Crispe n'est même pas due à Constantin. Un drame féminin de la jalousie a tout remplacé¹¹⁸² ». Par conséquent, nous ne retiendrons dans notre *corpus* que la pièce de Grenaille qui reste proche de la grille mythique d'Hippolyte et qui, seule, conserve la rivalité subjective père-fils.

Cependant, ces deux pièces avec leur personnage de Crispe amoureux, tout à fait novateur par rapport au modèle jésuite, influencent vraisemblablement les dramaturges traitant du personnage d'Hippolyte. Le fils de Thésée se met lui aussi à aimer et, tout comme son frère jumeau, il ne nourrit pas des sentiments pour sa belle-mère – à l'exception de la pièce de Gilbert – mais, s'amourache d'une autre femme, telle Cyane chez Bidar ou encore Aricie chez Pradon et chez Racine¹¹⁸³. Cet ajout permet de le soustraire à toute accusation d'inceste et de préserver les bienséances. Cependant, comme pour Crispe, on assiste alors à un glissement du sujet. Si la calomnie est certes toujours conservée, la rivalité père-fils se trouve désormais en concurrence avec une rivalité féminine objective plus ou moins développée.

¹¹⁸⁰ André Stegmann, art. cit., p. 50.

¹¹⁸¹ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 293.

¹¹⁸² *Ibid.* En vérité, Tristan propose ici une version du mythe de Crispe conforme à la lecture de l'épisode proposée par le Père Caussin dans sa *Cour Sainte*. Fauste est présentée comme un fléau de Dieu, s'abattant sur la famille impériale. Partant, à la suite de ces événements domestiques tragiques, Constantin, comme touché par la main de Dieu, s'engage à raffermir sa propre foi chrétienne ainsi que celle de son peuple. Pour cette lecture de la pièce à la lumière de *La Cour Sainte*, voir Georges Forestier, art. cit., p. 364-366. Voir également la conclusion du récit du Père Caussin, citée par Georges Forestier, *Ibid.*, p. 365 : « Si est-ce que Constantin, après ces exécutions eut de très grands remords, qui l'acheminèrent enfin tout à fait à la profession du christianisme. »

¹¹⁸³ Notons que l'italien Giuseppe Baroncini avait déjà mis en scène, une figure d'Hippolyte amoureux, sous le nom de Flaminio, dans sa *Tragoedia* en 1542, voir notre développement *supra*.

1.4.2 Hippolyte et son double inversé Antiochus

Indépendamment de la fable de la tentatrice-accusatrice, un autre sujet influence vraisemblablement Hippolyte, il s'agit de celui d'Antiochus, son double inversé, qui s'épanouit, comme nous l'avons vu précédemment, dans la tragi-comédie, au cours des années 30-60. Pour satisfaire aux bienséances et lever le tabou de l'inceste, nous avons vu que Stratonice était souvent présentée, contrairement aux sources, comme la fiancée du père. Or, on constate qu'il en va de même pour Phèdre dont le mariage avec Thésée n'a, bien souvent, pas encore été prononcé¹¹⁸⁴. Gabriel Gilbert dans *Hypolite ou le garçon insensible* (1645) est le premier à innover de la sorte, et l'on peut supposer qu'il s'inspire de *La Stratonice ou le malade d'amour* de Brosse (1642)¹¹⁸⁵. Bidar dans *Hippolyte* (1674) puis, Pradon dans *Phèdre et Hippolyte* (1677) modifient dans le même sens le statut de la femme et seul Racine, rétablit le statut d'épouse originel.

Or, un tel changement n'est pas anodin car, en supprimant les tabous de l'inceste et de l'adultère, Gilbert, Bidar et Pradon affadissent considérablement la légende qui devient l'histoire d'une simple concurrence père-fils¹¹⁸⁶. Le sujet se voit amputé de sa dimension proprement scandaleuse, une rivalité objective devient possible et un dénouement heureux, comme dans le cadre d'Antiochus, pourrait même se dessiner si le père décidait de s'incliner devant son jeune rival¹¹⁸⁷. Or, par souci de vraisemblance par rapport aux sources bien connues du public, les auteurs n'exploitent pas pour autant un tel dénouement et ils conservent la rivalité subjective, caractéristique essentielle du sujet d'Hippolyte. Seul Gilbert

¹¹⁸⁴ Sur le tabou de l'inceste sur la scène française du XVII^e siècle, voir Georges Forestier, « Notice de *Phèdre et Hippolyte* » dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1614, note 2 : « Le droit romain ayant donné naissance au droit canon, on comprend que, pour la France du XVII^e siècle, Phèdre devait aussi être considérée comme incestueuse. » Voir aussi *La Dissertation sur les tragédies de Phèdre et d'Hippolyte* dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 880. L'auteur anonyme, contemporain de Racine, condamne le sujet de l'inceste sur la scène du XVII^e siècle et écrit : « Vous voyez bien, Monsieur, que ce sujet n'est guère propre au Théâtre Français, et qu'un pareil crime ne donnant que de très méchantes idées, ne devait jamais remplir notre Scène ; [...] », « [...] outre l'horreur que nous avons pour ces sortes de crimes, la pureté de nos mœurs, et la délicatesse de notre Nation, ne peuvent envisager Phèdre sans frémir. Nous n'oserions brûler pour nos parentes les plus éloignées, l'Eglise nous le défend par ses Lois. » Voir Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 880.

¹¹⁸⁵ Voir Sandrine Blondet, *Les Pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l'Illustre théâtre : deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, thèse de doctorat, sous la direction de G. Forestier, soutenue à Paris-Sorbonne (Paris IV) en 2009. [Bibliothèque Serpente, dernière consultation électronique : 8/06/2011], pp. 173 sq. La chercheuse souligne que la critique actuelle s'accorde à penser que les premières représentations de la pièce de Brosse auraient eu lieu en 1642, elle précéderait de quelques saisons la pièce de Gilbert dont la date de publication en 1646 laisse supposer, selon la chercheuse, une création en 1645-1646 voire même plus tôt en 1644-1645.

¹¹⁸⁶ Voir Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 283-284 : « [...] cette rivalité, désormais simple concurrence de prétendants, n'a plus rien qui fasse horreur » ; « la malédiction de Thésée et la mort d'Hippolyte résultent mal d'un conflit qu'on a rendu si bénin ». Voir également son développement sur « Phèdre et Stratonice » pp. 285-291.

¹¹⁸⁷ Outre le cas d'Antiochus, soulignons que l'année 1644 située à l'intervalle, entre la pièce de Brosse et celle de Gilbert, compte trois rivalités père-fils à dénouement heureux avec les tragédies *Artaxerxe* de Magnon, *Scévole* de Du Ryer et avec la tragi-comédie *Bérénice* de Du Ryer.

ose rendre Hippolyte amoureux de Phèdre mais, il prend bien soin de garder cet amour secret. Sur le modèle d'Antiochus, le jeune homme souffre en silence d'un amour impossible¹¹⁸⁸.

Pour conclure, soulignons que le sujet d'Hippolyte tend à s'affadir au XVII^e siècle. Par respect pour les bienséances, la plupart des auteurs évitent les tabous de l'inceste et de l'adultère. Ainsi, sur le modèle de son frère jumeau Crispe, Hippolyte se met à aimer une autre femme, ce qui le lave de tout soupçon incestueux, tandis que Phèdre, comme Stratonice dans les pièces sur Antiochus, devient simplement la fiancée du père. Paradoxalement, alors même qu'une rivalité père-fils objective pourrait se déployer, celle-ci est escamotée au profit de nouvelles rivalités féminines objectives entre Phèdre et sa concurrente pour Hippolyte.

Dès lors que reste-t-il de la légende du conflit père-fils meurtrier ? En levant les tabous, le sujet tragique d'Hippolyte est-il condamné à n'être qu'un sujet galant ? Comme nous allons le voir dans notre étude dramaturgique et rhétorique de ces pièces, il semble bien que l'on puisse diviser notre *corpus* en deux, selon les choix esthétiques – tragique ou galant –, opérés par les auteurs.

2 Dramaturgie et rhétorique de la rivalité subjective tragique

La rivalité père-fils incarnée par le sujet d'Hippolyte présente une caractéristique essentielle qui la distingue d'autres rivalités père-fils, celle d'être subjective. Elle est causée par une calomnie dont l'auteur est la femme, enjeu de la rivalité. Or, c'est dans la méprise du père que réside le potentiel tragique du sujet puisque Thésée, suivant les allégations de Phèdre, condamne, ironiquement, son fils innocent pour le crime que ce dernier s'était justement refusé à commettre. Sur le même modèle, Constantin, sous l'emprise de Fauste, fait mourir son fils Crispe.

Mais, comment cette rivalité subjective se manifeste-t-elle au sein de nos tragédies ? Quels types de personnages, de situations, de discours occasionne-t-elle ? Quels sont ses effets sur le spectateur ? Pour répondre à ces interrogations, interrogeons-nous tout d'abord sur le triangle amoureux formé par Thésée-Hippolyte-Phèdre – ou encore par Constantin-Crispe-Fauste – en revenant sur la définition du héros tragique au XVII^e siècle.

¹¹⁸⁸ Notons que Gilbert a pu puiser cette idée d'un Hippolyte sensible au charme de sa future belle-mère dans la tragédie enchaînée *Antioque* créée en 1640.

2.1 Évolution de la définition du héros tragique au XVII^e siècle

Conjointement à l'évolution du genre tragique au XVII^e siècle, la définition du héros évolue. Ainsi, dans la première moitié du siècle, le modèle qui s'impose est le modèle cornélien présentant un « héros aux mains pures¹¹⁸⁹ » opposé à un tyran monstrueux au sein d'un combat quelque peu monolithique¹¹⁹⁰. En effet, rappelons que, pour Pierre Corneille, le héros-premier acteur doit susciter la sympathie et l'identification de l'auditoire tandis qu'à l'inverse, le méchant doit se faire haïr en transgressant les normes. Le héros ne doit commettre aucune faute et Corneille écrit que « c'est un soin que nous devons prendre de préserver nos Héros du crime tant qu'il se peut, et les exempter même de tremper leurs mains dans le sang, si ce n'est en un juste combat¹¹⁹¹ ». Ce héros parfait peut se montrer actif et déployer sa vertu pour lutter contre le tyran – comme nous l'avons vu dans notre chapitre consacré au modèle de Gondebaut – ou bien, à l'inverse, il peut se placer en position de victime, passive et soumise, comme dans le cas d'Hippolyte. Cette seconde conception s'inscrit dans la lignée de la tragédie de la Renaissance qui met en scène un héros victime d'un oppresseur, comme nous l'avons vu avec l'*Hippolyte* de Garnier¹¹⁹².

Or, au XVII^e siècle, ces figures d'innocents persécutés par une figure d'autorité, suscitent toujours l'engouement du public. Outre Hippolyte, d'autres personnages sont eux-aussi calomniés par une tentatrice-accusatrice qui déclenche la fureur du bourreau. Dans certains cas, le tyran est le souverain de la victime, il joue alors un rôle de père métaphorique condamnant son protégé. C'est notamment le cas dans les pièces portant sur les figures de Bélisaire¹¹⁹³ et de Bellérophon¹¹⁹⁴, jeunes favoris, persécutés par leur empereur ou leur roi sur

¹¹⁸⁹ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004, p. 215. Pour une définition du héros parfait cornélien, voir pp. 215-220.

¹¹⁹⁰ Pour une définition du couple de héros parfaits opposés au tyran, le monstre parfait, dans le cadre de la rivalité amoureuse père-fils, voir notre chapitre V.

¹¹⁹¹ Pierre Corneille, « De la Tragédie » dans *Discours*, éd. cit., p. 117.

¹¹⁹² Sur le héros parfait en tant que victime persécutée et ses particularités chez Corneille, voir Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004, pp. 247-261.

¹¹⁹³ Bélisaire, le favori de l'empereur, est poursuivi par la haine de l'impératrice Théodora qu'il a jadis éconduite. Elle est jalouse de l'amour partagé entre Bélisaire et Antonie et, pour se venger, accuse le jeune homme d'avoir voulu la séduire. Bélisaire est condamné, les remords de l'impératrice intervenant trop tard pour le sauver. Voir le *Bélisaire* de Desfontaines en 1641 et celui de Rotrou en 1643 ; La Calprenède aurait également fait représenter un *Bélisaire* en 1659 mais, la pièce ne fut jamais imprimée. Voir Desfontaines, *Bélisaire*, Paris, A. Courbé, 1641 et Rotrou, *Bélisaire* dans Jean Rotrou, *Théâtre complet*, éd. dirigée par G. Forestier, texte établi et présenté par Marianne Béthery, Paris, Société des textes français modernes, 1998, tome I.

¹¹⁹⁴ Bellérophon est le protégé du roi Proetus et il est amoureux de Philonoé, la sœur de la reine Sténobée. Mais, cette dernière, en proie à la jalousie, a recours à une accusation calomnieuse pour perdre le jeune homme : elle dit avoir reçu de sa part une déclaration d'amour écrite. À la fausse nouvelle de la mort du jeune homme lors d'un combat avec une chimère, elle passe aux aveux et se suicide. La calomniatrice se punit toute seule et le dénouement est donc heureux. Voir *Bellérophon* de Quinault en 1671 et *Bellérophon* adapté par Thomas Corneille pour l'opéra en 1679. Voir Philippe Quinault, *Bellérophon*, Paris, De Luyne, 1671 et Thomas Corneille *Bellérophon*, Paris, Mille de Beaujeu, 1679.

la base des fausses accusations émises par l'épouse jalouse. Mais, le souverain persécuteur peut aussi être le véritable père de la victime et la crise reposer sur un enjeu d'ordre politique comme dans les pièces sur Mustapha¹¹⁹⁵ ou de nature amoureuse comme dans les pièces sur Crispe¹¹⁹⁶. Ces sujets interagissent vraisemblablement entre eux¹¹⁹⁷ et, l'on constate que, quelque soit la nature – métaphorique ou réelle – du lien de parenté entre persécuteur et persécuté, cette attache entraîne la soumission sans condition du jeune homme innocent, ce qui contribue au caractère tragique de ces pièces¹¹⁹⁸. Le théâtre jésuite se plaît à mettre exergue cette conception du héros pour souligner les dangers de la passion amoureuse et ses auteurs affectionnent, outre la figure d'Hippolyte, celles des martyrs Crispe et Bélisaire, adaptées de l'histoire romaine¹¹⁹⁹. Cependant, en raison de la problématique qui est la nôtre, nous nous concentrons ici sur les deux premiers sujets – Hippolyte et Crispe – car eux-seuls, proposent une véritable rivalité amoureuse père-fils, ce qui permet d'allier le thème tragique de l'infanticide au tabou de l'inceste¹²⁰⁰.

Néanmoins, cette définition du héros parfait pose problème car elle entre en contradiction avec celle donnée par le grand maître à penser du XVII^e siècle, Aristote, dans sa *Poétique*. En

¹¹⁹⁵ Sur la figure de Mustapha, voir *Le Grand et Dernier Soliman ou la Mort de Mustapha* de Mairet, pièce créée en 1630 et *Le Soliman* de Vion d'Alibray, créée en 1637. Mustapha, le fils de l'empereur des Turcs Soliman est accusé par sa belle-mère de comploter avec les Perses contre son père. Le jeune homme est condamné à mort avec son amante. Dans la pièce de Mairet, la reine découvrant, alors qu'il est déjà trop tard, qu'il s'agissait de son propre fils, se donne la mort tandis que Soliman est submergé de remords. Dalibray reprend le sujet mais propose un dénouement heureux puisque la reine apprenant à temps la véritable identité de Mustapha parvient à le faire gracier par Soliman. La pièce s'achève par l'annonce du mariage de Mustapha et de son amante. Sur ces pièces, voir la thèse de doctorat de David Chataignier, David Chataignier, *Les Tragédies à sujet turc sur la scène française : 1561-1681*, sous la direction de Prof. Georges Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2012.

¹¹⁹⁶ Pour une étude précise de ces différents sujets et de leurs variations selon les pièces, nous renvoyons le lecteur à Sandrine Blondet, thèse cit., pp. 156sq. Selon la chercheuse, l'archétype d'Hippolyte se diffracte en trois rayons distincts : l'un issu de la mythologie, l'un de l'histoire romaine (Crispe, Bélisaire), et l'un de l'histoire récente (Mustapha, Le Comte d'Essex). Nous ne retenons pas ici le Comte d'Essex, accusé de complot politique et exécuté par la reine d'Angleterre alors qu'elle l'aimait. Le cas est trop éloigné de notre problématique puisqu'il s'agit ici d'un conflit politique entre un souverain et son favori.

¹¹⁹⁷ Outre le sujet de Crispe, mentionnons notamment l'influence possible sur Hippolyte devenant amoureux des sujets de Bélisaire et de Bellérophon qui sont, l'un comme l'autre, amoureux d'une autre jeune femme, en dépit des avances de leur impératrice ou reine.

¹¹⁹⁸ Voir Georges Forestier, « Notice de *Phèdre et Hippolyte* » dans Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1626, note 6 : « Dans tous les schémas liés au thème de l'innocent persécuté par la tentatrice (Hippolyte, Crispe, Bélisaire, Bellérophon), l'accent porte sur l'alliance entre l'innocent et le maître qui doit l'envoyer à la mort : que ce maître soit le père comme dans les sujets d'Hippolyte ou de Crispe [...] ou le roi / empereur dont le héros est le favori / soutien / protégé. **Cette alliance qui fait le caractère tragique du sujet, au sens aristotélicien du terme, explique aussi une caractéristique importante du traitement de tous ces sujets voisins : la passivité du héros devant l'accusation / persécution. Cette passivité est une marque de soumission de la part du héros qui, quoique innocent, ne cherche pas à se défendre en accusant en retour la tentatrice, épouse du père / roi.** » C'est nous qui soulignons.

¹¹⁹⁹ Voir André Stegmann qui consacre un sous-chapitre aux « thèmes d'inspiration » jésuites, *op. cit.*, pp. 56-63.

¹²⁰⁰ Nous avons exclu de notre corpus les rivalités amoureuses métaphoriques entre un souverain et son favori – sujets de Bélisaire et de Bellérophon – car, en raison de l'absence de liens du sang, il ne s'agit pas d'infanticide au sens strict, et les conflits père-fils d'ordre politique – sujet de Mustapha – car ils ne comportent pas d'enjeu incestueux. Voir notre introduction générale à la thèse.

effet, le théoricien grec décrit, pour sa part, le héros tragique comme un « homme qui, **sans être incomparablement vertueux et juste**, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, **mais à cause de quelque erreur** [...]»¹²⁰¹. En outre, il récuse les situations où un homme juste sombre dans le malheur car, selon lui, elles ne sont aptes qu'à susciter la répulsion du spectateur et non, les sentiments de pitié et de crainte qu'exige la *catharsis*¹²⁰². Partant, la conception cornélienne et jésuite du héros parfait pose problème en termes d'effets recherchés sur le spectateur.

C'est la raison pour laquelle, pleinement conscient de cette faille, Jean Racine propose, au milieu du siècle, une nouvelle définition du héros tragique. Contredisant ouvertement la glose d'Aristote proposée par Pierre Corneille dans ses *Discours*, il revient sur les écrits du théoricien grec. Ainsi, il écrit dans l'avant-propos à *Andromaque* de la première édition (1668) :

Et Aristote bien éloigné de nous demander des Héros parfaits, veut au contraire que les Personnages tragiques, c'est-à-dire, ceux dont le malheur fait la catastrophe de la Tragédie, **ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants**. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation, que la pitié du spectateur ; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n' a point de pitié d'un scélérat. Il faut donc **qu'ils aient quelque faiblesse, qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute**, qui les fasse plaindre, sans les faire détester¹²⁰³.

Le nouvel héros tragique est ainsi conçu comme imparfait, coupable de quelque faute qui le mène inéluctablement à sa perte¹²⁰⁴. Or, La Mesnardière, relisant Aristote, proposait déjà une telle définition dans sa *Poétique* parue en 1640 où il écrivait : « Il faut d'ailleurs considérer que le Héros infortuné qui paraît en Tragédie, ne doit pas être malheureux à cause qu'il est sujet à quelques imperfections ; mais pour **avoir fait une faute qui mérite d'être punie** »¹²⁰⁵. Racine va plus loin en proposant en face de ce héros imparfait, un bourreau également imparfait dont il développe le modèle avec Néron. Dans sa préface à *Britannicus* de la première édition (1670), il le qualifie de « monstre naissant »¹²⁰⁶ et se défend contre les critiques qui l'accusent de l'avoir fait trop bon ou trop cruel. En réalité, comme le montre

¹²⁰¹ Aristote, *Poétique*, éd. cit. , chapitre XIII, 1453a, p. 103. C'est nous qui soulignons.

¹²⁰² *Ibid.* : « cette tragédie doit de plus imiter des événements qui suscitent crainte et pitié [...], il est manifeste tout d'abord, qu'on ne saurait y voir des hommes justes passer du bonheur au malheur (car cela ne suscite ni frayeur ni pitié mais la répulsion) [...] ».

¹²⁰³ Voir l'avant-propos à *Andromaque* dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit. , pp.197-198. C'est nous qui soulignons.

¹²⁰⁴ Voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P.U.F, coll. « Perspectives littéraires », 2003, chapitre « Racine et l'imperfection du héros (et du tyran) tragique, pp. 285-295. Le critique souligne que cette conception du héros tragique imparfait devient à partir de *Britannicus* (1669) l'un des fondements du système tragique racinien.

¹²⁰⁵ La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit. , p. 20. C'est nous qui soulignons.

¹²⁰⁶ Racine, *Britannicus*, « Préface » dans *Œuvres complètes*, éd. cit. , p. 372.

Georges Forestier, la faiblesse du bourreau Néron réside dans sa passion amoureuse pour Junie, qui le conduit à sombrer dans la tyrannie¹²⁰⁷.

En conclusion, deux conceptions du héros – parfait ou imparfait – s’affrontent au XVII^e siècle. Mais, revenons à présent au cas particulier d’Hippolyte. Aristote, à la suite de sa définition, donne comme exemple de héros tragique, le cas d’Œdipe. L’erreur du fils de Laïos et de Jocaste porte sur la véritable identité de ses parents. Fuyant Corinthe, il croit rendre impossible la réalisation du terrible oracle or, c’est justement cette fuite qui va l’amener à tuer son père puis, à épouser sa mère¹²⁰⁸. À l’inverse, dans le cas d’Hippolyte, le jeune homme et son père connaissent leurs liens de parenté. L’erreur porte ici sur leur rivalité amoureuse, considérée, à tort, comme objective par Thésée alors qu’elle a été forgée de toutes pièces par Phèdre. Contrairement au cas d’Œdipe, c’est ici le père qui commet l’erreur tragique provoquant la mort de son fils, cible malheureuse de son aveuglement. Au XVII^e siècle, le personnage d’Hippolyte s’inscrit donc *a priori* parfaitement dans la lignée des ces figures d’innocents persécutés, comme l’ont bien senti les Jésuites. Condamné à tort par son père, il est perçu comme un héros tragique aux mains pures également selon la conception cornélienne. Pourtant, pour satisfaire aux bienséances, les dramaturges introduisent l’amour d’Hippolyte pour une autre femme et font de Phèdre la fiancée de Thésée. Or, ces remaniements modifient le modèle et nous allons voir à présent comment le sentiment amoureux contribue soit, à renforcer l’innocence du jeune homme soit, à l’inverse, sa culpabilité, faisant de lui un héros imparfait.

2.2 Hippolyte-Thésée-Phèdre : un trio de héros tragiques ?

2.2.1 Hippolyte-Crispe : martyr innocent ou fils coupable ?

Au premier abord, le fils au sein de cette rivalité subjective apparaît comme une victime. Dans *L’Innocent malheureux ou la mort de Crispe*, Grenaille, conformément au modèle jésuite, insiste sur l’injustice de la condamnation du jeune homme vertueux et fait de Crispe,

¹²⁰⁷ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, p. 289 : « C’est que la technique racinienne du personnage à double face, inaugurée dans *Andromaque*, a permis au poète de tempérer l’horreur induite par un tyran tout d’une pièce. De là l’ironie avec laquelle Racine renvoie dos à dos les critiques de son Néron, les uns ayant trouvé qu’il l’avait fait trop bon, les autres trop cruel. De là le rôle qu’il fait jouer à la passion amoureuse dans la révélation progressive de la monstruosité chez un personnage qui jusqu’alors n’avait accompli, sous l’influence de ses bons conseillers, que des actes vertueux ».

¹²⁰⁸ La rivalité amoureuse père-fils est inconsciente dans le cas d’Œdipe qui ignore sa filiation et, elle se déroule après la mort du père, si bien que nous avons exclu ce sujet de notre *corpus*. Voir notre introduction générale à la thèse.

une figure de martyr innocent. En outre, l'auteur justifie le choix du titre de sa pièce en fonction de cet enjeu religieux, il écrit :

[...] si j'appelle Crispe, *L'Innocent Malheureux*, ce n'est pas que je crois que ce soit être malheureux que d'être innocent, vu qu'il n'y a point de vrai bonheur que dans l'innocence. Mais je veux dire seulement, que comme nous croyons que les bons sont bien souvent malheureux en cette vie, pour ce que Dieu les y laisse souffrir pour leur donner ailleurs le comble des contentements, ainsi Crispe a du malheur en ce monde, vu qu'au lieu d'y recevoir les récompenses de la vertu, il n'y reçoit apparemment que les châtements du vice¹²⁰⁹.

Crispe apparaît comme un modèle de vertu, cherchant à fuir les avances de Fauste¹²¹⁰ et amoureux lui-même de la princesse Adélaïde ce qui contribue à le soustraire à toute accusation de désir incestueux. Grenaille souligne, en outre, que ces amours, ajoutées aux sources, sont la preuve par l'exemple des « vertueuses inclinations » possibles en ce monde et sont un contrepoint positif aux « vicieuses amours » incarnées par Fauste¹²¹¹. Peu développé, l'épisode sert essentiellement, selon le dramaturge, à « adoucir la sévérité des événements funestes et [à] réjouir un peu ceux qu[e l'auteur] doit faire pleurer¹²¹² ». Bidar et de Pradon, développent encore plus largement cet épisode des amours du fils. Hippolyte aime Cyane, princesse de Naxe, chez le premier et nourrit des sentiments pour Aricie chez le second. Mais, cet amour sincère et légitime, s'il contribue, comme dans le cas de Crispe, à innocenter le jeune homme, sert surtout, dans ces cas précis, à développer de nouvelles rivalités féminines – entre Phèdre et Cyane ou entre Phèdre et Aricie – au détriment du seul conflit père-fils¹²¹³.

Toutefois, ces situations où un homme juste sombre dans le malheur étant récusées par Aristote dans sa *Poétique*, certains dramaturges s'attachent, à l'inverse, à rendre Hippolyte coupable de quelque faute. Déjà chez Euripide, le jeune homme, en raison de sa chasteté farouche, était coupable d'*hybris* envers la déesse Aphrodite qu'il dédaignait en préférant la chasse et les exercices physiques – autrement dit, la déesse Arthémis –, à l'amour. Au XVII^e siècle, si La Pinelière reprend le motif de l'outrecuidance envers la divinité¹²¹⁴, Gilbert le premier, puis, Racine modernisent les sources. Ils inversent la donnée légendaire et osent proposer un Hippolyte amoureux dont la faute réside dans l'objet même de cet amour. Chez

¹²⁰⁹ Grenaille, *Préface*.

¹²¹⁰ Le personnage en III, 4 se presse de quitter la cour à la suite des avances de Fauste en III, 2.

¹²¹¹ Grenaille, *Préface*.

¹²¹² *Ibid.* Adélaïde est seulement présente dans sept scènes sur les quarante et une scènes que compte la pièce.

¹²¹³ Cyane, présente dans treize scènes, chez Bidar et Aricie, présente dans quinze scènes, chez Pradon ont des présences scéniques égales à celle de Phèdre et supérieures à celles d'Hippolyte et de Thésée. Voir la mise en valeur, par leur position centrale, des confrontations Phèdre-Cyane en III, 2 chez Bidar et Phèdre-Aricie en III, 1 chez Pradon.

¹²¹⁴ Voir le prologue de Vénus en I, 1 déclarant qu'Hippolyte devra aimer ou mourir : « Mais cet insolent aujourd'hui / Saura le pouvoir de mes charmes, / Et tous mes Archers contre lui / Emploieront leurs plus fortes armes ; / Il rompra s'il ne peut ployer, / Il mourra s'il ne souffre une douce blessure ; Et l'Enfer sera le loyer / Qu'enfin son âme aura d'avoir été si dure ».

Gilbert, le jeune homme, semblable au mélancolique Antiochus, nourrit en secret des sentiments incestueux pour sa future belle-mère¹²¹⁵ tandis que chez Racine, son cœur est tout entier dévolu à Aricie, jeune femme qui lui est pourtant interdite par son père¹²¹⁶. À la fois coupable et innocent, Hippolyte dans ces pièces correspond à la définition aristotélicienne, renouvelée par Racine, du héros tragique imparfait.

En dépit de ce traitement différencié du critère de la vraisemblance, on observe un certain nombre de constantes dans le caractère du fils. Le personnage est conforme à son *ethos* de jeune homme et de prince¹²¹⁷. La fougue de sa jeunesse s'exprime dans ses qualités de valeureux guerrier marchant sur les traces de son père¹²¹⁸ tandis que sa grandeur d'âme et sa générosité témoignent de son sang royal. Ainsi, il ne cède jamais aux avances de sa belle-mère et préfère se perdre par sa fuite et / ou par son silence¹²¹⁹, plutôt que de l'accuser et de révéler un crime qui porterait atteinte à l'honneur de son père¹²²⁰. Il se présente comme un fils et un prince protecteur de l'honneur familial et royal. Ses monologues sont moins nombreux que ceux de Phèdre et Thésée et il n'est pas en proie au dilemme – à l'exception des pièces de Gilbert et de Bidar où il laisse percer un fugitif questionnement, après l'aveu de la jeune

¹²¹⁵ Gabriel Gilbert dans l'« Epître à Madame La Duchesse de Sully » qui précède sa pièce justifie avec habileté cette entorse aux sources : le fils de Thésée aurait perdu sa qualité d'insensible en présence de la dédicataire. Le dramaturge écrit : « Il vient perdre auprès de Vous la qualité d'insensible mais non pas celle de respectueux » et « il eût eu de la vénération pour toutes les Dames, si elles vous eussent ressemblé ».

¹²¹⁶ Conformément à la définition aristotélicienne du héros tragique, Racine présente Hippolyte comme à la fois coupable et innocent. Voir Racine, *Préface*, éd. cit. , p.818, c'est nous qui soulignons : « J'ai cru devoir lui [à Hippolyte] donner **quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son Père, sans pour autant lui rien ôter de cette grandeur d'âme** avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser. J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la Fille et la Sœur des ennemis mortels de son Père. » Racine justifie cette entorse aux sources en soulignant qu'Aricie « n'est point un personnage de [s]on invention » et en se référant à Virgile ainsi qu'à d'autres auteurs. Le héros une fois ressuscité aurait épousé une Aricie, voir Racine, *Préface*, éd. cit. , p. 818. Mais Racine ajoute l'interdit qui pèse sur la jeune femme.

¹²¹⁷ Rappelons que selon la *Poétique* de La Mesnardière, le jeune homme est « fougueux, plein d'audace & de vanité, insensible aux bons conseils, ennemi des réprimandes, [...] inconstant, folâtre, présomptueux & téméraire », voir éd. cit. , p. 37. Le prince a les mêmes attributs qu'un Roi : « avec quelques diminution, non pas des grandeurs de l'Âme, mais des hautes magnificences, qui doivent être réglées par les degrés des fortunes », voir éd. cit. , p. 122.

¹²¹⁸ Voir la lutte finale courageuse d'Hippolyte contre le monstre marin ; voir le portrait d'Hippolyte en valeureux chasseur marchant sur les traces de son père (Gilbert II, 1) ; voir aussi Crispe recevant l'épée de son père pour combattre (Grenaille, II, 1) ; voir Hippolyte prétextant la quête de la gloire comme son père pour fuir (Pradon II, 2).

¹²¹⁹ Voir Hippolyte décidant de fuir et refusant d'éclaircir Thésée en dépit des supplications d'Aricie (Racine II, 6 et V, 1) ; voir Hippolyte ne se défendant pas devant la calomnie de Phèdre et décidant de fuir (Bidar IV, 4-5).

¹²²⁰ Racine, Hippolyte, V, 1 : « Devais-je, en lui faisant un récit trop sincère, / D'une indigne rougeur couvrir le front d'un Père ? » ; Pradon, Hippolyte, III, 5 « [...] Mais plus malheureux fils ! / Que vas-tu devenir ? Qu'iras-tu faire ? / Iras-tu découvrir ce funeste mystère, / Et portant à Thésée un poignard dans le sein, [...]. Dissimulons encore. [...] » ; Bidar, Hippolyte, II, 4 : « Phèdre veut le tromper...Mais elle a trop parlé, / Il faut lui [à Thésée] découvrir. Ciel ! qu'il sera troublé. / Cachons pourtant l'objet qui la rend infidèle [...] ». Le personnage se résout chez Bidar à une demi-révélation concernant l'adultère mais non le crime le plus grave, l'inceste.

femme¹²²¹, avant de se résoudre très vite à suivre la volonté paternelle¹²²². En vérité, dans ces rares moments de solitude, Hippolyte apparaît surtout comme malheureux à cause d'une situation dont il n'est pas responsable – contrairement au cas de son double inversé, Antiochus. Toutefois, semblable à cet autre modèle de fils, il s'interroge avec gravité sur l'issue de la rivalité, sur la réaction de son père et sur son propre sort, comme en témoigne sa vision hallucinée de la figure paternelle dans ce monologue de la pièce de Bidar :

[...] Ah quel funeste amour,
J'en tremble, j'en frémis, j'en crains, j'en désespère.
Ne vois-je pas le Roi plein de feu, de colère....
Mais espérons toujours, le Roi quoi qu'amoureux
N'en est pas moins mon Père, et son sort rigoureux
Ne m'ôtera jamais cette forte tendresse...
Mais le voici, conduit par l'ennui qui le presse¹²²³.

Thésée représenté ici dans sa double fonction royale et paternelle, apparaît comme un Janus à deux faces, tantôt menaçant et « plein de feu », tantôt protecteur avec sa « forte tendresse ». L'angoisse du fils transparaît dans l'accumulation des verbes de crainte et le recours aux points de suspension qui traduisent son incertitude quant à l'issue de ce « funeste amour ». Hippolyte apparaît comme un fils soumis et respectueux mais aussi, torturé car il est pleinement conscient des malheurs qui les menacent lui et son père, comme en témoigne le récit de son songe dans la pièce de Gilbert, véritable mise en abyme de la rivalité amoureuse père-fils¹²²⁴.

Enfin, en tant qu'amoureux, cet Hippolyte présente de nouveaux traits, ceux d'un héros galant du XVII^e siècle¹²²⁵. Cet aspect inédit transparaît essentiellement dans sa relation avec la jeune femme aimée, concurrente de Phèdre. Il lui témoigne un amour sincère¹²²⁶ et exprime

¹²²¹ Gilbert, Hippolyte en III, 3 évoque son trouble : « Elle m'émeut, elle me trouble, elle a pour moi des charmes, / Je ne puis voir ses pleurs sans répandre des larmes. » ; voir Bidar, II, 4 hésitant un moment entre Phèdre et Cyane : « Phèdre m'aime est-il vrai ? mais la Princesse aussi. / [...] / Pourrais-je balancer à qui je dois mon cœur ? »

¹²²² Voir Gilbert, Hippolyte, III, 3. Un instant, le jeune homme s'interroge : « Serai-je en même temps son fils, & son rival. / Ah ! mon père pardon, je vous fais un outrage, / Je dois beaucoup à Phèdre, & vous dois davantage [...] ». Mais, l'exclamation affective « Ah ! mon père pardon » soulignée par l'allitération en « p » traduit son retour immédiat à son rôle de fils entièrement soumis aux désirs paternels.

¹²²³ Bidar, monologue Hippolyte, II, 4.

¹²²⁴ Gilbert, II, 2, Hippolyte fait à son confident Pithée le récit d'un songe : Thésée revenu du combat se marie avec Phèdre mais au dernier moment, la jeune femme ôte sa main et se tourne vers le fils déclenchant la fureur du père qui les tue tous les deux. Notons que le procédé du songe prémonitoire était déjà présent dans *l'Hippolyte* de Garnier, mais la rivalité n'y était évoquée que métaphoriquement, sous la forme d'un lion attaquant Hippolyte.

¹²²⁵ Sur ce choix, voir notamment l'épître de Pradon à Madame la Duchesse de Bouillon qui précède la pièce, éd. cit., p. 95, où l'auteur revendique avoir adapté le « jeune héros [...] hérissé des épines du grec » à la « cour galante » de son époque.

¹²²⁶ Voir dans la pièce de Pradon l'aveu d'Hippolyte à Aricie (I, 2) et dans la pièce de Bidar les serments d'amour Hippolyte-Cyane (II, 1). Voir dans la pièce de Racine, les aveux d'Hippolyte à Aricie (II, 2). Dans la pièce de Gilbert cet amour reste secret. Voir Gilbert, Hippolyte II, 2. Le jeune homme refuse toutes les prétendantes que son confident lui propose et révèle que son amour secret pour sa belle-mère est cause de son

aussi son dépit amoureux lorsqu'il se croit trahi par elle au point même de souhaiter mourir dans la pièce de Bidar¹²²⁷. Il s'attache à la protéger et orchestre leur fuite commune éventuelle¹²²⁸. Ce comportement rappelle celui d'Antiochus que nous avons étudié au chapitre précédent et, plus généralement, celui des héros de roman de l'époque.

Pour conclure, Hippolyte-Crispe est bien un héros tragique au sein des pièces du XVII^e siècle mais, il est désormais amoureux – à l'exception de la pièce de La Pinelière. Cet amour permet de renforcer son innocence, ou à l'inverse, sa culpabilité tout en dotant le personnage de nouveaux traits galants. Semblable à Antiochus, il est conscient de la gravité de la situation de rivalité mais, à la différence de son double inversé, il n'en est pas responsable. Il tente vainement de protéger son père du déshonneur et son amante de la jalousie de Phèdre mais, il ne parvient pas à les sauver et se perd lui-même.

2.2.2 Thésée-Constantin : figure tyrannique ou père malheureux ?

En face d'Hippolyte, Thésée, aveuglé, exilant puis, maudissant son fils innocent se présente comme un héros tragique au sens aristotélicien. Conformément aux sources, sa faute, réside dans son jugement trop hâtif qui provoque indirectement la mort de son fils, tué par un monstre marin. Ce personnage se caractérise, tout d'abord, par son statut royal. Rappelons ce que La Mesnardière écrit dans sa *Poétique* au sujet de la représentation dramatique du roi :

[...] un Roi qui parait au théâtre, doit être si **courageux** qu'il n'appréhende aucun danger, & ne trouve rien d'impossible à la force des ses armes légitimement occupées. Il doit être si **prudent**, qu'il n'ait jamais aucun sujet de rétracter ses jugements, ni d'en condamner les succès. Il doit être si **libéral**, qu'il fasse éprouver à ses peuples qu'il est le dispensateur, & non pas le voleur public des richesses de son Etat. Enfin, il doit être si **bon**, qu'il vive avec ses sujets comme il eût voulu que le Prince eût traité avec lui-même, s'il eût été homme privé¹²²⁹.

Selon le théoricien, les qualités de la figure royale sont donc le courage, la prudence, la libéralité et la bonté. Il souligne également qu'« un Roi sera grave, jaloux de son autorité, mêlera la rigueur du maître avec la douceur de Père, & punira sévèrement les manquements de respect que l'on commettra devant lui¹²³⁰ ».

insensibilité pour les autres femmes : « Je sais ce qu'elle est, & la dois révéler. / Mais il faut l'avouer, depuis que je l'ai vue, / Tous les autres objets déplaisent à ma vue. / Son mérite éclatant qui charme les esprits, / Pour les autres beautés me donne du mépris. / Et c'est ce qui me rend plus insensible encore. »

¹²²⁷ Voir le dépit amoureux d'Hippolyte dans la pièce de Bidar (III, 5) puis son désir de mort lorsqu'il se croit délaissé par Cyane (IV, 4). Comparer avec le dépit d'Antiochus persuadé que Stratonice ne l'aime pas, voir notre chapitre VI.

¹²²⁸ Voir Racine, V, 1, Hippolyte à Aricie : « Osez me suivre. Osez accompagner ma fuite. / [...] / Je vous puis de la fuite assurer les moyens. / [...] / Fuyez vos ennemis, et suivez votre Époux ». Voir Pradon, III, 5 Hippolyte : « Mon amour imprudent assassine Aricie ; / Phèdre l'a découvert ; elle peut s'en venger. / Que de périls à craindre ! Il faut la ménager ».

¹²²⁹ La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit., p. 120. C'est nous qui soulignons.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 36.

Mais, Thésée-Constantin possède un triple statut puisqu'il est à la fois roi, père et époux. Or, la rivalité père-fils fait entrer en contradiction ces fonctions les unes avec les autres. En effet, soupçonnant son fils de rivalité, le personnage se trouve déchiré entre sa « douceur de père » et la nécessité pour un monarque de punir sévèrement ce grave « manquement de respect » à son égard. Or, comme le souligne, Jacques Scherer dans le théâtre français du XVII^e siècle, « il n'est pas possible d'être père quand on est roi », la fonction royale est exigeante et « peut obliger à sacrifier les sentiments les plus légitimes¹²³¹ ». Ici, la tentative d'inceste ne peut rester impunie. Les monologues du père-roi traduisent sa souffrance bien plus qu'un dilemme car il est d'emblée résolu à condamner le coupable. Ainsi, Constantin évoque « [s]on âme à la gêne [sic] » tout comme Thésée dans la pièce de Racine¹²³². Le terme de « gêne », compris dans son sens fort au XVII^e siècle¹²³³, évoque la torture morale ressentie par ce père-roi condamnant son enfant. Le lien père-fils s'exprime dans la douleur, relégué dans le passé¹²³⁴ avant d'être rompu car le fils paraît dénaturé. En outre, son statut d'époux et donc, de rival menacé, ne fait que renforcer le déchirement intérieur de Thésée-Constantin. En proie à la jalousie, il est conduit à un jugement trop hâtif et, surtout, erroné. Par ce manque de prudence, il enfreint, en tant que roi, le critère de la bienséance du caractère et prend, momentanément, des allures de tyran¹²³⁵ car sur la scène du XVII^e siècle, comme le souligne également Jacques Scherer, « il n'est pas possible d'être roi en étant criminel¹²³⁶ ». Afin de résoudre cette entorse aux bienséances, nos auteurs rejettent donc, en partie, la responsabilité de Thésée sur autrui – Phèdre-Fauste, la nourrice, les dieux, *etc.* – et les pièces s'achèvent sur la figure du père en proie aux remords.

Cependant, au-delà de cette approche du personnage commune à tous les auteurs, on peut émettre des distinctions selon la place occupée par le sentiment amoureux chez Thésée. L'amour ou plutôt, la jalousie, qui le conduit à croire en une rivalité avec son fils s'exprime différemment selon les pièces. Le sentiment amoureux peut le conduire à la tyrannie. Ainsi, dans les pièces de La Pinelière et de Grenaille, le père, sincèrement amoureux de son épouse,

¹²³¹ Jacques Scherer, « Quelques limites du thème du roi dans le théâtre français du XVII^e siècle » dans *Thèmes et genres théâtraux aux XVII^e et XVIII^e siècles, mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, P.U.F., 1992, p. 437.

¹²³² Voir Racine, V, 4 Thésée : « Sont-ils d'accord tous deux [Phèdre et Hippolyte], pour me mettre à la gêne ? »

¹²³³ Le terme de « gêne » ou « géhenne » signifie au Ancien Français « torture » et, il garde jusqu'à la fin de l'époque classique le sens très fort de « tourment moral ». Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 (3 vol.).

¹²³⁴ Voir Racine, Thésée en IV, 3 s'adressant à Hippolyte absent : « je t'aimais ».

¹²³⁵ Voir notre chapitre V et la définition du tyran comme double inversé du bon roi.

¹²³⁶ Jacques Scherer, art. cit. , p. 438. Le critique reconnaît que « [p]ourtant, toutes les littératures abondent en rois criminels » et qu' « il a donc été nécessaire d'inventer des procédures d'évacuation de la criminalité, en atténuant la responsabilité ou en la rejetant sur d'autres. »

devient un véritable tyran lorsqu'il découvre la prétendue trahison dont il aurait été victime. D'aspect monolithique, il rappelle les figures tyrans jaloux étudiées précédemment¹²³⁷ et prêtes à tout pour éliminer leur rival. La violence verbale est manifeste dans le monologue de Thésée à la scène 4 de l'acte IV dans la pièce de La Pinelière. Il compare le vice de son fils aux « serpents [qui] se logent sous les herbes » condamnant, par cette image animalière d'origine biblique, le péché de luxure et il s'adresse au jeune homme absent en le couvrant d'insultes : « Et toi fils insolent, infâme suborneur, / Chasseur incestueux qui souille mon honneur, / Différais-tu d'aimer pour affliger ton père ? » Sa sanction tombe, sans appel, et il ordonne qu' « Hippolyte périsse, et qu'une prompte mort / Punisse son forfait et finisse son sort ». De même, Constantin dans la pièce de Grenaille témoigne sa haine envers son fils et décide de le faire tuer. En véritable père-tyran, il déclare : « Pour conserver pourtant les droits de la justice, / Il faut que tout périsse¹²³⁸ ». Dans les pièces de Bidar et de Pradon, Thésée apparaît également comme un tyran mais, le personnage est moins monolithique car il est aussi en proie à des moments fugitifs de doute. Ainsi, Thésée à la scène 3 de l'acte V dans la pièce de Pradon revient momentanément sur sa sentence et s'interroge : « Les dieux m'ont-ils trompé en ce funeste jour ? / Ou mes yeux n'ont-ils pu démêler cet amour ? / Mon fils est mon rival, ou Phèdre est infidèle, / Hippolyte est innocent, ou Phèdre est criminelle. » Les tournures interrogatives ainsi que le balancement d'un accusé à l'autre par le recours à la conjonction de coordination « ou » traduisent l'indécision de Thésée. De même, dans la pièce de Bidar, il se met à douter tandis que la voix du « cœur » lui parle¹²³⁹.

À l'inverse, l'amour peut contribuer à humaniser le personnage du roi. Dans la pièce de Gilbert, Thésée est ainsi dépeint en roi-amant volage, délaissant sa fiancée Phèdre au profit de sa captive Céphise, après avoir également courtoisé Ariane¹²⁴⁰. Certes, ce roi galant est conforme aux sources qui narraient déjà les infidélités du personnage. Mais, il heurte aussi la règle des bienséances par son manque de sérieux et ses caprices d'amant. Comme le souligne Carine Barbafieri, analysant la pièce de Gilbert, Thésée perd de sa grandeur pour devenir « le fâcheux de l'intrigue », « le vieil inconstant qui empêche le bonheur des jeunes amants¹²⁴¹ ». La figure de roi et de père se trouve donc dégradée au profit de celle de l'amant et la légende incestueuse affadie au profit d'une simple rivalité amoureuse. La condamnation d'Hippolyte

¹²³⁷ Voir notre chapitre V.

¹²³⁸ Grenaille, Constantin, IV, 7. Rappelons que Grenaille fait l'éloge dans sa *Préface* d'une autre figure de père tyran jaloux de son fils, Hérode, dans *La Mort des enfants d'Hérode, ou la suite de Marianne* de Gauthier Costes de La Calprenède (1638).

¹²³⁹ Bidar, V, 2, Thésée : « Madame, je ne sais d'où vient qu'à votre abord / Mon cœur inquiété se soulève si fort. / Il me parle en secret, et me veut faire croire, / Qu'on accuse mon fils d'une action trop noire ».

¹²⁴⁰ Voir aussi la pièce de Bidar où Phèdre rappelle que Thésée a courtoisé sa sœur avant d'être avec elle.

¹²⁴¹ Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon*, p. 208.

est alimentée par la seule jalousie du rival et Thésée décidant de perdre son fils déclare: « Ne le rappelons point, il nous serait fatal, / Un fils est pour un père un dangereux rival¹²⁴² ».

Seul Racine parvient à humaniser le personnage pour proposer un roi-père en proie au doute sans en faire pour autant un tyran jaloux monolithique ou une figure galante dégradée. Dans son monologue en IV, 3 le personnage évoque avec naturel ses « entrailles » qui « se troublent par avance » à l'idée de perdre son fils, puis en V, 4 il décrit son angoisse grandissante à l'idée de s'être trompé et évoque une « plaintive voix qui crie au fond de [s]on cœur ». Thésée apparaît comme un roi fidèle à son devoir mais aussi, comme un père craignant d'avoir laissé le rival seul parler en lui et prenant progressivement conscience de sa faute alors qu'il tente en vain de rappeler Œnone.

Ainsi, si Thésée-Constantin est bien à l'origine un héros tragique coupable d'une faute au sens aristotélicien, certains auteurs dégradent la figure pour en faire soit, un tyran jaloux menaçant, soit un roi volage capricieux tandis que seul Racine parvient à dresser un portrait de père à la fois coupable et innocent, autrement dit, véritablement tragique.

2.2.3 Phèdre-Fauste : criminelle jalouse ou héroïne tragique ?

Phèdre-Fauste se présente, à première vue, comme une criminelle, provoquant indirectement, par sa calomnie, la mort de son beau-fils. Mais, au XVII^e siècle, cette noirceur du personnage, inhérente aux sources, entre en contradiction avec son statut de princesse ou de reine – selon que son mariage avec Thésée-Constantin a été ou non célébré. En effet, rappelons que selon la *Poétique* de La Mesnardière, les reines « doivent être chastes, pudiques, graves, magnifiques, tranquilles & généreuses¹²⁴³ ». Dès lors, deux options s'offrent aux dramaturges : renforcer cette noirceur au point de proposer une figure de femme tyrannique jalouse et hors des normes ou bien, à l'inverse, atténuer les vices du personnage, tenter de l'innocenter partiellement pour proposer une Phèdre à la fois coupable et victime, autrement dit, une héroïne tragique au sens aristotélicien.

Grenaille et Pradon font le choix d'accentuer la fureur de Phèdre en la rendant jalouse d'une autre jeune femme. Elle devient alors véritablement monstrueuse dans sa volonté de détruire sa rivale Aricie chez Pradon¹²⁴⁴ ou encore, le couple de jeunes gens Crispe-Adélaïde

¹²⁴² Gilbert, Thésée, V, 3.

¹²⁴³ La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit. , p. 121. La princesse a les mêmes attributs qu'une Reine : « avec quelques diminution, non pas des grandeurs de l'Âme, mais des hautes magnificiences, qui doivent être réglées par les degrés des fortunes ».

¹²⁴⁴ Pradon, III, 4, voir l'explosion de rage de Phèdre contre sa rivale après l'aveu à Hippolyte.

chez Grenaille¹²⁴⁵. Prête à tout pour assouvir sa vengeance, le personnage rappelle le modèle du tyran amoureux autrement dit, ce type de « monstre parfait » définit par Pierre Corneille et opposé à un couple de jeunes gens innocents, que nous avons déjà étudié au chapitre V. Mais, à la différence des modèles de pères-tyrans amoureux, la conversion finale de la belle-mère criminelle est inexistante. En effet, en l'absence de liens sanguins, la voix de la nature se tait et la fureur ne cède, en aucun cas, la place à la générosité. Fauste, en proie aux remords alors qu'il est déjà trop tard, meurt condamnée tandis que chez Pradon, Phèdre, toujours en proie à la passion, se suicide sur le corps d'Hippolyte.

Cependant, le personnage n'est pas toujours aussi monolithique et monstrueux. Ainsi, Gilbert et Bidar adoucissent la condamnation de Phèdre en la présentant comme fiancée à Thésée et déjà malheureuse de cette future union avec un époux volage¹²⁴⁶. Dans la pièce de Bidar, la jeune femme laisse transparaître sa souffrance et, feignant de reprendre les propos d'Hippolyte, elle ramène Thésée à ses infidélités en le présentant comme un « [...] Roi, / qui ne garda jamais ni promesse, ni foi¹²⁴⁷ ». Elle dresse un portrait de Cyane en pleurs car se croyant abandonnée par Hippolyte, qui n'est autre que le reflet de sa propre condition. La jeune femme se montre également moins virulente dans sa condamnation du fils. Dans la pièce de Bidar, elle demande seulement l'exil du jeune homme et c'est Thésée, seul, qui décide de le condamner¹²⁴⁸ tandis que dans la pièce de Gilbert, elle tente en vain d'obtenir, par ses pleurs, la grâce du jeune homme auprès de son père¹²⁴⁹. En outre, dans les pièces de La Pinelière, Gilbert et Racine, la nourrice de Phèdre¹²⁵⁰ endosse une part de la culpabilité de sa maîtresse. En effet, ce personnage féminin secondaire, hérité de l'Antiquité¹²⁵¹, calomnie Hippolyte auprès de Thésée tandis que Phèdre se contente de confirmer ou de ne pas détromper le père. Par ce procédé, il s'agit non seulement, de préserver la pudeur de la reine qui ne doit pas nommer directement le crime dont elle prétend avoir été victime mais aussi, de

¹²⁴⁵ Voir Grenaille, III, 3 : la jeune femme ayant essuyé le refus de Crispe convertit son amour en haine et décide de perdre le jeune homme ; voir en V, 1 où elle feint de s'affliger de la mort de Crispe alors qu'elle se réjouit intérieurement.

¹²⁴⁶ Gilbert, Phèdre en III, 2 : « Puisqu'il [Thésée] m'est infidèle et qu'il trahit ma flamme, / Son infidélité l'efface de mon âme. / Je blâme avec raison cet inconstant époux ». Dans la pièce de Bidar II, 2, Phèdre rappelle la nature volage de son époux ayant laissé sa « Sœur [Ariane] lâchement abusée » pour fuir avec elle.

¹²⁴⁷ Bidar, Phèdre, IV, 2.

¹²⁴⁸ Bidar, Hippolyte, IV, 3.

¹²⁴⁹ Gilbert, Hippolyte, V, 2.

¹²⁵⁰ La confidente Achrisse dans le cas de la pièce de Gilbert.

¹²⁵¹ Le personnage de la nourrice déjà présent dans la pièce d'Euripide en tant que confidente, est ensuite développé par Garnier dès le XVI^e siècle où elle participe à la calomnie. Voir Racine, *Préface*, éd. cit. pp. 817-818 : « Cette bassesse [la calomnie] m'a paru plus convenable à une Nourrice [...] Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même, et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité. »

renforcer son innocence apparente. Sa culpabilité s'en trouve amoindrie d'autant plus qu'elle va même jusqu'à disputer violemment sa nourrice en lui reprochant son aide¹²⁵².

Cependant, seuls La Pinelière et surtout, Racine, parviennent à transformer Phèdre en véritable héroïne tragique au sens aristotélicien. Dans les deux pièces, son statut de reine est souligné et c'est en tant que veuve, après que la mort de Thésée a été annoncée, qu'elle se déclare à Hippolyte car elle se doit de remplacer son époux pour préserver la paix dans le royaume¹²⁵³. Comme chez Euripide, Phèdre est l'agent humain de la vengeance divine dans la pièce de La Pinelière¹²⁵⁴. Elle tente en vain de lutter contre ses sentiments et use des images du « précipice » et de « l'orage » pour décrire le danger fatal qui la guette, elle déclare :

PHÈDRE

Depuis ce jour fatal que je le sentis naître,
J'ai taché mille fois de m'arracher du cœur
Cet auteur criminel de ma triste langueur,
[...]
Je tombe malgré moi dedans ce **précipice**,
Je tâche à l'éviter, mais je ne le fais pas,
Je veux, et je ne puis retirer mes pas :
Comme un nocher tremblant qu'un **violent orage**
Entraîne malgré lui, brisant contre un rivage
Son vaisseau de la vague et des vents emporté¹²⁵⁵.

L'enjambement qui se développe sur les trois derniers vers, offre l'image d'une victime ballottée et impuissante. En outre, l'élément aquatique présent sous forme de la pluie et des vagues est annonciateur du dénouement. Phèdre apparaît dans cette pièce comme à la fois coupable et innocente car elle est la cible de forces divines qui la dépassent.

Racine, pour sa part, conserve certes l'élément divin en arrière-plan, mais il l'élimine de l'espace scénique. Il fait le choix de développer le conflit au sein de l'intériorité de Phèdre qu'il présente lui-même dans sa *Préface* comme une héroïne tragique – au sens aristotélicien –, il écrit :

¹²⁵² Voir Racine, *Phèdre et Hippolyte*, IV, 6 : Phèdre répudie Oenone qui devient le bouc émissaire des malheurs de la reine. La nourrice se suicide hors scène à la fin de l'acte IV ; voir Gilbert, *Hippolyte*, V, 1 : Phèdre en colère contre Achrise accuse sa confidente d'être responsable de l'exil d'Hippolyte.

¹²⁵³ Voir La Pinelière, III, 3, Phèdre à Hippolyte : « Prenez le Sceptre aussi que m'a laissé le Roi, / Qu'avecques [sic] mes sujets je sois sous votre loi, / C'est à vous d'occuper le lieu de votre père. » Dans la pièce de Racine, II, 5, Phèdre vient trouver Hippolyte car elle s'inquiète de la succession et du sort réservé à son propre fils.

¹²⁵⁴ Voir le prologue de *Vénus* qui ouvre la pièce en I, 1.

¹²⁵⁵ Voir Phèdre en II, 1. C'est nous qui soulignons. La jeune femme rappelle que les dieux eux-mêmes sont incestueux et, ne pouvant lutter contre sa passion, elle souhaite se donner la mort mais sa nourrice l'en dissuade et promet de l'aider.

En effet, Phèdre **n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente**. Elle est engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des Dieux qu'un effet de sa volonté¹²⁵⁶.

L'acte I met ainsi en exergue le mal être de la jeune femme. Son entrée est préparée dès la scène 2 par sa nourrice Œnone qui, très inquiète, avertit Hippolyte que la reine est proche « du terme fatal » et qu'elle « meurt dans [s]es bras d'un mal qu'elle [lui] cache ». À la scène suivante, Phèdre, très affaiblie, fait son entrée¹²⁵⁷, rongée par un mal secret dont elle finit par avouer la nature à sa fidèle domestique. Elle raconte alors sa vaine lutte contre sa passion coupable et déclare attendre la mort comme un soulagement¹²⁵⁸. En outre, par le recours à deux monologues et aux nombreuses scènes entre Phèdre et sa confidente¹²⁵⁹, Racine nous laisse entrevoir la lutte intérieure de Phèdre, déchiré entre sa passion pour son beau-fils et sa conscience de la nature criminelle de son amour. Comme le souligne Georges Forestier, Racine propose une « Phèdre nouvelle, ainsi susceptible d'être considérée non plus comme une simple criminelle justement punie, mais comme une véritable héroïne tragique [...] ¹²⁶⁰ ».

En conclusion, le personnage de Phèdre-Fauste varie selon les pièces, tantôt criminelle monstrueuse, tantôt héroïne tragique. Mais, quelque soit le modèle, la souffrance de la jeune femme, née de sa passion malade est toujours mise en exergue. En ce sens, elle peut apparaître comme une variante féminisée d'Antiochus, lui aussi malade d'un amour coupable. Cependant si Antiochus est dans la passivité et l'inaction, Phèdre, à l'inverse, est pleinement dans l'action. En effet, dans nos pièces, c'est toujours la femme qui génère le conflit, comme nous allons le voir à présent dans notre analyse des scènes clés de la rivalité.

2.3 La femme, génératrice du conflit père-fils subjectif

Dans ces pièces, la femme est non seulement l'objet, mais aussi l'agent du conflit père-fils. Pour s'en convaincre, nous nous proposons d'analyser ici trois moments clés : l'aveu d'amour au fils, la calomnie au père, la confrontation père-fils orchestrée – directement ou indirectement – par la femme.

¹²⁵⁶ Racine, *Phèdre*, « Préface », éd. cit. , p.817. C'est nous qui soulignons.

¹²⁵⁷ Voir I, 3, Phèdre : « Je ne me soutiens plus. Ma force m'abandonne ».

¹²⁵⁸ Voir Racine, I, 3, Phèdre à sa confidente Œnone : « J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur. / Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire, / Et dérober au jour une flamme si noire. / Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats. / Je t'ai tout avoué, je ne m'en repens pas, / Pourvu que de ma mort respectant les approches / Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches, / Et que tes vains secours cessent de rappeler / Un reste de chaleur, tout prêt à s'exhaler ».

¹²⁵⁹ Voir en I, 3 ; I, 5 ; III, 1 ; III, 3 ; IV, 6.

¹²⁶⁰ Georges Forestier, « Notice de Phèdre et Hippolyte » dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit. , p.1629.

2.3.1 L'aveu d'amour de la femme au fils

L'aveu d'amour de la belle-mère à son beau-fils constitue un moment clé de la légende et, partant, une étape attendue au sein des pièces. Le déroulement de la scène est quasiment toujours semblable. La jeune femme justifie son désir incestueux en expliquant qu'elle revoit dans le fils, les traits du père. La ressemblance père-fils permet non seulement d'expliquer mais aussi, de présenter l'inceste comme inévitable¹²⁶¹. Emportée par sa passion, elle se déclare alors au fils¹²⁶². Ce dernier, surpris et choqué, la repousse en lui rappelant leurs places respectives au sein de la famille¹²⁶³. En proie à une grande culpabilité, la jeune femme lui demande alors de la tuer mais, devant son nouveau refus, elle promet ou tente de se tuer elle-même. Si les étapes de la séquence sont relativement fixes, le traitement diffère selon le statut de la femme, mariée ou, seulement, fiancée au père.

Dans les pièces de *La Pinelière*, Racine et Grenaille, elle est l'épouse légitime si bien qu'elle bénéficie du statut de reine ou d'impératrice dans le cas de *Fauste*. Partant, ses désirs incestueux sont d'emblée fermement condamnés en raison du double statut, familial et politique, de la jeune femme¹²⁶⁴. Son amour est qualifié de « forfait », de « crime¹²⁶⁵ » par elle-même ainsi que par Hippolyte. La scène d'aveux se meut rapidement en une confrontation extrêmement violente, notamment en raison de la présence d'armes sur la scène. Ainsi, à la scène 3 de l'acte III, dans la pièce de *La Pinelière*, les didascalies indiquent que

¹²⁶¹ Gilbert, *Phèdre* en III, 2 : « Je blâme avec raison cet inconstant époux, / Et j'aime ses vertus qui renaissent en vous. / Mon esprit ébloui d'une telle lumière, / Estime avec raison le fils plus que le père [...]. » Voir Bidar, *Phèdre* en II, 2 : « Un Prince que j'y vis, adroit, plein de courage, / Qui possédait du Roi les traits et le visage, / Par cette ressemblance attira tous mes vœux. » Voir Racine, *Phèdre* à Hippolyte : « Que dis-je ? Il [Thésée] n'est point mort puisqu'il respire en vous. / Toujours devant mes yeux je crois voir mon Epoux. / Je le vois, je lui parle, et mon cœur... Je m'égare, / Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare. ». Voir Grenaille, III, 2, *Fauste* prétend « priser » dans le fils, le « beau fruit » produit par Constantin.

¹²⁶² Notons le recours fréquent au tutoiement qui traduit la montée d'émotion de la jeune femme. Voir Bidar, II, 2 *Phèdre* « emportée » par sa fureur comme l'atteste la didascalie : « Mais je ne puis aimer un autre Amant que toi ». Voir Racine, *Phèdre* II, 5 : « Ah ! cruel tu m'as trop entendue. / Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur. / Hé bien ! Connais donc Phèdre, et toute sa fureur. / J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime, / Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même, [...] ». Voir Pradon, III, 4, *Phèdre* : « Je rougirais, ingrat, de dire que je t'aime ».

¹²⁶³ Hippolyte s'exclame horrifié dans la pièce de Racine II, 5 : « Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous / Que Thésée est mon Père, et qu'il est votre Epoux ? ». Voir Bidar, II, 2, Hippolyte : « Cet aveu me surprend. Etes-vous bien vous-même ! / Hélas ? Ignorez-vous comme le Roi vous aime ? / [...] / Me connaissez-vous bien ? je suis le fils de Thésée, [...] ». Voir *La Pinelière*, III, 3 Hippolyte : « En plaisant à ma mère ai-je pas fait un crime ? ». Voir Pradon, III, 4, Hippolyte : « Non, ce n'est point à moi que ce discours s'adresse, / Madame, et vous voulez surprendre ma tendresse. / C'est sans doute à Thésée, et ce n'est pas à moi, / Que vous avez donné votre cœur, votre foi. » Voir Grenaille, III, 2, Crispe à Fauste : « Il me souvient toujours de qui vous êtes femme ».

¹²⁶⁴ Le statut royal du personnage est mis en valeur. Voir *La Pinelière*, Hippolyte : « Dites moi vos ennuis, dites les, grande Reine. » Voir Racine, *Phèdre* évoque sa « gloire ».

¹²⁶⁵ Voir *La Pinelière*, III, 3, Phèdre : « C'est trop tard avoir honte, et ce lâche forfait / Par mes sales désirs est plus qu'à demi fait » et Hippolyte : « En plaisant à ma mère ai-je pas fait un crime ? ». Voir Racine, II, 5, Phèdre évoquant son « aveu si honteux », son « odieux amour ».

Phèdre se jette, en pleurs, aux pieds d'Hippolyte. En proie à une forte culpabilité à la suite de son aveu, elle implore le jeune homme de lui donner la mort en lui disant : « Tranche, tranche cruel le filet de mes jours ». L'anaphore du verbe à l'impératif « tranche » associé à l'adjectif « cruel » placé à l'hémistiche, contribue à redonner à ce dernier son sens étymologique latin de *crudelis* « celui qui fait couler le sang »¹²⁶⁶. Ce vers manifeste ainsi une violence extrême et très imagée. La tension est à son comble comme l'atteste le passage au tutoiement pour s'adresser au prince. En face d'elle, Hippolyte demeure vertueux et fidèle à son devoir envers son père. Il implore l'aide des dieux et tente de tuer Phèdre avant de finalement se rétracter et quitter la scène¹²⁶⁷. Dans la pièce de Racine, à la scène 5 de l'acte II, les propos de Phèdre sont également d'une extrême violence. Elle se qualifie elle-même de « Monstre » dont Hippolyte doit « délivre[r] l'Univers », et, recourant au tutoiement, elle intime au jeune homme : « Frappe ». L'immobilisme du fils, comme pétrifié d'horreur à la suite de l'aveu, contribue ici à renforcer le contraste entre lui et la jeune femme, emportée par sa passion. Devant le refus du jeune homme de la tuer, elle s'empare de son fer et la scène s'achève grâce à l'intervention *in extremis* d'Œnone, se précipitant pour empêcher sa maîtresse de se suicider sur scène. Enfin, dans la pièce de Grenaille, le passage s'achève sur un échange en stichomythie traduisant une tension dramatique à son comble avec les menaces de mort proférées par Fauste à l'encontre de son beau-fils : « Tu t'en repentiras », « Si tu ne m'aimes pas garde-toi de périr »¹²⁶⁸.

En revanche, lorsque Phèdre est seulement fiancée au père comme dans les pièces de Gilbert, Pradon et Bidar, la nature incestueuse de l'aveu d'amour se trouve considérablement affadie et partant, la violence de la rencontre femme-fils. Dans la pièce de Gilbert, à la scène 2 de l'acte III, la jeune femme ne se déclare pas directement. Elle demande au jeune homme de l'aider à fuir un *hymen* avec un fiancé volage qu'elle accuse habilement d'inceste, de façon à s'innocenter¹²⁶⁹. Dressant un portrait de Thésée en tyran, elle propose à Hippolyte de partir avec elle en Crète tout en lui offrant de partager sa couronne. Mais, devant le refus de ce dernier, elle dénonce son « cruel respect » et menaçant de se suicider, quitte la scène en pleurs. Le thème de la fuite des amants, les larmes de la jeune femme, l'emploi de l'adjectif

¹²⁶⁶ Voir Furetière, *Dictionnaire*, éd. cit., entrée cruel, le, adj. : « qui est barbare, inhumain ; qui aime à tuer, massacrer, tourmenter les autres hommes [...] ».

¹²⁶⁷ La Pinelière, III, 3, voir aussi la violence verbale des menaces du fils : « Dieux ! elle veut encore m'embrasser l'impudique, / Ce fer me vengera de son humeur lubrique, / Arrachons de son cœur ses brutales amours ». Notons l'usage de l'adjectif « brutales » dénonçant la nature violente mais aussi animale de tels sentiments.

¹²⁶⁸ Grenaille, III, 2.

¹²⁶⁹ Voir Gilbert III, 2, Phèdre : « Oui, Thésée est entré dans le lit de ma sœur, / J'ai découvert son crime, et qu'il est un trompeur [...] » ; puis Phèdre à Hippolyte : « Fuyez le parricide, ainsi que moi l'inceste ».

« cruel » au sens précieux d' « insensible à l'amour¹²⁷⁰ » contribuent à doter la pièce d'une tonalité galante. Dans la pièce de Bidar, à la scène 2 de l'acte II, Phèdre tente de séduire Hippolyte par son regard et parvient à le troubler¹²⁷¹. Le jeune homme se refuse à elle mais se complaît à évoquer un amour hypothétique : « Si j'étais libre encor, peut-être que l'amour, / Sensible à votre ardeur nous unirait un jour. » La jeune femme quitte la scène en lui promettant un amour éternel. Ici encore, le thème de l'amour impossible et le champ lexical du regard relèvent de l'esthétique galante. Chez ces deux auteurs, le crime incestueux n'est donc pas ouvertement condamné. La rencontre femme-fils devient même, l'espace d'un instant, évocation galante d'un amour impossible, réalisable dans un autre espace – par la fuite – ou dans un autre temps – par la rêverie hypothétique¹²⁷².

La pièce de Pradon présente une variante originale à la scène d'aveu en III, 4. En effet, au moment même où Phèdre veut révéler ses sentiments à Hippolyte elle découvre l'amour du jeune homme pour Aricie. La passion cède immédiatement place à la haine comme l'atteste le changement de temps au sein de sa formule condensée en un alexandrin : « Je t'aimais, il est vrai, barbare, et je te hais... ». Elle ne peut plus évoquer ses sentiments pour le jeune homme qu'au passé, comme déjà relégués dans le souvenir. Partant, la violence de la confrontation ne réside pas dans l'aveu d'amour incestueux de Phèdre au fils mais, dans l'explosion de sa jalousie à l'égard de sa rivale, elle s'exclame : « Je connais que ton cœur brûle pour Aricie. / Tu la veux épouser ; mais tremble pour sa vie : / Je perdrais ton amante, et moi-même en mourant. » Les menaces au futur de l'indicatif ainsi que la violence des images comme lorsque Phèdre déclare « j'irai percer son cœur » traduisent la force de sa résolution. Aricie devient le bouc émissaire de la fureur de la belle-mère rejetée et l'on assiste à un glissement original du sujet vers un conflit féminin¹²⁷³.

En conclusion, le traitement de la scène d'aveu diffère selon le statut de la jeune femme. Lorsqu'elle est mariée, la déclaration de son désir incestueux donne lieu à une confrontation violente et tragique avec le fils. Mais, quand elle est seulement fiancée, le refus du jeune homme est plus modéré et la scène est traitée de manière galante. Cependant, la découverte de l'existence d'une rivale lors de l'aveu, peut contribuer à alimenter la violence de la

¹²⁷⁰ Voir Furetière, *Dictionnaire*, cruel, le, adj. : « Se dit aussi des choses qui sont simplement rudes, fâcheuses. [...] Les Amants disent que l'absence est une chose cruelle ; que leur Maîtresse est cruelle, quand elle ne satisfait pas tous leurs desirs. [...] On dit qu'un homme fait le cruel, quand il ne répond pas bien aux cajoleries qu'on lui fait [...] ».

¹²⁷¹ Bidar, Phèdre : « Prince vous vous troublez » et Hippolyte : « Oui, ce désordre extrême.../ Vos yeux...et vos regards... », voir aussi la didascalie : « Hippolyte paraissant troublé ».

¹²⁷² Sur l'esthétique galante au XVII^e siècle, voir notre chapitre VI. Voir notre étude des scènes de rencontre entre Antiochus et Stratonice où l'on retrouve le champ lexical du regard et les thématiques de la rêverie et de la fuite impossible des amants.

¹²⁷³ Voir le monologue d'Hippolyte qui suit cette scène et traduit l'inquiétude du jeune homme pour Aricie.

confrontation femme-fils. Quelque soit le modèle, la femme apparaît bien comme la génératrice des conflits.

2.3.2 La calomnie de la femme au père

Dans l'ensemble du *corpus* le père et la femme sont les deux membres du trio qui se rencontrent le plus souvent. Ces confrontations donnent lieu à des moments d'une forte intensité dramatique où se joue le sort du fils absent. Le traitement du moment clé de la calomnie de la femme au père diffère selon les pièces¹²⁷⁴.

La femme, déçue par le refus du fils, peut l'accuser personnellement auprès de son père, comme dans la pièce de Grenaille en III, 7. Ainsi que le souligne l'*Argument* de l'auteur, dans cette scène, « Fauste accuse en effet Crispe du crime qu'elle seule a voulu commettre, et fait semblant d'apaiser l'Empereur afin de l'aigrir davantage contre son fils¹²⁷⁵ ». La jeune femme se montre ici très habile. Par ses pleurs, elle suscite tout d'abord l'inquiétude et la pitié de son époux. Elle use d'un discours imprécis et refuse de nommer son agresseur qu'elle désigne comme « un scélérat », « un grand de la Cour [dans] l'erreur » ou bien par l'emploi du pronom indéfini de troisième personne. Ainsi, elle raconte à Constantin qu'« on [l]a sollicitée à [lui] être infidèle ». Elle évoque également le « lit » conjugal à plusieurs reprises comme symbole du crime si bien que son époux envisage tout d'abord uniquement un cas d'adultère. Partant, elle provoque l'impatience de l'Empereur, atteint dans son honneur, et qui l'engage à identifier ce criminel qu'elle se refuse à nommer¹²⁷⁶. La révélation de l'identité du rival déclenche un véritable coup de théâtre, souligné par les tournures exclamatives répétées de Constantin : « Crispe ! » ; « C'est ! C'est Crispe ! ». Le père paraît tout d'abord sous le choc, complètement hébété, ainsi que le montrent ses nombreuses interrogations¹²⁷⁷. Fauste, de son côté, toujours aussi machiavélique, met en valeur sa propre attitude exemplaire et déclare avoir préféré la « mort » à un tel « affront » envers son époux. Elle suggère ainsi indirectement la seule punition possible devant un tel crime et partant, le supplie à venir du fils¹²⁷⁸. Elle feint d'excuser Crispe et encourage Constantin à se montrer clément déclarant : « C'est le crime d'un fils, donc punissez en père. » Mais, paradoxalement, cet appel à la

¹²⁷⁴ Seul Pradon évite la calomnie, préférant provoquer la méprise de Thésée à partir de fausses apparences en confrontant le trio sur scène en IV, 5. Voir notre développement *infra*.

¹²⁷⁵ Grenaille, *Argument* de l'acte III.

¹²⁷⁶ Grenaille, Constantin : « Pour ôter le mal, Madame, il faut tout dire : / Le nom, la qualité de ce grand criminel [...] ».

¹²⁷⁷ Comparer avec Seleucus également sous le choc à la suite de la révélation de sa rivalité avec son fils par le médecin, voir notre chapitre VI.

¹²⁷⁸ La scène se clôt sur la décision de Constantin de tuer son fils.

magnanimité, par l'évocation des liens familiaux qu'il génère, ne fait que rendre plus criant l'ampleur de l'outrage.

Bidar, pour sa part, se plaît à dédoubler la calomnie et propose un traitement galant du procédé en recourant à la preuve du faux billet et au quiproquo entre les jeunes amants. Ainsi, Phèdre à l'aide d'une lettre soi-disant écrite de la main d'Hippolyte, orchestre tout d'abord le malentendu tragique entre Cyane et Hippolyte. Elle fait croire aux jeunes amants qu'ils ne s'aiment plus¹²⁷⁹. Puis, elle calomnie directement Hippolyte auprès de Thésée en l'accusant de l'aimer et de feindre d'aimer Cyane¹²⁸⁰. Seulement fiancée à Thésée, la jeune femme apparaît ici comme une amante jalouse convoitant un fils encore accessible. Elle se montre très habile devant Thésée et se plaît à inverser les rôles. Ainsi, elle dépeint Hippolyte en pleurs, se mourant d'amour pour elle¹²⁸¹ et elle feint de plaindre la jeune Cyane, délaissée par son amant. Elle raconte même avoir tenté en vain d'engager les deux jeunes gens ensemble. Par ce faux discours, elle déclenche avec succès la colère de Thésée, prêt à faire mourir son fils pour cet affront.

En revanche, pour préserver les bienséances, La Pinelière, Gilbert et Racine, préfèrent quant à eux recourir au personnage de la nourrice. Prête à tout pour sauver sa maîtresse – et pour perdre Hippolyte dans le cas d'Achrise¹²⁸² –, c'est elle qui est l'initiatrice de la calomnie. Partant, la domestique devient l'agent de la vengeance de sa maîtresse, tout comme Phèdre était l'agent humain de la vengeance de la déesse Aphrodite dans la pièce d'Euripide. Toutefois, pour ménager l'honneur du roi, il est rare que la nourrice s'adresse directement à lui sur scène, excepté dans la pièce de Gilbert où Achrise complète la demi-révélation de Phèdre en nommant le coupable¹²⁸³. Mais, dans la pièce de Racine, le mensonge d'Œnone à Thésée se déroule hors scène, entre les actes III et IV, et la suivante s'adresse seulement au capitaine des gardes dans la pièce de La Pinelière¹²⁸⁴. En outre, le fer du jeune homme fait le plus souvent office de preuve irréfutable et complète les dires de la domestique¹²⁸⁵. Cet objet

¹²⁷⁹ Bidar, III, 5.

¹²⁸⁰ Bidar, IV, 2.

¹²⁸¹ Bidar, IV, 2, Phèdre : « Il [Hippolyte] me rend mille soins outrageants chaque jour, / Me presse à tout moment les yeux baignés de larmes. / Et vantant malgré moi le pouvoir de mes charmes, / Jure que de m'aimer il ne cesserait pas, / Dût-il souffrir des maux pires que le trépas. » La figure de l'amant en larmes rappelle celle d'Antiochus, voir notre chapitre VI.

¹²⁸² Dans la pièce de Gilbert, la confidente Achrise cherche également à se venger d'Hippolyte qui l'a jadis éconduite.

¹²⁸³ Voir Gilbert, IV, 4. Très habile, Achrise épargne sa maîtresse tout en incriminant Hippolyte, elle déclare à Thésée : « Vous savez ses vertus [celles de Phèdre], et sa pudique ardeur, / Ce que vous demandez blesserait sa pudeur : / Sans la vouloir forcer d'en dire davantage, / Ce fer vous apprendra l'auteur de cet outrage : / C'est ce qu'en s'enfuyant votre fils a laissé ».

¹²⁸⁴ Voir La Pinelière, III, 3.

¹²⁸⁵ Déjà chez Sénèque, Phèdre apporte l'épée d'Hippolyte comme preuve de ses accusations.

accusateur parle de lui-même et permet de représenter le crime sans le nommer. En effet, l'épée en tant que symbole guerrier et phallique illustre parfaitement la menacée exercée par le fils à l'encontre de son père. La rébellion contre l'autorité s'exprime à travers l'inceste¹²⁸⁶. À la suite de ces accusations, Phèdre ne dément pas. Or, par son silence qui vise, en apparence, à épargner l'honneur de son époux, elle contribue, en réalité, activement à perdre le fils¹²⁸⁷.

2.3.3 La confrontation père-fils orchestrée par la femme

La confrontation père-fils repose donc sur un malentendu tragique qui découle de la calomnie de la femme. En effet, le père accuse à tort son fils d'être son rival tandis que ce dernier se voit ironiquement puni pour le forfait qu'il s'était justement refusé à commettre.

Les pièces de La Pinelière et de Grenaille¹²⁸⁸, ne présentent aucune confrontation directe entre père et fils. Certes, on peut expliquer ce choix par un souci de respect des bienséances et la volonté d'éviter une scène trop violente. Mais, selon nous, il s'agit surtout de souligner l'absence de communication entre les deux hommes. L'inceste apparaît ici comme impossible à dire. Le crime, trop horrible, dépasse toute forme de jugement et toute possibilité de pardon. Le père condamne son fils indirectement, sur les seules allégations de son épouse, sans même lui laisser l'occasion de s'expliquer. L'aveuglement de Thésée-Constantin, son jugement trop hâtif et l'incapacité d'Hippolyte-Crispe à se défendre, précipitent l'enchaînement des événements alors qu'une seule rencontre aurait pu tout éclaircir. L'absence de confrontation contribue à renforcer le tragique du dénouement.

Bidar et Pradon, quant à eux, présentent des confrontations directes père-fils mais, toujours en présence de la femme accusatrice¹²⁸⁹. Dans la pièce de Bidar, Thésée à la suite de la calomnie de Phèdre en IV, 3, accuse violemment son fils en IV, 4. Dès son entrée en scène, le père passe à l'offensive comme en témoigne l'apostrophe, « Fils ingrat », et le recours au tutoiement. Il accuse Hippolyte d'« indigne attentat », de « flamme illégitime » et de

¹²⁸⁶ Voir La Pinelière, IV, 3 la didascalie : « Thésée parlant à Phèdre qui est dans son lit et qui a auprès de soi l'épée d'Hippolyte » ; voir Racine, III, 3 Oenone évoque l'« épée » d'Hippolyte dans les « mains [de Phèdre] heureusement laissée » ; voir Gilbert IV, 4.

¹²⁸⁷ Voir Racine, IV, 1, Thésée : « Le silence de Phèdre épargnait le coupable ? » et Oenone : « Phèdre épargnait plutôt un Père déplorable. Honteuse du dessein d'un Amant furieux, [...] ». Dans la pièce de Gilbert, la jeune femme, hors scène, ne dément pas la calomnie. Dans la pièce de La Pinelière, elle se refuse à nommer le criminel et se contente de tendre l'épée d'Hippolyte à Thésée (IV, 3).

¹²⁸⁸ Dans la pièce de Grenaille, Constantin et Crispe se rencontrent seulement lors d'une courte scène en II, 1 mais il s'agit d'un échange affectueux avant le départ du fils au combat.

¹²⁸⁹ Ces deux pièces proposent également lors de leurs expositions une rencontre amicale père-fils déjà empreinte d'ironie tragique. Chez Bidar, en II, 5 Thésée envoie Hippolyte trouver Phèdre alors que le jeune homme tente de lui suggérer que sa future épouse en aime un autre et chez Pradon, en II, 7, le père invite son fils à rivaliser avec lui dans le domaine militaire.

« crime » sans nommer explicitement la faute incriminée. En effet, par respect pour les bienséances en présence de Phèdre, l'inceste n'est pas nommément désigné. Mais, sous le non-dit, le jeune homme perçoit immédiatement la nature et l'origine de l'accusation. La présence de la femme contribue au malentendu tragique puisqu'elle empêche Hippolyte de se défendre sans accuser cette dernière et manquer de respect au couple royal. Son discours est celui d'un sujet, s'adressant à son « Seigneur » avec un vouvoiement respectueux. Il clame son innocence, souligne le paradoxe entre les « mille fois [où il a] sacrifié [s]a vie » à son père et ces accusations mais, ne peut s'expliquer davantage. Il s'avoue donc très vite vaincu, préférant la mort au mépris de son père. Or, cette passivité ne fait qu'attiser la colère de Thésée qui interprète son silence comme un aveu et l'exhorte à se défendre comme en témoigne l'échange de répliques en stichomythie. Accablé par les accusations paternelles auxquelles s'ajoutent celles de Phèdre et de Cyane, le jeune homme, impuissant, est réduit à prononcer des bribes de vers en se tournant successivement vers ces trois accusateurs, comme le montre la ponctuation et les didascalies. Dans la pièce de Pradon en IV, 5, la méprise de Thésée est d'autant plus grande qu'il surprend Hippolyte à genoux devant Phèdre. Or, le jeune homme tentait de plaider en faveur de son père auprès de la jeune femme ! Ici encore Thésée est présenté comme aveuglé et furieux allant même jusqu'à envisager l'infanticide en « mett[ant] l'épée à la main » comme l'indique la didascalie. On retrouve la même apostrophe « Fils ingrat » et le terme général de « crime » tandis qu'Hippolyte interdit, refuse de s'expliquer devant de telles accusations. L'ironie tragique est ici renforcée par l'attitude de Phèdre feignant de prendre la défense du fils. Dans ces deux pièces, le silence du fils, qui ne peut s'expliquer en raison de la présence de la femme, est interprété à tort par le père comme un aveu de sa faute, dotant ces moments d'une grande ironie tragique.

C'est finalement uniquement dans les pièces de Gilbert et de Racine que le père et le fils sont confrontés l'un à l'autre, en l'absence de la femme accusatrice. On observe un jeu de scène inverse au début du passage. Chez Gilbert, Hippolyte se réjouit de revoir son père mais, il s'inquiète simultanément de son « silence » et de ses « froideurs¹²⁹⁰ » tandis que chez Racine, c'est Thésée qui observe son fils et qui souligne en aparté le paradoxe entre son « noble maintien » et la « profane Adultère¹²⁹¹ » dont il est accusé. Ces ouvertures préparent le malentendu tragique entre père et fils fondé sur une distorsion entre apparences et réalité. D'emblée, la colère du père éclate comme en témoigne, dans ces deux scènes, le passage au tutoiement et les apostrophes au fils qualifié tour à tour de « perfide » et de « monstre ». Si

¹²⁹⁰ Gilbert, IV, 4.

¹²⁹¹ Racine, IV, 2.

Thésée, dans la pièce de Gilbert accuse très vite son fils de « mêler le crime au crime, et le meurtre à l'inceste », dans la pièce de Racine il a recours à l'image suggestive du « lit [du]Père » et ne prononce les termes d'« adultère » et d'« inceste » qu'à l'apogée de sa fureur, à la fin du passage. L'absence de la femme permet ici de nommer la nature du crime et renforce la violence de la confrontation. Chez Gilbert, la scène s'apparente à une audition lors d'un procès puisque Thésée brandit l'« épée » d'Hippolyte comme preuve du forfait commis et fait venir trois témoins accusateurs – Achrise, Omphale, Epithémé. En outre, il exhorte le jeune homme à se défendre à l'aide d'une rhétorique judiciaire, en l'accusant ainsi : « Misérable qu'as-tu qui parle en ta défense ? ». À l'inverse, chez Racine, la condamnation tombe tout de suite sans même qu'Hippolyte, interdit, n'ait le temps de s'expliquer. Dans les deux pièces, le père condamne son fils à l'exil avec l'injonction « Fuis » répétée en tête de vers et, chez Racine, il fait également appel à la vengeance de Neptune. Hippolyte tente à chaque fois de se défendre en rappelant sa vie vertueuse et essaie vainement d'émouvoir son père quant au supplice choisi. Chez Racine, il avoue son amour pour Aricie et va jusqu'à accuser timidement Phèdre tandis que chez Gilbert, il insiste sur sa réputation de chasteté et demande qu'on fasse venir sa future belle-mère comme preuve de sa bonne foi. Mais, la femme toujours présente en creux dans le discours, entretient l'aveuglement du père et sa fureur irrépressible quelque soit l'attitude du fils. Le fait même que le fils nomme « Phèdre » semble, du reste, attiser sa colère comme si toute possession de la femme, même langagière était désormais refusée au fils¹²⁹². Thésée, dans ces deux pièces, relit les événements passés à la lumière de sa fureur et interprète, paradoxalement, les froideurs d'Hippolyte comme autant de signes de son crime¹²⁹³. La lecture des faits est d'emblée subjective et, partant, la mort du fils semble inéluctable.

Quelque soit le modèle choisi, la confrontation père-fils, indirecte ou directe, en présence ou non de Phèdre, prend très vite la forme d'une condamnation. À ce titre, ce type de scène est tout à fait représentatif de la dramaturgie que les sujets d'Hippolyte et de Crispe permettent de mettre en œuvre. Fondée sur la calomnie de la femme, la rivalité subjective père-fils donne lieu à des scènes dont le dénominateur commun est l'incompréhension des personnages entre eux. Cette difficulté à communiquer empêche toute réconciliation père-fils et précipite l'issue tragique. Mais quels sont les effets de cette dramaturgie et de cette

¹²⁹² Racine, Hippolyte : « Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien, / De toutes ces horreurs plus rempli que le mien. » et Thésée « Quoi ! Ta rage à mes yeux perd toute retenue ? / Pour la dernière fois ôte-toi de ma vue ».

¹²⁹³ Gilbert, Thésée : « Il est vrai, tu menais une vie exemplaire, / Mais tu pensais par là couvrir ton adultère » ; Voir Racine, Thésée à Hippolyte lui avouant son amour pour Aricie : « Tu l'aimes ? Ciel ! Mais non, l'artifice est grossier. / Tu te feins criminel pour te justifier ».

rhétorique de la rivalité subjective sur le spectateur ? Le sujet tragique d'Hippolyte est-il apte à provoquer une véritable *catharsis* ou bien, en raison de l'importance accordée aux rôles féminins, s'agit-il d'une *catharsis* galante ?

3 La *catharsis* du spectateur : véritable *catharsis* ou *catharsis* galante ?

Selon Aristote, le plaisir propre à la tragédie réside dans la *catharsis* ou « épuration des passions » que seul permet le processus mimétique, il écrit :

[...] Il ne faut pas chercher n'importe quel plaisir dans la tragédie, mais celui qui lui est propre. Et puisque le poète doit susciter le plaisir qui vient, à travers l'imitation, de la pitié et de la crainte il est manifeste qu'il doit composer de manière à faire naître ce plaisir des actes accomplis¹²⁹⁴.

La critique actuelle, relisant les écrits du théoricien grec, considère cette *catharsis* comme le régime normal de la tragédie. Comme le montre Georges Forestier, les sentiments de « crainte » et la « pitié » suscités chez le spectateur à la vue du spectacle tragique sont épurés car ce dernier a conscience de la dimension pleinement fictive de ce à quoi il assiste. Dès lors, il peut pleinement jouir du spectacle. *Mimesis* et *catharsis* sont les conditions du plaisir tragique¹²⁹⁵.

Mais, les auteurs du XVII^e siècle interprètent différemment la doctrine aristotélicienne. Cherchant à légitimer le genre tragique devant l'opposition de l'Église, ils présentent la *catharsis* comme la finalité du genre et la définissent comme une « purgation ». Le spectacle des ravages causés par les passions, en suscitant « terreur » et « pitié » chez le spectateur, doit lui permettre de se guérir de ses mauvais penchants. Le théâtre est compris comme un enseignement moral et, dans ce cadre, le dénouement de la pièce, en tant qu'apogée du processus cathartique, joue un rôle clé. Comment se présentent les dénouements de nos pièces ? Sont-ils aptes à susciter la *catharsis* du spectateur, au sens où l'entendent les auteurs du Grand Siècle ? Quel enseignement moral ces derniers veulent-ils nous transmettre ?

¹²⁹⁴ Aristote, *Poétique*, éd. cit. , chapitre XIV, 1453b, p. 105.

¹²⁹⁵ Voir notre définition du genre tragique au chapitre I.

3.1 Un dénouement monstrueux et funeste propre à susciter « terreur » et « pitié »

Toutes nos pièces présentent un dénouement funeste puisqu'elles s'achèvent par la mort du fils, le suicide ou la mort de la femme calomniatrice tandis que le père, trop tard déssillé, demeure seul, submergé par les remords en une sorte de mort symbolique. Le récit du décès du fils innocent apparaît comme un passage obligé chez tous les auteurs. Ainsi, la mort d'Hippolyte est narrée par son confident qui a assisté, impuissant, à la scène¹²⁹⁶. Par le recours à la figure de l'hypotypose, ce dernier nous offre un récit détaillé du combat du jeune homme contre le monstre marin. Il use du présent de narration¹²⁹⁷ pour faire revivre la scène au père et aux spectateurs et il s'adresse également régulièrement à son interlocuteur¹²⁹⁸ afin d'entretenir le suspense. La description précise du monstre effrayant¹²⁹⁹, vise à susciter la « terreur » de l'auditoire tandis que l'évocation du corps d'Hippolyte ensanglanté et démembré cherche à éveiller sa « pitié¹³⁰⁰ ». Le confident exprime également ses propres émotions, tel Thérémène marquant une pause dans son récit et déclarant : « Excusez ma douleur. Cette image cruelle / Sera pour moi de pleurs source éternelle¹³⁰¹ ». En outre, par le recours au discours direct, il retransmet fidèlement les dernières paroles d'Hippolyte à l'agonie. Ainsi, dans la pièce de Racine le jeune homme, plein de sollicitude, s'adresse à Thérémène pour qu'il prenne soin d'Aricie¹³⁰². Dans la pièce de Bidar, il s'adresse directement à son père au sein du récit d'Arbate. Partant, le confident, devient une sorte de messenger par-delà la mort. Faisant siennes les paroles du fils, il déclare : « [...] vous aviez un Fils assez digne de l'être / Un Fils qui de tout temps s'était fait une loi / De se sacrifier pour

¹²⁹⁶ La Pinelière, V, 1, récit d'Atys (lieutenant des chasses d'Hippolyte) ; Gilbert, V, 4 récit d'Aristée (chasseur, ami d'Hippolyte) ; Bidar, V, 3 récit d'Arbate (confident d'Hippolyte) ; Pradon V, 5, récit d'Idas (gouverneur d'Hippolyte) ; Racine V, 6 récit de Thérémène (gouverneur d'Hippolyte).

¹²⁹⁷ Racine, V, 6, vv.1509-1544, vv.1549-1560 ; Pradon, V, 5, vv. 1661-1658, 1664-1674,1676-1708.

¹²⁹⁸ Racine V, 6 Thérémène à Thésée : « J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux Fils » ; Gilbert, V, 4 Aristée Thésée : « Votre généreux fils prend un dard à l'instant », « Si vous ne plaiguez point ses tragiques malheurs. / Pourquoi donc de vos yeux voit-on couler des pleurs ? ».

¹²⁹⁹ Pradon, V, 5 « [...] un monstre épouvantable / Sa forme est d'un taureau, ses yeux et ses naseaux / répandent un déluge et de flammes et d'eaux » ; Bidar, V, 3 « [...] un Monstre furieux / Chasse la nuit des feux qui sortent de ses yeux. / Plus affreux que jamais ne fut le Minotaure », « son horrible corps », « une gueule béante, écumeuse et livide / De carnage et de sang mortellement avide [...] ».

¹³⁰⁰ La Pinelière, V, 1, voir Atys évoquant le corps d'Hippolyte : « de sanglantes noirceurs tout son beau front est peint » ; « sa tête sans visage après le coche roule / Et le long des rochers la cervelle découle. », « Ce tronc sanglant en morceaux se sépare, / Et mis en mille lieux de soi-même s'égare. » ; Gilbert, V,4, Aristée : « Ce corps si délicat, et ses membres si chers, / Sont brisés contre terre, et contre les rochers ; / Son sang rougit les lieux par où la mort passe. » ; Bidar, V, 3, Arbate : « Je me jette d'abord sur ce corps déchiré, / Que je trouve sanglant, pâle, défiguré, / Sans pouls, les yeux fermés, et la bouche entrouverte ».

¹³⁰¹ Racine, V, 6 ; voir aussi Arbate dans la pièce de Bidar évoquant ses propres « cris et [s]es sanglots » devant la mort de son maître.

¹³⁰² Racine, V, 6, Hippolyte à Thérémène : « Prends soin après ma mort de la triste Aricie / Cher Ami, [...] ».

son Père et son Roi¹³⁰³». Ce procédé permet de donner au fils défunt une illusion de présence puisque sa voix résonne encore sur scène¹³⁰⁴.

En outre, la présence du monstre marin revêt une portée symbolique dans le cadre de la rivalité amoureuse père-fils. On peut envisager diverses interprétations. La première lecture possible est une lecture religieuse merveilleuse. Thésée fait appel à la vengeance divine et il est exaucé, Neptune faisant mourir Hippolyte par l'intermédiaire d'un agent animal, sorti de ses eaux. Hippolyte subit une mort atroce puisqu'il est démembré ce qui correspond à la négation de tout son être. Or, soulignons que dans certaines légendes, Thésée est le fils de Poséidon¹³⁰⁵. Le grand-père, pour satisfaire son propre fils, condamne donc sans pitié son petit-fils qu'il croit incestueux. Paradoxalement, au lieu de restaurer l'harmonie de la lignée¹³⁰⁶, son geste prolonge l'erreur du père et lui donne une issue fatale.

Mais, ce monstre peut aussi être envisagé comme une représentation allégorique du désir monstrueux de Phèdre, c'est-à-dire de l'inceste. Du reste, soulignons qu'Hippolyte ne meurt pas directement de son combat avec le monstre. En vérité, il est entraîné et piétiné par ses chevaux affolés. Le coup fatal ne vient donc pas de l'extérieur mais bien, de l'intérieur, puisqu'Hippolyte, « le délieur de chevaux », est tué par son propre attelage. De même, dans le drame, le fils n'est pas tué par la femme calomniatrice mais par son propre sang, par son père. Le récit du combat contre le monstre serait ainsi une mise en abyme allégorique de la tragédie de la rivalité père-fils qui vient de se jouer.

Ce dénouement commun, en dépit de son caractère énigmatique, vise prioritairement à susciter terreur et pitié conformément à l'exigence de *catharsis* propre au genre tragique au XVII^e siècle. Cependant, nous allons voir que le message délivré par les auteurs peut varier.

3.2 Une catharsis à visée pédagogique : Grenaille-La Pinelière

Grenaille et La Pinelière s'inscrivent dans une perspective chrétienne et proposent une *catharsis* à visée pédagogique. Leurs dénouements mettent considérablement en valeur la mort du fils qu'ils présentent comme un martyr innocent. Ainsi, Grenaille étend le récit

¹³⁰³ Bidar, V, 3, Hippolyte à Arbate.

¹³⁰⁴ Comparer avec le recours au faux spectre dans théâtre baroque, voir notre chapitre V et la pièce *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert (1640).

¹³⁰⁵ Georges Forestier, « Notice de Phèdre » dans Racine, *Œuvre complètes*, éd. cit., p. 1654, n. 3.

¹³⁰⁶ La filiation Thésée-Hippolyte est également largement soulignée au dénouement par la comparaison du monstre avec le minotaure tué par Thésée. Voir Racine, V, 6 Thémène qualifie le monstre de « taureau » ; Voir La Pinelière, V, 1, Athys rapporte les propos d'Hippolyte : « J'ai de mon Père appris à vaincre les Taureaux, / Et ne les crains pas plus qu'ils viennent des eaux. » ; Pradon, V, 5, Idas rapporte les propos d'Hippolyte : « Essayons a-t-il dit, si le sang de Thésée / Sur les taureaux emporte une victoire aisée. / Le Minotaure en Crète à son bras était dû, / Et les dieux réservaient ce monstre à ma vertu ».

funeste sur plusieurs scènes aux actes IV et V. Tout d'abord, Procle, « de retour du lieu où Crispe est mort¹³⁰⁷ » se livre à un long monologue où il regrette la mort de son ami. Son désespoir s'exprime à travers le recours à la tournure exclamative de déploration : « Mais las ! » et l'adresse fictive à soi-même : « Voyant **ton** ami mort **tu** ne saurais plus vivre¹³⁰⁸ ». Puis, à la scène suivante, il annonce à Hélène le décès de son frère « sous l'effet du poison¹³⁰⁹ » ce qui donne lieu à une nouvelle scène de lamentation¹³¹⁰. Enfin, à la scène 8 de l'acte V, après qu'« ils ont épuisé [leurs] larmes » Procle conte à la sœur et à l'amante, le déroulement de la mort de Crispe. Son récit est ponctué par la mort symbolique des deux femmes, sous le coup de l'émotion. Ainsi, alors qu'il narre que Crispe « chancelle », Hélène l'interrompt en déclarant « je meurs » et Adélaïde l'interroge « Se souvint-il de nous devant que rendre l'âme ? / Je fais la curieuse et je sens que je pâme¹³¹¹ ». Cette esthétique de la lamentation ainsi que ces deux figures féminines, qui rappellent des pleureuses chrétiennes¹³¹², contribuent à faire de Crispe une figure christique. Il s'agit de susciter la « pitié » du spectateur devant la mort de l'innocent et sa « terreur » devant l'injustice du châtement.

Dans la pièce de La Pinelière, le récit de la mort d'Hippolyte s'étend sur une longue scène qui ouvre l'acte V. Atys, le lieutenant de chasse du jeune homme fait au père une description détaillée du combat du fils de Thésée contre le monstre marin et de sa mort, piétiné par son attelage affolé¹³¹³. Il décrit le corps ensanglanté et démembré à l'aide d'images extrêmement précises : les « sanglantes noirceurs [dont] tout son beau front est peint » ; « sa tête sans visage [qui] après le coche roule », « le long des rochers la cervelle [qui] découle » ; enfin, « [c]e tronc sanglant [qui] en morceaux se sépare, / Et [qui] mis en mille lieux de soi-même s'égare. » Cette esthétique, que l'on peut qualifier de baroque en raison de la violence des images convoquées, vise à susciter « terreur » et « pitié » de l'auditoire. Il s'agit aussi de déssiller le père et d'éveiller ses remords devant l'horreur du crime commis.

¹³⁰⁷ Grenaille, IV, 9.

¹³⁰⁸ Grenaille, IV, 9. C'est nous qui soulignons. Le désir de mort, causé par la douleur de la perte de l'être cher, est souligné par l'allitération en « m » dans « ami mort » ainsi que par la répétition du substantif « mort » – ou de l'un de ses dérivés – à quatre reprises sur neuf vers.

¹³⁰⁹ Grenaille, IV, 10.

¹³¹⁰ Grenaille, V, 10, Hélène : « Crispe mon frère est mort, ce beau corps est sans âme ! / Dieux ! il me faut périr, c'est trop peu que je pâme ; [...] » On note le même recours aux tournures exclamatives de déploration, l'adresse fictive à soi-même et le désir de mort.

¹³¹¹ Grenaille, V, 8.

¹³¹² Voir notamment les tableaux des XVI^e et XVII^e siècles représentant la figure de Marie en *Mater dolorosa*, pleurant la mort du Christ après la crucifixion.

¹³¹³ La Pinelière, V, 1.

En effet, la thématique du repentir est largement développée dans ces deux pièces conformément aux préceptes développés par La Mesnardière, à la même époque¹³¹⁴. Le théoricien consacre un chapitre de sa *Poétique* à « l'Utilité du Repentir de Théâtre », il écrit :

Après que la faute est commise, le Poète judicieux a encore un beau moyen **d'édifier son Auditeur**, puisqu'il peut faire paraître un aigre & cuisant **Repentir dans la Personne coupable** ; qui venant à considérer l'atrocité de son forfait dans cette froideur honteuse qui suit l'exécution des crimes, **connaît l'énormité du sien, maudit le malheureux instant où elle en a eu la pensée, déteste sa propre malice, condamne son impiété, & la fureur de ses amis**, ou pour mieux dire des bourreaux qui ont fomenté en naissant un dessein si exécrable¹³¹⁵.

La Mesnardière donne justement pour exemple Phèdre qui se tue par « désespoir¹³¹⁶ », en recourant à la pendaison dans la pièce d'Euripide, ou à l'aide d'un poignard dans celle de Sénèque. Or, la jeune femme dans la pièce de La Pinelière se reconnaît elle-aussi coupable de « sales amours », « d'ardeurs insolentes¹³¹⁷ » et elle s'accuse auprès de Thésée¹³¹⁸ pour innocenter Hippolyte. Alors qu'elle se suicide sur scène, elle s'exclame : « Adieu Père inhumain, je **suis** ton Hippolyte¹³¹⁹ ». Or, l'ambiguïté du verbe employé – qui peut-être compris comme le verbe « être » ou le verbe « suivre » –, dote son discours d'un double sens. Certes, Phèdre avoue être la coupable de l'amour incestueux, elle « est » l'Hippolyte fautif mais, elle « suit » aussi le jeune homme dans la mort soulignant ainsi qu'elle ne renonce pas à cet amour. La jeune femme se repent d'avoir provoqué indirectement la mort du fils mais non, de l'avoir aimé. En outre, sa mort peut aussi se lire comme une accusation, elle se présente comme un Hippolyte, c'est-à-dire une nouvelle victime du « père inhumain » et, partant, la violence de son geste vise à déclencher les remords du père, présenté comme responsable de cette double mort.

Ces deux pièces soulèvent en effet un problème essentiel et novateur¹³²⁰, celui du repentir du père-roi, coupable d'infanticide. Son crime est impardonnable car il est double, en raison du double statut de son auteur. D'une part, en tant que géniteur, en tuant son propre sang, il bouleverse l'ordre naturel et d'autre part, en tant que roi, en tuant son héritier, il bouleverse

¹³¹⁴ La *Poétique* de La Mesnardière est publiée en 1640, soit très peu de temps après la pièce de La Pinelière créée en 1634 et celle de Grenaille créée en 1639.

¹³¹⁵ La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit. , p. 230.

¹³¹⁶ La Mesnardière, p. 231.

¹³¹⁷ La Pinelière, V, 2-3.

¹³¹⁸ La Pinelière, V, 2, Phèdre à Thésée : « C'est moi, c'est moi cruel de qui la flamme impure / A conçu ce forfait horrible à la nature ». L'auto-accusation est ici soulignée par la répétition du pronom de première personne.

¹³¹⁹ La Pinelière, V, 3. C'est nous qui soulignons.

¹³²⁰ La Mesnardière, dans son chapitre sur le repentir, se concentre sur les seuls exemples de Phèdre, Oreste et Electre, voir *La Poétique*, éd. cit. , pp. 231-234. Mais, *La Cour Sainte* du Père Caussin, dont la première édition date de 1624, reprend l'épisode de la mort de Crispe et développe déjà l'idée des remords de l'Empereur après la perte de son enfant comme l'ayant conduit à se convertir au christianisme. Voir Nicolas Caussin, *La Cour Sainte du R. Père Nicolas Caussin, de la compagnie de Jésus [...]*, Paris, 1653, tome II, section VII.

l'ordre politique et met en péril son royaume. Rappelons en outre, que la monarchie est de droit divin au XVII^e siècle si bien que, pour l'époque, le roi infanticide transgresse, un troisième ordre, celui de la volonté divine. Or, justement, en raison de la fonction sacrée dont il est investi, le roi ne peut expier sa faute en mettant fin à ses jours comme la criminelle Phèdre. Un tel acte, bien trop choquant pour les bienséances, est impensable sur la scène du XVII^e siècle¹³²¹. Pour cette raison, les auteurs font le choix de mettre en valeur la prise de conscience de Thésée-Constantin ce qui lui permet d'éviter de sombrer définitivement dans la tyrannie¹³²². Chez Grenaille, elle s'accompagne de la condamnation de la criminelle Fauste, tenue pour responsable. Dans sa douleur, Constantin ne lui accorde aucune circonstance atténuante¹³²³ et déclare que « le forfait bien puni venge ainsi l'innocence¹³²⁴ ». En dépit de ses sentiments, il se résout donc à perdre sa femme pour venger son fils et la pièce s'achève sur sa lamentation, il déclare : « [j]e périr par moitié sans pour autant rendre l'âme¹³²⁵ ». La Pinelière, pour sa part, clôt sa pièce sur Thésée choisissant d'endurer les supplices terrestres comme punition plutôt que de céder à une mort trop facile¹³²⁶. Par le recours à la troisième personne, il s'accuse et se condamne en déclarant : « Et qu'on mette Thésée au nombre des Tyrans. / Que l'on reproche un jour à ma gloire accusée, / Hippolyte mourut de la main de Thésée, / Qui déchirant son fils sans vice et sans défaut, / Commis un vrai forfait pour en punir un faux ». La distanciation du personnage avec lui-même, le recours au passé et au pronom indéfini à valeur générale, apparentent ces quelques vers à la rédaction d'une épitaphe. Par le seul pouvoir des mots, Thésée se considère comme déjà mort car il a failli à sa double fonction royale et paternelle. Ce père-roi déchu laisse éclater sa prise de conscience dans ses derniers vers, adressés aux autres princes :

¹³²¹ Le suicide du roi tout comme son abdication est impensable à l'époque, voir notre chapitre VIII.

¹³²² Voir notre définition du tyran comme figure à l'opposé du bon roi au chapitre V.

¹³²³ Grenaille, V, 9. L'intervention d'Hélène ne parvient pas à le détourner de sa résolution et Fauste meurt étouffée, punie pour son crime.

¹³²⁴ Grenaille, V, 9.

¹³²⁵ *Ibid.* Voir aussi Grenaille, *Préface*, au sujet de Constantin : « C'est maintenant qu'il se juge malheureux, voyant qu'ayant perdu son fils, il lui faut perdre sa femme ».

¹³²⁶ Voir Thésée s'adressant aux Dieux en V, 4 : « Faites, faites sortir de ces noires abîmes, / Les sanglantes fureurs qui punissent les crimes, / Qu'elles cherchent pour moi des supplices nouveaux [...] ».

Princes qui ne voyez que par les yeux d'autrui,
 Voyez où mon erreur me réduit aujourd'hui,
 Et prenez garde enfin à croire de la sorte
 Et vous fier ainsi sur ce qu'on vous rapporte ;
 On ne vous conte rien qui ne soit déguisé,
 Et par là votre esprit est souvent abusé,
 Et ne peut aller droit marchant dans ces ténèbres¹³²⁷.

Le repentir prend dès lors une valeur didactique, celui d'un enseignement à l'adresse des souverains trop crédules¹³²⁸. Thésée se présente ici comme un contre-exemple, un modèle de souverain à ne pas suivre car, en raison de sa subjectivité, il s'est momentanément comporté en tyran. Toutefois, cette abnégation et cette humilité inédites lui permettent d'acquérir une nouvelle forme de grandeur, une grandeur morale.

Au-delà de l'émotion suscitée par ces dénouements tragiques, la *catharsis* se veut donc didactique, le *movere* doit susciter le *docere*. La rivalité père-fils permet ici de mettre en scène la figure du fils en martyr innocent¹³²⁹ et le repentir du père dans une perspective moraliste aux enjeux religieux et politiques.

3.3 Inflexion galante de la catharsis : Gilbert-Bidar-Pradon

Les pièces de Gilbert, Bidar et de Pradon donnent une inflexion galante au sujet d'Hippolyte en développant les rôles féminins ainsi qu'une esthétique des larmes. Ainsi, au dénouement, le suicide de Phèdre est largement mis en valeur. Emportée par sa passion, elle rejoint son amant dans la mort, telle une héroïne de roman¹³³⁰. Dans la pièce de Gilbert, on retrouve le même procédé que pour la mort d'Hippolyte. Le suicide de la jeune femme est rapporté avec émotion par sa confidente, Pasithée. Cette dernière, retransmet les propos de la princesse au style direct si bien qu'elle la fait revivre momentanément sur scène. Par sa bouche, Phèdre déclare : « Je mourrai pour lui puisqu'il est mort pour moi¹³³¹ ». L'autodestruction apparaît comme un moyen de rejoindre l'être cher dans l'au-delà. De même, dans la pièce de Pradon, Idas rapporte que Phèdre s'est poignardée sur le corps d'Hippolyte afin d'unir son sang au sien et de le « chéri[r] encore au-delà du trépas¹³³² ». La mort de Phèdre s'étend sur plusieurs scènes dans la pièce de Bidar puisque la jeune femme

¹³²⁷ Grenaille, V, 9.

¹³²⁸ De même, Grenaille dans sa *Préface* qualifie Constantin de « père trop crédule ».

¹³²⁹ Comparer avec *Antioque* de Gillet de La Tessonnerie à la même époque, qui présente lui aussi le fils comme une figure de martyr mais, cette fois, coupable d'un amour incestueux pour sa belle-mère Stratonice, voir notre chapitre VI.

¹³³⁰ Voir les amours tragiques de Pyrame et Thisbé où la jeune femme se tue en découvrant le corps de son amant qu'elle croit mort, voir notre chapitre V. Rappelons que Pradon avait fait représenter *Pyrame et Thisbé* en 1673-4.

¹³³¹ Gilbert, V, 5, Pasithée rapportant les propos de Phèdre.

¹³³² Pradon, V, 5, Idas rapporte les propos de Phèdre.

tente d'abord de s'empoisonner à la scène 3 de l'acte V, avant de se poignarder et de se coucher sur les corps morts d'Hippolyte et de Cyane comme le rapporte Barsine, à la scène 6 de l'acte V. La passion amoureuse emporte tout sur son passage, sans laisser place au repentir. En outre, le second personnage féminin, l'amante d'Hippolyte, occupe aussi une place de choix. C'est à elle qu'Hippolyte s'adresse avant de mourir comme en témoigne le récit émouvant du confident¹³³³.

La galanterie transparaît également dans la souffrance des personnages qui s'exprime par leurs larmes et leur désir de mort. Dans la pièce de Pradon, Thésée empêche de justesse Aricie de se suicider et, dans les pièces de Gilbert et Bidar, c'est le père lui-même qui exprime son désir de mort. Ainsi la scène 7 de l'acte V de la pièce de Bidar est particulièrement émouvante car Thésée se meurt littéralement de douleur sur scène. Il s'adresse à lui-même puis, à son enfant mort en l'appelant affectueusement « mon Fils », « cher Fils » et le rideau tombe sur ses derniers vers : « Je me meurs... Et malgré les destins ennemis, / Malgré les Dieux jaloux, je rejoindrai mon Fils ». L'image du couple père-fils unis par delà la mort succède ainsi à celle des amants. Bien qu'il soit désormais trop tard, l'amour familial finit donc par l'emporter sur l'amour charnel, rappelant l'union d'Antiochus et de Seleucus que nous avons précédemment étudiée¹³³⁴. Enfin, les larmes des personnages sont récurrentes tout au long de l'action et particulièrement au dénouement¹³³⁵.

Par leur inflexion galante, ces pièces visent à faire communier personnages et public dans les larmes. Nous avons déjà rencontré cette esthétique des larmes, née dans les années 1630-1640 dans notre chapitre consacré au modèle incarné par Antiochus. Elle se déployait alors au sein de tragi-comédies situées autour des années 1630 à 1660 et se trouvait combinée avec un dénouement heureux permettant d'assurer le plaisir du spectateur¹³³⁶. Or, nous sommes ici en 1645 pour la pièce de Gilbert et, plus tardivement, en 1674 pour celle de Bidar et 1677 pour celle de Pradon. L'esthétique galante a évolué et se trouve récupérée par le genre tragique, comme l'a largement montré Carine Barbafieri dans son ouvrage intitulé *Atrée et Céladon. La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1708)*. Dès lors, peut-on parler pour ces tragédies d'une « catharsis galante¹³³⁷ »?

¹³³³ Voir l'adresse à Cyane dans Bidar V, 3 et à Aricie dans Pradon, V, 5.

¹³³⁴ La douleur du père se mourant sur scène rappelle également celle de Seleucus angoissé pour son fils à l'agonie. Voir notre chapitre VI.

¹³³⁵ Bidar, V, 7 Thésée évoque ses propres larmes : « Cher Fils en ce moment que ne vois-tu mes pleurs » ; voir les larmes de Phèdre dans les pièces de Pradon IV, 1 et Gilbert V, 2.

¹³³⁶ Voir notre développement sur le plaisir des larmes au chapitre VI.

¹³³⁷ Nous empruntons cette expression à Emmanuelle Hénin, « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante », *Littératures classiques*, n°62, 2007, pp. 223-244.

Selon la critique Emmanuelle Hénin, au sein de l'esthétique des larmes, « l'effet tragique n'est plus formulé en terme moraux, de purgation ou de modération des passions, mais en termes entièrement sentimentaux (larmes, transport, tendresse)¹³³⁸ », « il ne s'agit plus de susciter l'horreur devant le spectacle des vices et de leur châtement, mais de créer une communauté de compassion, où le sujet fait l'expérience intime et partagée de son humanité sensible¹³³⁹ ». Partant, ce type d'effets « ren[d] problématique sa parenté avec la terreur et la pitié aristotélicienne¹³⁴⁰ ». Or, c'est bien le reproche formulé par le Père Rapin condamnant l'excès d'amour et de galanterie comme impropre au genre de la tragédie. Dans ses *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, publiées en 1684, il écrit :

Les Anciens qui s'en étaient aperçus, ne mêlaient jamais la galanterie et l'amour que dans la comédie. Car l'amour est d'un caractère qui dégénère toujours de cet air héroïque, dont la tragédie ne se défait jamais. Rien ne me paraît aussi d'un plus petit sens que de s'amuser à badiner par des tendresses frivoles, lorsqu'on peut être admirable par tout le merveilleux des grands sentiments et des grands spectacles¹³⁴¹.

Le seul amour acceptable dans la tragédie est celui qui s'accompagne des fureurs de la jalousie, seules aptes à susciter une véritable *catharsis*, comme le souligne cet auteur anonyme dans un ouvrage du début du XVIII^e siècle, il écrit :

Mais si le poète veut remplir par l'amour tout le dessein de la tragédie, qu'il l'accompagne de la jalousie ; alors tout sera en feu, acteurs et spectateurs ; la haine, la vengeance, la fureur, la perfidie, les meurtres, les poisons, toutes les passions, tous les crimes viendront animer la scène et nous remplir à la fois de pitié, de crainte et de terreur¹³⁴².

Or, si nos auteurs parviennent à éviter l'écueil de la mièvrerie galante et à préserver une *catharsis* aristotélicienne – au sens où l'entendent les théoriciens du Grand Siècle –, c'est bien en introduisant la jalousie au sein de leurs pièces. Gilbert fait ainsi reposer la mort du couple Phèdre-Hippolyte sur la jalousie d'Achrise, confidente de Phèdre, jadis éconduite par Hippolyte. Désireuse de se venger, c'est elle qui calomnie Hippolyte auprès de Thésée. Bidar et Pradon, quant à eux, rendent Phèdre jalouse en ajoutant l'épisode des amours d'Hippolyte et de Cyane chez le premier et d'Hippolyte et Aricie, chez le second.

Pour conclure, nos auteurs, en dotant leur *catharsis* d'une inflexion galante, visent certes à susciter pitié et larmes chez leurs spectateurs. Mais, ils ne se contentent pas de ces seuls effets et introduisent également la jalousie et les ravages qu'elle entraîne, afin de provoquer

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 223.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 224.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 223.

¹³⁴¹ René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 105.

¹³⁴² [Anonyme], *Les Caractères de la tragédie*, Paris, Académie des Bibliophiles, 1870, p. 105, cité par Carine Barbaferi, *op. cit.*, p. 65. Ouvrage anonyme sans doute publié au début du XVIII^e siècle.

également la terreur de leur auditoire. Partant, ils renouent avec la *catharsis* au sens de « purgation des passions ».

3.4 Le renouveau de la catharsis : Racine

Racine, pour sa part, affirme dès sa *Préface* la visée didactique de sa pièce et son interprétation de la *catharsis* au sens de « purgation des passions ». Ainsi, il écrit que « les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause¹³⁴³ » et que « le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité¹³⁴⁴ ». En outre, il se réfère volontairement aux modèles antiques et prend notamment l'exemple d'Euripide dont le « Théâtre était une École où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles de Philosophes¹³⁴⁵ ». Mais, il est également nourri des modèles de ses contemporains et fusionne ainsi habilement la lecture morale chrétienne et la lecture galante du mythe, pour proposer une *catharsis* renouvelée.

Ainsi, intitulant sa pièce *Phèdre et Hippolyte*, il propose une figure de fils en martyr non plus innocent comme dans la lecture chrétienne, mais coupable d'un amour interdit pour Aricie. De même, Phèdre n'est plus présentée comme une furie jalouse monstrueuse mais comme une héroïne tragique à la fois coupable et innocente. En proie au repentir, elle s'apprête même à sauver Hippolyte et va trouver Thésée à la scène 4 de l'acte IV pour démentir la calomnie d'Œnone. Mais, c'est alors qu'elle découvre en Aricie une rivale si bien qu'elle se rétracte au dernier moment, comme elle s'en explique dans son monologue à la scène suivante¹³⁴⁶. Sa jalousie finit donc par l'emporter, quels que soient ses remords et sa volonté de maîtriser son désir incestueux. Partant, sa faute réside non seulement, dans son aveu à Hippolyte mais aussi, dans son incapacité à le sauver. Son silence, causé par la blessure de son amour-propre, constitue une nouvelle faute qui entraîne indirectement la mort d'Hippolyte.

En s'appuyant ainsi sur la faillibilité de ces héros, Racine vise à favoriser le processus d'identification du spectateur au personnage nécessaire au phénomène de *catharsis*. En effet, comme le souligne Georges Forestier, *Phèdre et Hippolyte* est une tragédie de

¹³⁴³ Racine, *Préface*, éd. cit., p. 819.

¹³⁴⁴ *Ibid.*

¹³⁴⁵ *Ibid.*

¹³⁴⁶ Voir Racine, monologue de Phèdre en IV, 5 : « Je volais toute entière au secours de son Fils : / Et m'arrachant des bras d'Œnone épouvantée / Je cédaux remords dont j'étais tourmentée. / Qui sait même où m'allait porter ce repentir ? Peut-être à m'accuser j'aurais pu consentir, / Peut-être si la voix m'eut été coupée, / L'Affreuse vérité me serait échappée ».

« l'irresponsabilité responsable¹³⁴⁷ » puisque chaque personnage est à la fois coupable et innocent. Le critique écrit :

La tragédie du père et du fils est celle de **l'innocence coupable, de l'irresponsabilité responsable** : un père aveuglé qui envoie à la mort son fils innocent qu'il croit coupable (tandis que le fils se sent coupable de son amour innocent pour une jeune fille interdite) ; une condamnation trop hâtive qui transforme le juge innocent en coupable monstrueux lorsqu'il découvre l'innocence de celui dont il a réclamé la mort¹³⁴⁸.

En effet, sa pièce met en valeur non seulement le martyr du fils, lors du récit de Thérémène, mais aussi l'agonie de Phèdre, venue avouer son forfait alors que le poison coule déjà dans ses veines. Enfin, l'action s'achève par la tirade désespérée de Thésée, redevenu un père aimant et protecteur, pleurant son fils et accueillant Aricie comme fille. Racine, en combinant la figure du martyr, le repentir du père ainsi que la présence féminine galante et les larmes, fusionne les modèles et propose une *catharsis* renouvelée. Mais surtout, il propose une nouvelle interprétation du personnage de Phèdre, dont il fait la véritable héroïne de la pièce au détriment du couple père-fils. Georges Forestier souligne ainsi la modernité de cette figure et écrit :

En composant ainsi **une œuvre dans laquelle le drame personnel qui se joue dans l'âme de l'héroïne provoque et redouble l'ensemble du drame**, qui paraît même lui être subordonné, Racine, nous l'avons dit pour commencer, faisait accomplir un pas décisif à la tragédie française classique¹³⁴⁹.

Phèdre n'est plus le simple agent de la rivalité amoureuse père-fils. En vérité, c'est en elle, aux confins de son intériorité, que se joue le conflit. Père et fils ne sont rivaux que dans sa propre conscience de femme, déchirée entre son statut d'épouse-reine et son désir incestueux d'amante pour son beau-fils. Partant, le personnage se présente comme la représentation allégorique de la rivalité père-fils.

¹³⁴⁷ Georges Forestier, « Notice de *Phèdre et Hippolyte* » dans Racine, *Œuvre complètes*, éd. cit. , p. 1630.

¹³⁴⁸ *Ibid.*

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p.1631. C'est nous qui soulignons.

Conclusion de la troisième partie : le fils-rival, remise en question de l'autorité ou éloge de la soumission?

Le mythe d'Hippolyte est présent tout au long du XVII^e siècle, il incarne un modèle esthétique de rivalité particulier, la rivalité subjective tragique. Toutefois, ce modèle connaît des variations en fonction de l'évolution du goût de l'époque et des enjeux que les dramaturges souhaitent développer. Ainsi, La Pinelière en 1634 et Grenaille en 1639, s'inscrivent dans une perspective religieuse moralisatrice et mettent en valeur la figure du fils martyr innocent et du père aveuglé puis repentant. Ils préfigurent ainsi *l'Antioque* de Gillet, autre *exemplum* de fils martyr, mais coupable, quant à lui, d'un désir incestueux pour sa belle-mère ce qui le conduit à se suicider pour expier sa faute. Gillet récupère donc les thématiques du martyr et du repentir de ses prédécesseurs et les fusionne dans le seul personnage du fils. Par la suite, conjointement au développement des salons mondains et à la féminisation du public, Gilbert dès 1645, puis Bidar en 1674 et Pradon en 1677 privilégient une lecture galante du sujet. Ils développent considérablement les rôles féminins afin de joindre à la rivalité père-fils une rivalité entre Phèdre et l'amante d'Hippolyte. Comme dans le cas des pièces sur Antiochus, l'esthétique des larmes est privilégiée et vise à provoquer la pitié du spectateur. Mais, les auteurs tragiques, pour leur part, développent également les fureurs jalouses des personnages. Ils visent ainsi à provoquer la terreur du spectateur afin que la *catharsis* soit complète. Enfin, le sujet trouve son plein épanouissement avec Racine en 1677 qui fusionne la lecture religieuse moralisatrice et la lecture galante pour proposer une pièce au tragique renouvelé par la présence d'une Phèdre en véritable héroïne tragique, porteuse à elle seule, aux confins de son intériorité, du drame de la rivalité père-fils. À la suite de cette étude comparative des modèles esthétiques incarnés par Antiochus et d'Hippolyte, on peut relire la tragi-comédie *Stratonice* de Quinault (1660) comme une version comique de la rivalité père-fils subjective. En effet, ici la méprise du père et du fils, qui se croient à tort rivaux, est alimentée par un personnage féminin, l'ambitieuse Barsine dans laquelle on peut voir une version comique de Phèdre. Cette dernière se retrouve seule et punie au dénouement lorsque la brouille est levée tandis que père et fils se réconcilient.

En conclusion, on observe au fil du siècle un noircissement radical du discours politique porté par la rivalité amoureuse père-fils. En effet, dans les années 1630 à 1660, Seleucus, le père-roi se sacrifiant pour sauver son fils, rappelle la figure glorifiée du roi Gondobaut. Il participe de la même manière à la célébration de la relation père-fils et partant, du pouvoir monarchique en place. Mais, à la fin du siècle, c'est la figure de Thésée, aveuglé et incapable

de communiquer avec son propre enfant, qui envahit l'espace scénique. Le malentendu conduit à la mort tragique du fils innocent et à la mort symbolique du père coupable. Le lien familial est rompu et le pouvoir politique se trouve mis en danger par la mort de l'héritier au trône. Or, comment expliquer ces destinées inverses alors même que ces deux fils nourrissent un même désir transgressif pour la femme de leur père ? Pourquoi Antiochus, le fils coupable, est-il gracié alors que, paradoxalement, Hippolyte, le fils innocent, se voit condamné ? Ces modèles visent-ils à remettre en question l'autorité ou bien à faire l'éloge de la soumission ?

Pour tenter de comprendre, nous souhaitons revenir sur la nature du désir de ces fils rivaux. En s'appuyant sur la thèse développée par René Girard dans *La Violence et le sacré*¹³⁵⁰, on peut considérer qu'il s'agit d'un « désir mimétique » puisqu'ils convoitent la femme de leur père. En effet, selon le critique, par mimétisme, le plus souvent émanant de l'enfant envers son père, la femme, objet de désir de l'un devient irrésistiblement objet de désir de l'autre :

Le rival désire le même objet que le sujet. [...] **La rivalité n'est pas le fruit d'une convergence accidentelle entre deux désirs sur le même objet.** *Le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire.* En désirant tel ou tel objet, le rival le désigne au sujet comme désirable. Le rival est le modèle du sujet, non pas tant sur le plan superficiel des façons d'être, des idées, etc., que sur le plan plus essentiel du désir¹³⁵¹.

Le désir mimétique existe aussi chez l'adulte, même si ce dernier tend à le cacher car il a « honte, le plus souvent, de se modeler sur autrui ; il a peur de révéler son manque d'être¹³⁵² ». C'est dans le contexte de cette *mimesis* que le conflit éclate entre deux rivaux pourtant si proches car « [d]eux désirs qui convergent sur le même objet se font mutuellement obstacle. Toute *mimesis* portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit¹³⁵³ ». Et René Girard de constater que bien souvent l'un comme l'autre refusent de se reconnaître comme rivaux :

La raison de ce malentendu n'est pas trop difficile à saisir. Le modèle se juge trop au-dessus du disciple, le disciple se juge trop au-dessous d'un modèle pour que l'idée d'une rivalité, c'est-à-dire de l'identité des deux désirs puisse les effleurer l'un et l'autre¹³⁵⁴.

¹³⁵⁰ René, Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1973 ; rééd. Hachette Littérature, coll. « Pluriel », 1998, rééd. 2006.

¹³⁵¹ *Ibid.*, pp. 216-217, c'est nous qui soulignons. Voir aussi l'ensemble du chapitre « Du désir mimétique au double monstrueux », pp.213-248. René Girard fonde son discours sur une relecture personnelle des tragiques grecs et des théories freudiennes, voir aussi « Freud et le complexe d'Œdipe », pp. 249-281. Voir aussi René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1961, rééd. Fayard / Pluriel, 2010, « Le désir triangulaire », pp.15-67 où le critique formule la thèse du désir mimétique en se fondant sur diverses œuvres de la littérature occidentale.

¹³⁵² René, Girard, *La Violence et le sacré*, p. 217.

¹³⁵³ *Ibid.*

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 218.

Le modèle est surpris de la concurrence dont il est l'objet et le disciple se sent humilié car il pense que « son modèle le juge indigne de participer à l'existence supérieure dont il jouit lui-même¹³⁵⁵ ».

Or, il semble bien qu'on puisse relire les modèles incarnés par Antiochus et Hippolyte, à la lumière de cette thèse. Ces deux figures forment un dytique, illustrant la force du désir mimétique. D'un côté, on trouve Antiochus, qui nourrit un amour sincère pour la femme de son père. Certes, les auteurs du Grand Siècle adaptent leurs sujets aux bienséances et Stratonice est souvent seulement fiancée à Seleucus. Mais, il n'en demeure pas moins que dans toutes les œuvres, qu'elles soient historiques, romanesques ou dramatiques, les sentiments du fils naissent après que son père a décidé d'épouser la jeune femme. Partant, il se pose bien en imitateur du modèle paternel. Conformément à la thèse de René Girard, Antiochus cache ce désir mimétique dont il a honte. Nous avons en effet montré toute l'ambiguïté de sa maladie d'amour, à la fois expression de sa passion mais aussi de sa culpabilité vis-à-vis de son rival¹³⁵⁶. En effet, aimer Stratonice c'est vouloir prendre la place du père à ses côtés et partant c'est revendiquer le trône au lieu d'attendre d'en hériter. Toutefois, dans le cas d'Antiochus, la rivalité père-fils, une fois révélée au modèle, ne déclenche pourtant pas de conflit. Bien au contraire père et fils en se découvrant amoureux d'une même femme, font l'expérience de leurs similitudes. Le père se reconnaît en ce fils qui nourrit les mêmes sentiments que lui. Le désir mimétique est révélateur du lien familial unissant ces deux hommes¹³⁵⁷, il permet la reconnaissance et partant, la réconciliation et la glorification de la relation père-fils. Une fois le lien père-fils réaffirmé, le père peut partager son trône, voire même dans certains cas, céder la place à son héritier qui n'est autre que son double légitime. La plupart des pièces se soldent ainsi par le don de la femme et du sceptre, témoignant du lien entre enjeux amoureux et politiques. La soumission d'Antiochus se voit récompensée et la monarchie de nouveau célébrée.

En revanche, Hippolyte, de son côté, est accusé à tort de nourrir des sentiments pour sa (future) belle-mère. Même si les auteurs, adaptant le modèle aux bienséances font de Phèdre comme de Stratonice, la fiancée du père, elle est toujours destinée, en premier, à Thésée. C'est d'ailleurs seulement lorsqu'elle se croit veuve, que Phèdre se déclare à Hippolyte. Le modèle paternel étant supposé disparu, elle invite implicitement le fils à prendre sa place

¹³⁵⁵ René Girard, *op. cit.*, p. 218.

¹³⁵⁶ Soulignons que cette maladie du fils tend également à affaiblir la posture du père, inquiet pour son enfant. Or, selon René Girard, *Ibid.*, p. 275 « L'âge d'or du "complexe d'Oedipe" se situe dans un monde où la position du père est affaiblie mais pas complètement perdue, [...] ».

¹³⁵⁷ Soulignons en effet que contrairement à la mère assurée quant au lien sanguin qui l'unit à sa fille, le père n'est jamais assuré de sa paternité c'est la raison pour laquelle il doit reconnaître son fils comme tel.

auprès d'elle comme roi¹³⁵⁸. Le désir mimétique se joue ici au cœur de la conscience féminine qui imagine le fils imitant le père dans son amour pour elle. Or, cette rivalité supposée déclenche le conflit car, comme le montre René Girard, le modèle se sent menacé. En effet, à la suite de la calomnie, Thésée se met à redouter en Hippolyte, un rival plus jeune et en bonne santé – contrairement à Antiochus affaibli par la maladie. Ce fils qui lui semble insoumis met en péril, la paix familiale mais aussi, en tant que prince héritier, l'avenir du royaume. À l'inverse du modèle d'Antiochus, le désir mimétique déclenche la méconnaissance des liens père-fils et la destruction du pouvoir politique. En effet, le fils-héritier périt condamné par son père tandis que ce dernier, trop tard déssillé, se meurt symboliquement de désespoir. L'oubli des liens père-fils entraîne le chaos familial et politique. Partant, on peut s'interroger sur le bien fondé de la soumission à toute épreuve d'Hippolyte qui meurt, certes en martyr innocent, mais sans avoir pu empêcher son père de commettre une erreur.

Pour conclure, Antiochus et Hippolyte se présentent comme les deux faces d'une même médaille visant à célébrer la relation père-fils comme fondement de la monarchie. La mise en scène du désir mimétique permet de problématiser le lien familial. Il s'agit de montrer comment les ressemblances peuvent mener aussi bien à la reconnaissance et au renforcement de la lignée, qu'au conflit d'intérêts et à sa destruction¹³⁵⁹. Le schème dramatique galant est donc au service d'une réflexion politique qui se fait plus pessimiste au fil du siècle. Il s'agit d'une part, de célébrer la monarchie et la soumission à ce régime politique, et de l'autre, de mettre en garde l'auditoire contre les dangers possibles d'un exercice du pouvoir et d'une soumission aveugles. Finalement, seule une relation harmonieuse entre père et fils, autrement dit, entre le roi et ses sujets, permet de garantir la stabilité du pouvoir politique et la paix.

¹³⁵⁸ René Girard, *La Violence et le sacré*, p. 257, écrit : « Le désir du parricide et de l'inceste ne peut pas être une idée de l'enfant, c'est de toute évidence l'idée de l'adulte, l'idée du modèle ». Il prend l'exemple de l'oracle soufflant l'idée de parricide à Laïos avant même qu'Œdipe ne soit capable de désirer quoique ce soit. Il ajoute que « le fils est toujours le dernier à apprendre qu'il est en marche vers le parricide et l'inceste, mais [que] les adultes, ces bons apôtres, sont là pour le renseigner ». Dans le cas d'Hippolyte, nous pouvons dire que c'est Phèdre qui est à la source de l'idée d'inceste et de parricide.

¹³⁵⁹ Voir René Girard, *Ibid.*, pp. 217-218 : « Le même, le semblable, dans les rapports humains, évoque une idée d'harmonie : nous avons les mêmes goûts, nous aimons les mêmes choses, nous sommes faits pour nous entendre. Que se passe-t-il si nous avons vraiment les *mêmes désirs* ? Seuls quelques grands écrivains se sont intéressés à ce type de rivalité ».

CHAPITRE CONCLUSIF
PÈRE ET FILS RIVAUX OU LA FUSION DES MODÈLES
Andronic-Artaxerce-Mithridate

Chapitre VIII : Père et fils rivaux ou la fusion des modèles

Introduction

À la fin du siècle, pour la première fois, trois auteurs majeurs – Racine, Boyer et Campistron – placent, au cœur de l'intrigue de leurs tragédies, une rivalité amoureuse père-fils objective à dénouement funeste. En effet, jusqu'à présent nous avons étudié des rivalités tragiques subjectives – le modèle incarné par Hippolyte – ou des rivalités tragiques objectives à dénouement heureux – les modèles incarnés par Gondebaut et Antiochus. Ce chapitre sera donc entièrement consacré à l'étude de ces trois œuvres : *Mithridate* (1672), *Artaxerce* (1682) et *Andronic* (1685). Dans chacune de ces pièces, le statut de la femme est particulier. Dans *Andronic*, Irène, promise tout d'abord au fils, a finalement été contrainte d'épouser le père. Aspasia dans *Artaxerce* est la favorite du roi, mais elle nourrit un amour réciproque pour le prince Darius et, selon la loi, il est en droit de l'épouser. Monime est « accordée » à Mithridate mais Xipharès fut le premier à l'aimer en secret. En outre, son mariage n'a pas encore été célébré lorsqu'on annonce la mort du père. Autant de situations où la femme, amante du fils, se trouve liée, ou sur le point de l'être, avec le père. Partant, père et fils sont rivaux et le rapport de force tend à s'équilibrer, donnant lieu à de véritables tragédies de passions. Comment nos auteurs procèdent-ils pour mettre en scène une telle rivalité ? S'agit-il d'un nouveau modèle ?

En vérité, nous verrons que ces pièces fusionnent et renouvellent – consciemment ou non – les modèles esthétiques de rivalités, que nous avons étudiés précédemment. Bien que plus récente, *Mithridate* sera l'œuvre abordée en dernier, car c'est celle qui présente la plus grande complexité dans l'appropriation des modèles. Dans un premier temps, nous verrons comment les auteurs modifient les sources et fusionnent les modèles existants pour placer la rivalité au cœur de leurs intrigues. Puis, par une analyse précise des scènes clé de la rivalité, nous montrerons comment leur relecture personnelle des modèles leur permet de proposer de véritables tragédies de passions, porteuses de nouveaux enjeux idéologiques à l'orée du XVIII^e siècle.

1 La rivalité objective tragique : sources et mise en intrigue

1.1 Andronic ou l'adaptation du récit légendaire de Dom Carlos

À la fin du siècle, Jean-Galbert de Campistron propose, avec *Andronic* (1685), un nouveau modèle de fils rival amoureux de sa belle-mère. Transposant la nouvelle de l'abbé de Saint Réal, *Dom Carlos* (1672) à la cour byzantine, il met en scène les amours contrariées d'Andronic et de la belle Irène, mariée au père, l'empereur Colojean Paléologue, après avoir été promise au fils. Cette passion platonique secrète ayant été découverte, les jeunes amants périssent tragiquement, sous la sentence vengeresse de l'époux se croyant trahi. La pièce, créée le 8 février 1685, connaît un succès immédiat et attire un public constant jusqu'à la fin du siècle¹³⁶⁰. Mais comment Campistron parvient-il à renouveler le schème déjà bien connu de la rivalité amoureuse père-fils, pour parvenir à un tel succès ? Revenons tout d'abord sur les sources.

1.1.1 Sources historiques et diffusion de la légende

L'histoire de Dom Carlos¹³⁶¹, également surnommée la « légende noire » espagnole, repose en partie sur des sources historiques. Selon les faits attestés, Elisabeth de France (1545-1568), fille d'Henri II et de Catherine de Médicis, fut tout d'abord promise au prince d'Espagne, Dom Carlos (1545-1568), âgé du même âge qu'elle, afin de sceller la paix franco-espagnole. Cependant, en 1559, après de nouvelles négociations, c'est finalement le roi Philippe II, devenu veuf de Marie Tudor, qui épousât, par procuration, la jeune femme à la place de son fils, conformément au traité de Cateau-Cambrésis. Quelques années plus tard, Dom Carlos, réputé pour son caractère violent et révolté¹³⁶², fut accusé de causer des troubles politiques et emprisonné sur ordres de son père. Il mourut en captivité dans de mystérieuses circonstances tandis que la même année, Elisabeth, décéda en couches, après avoir donné naissance à trois enfants¹³⁶³. Une promesse de mariage avortée, un rapport conflictuel père-fils attesté et une

¹³⁶⁰ La pièce est créée le 8 février 1685 et le succès est immédiat, elle est représentée 25 fois puis, de 1685 à la fin du siècle, elle est jouée 80 fois.

¹³⁶¹ Nous utilisons l'écriture Dom Carlos, retenue par Saint Réal, plutôt que Don Carlos.

¹³⁶² Voir Benito Pelegrín, *D'un Temps d'incertitude*, Paris, éditions Sulliver, 2008, p. 223 : « Quant à Don Carlos, l'histoire atteste d'un état mental problématique, de ses liens avec les rebelles des Flandres, catholiques et protestants, avec des huguenots français, avec Elisabeth d'Angleterre, le duc de Saxe, le roi du Danemark et même le Grand Turc dont les galères devaient appuyer un extravagant débarquement dans les Pays Bas où l'enfant tenta de fuir ».

¹³⁶³ Sur les sources historiques voir la « Notice de *Dom Carlos* » de Jean Lafond dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assisté de Jacques Chupeau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, pp. 1462-1465. Le critique renvoie notamment à l'ouvrage d'Ivan Cloulas,

double mort mystérieuse, il n'en fallait pas davantage aux auteurs pour bâtir la légende de Dom Carlos, celle d'une rivalité amoureuse père-fils se soldant par la mort tragique des jeunes amants, condamnés par un père-époux vengeur.

La légende, sous forme de récits¹³⁶⁴ ou d'œuvres dramatiques, se diffuse rapidement au XVII^e siècle non seulement en Espagne, mais aussi en Angleterre et en France. Pour le versant ibérique, citons deux pièces aux titres révélateurs : *El príncipe don Carlos o Los celos en el caballo* [Le prince don Carlos ou la jalousie chez le cheval] de Diego Jiménez de Enciso (1622) et *El Segundo Séneca de España y el Príncipe don Carlos* [Le second Sénèque d'Espagne et le prince Don Carlos] de Juan Pérez de Montálban (1667)¹³⁶⁵. Soulignons également que Lope de Vega, figure emblématique du Siècle d'or, s'inspire probablement également de la légende dans sa tragédie *El Castigo sin venganza* [Le Châtiment sans vengeance] (1632)¹³⁶⁶. Pour la langue anglaise, mentionnons Thomas Otway qui fait représenter à Londres avec succès, en 1676, un *Dom Carlos, Prince of Spain* [Dom Carlos, prince d'Espagne]^{1367 1368}.

En France, c'est l'abbé de Saint Réal qui fait connaître la légende à un public alors féru de récits hispanisants. Conformément au genre à la mode de la « nouvelle¹³⁶⁹ », il propose avec

Philippe II, Fayard, 1992, pour une bonne mise au point sur l'histoire et la part de légende. Voir aussi Benito Pelegrín, *op. cit.*, pp. 221-223.

¹³⁶⁴ Voir notamment *supra* les sources citées par l'abbé de Saint Réal dans ses deux *Avis au lecteur*.

¹³⁶⁵ Au sujet de ces pièces non traduites en français, voir le site Internet de Jean-Louis Backès :

<http://jean-louis.backes.pagesperso-orange.fr/don%20carlos.htm> (dernière consultation 24/09/2012).

¹³⁶⁶ Félix Lope de Vega, *El Castigo sin venganza*, Edicion de Antonio Carreño, Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 1993. Voir aussi la traduction française de Robert Marrast dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, éd. sous la direction de Robert Marrast, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, vol. I, pp. 749-806. La tragédie de Lope de Vega raconte les amours coupables de Federico et de sa jeune belle-mère Cassandra à la cour du duc de Ferrare. Elle se solde par la mort des jeunes amants, assassinés par l'époux trompé, soucieux de venger son honneur outragé. Lope désigne lui-même sa pièce sous le terme de *tragedia*, voir Christophe Couderc, *op. cit.*, p. 192. La critique actuelle diverge quant aux sources de cette pièce. Elle pourrait, selon Maria Rosa Alvarez Sellers, s'inspirer de l'histoire récente de Dom Carlos ce qui expliquerait qu'elle n'ait été représentée qu'une seule fois en 1632. Voir Maria Rosa Alvarez Sellers, *Análisis y Evolucion de la tragedia española en el siglo de oro. La Tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997, vol. II, chap. 9, pp. 461-496 ; voir aussi Antonio Carreño qui développe la même hypothèse dans son « Introduction » à la pièce, *El Castigo sin venganza*, éd. cit. Comparer avec la « Notice » sur *Le Châtiment sans vengeance* de Robert Marrast dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, éd. cit. , pp. 1564-1569, où le critique donne pour source une nouvelle de Bandello « L'Honneur des Este », fondée sur des faits historiques, les amours incestueuses entre Parisina, épouse du marquis d'Este et son beau-fils Ugo en 1425. Le mari découvrant la tromperie leur fait couper la tête. Selon le critique, il s'agirait de la source principale de Lope de Vega, mais il mentionne également la légende de Dom Carlos et n'exclut pas une allusion possible.

¹³⁶⁷ Voir *supra* le site Internet de Jean-Louis Backès qui propose une traduction en français de la pièce de Thomas Otway.

¹³⁶⁸ Soulignons que la diffusion de la légende en Europe se poursuit bien après le XVII^e siècle, au théâtre mais aussi à l'opéra, voir la conclusion générale de notre thèse.

¹³⁶⁹ Nous nous référons ici à la définition du genre donnée par Roger Guichemerre dans son édition de *Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, collection Folio classique, 1995, p. 9 : « [...] nous considérons comme des nouvelles des récits courts – leur longueur pourra varier de quelques pages à une centaine –, linéaires – encore que certaines nouvelles comportent des récits rétrospectifs –, narrant une action simple, où interviennent un petit nombre de personnages, ces deux derniers caractères résultant de la

son *Dom Carlos* (1672)¹³⁷⁰, un récit court, linéaire, et comportant un nombre réduit de personnages – en comparaison avec les romans héroïques de l'époque. La narration s'organise autour de moments clé, déjà fortement dramatisés : la première rencontre de Dom Carlos et de la reine, la décision du prince de partir au combat en Flandres pour oublier son amour coupable, la découverte de la correspondance des amants par le père-roi Philippe, l'arrestation et la condamnation à mort du prince, l'empoisonnement de la reine par son époux. En substituant son récit, « nouvelle historique¹³⁷¹ », et en citant diverses sources dans le paratexte, le nouvelliste vise à renforcer l'effet de vraisemblance et à se distinguer du merveilleux romanesque¹³⁷². Pourtant, son approche manque d'objectivité car pour lui, « [é]tudier l'histoire », c'est prioritairement « **étudier les motifs, les opinions et les passions des hommes**, pour en connaître tous les ressorts, les tours et les détours [...] »¹³⁷³. Partant, sa nouvelle est largement enrichie de motifs galants – le portrait de la princesse, l'accident de Dom Carlos et la lettre de la reine, la scène du tournoi en l'honneur de la guérison du roi¹³⁷⁴ – et de rivalités secondaires – la rivalité de la Princesse d'Eboli, amoureuse de Dom Carlos, la rivalité du marquis de Posa et celle de Dom Juan, tous deux amoureux d'Elisabeth. Saint Réal s'accorde donc une large part de liberté. Comme le souligne Roger Guichemerre, si la plupart des personnages mentionnés ont bien existé, leurs sentiments passionnés ainsi que les mobiles de leurs actes sont bien souvent de l'invention du nouvelliste¹³⁷⁵. Ce récit vraisemblable d'une passion coupable entre deux personnages de haut rang avec sa fin tragique, offre un canevas

brièveté du genre. Ajoutons que ces récits se terminent souvent par un évènement dramatique, ou en tous cas surprenant. »

¹³⁷⁰ La nouvelle connaît un large succès et elle est rééditée plusieurs fois.

¹³⁷¹ Voir Jean Lafond, « Notice » de *Dom Carlos* dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. cit. , p. 1462.

¹³⁷² Voir les deux *Avis* successifs qui précèdent la nouvelle dans *Dom Carlos*, éd. Roger Guichemerre, pp. 194-195 : « Tous les historiens du siècle passé, qui parlent du malheureux prince d'Espagne qui fait le sujet de cet ouvrage, parlent aussi de son amour pour sa belle-mère » ; « Cette histoire est tirée de tous les auteurs espagnols, français, italiens et flamands qui ont écrit sur le temps où elle s'est passée. Les principaux sont MM. de Thou, Aubigné, Brantôme, Cabrera, Campana, Adriani, Natalis Comes, Dupleix, Matthieu, Mayerne, Mézeray, le laboureur sur Castelanu, Strada, Meteren, l'historien de Dom Juan d'Autriche, les éloges du P. Hilarion de Coste, un livre espagnol des *Dits et Faits héroïques de Philippe II*, une relation de la mort et des obsèques de son fils, etc. ». Saint Réal cite également un « petit livre en vers, *Diogenes* » et « un manuscrit de M. de Peiresc ». Sur la documentation historique de Saint Réal, voir aussi la « Notice » de Roger Guichemerre dans *Dom Carlos*, éd. cit. , pp. 191-192.

¹³⁷³ Abbé de Saint Réal, *De l'Usage de l'histoire*, « Introduction », cité par Maurice Lever dans *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 207. C'est nous qui soulignons.

¹³⁷⁴ Notons que ces motifs galants sont largement repris quelques années plus tard par Mme de Lafayette dans *La Princesse de Clèves* (1678). Le petit roman de la comtesse fait, du reste, allusion à plusieurs reprises au sort d'Elisabeth de France, voir tome I, p. 42 où la narratrice évoque : « Mme Elisabeth de France, qui fut depuis reine d'Espagne, [et qui] commençait à faire paraître un esprit surprenant et cette incomparable beauté qui lui a été si funeste », voir aussi tome II, pp. 105-107. Voir Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Larousse-Bordas, « classiques Larousse », 1997.

¹³⁷⁵ Voir Roger Guichemerre, *Dom Carlos*, éd. cit. , pp. 192-193.

idéal de tragédie¹³⁷⁶, dont s'empare Campistron quelques années plus tard, non sans se livrer à quelques modifications, comme nous allons le voir à présent.

1.1.2 L'adaptation de Campistron : Andronic & Dom Carlos

Dans sa *Préface* à l'édition de 1707, Campistron n'hésite pas à dévoiler la source principale de sa tragédie *Andronic*, déclarant qu'il « conçu[t] la première idée de ce sujet sur une Histoire moderne écrite par Mr. l'Abbé de Saint Réal¹³⁷⁷ ». Cependant, ne pouvant garder le sujet en l'état pour des « raisons invincibles¹³⁷⁸ » – vraisemblablement par souci des bienséances¹³⁷⁹ –, il reconnaît avoir puisé les « caractères de Colojean, d'Andronic, & d'Irène » dans l'« Histoire de Constantinople¹³⁸⁰ » et transposé son action dans l'Orient médiéval. Le dramaturge souligne que « les faits des deux histoires sont entièrement conformes dans toutes leurs circonstances¹³⁸¹ » et que seuls les dénouements diffèrent puisque « Colojean ne fit pas mourir son fils ; il se contenta de lui faire crever les yeux avec du vinaigre brûlant, supplice ordinaire des Princes dans l'Empire d'Orient¹³⁸² ». Mais, sous ce travestissement apparent des personnages et de l'action, le dramaturge suit globalement la trame de la nouvelle¹³⁸³. Ses modifications vont, en réalité, dans le sens d'une concentration de l'intrigue sur le seul triangle amoureux Andronic-Irène-Colojean. Partant, il élimine les rivalités amoureuses épisodiques et les personnages secondaires tels Dom Juan, La Princesse d'Eboli, le marquis de Posa, etc. Toutes ces brouilles galantes sont remplacées par la seule machination politique orchestrée par les deux conseillers machiavéliques de l'empereur –

¹³⁷⁶ Voir les commentaires du narrateur soulignant lui-même la portée tragique de son récit. Voir aussi les commentateurs de la nouvelle qui sont nombreux à souligner son caractère dramatique tel Jean Lafond qui souligne qu'elle « rappelle [...] les machines si parfaitement montées des pièces de Racine », voir *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. cit., « Notice » de *Dom Carlos*, p. 1465.

¹³⁷⁷ Voir *Préface* de l'édition de Ribou, 1707 citée dans Jean-Galbert de Campistron, *Tragédies (1684-1685). Arminius, Andronic, Alcibiade*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Philippe Gersperrin et Jean-Noël Pascal, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2002, p. 73.

¹³⁷⁸ *Ibid.*

¹³⁷⁹ Rappelons que Louis XIV est l'un des descendants de Philippe II et que la pièce est dédiée à Madame la Dauphine, fille de Louis XIV.

¹³⁸⁰ Campistron aurait en réalité fusionné deux figures de l'histoire de Constantinople : d'une part, l'empereur Colojean du XII^e siècle (Jean de Commène), père d'un Andronic et fils du fameux Alexis de Commène, marié à une certaine Irène, et d'autre part, un autre Colojean du XIV^e siècle (Jean V Paléologue). Ce dernier condamna un de ses fils Andronic, qui conspirait contre lui, à avoir les yeux crevés. Il aurait également promis Eudoxie, princesse de Trézibonde, à son autre fils, Manuel, avant de décider de l'épouser lui-même. Pour un bilan sur les sources historiques orientales, voir la « Notice sur *Andronic* » dans *Andronic*, éd. cit., pp.130-131 ; voir aussi H.C. Lancaster, *op. cit.*, part. IV, vol. I, p. 252.

¹³⁸¹ *Préface*, éd. cit., p. 73.

¹³⁸² *Ibid.*

¹³⁸³ Voir l'analyse de l'adaptation par Campistron de la nouvelle de Saint Réal proposée par Chrystelle Barbillon dans sa thèse notamment, p. 52 ; p. 370 ; p. 392 ; p. 531-534.

Léon et Marcène¹³⁸⁴. Ces derniers accusent à tort le prince de fomenter une révolte en Bulgarie¹³⁸⁵. Officiellement, c'est donc pour une raison politique – la tentative de sédition – que le père condamne son fils, même s'il le soupçonne, officieusement, également d'adultère. Partant, le dénouement diffère de la nouvelle. Andronic, condamné, meurt dans son bain après s'être ouvert les veines, comme chez Saint Réal, mais Irène ne meurt plus en victime de son époux, elle s'empoisonne elle-même¹³⁸⁶. Enfin, la mort atroce de l'empereur Colojean, dévoré par les poux dans la nouvelle¹³⁸⁷, n'est pas évoquée. La pièce se clôt simplement sur son désespoir et son incertitude quant à la condamnation émise contre son fils. Voyons à présent comment Campistron fusionne les divers modèles de rivalités que nous avons précédemment étudiés.

1.1.3 La fusion des modèles au sein de l'intrigue d'*Andronic*

En transposant à la scène le sujet de Dom Carlos, Jean-Galbert de Campistron a manifestement été séduit par la structure oedipienne au cœur de la légende. Pourtant, la représentation d'un fils amoureux de sa jeune belle-mère n'a rien d'un sujet novateur en cette fin de siècle. En effet, Andronic peut être considéré comme un nouvel Antiochus, ce personnage de fils rival à la mode dans les années 1630 à 1660 que nous avons étudié au chapitre VI. En outre, le schème romanesque tragique des jeunes amants poursuivis par un père-rival-tyran n'a rien d'original. Nous avons déjà montré dans notre chapitre V consacré au modèle incarné par Gondebaut, comment les dramaturges transposent, dès le premier tiers du siècle, ce type de récit sur les scènes tragi-comiques et tragiques. Mais, ces deux modèles de rivalités présentent la particularité de toujours s'achever par un dénouement heureux, grâce à l'acte généreux du père-roi. Or, et c'est là que Campistron innove, sa pièce s'achève par la condamnation à mort des amants, victimes de l'époux trahi, devenu un tyran sans qu'aucune conversion ne semble possible. Pour réussir cette gageure, le dramaturge fait en réalité intervenir un troisième modèle, celui incarné par Hippolyte, fils injustement accusé de nourrir un désir incestueux pour sa belle-mère et condamné à mort par son père. Andronic correspond

¹³⁸⁴ Il s'agissait des rôles plus mineurs du duc d'Albe et de Ruy Gomez dans la nouvelle de Saint Réal.

¹³⁸⁵ Dans la nouvelle, il s'agit des Flandres. Le choix de la Bulgarie est vraisemblablement un emprunt aux sources historiques orientales.

¹³⁸⁶ Dans la nouvelle Irène est empoisonnée par son époux qui se console ensuite en tombant amoureux de la Princesse d'Eboli.

¹³⁸⁷ Saint Réal, *Dom Carlos*, éd. Roger Guichemerre, p. 264 : « Enfin Philippe II lui-même, après avoir vieilli parmi les douleurs de tant de désastres, fut frappé d'un ulcère, qui engendra une quantité effroyable de poux, dont il fut dévoré tout vivant et étouffé, quand il ne trouvèrent plus de quoi se nourrir sur son corps ». Toutefois, Jean Lafond souligne que la version de la nouvelle datée de 1691 possède un dénouement édulcoré, l'empereur décédant seulement d'un ulcère, voir *Dom Carlos* dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. cit. , p. 562, n. 4.

donc à un double modèle de fils rival. Tel Antiochus, il nourrit un amour platonique pour sa belle-mère mais, loin d'être récompensé pour sa soumission comme ce dernier, il se voit accusé à tort de trahison par son père et meurt condamné, tel Hippolyte. Soulignons, en outre, que l'accusation contre le prince est proférée non par la femme aimante – comme dans le modèle d'Hippolyte –, mais, par les deux conseillers politiques machiavéliques. Ces derniers s'acharnent à alimenter le conflit père-fils, conformément au modèle de la rivalité embrouillée que nous avons étudiée au chapitre IV et qui repose sur les machinations de personnages secondaires. Nous verrons que cette fusion et relecture des modèles permet à Campistron de développer un pathétique inédit reposant sur la rupture du lien familial. Mais, pour le moment, voyons comment procède Claude Boyer pour modifier ses sources et fusionner les modèles de rivalités au sein de sa propre intrigue.

1.2 Claude Boyer et la relecture du sujet d'Artaxerce

La tragédie *Artaxerce* de Claude Boyer¹³⁸⁸ est représentée pour la première fois le 22 novembre 1682 à la Comédie française mais, en dépit des larges recettes récoltées, elle ne donne lieu qu'à cinq représentations¹³⁸⁹. Vraisemblablement victime d'une cabale, si l'on en croit les dires de son auteur et les témoignages de l'époque¹³⁹⁰, cette tragédie de passions, reposant sur une rivalité amoureuse père-fils, ne fût, semble-t-il, pas appréciée à sa juste valeur. Boyer, reprend pourtant un sujet connu du public de l'époque, celui d'Artaxerce, déjà

¹³⁸⁸ Voir notre édition critique de la pièce, Boyer Claude, *Artaxerce*, tragédie, Paris, C. Blageart, 1683, éd. Cécile Suignard, mémoire de master I sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2003.

¹³⁸⁹ Voir Joannidès, *Comédie française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, édition Burt Franklin, New York, 1901, rééd. 1971. La pièce est ensuite jouée les 25, 27, 30 novembre et 2 décembre avec des recettes plus basses mais qui restent satisfaisantes. La dernière représentation a lieu à Versailles le 6 décembre, et la pièce ne sera jamais jouée de nouveau.

¹³⁹⁰ Voir Boyer, *Préface*, éd. cit., p. 71: « Le jugement des Personnes fort éclairées, et dont le nom est respecté de l'envie même, les applaudissements que cette Pièce reçut dans les premières Représentations, me répondaient d'un succès infaillible. Une chute si prompte et si surprenante, peut-elle être naturelle ? Et ne doit-on pas l'imputer à quelque cause extraordinaire ? ». La raison de son infortune résiderait, selon l'auteur, dans le fait qu'il a dévoilé son nom, après avoir usé du pseudonyme de Pader d'Assezan pour sa précédente pièce, *Agamemnon* : « [...] je prends quelque confiance de ce dernier succès, et crois pouvoir hasarder mon nom en faisant paraître *Artaxerce*. Il n'en fallut pas davantage pour lui attirer tout ce qui a contribué à le faire tomber ». Selon Lancaster, la chute rapide de la pièce appuie l'affirmation de Boyer dans sa *Préface* selon qui c'est l'influence des critiques de Versailles qui a ruiné sa pièce. Voir H. C. Lancaster, *op. cit.*, tome IV, pp. 218-222 : « But it was played at Versailles on Dec. 6. and was never put on again. These facts support Boyer's contention that it was the influence of critics at Versailles that ruined the success of his play. » Sur la cabale racinienne dont fût victime Claude Boyer et qui engendra son discrédit, voir Sylvie Benzekri-Elbazis, *Claude Boyer dramaturge : une traversée du XVII^e siècle (1618-1698)*, thèse de doctorat, sous la direction de G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2008. Voir aussi Jules Rolland « Claude Boyer de l'académie française et les coteries littéraires du Grand Siècle », *Histoire littéraire de la ville d'Albi*, Toulouse, 1879, chap. X., pp. 245-283.

traité par Boisrobert et Magnon dans les années 1640¹³⁹¹, mais il revient, pour sa part, aux sources historiques du sujet.

1.2.1 Le retour aux sources historiques

Dans sa *Préface*, Claude Boyer se réfère à Plutarque à travers le récit de trois anecdotes extraites de la *Vie d'Artaxerce*¹³⁹². Il s'agit des épisodes de l'artisan et de la coupe d'or de mille darigues, du Lacédémonien insolent, et enfin de la tentative d'assassinat du roi par son frère Cyrus dans le temple. Par ces trois récits, le dramaturge vise à mettre en exergue « la libéralité », la « modération » et la « clémence » d'Artaxerce¹³⁹³, trois qualités considérées comme essentielles pour un souverain mais, tout à fait inhabituelles, dans un cadre oriental, selon l'imaginaire de l'époque. Or, Plutarque soulignait déjà ces traits de caractère étonnants¹³⁹⁴ et, c'est vraisemblablement cette figure de généreux, qui a retenue l'intérêt de Claude Boyer, « ayant dessein en faisant son portrait, de faire celui de Louis Le Grand¹³⁹⁵ ».

Boyer rationalise¹³⁹⁶ et simplifie la trame de Plutarque. Il affadit notamment complètement la rivalité des deux frères pour le pouvoir, puisque Ariarathe, le second fils d'Artaxerce, reste hors scène. Il fait le choix de se concentrer sur la rivalité entre le roi Artaxerce et son fils Darius pour une même femme, Aspasia, et il retient l'élément clé de la loi perse, fondée sur la faveur que le roi doit accorder à son successeur. Il garde aussi la tentative de parricide manquée de Darius¹³⁹⁷ et sa mort finale, ainsi que celle de Tiribaze, traître assoiffé de pouvoir et de vengeance. Cependant, il modifie considérablement le dénouement en introduisant l'acte généreux d'Artaxerce qui gracie son fils, alors que chez Plutarque, Darius meurt condamné à mort. En vérité, Boyer prend ici exemple sur ses prédécesseurs, Boisrobert et Magnon, même si, pour sa part, il problématise l'acte généreux, comme nous allons le voir à présent.

¹³⁹¹ Voir notre étude de ces deux pièces au chapitre V.

¹³⁹² Plutarque, *Vie d'Artaxerce* dans *La Vie des hommes illustres*, éd. cit. , tome 2, chap. V, pp. 955-957.

¹³⁹³ Claude Boyer dans sa *Préface*, éd. cit. , p. 76 évoque au sujet d'Artaxerce : « [...] cette libéralité magnifique, qui lui fit donner une Coupe d'or de mille darigues, qui étaient des pièces d'or, à un Artisan qui ne trouvant point autre chose en son chemin pour offrir à son Roi, courut à la Rivière y puiser de l'eau dans ses deux mains, et alla la lui présenter ; cette modération admirable, qui lui fit écouter sans emportement, les paroles insolentes d'un Lacédémonien, nommé Euclidas ; cette clémence royale, qui pardonna à Cyrus son Frère, lors qu'il fut surpris voulant l'assassiner, dans le temps qu'il fut sacré par les Prêtres dans le Temple de Minerve ». Voir notre étude des sources antiques de la pièce dans notre « Introduction », Claude Boyer, *Artaxerce*, éd. cit. , pp.18-20.

¹³⁹⁴ Plutarque, *op. cit.*, chap. XLV : « Il fut estimé Prince doux et humain, et qui aimait son peuple et ses sujets ».

¹³⁹⁵ Claude Boyer, *Préface*, éd. cit. , p. 75.

¹³⁹⁶ Boyer occulte toute référence aux dieux.

¹³⁹⁷ Lorsque Darius tente d'enlever Aspasia, car Tiribaze lui a fait croire que le roi projetait de l'épouser le jour suivant, il blesse son frère mais, devant son père, l'arme à la main, il se rétracte et il est arrêté.

1.2.2 Sources récentes et problématisation de l'acte généreux

En effet, Boisrobert et Magnon mettent en scène, dès les années 1640, le sujet d'Artaxerce. Ils retiennent la figure d'un roi clément envers ses sujets et modifient le dénouement de la rivalité père-fils contée par Plutarque. Darius, n'est plus coupable d'une tentative de parricide mais simplement d'une tentative d'enlèvement de la jeune femme. Les deux pièces s'achèvent par une réconciliation familiale spectaculaire et merveilleuse. En effet, Artaxerce, le tyran-rival, à la vue de son fils mourant chez Boisrobert ou à la suite d'une intervention divine chez Magnon, se convertit brusquement en roi généreux et cède Aspasia à Darius. Boyer, pour sa part, a également déjà expérimenté ce type de fin heureuse notamment dans sa tragi-comédie *Fédéric* (1659)¹³⁹⁸ et dans sa tragédie *Clotilde* (1659)¹³⁹⁹. Toutefois, la rivalité amoureuse père-fils ne joue dans ces pièces qu'un rôle d'épisode au sein de l'action.

Or, vingt ans plus tard, en choisissant le sujet d'Artaxerce et en faisant de la rivalité amoureuse père-fils l'action principale de sa tragédie, notre dramaturge aborde le problème de la clémence royale différemment. Il prend le parti d'exploiter le paradoxe contenu dans cette figure de souverain oriental libéral et problématise l'acte généreux¹⁴⁰⁰. La grâce survient après la condamnation du fils coupable d'une tentative de parricide mais, trop tardivement, tel « un coup de théâtre inutile¹⁴⁰¹ » car elle ne parvient pas à empêcher la mort du jeune homme, assassiné par le traître Tiribaze. Ce procédé était déjà présent dans *Agamemnon* (1680)¹⁴⁰², la précédente tragédie de Boyer, où la rivalité père-fils jouait un rôle d'épisode. Fort de ce succès¹⁴⁰³, le dramaturge reprend donc le schème et le développe au sein de l'action

¹³⁹⁸ Dans *Fédéric*, la rivalité amoureuse père-fils constitue un épisode concentré sur les actes IV et V. Elle s'achève rapidement et, sans véritable conflit, par l'acte généreux du père, Fédéric, cédant Yolande à son fils Valère. Voir notre chapitre I.

¹³⁹⁹ Dans *Clotilde*, la rivalité amoureuse père-fils constitue un épisode combiné avec l'action principale constituée par la rivalité mère-fille, voir notre étude au chapitre I et, pour la mère tyran rivale, au chapitre V. Soulignons toutefois qu'une problématisation de l'acte généreux se dessine déjà dans cette pièce puisque le père cède une première fois la jeune femme (acte II), puis se rétracte (acte III), avant de la céder à nouveau à son fils (acte V).

¹⁴⁰⁰ Plus récemment, le dénouement avec l'acte de générosité du souverain avait également été réactivé par la tragédie de Racine, *Alexandre Le Grand* (1665).

¹⁴⁰¹ Voir Sylvie Benzekri-Elbazis, *Claude Boyer dramaturge : une traversée du XVII^e siècle (1618-1698)*, thèse cit., pp. 231sq : « Le coup de théâtre inutile, une marque de la dramaturgie de Boyer ». La chercheuse montre que Boyer met en place ce procédé dès le début de sa carrière avec *La Porcie romaine* (1645) pour ensuite l'abandonner et y revenir en 1678 avec *Le Comte d'Essex* et ce, jusqu'à la fin de sa carrière. Il aurait été influencé dans ce choix par le succès de *Phèdre et Hippolyte* de Racine (1677) où Thésée rappelle Hippolyte alors qu'il est déjà trop tard.

¹⁴⁰² *Agamemnon* cède Cassandre à son fils Oreste mais celle-ci est tuée par Egisthe sur ordre de Clytemenestre. Sur cette pièce et sur la rivalité comme épisode, voir notre chapitre I.

¹⁴⁰³ La première d'*Agamemnon* se déroule le 12 mars 1680 au Théâtre de l'Hôtel Guénégaud et elle est suivie de nombreuses autres représentations jusqu'en 1685. Boyer dans sa *Préface à Artaxerce*, éd. cit., p.74, souligne le succès de cette précédente pièce : « Jamais Pièce de théâtre n'a eu un succès plus avantageux. Les Assemblées

principale. Cette relecture des sources combinée à la fusion avec d'autres modèles de rivalités, permet la mise en œuvre d'une véritable tragédie de passions, comme nous allons le voir à présent.

1.2.3 La fusion des modèles au sein de l'intrigue d'*Artaxerce*

Au premier abord, la rivalité Artaxerce-Darius se présente comme la fusion des modèles de rivalités incarnées par les fables d'Antiochus et d'Hippolyte. En effet, le dénouement nous présente un fils à la fois gracié, tel Antiochus, et condamné, tel Hippolyte, le père revenant trop tard sur son jugement. Cependant, ce qui distingue Darius de ces deux modèles c'est la nature de son amour, qui est bien réel et qui n'a rien de coupable. En effet, selon la loi perse, le successeur a le droit, lors de son couronnement, de demander une faveur à son monarque. En demandant Aspasia, alors même que cette jeune femme est libre, Darius est tout à fait dans la légalité. C'est son père qui se comporte en tyran en refusant de lui céder aussitôt la jeune femme. Artaxerce, qui ne respecte pas la loi, se distingue d'un Seleucus ou d'un Thésée qui étaient tous deux dans leur bon droit en voulant conserver celle qui était déjà leur épouse ou leur fiancée. La pièce emprunte donc également certains aspects au modèle de la rivalité violente et spectaculaire incarnée par Gondebaut. Mais la figure du bon roi étant celle qui intéresse Boyer, comme il le reconnaît lui-même dans sa *Préface*, il ne peut s'en tenir à la structure manichéenne du tyran-rival opposé au jeune couple d'amants parfaits. Partant, il complexifie son action en introduisant une intrigue secondaire politique centrée sur deux personnages, le favori Tiribaze et sa fille Nitocris. Ces deux ambitieux alimentent le conflit père-fils afin de s'emparer du pouvoir sur le modèle de la brouille dans sa version tragique, comme dans *Andronic* de Campistron. Le fils, innocenté quant à toute accusation d'inceste ou d'adultère, se retrouve coupable d'une tentative de parricide car il s'est laissé manipuler par Tiribaze¹⁴⁰⁴. En ce sens, Darius se présente comme le double inversé d'un Andronic, qui, pour sa part, est coupable sur le plan privé – d'un désir adultère pour sa belle-mère – mais, innocent, sur le plan public – car il est accusé à tort de tentative de soulèvement. Enfin, cette tragédie de passions, tout comme celle de Campistron, témoigne de l'influence de *Mithridate*, créée une dizaine d'années auparavant. Racine est en effet celui qui parvient à exploiter au mieux l'ensemble des possibles de la rivalité amoureuse père-fils, comme nous allons le voir à présent.

furent nombreuses, et le Théâtre si rempli, qu'on vit beaucoup de personnes de la première qualité prendre des places dans le Parterre. » Sur le succès de la pièce, voir aussi Lancaster, *op. cit.*, part. IV, vol. I, pp.155-15.

¹⁴⁰⁴ De la même façon, nous avons vu qu'Andronic se voit accuser de tentative de soulèvement par les deux conseillers machiavéliques de Colojean.

1.3 Racine et le sujet de la « mort » de Mithridate

Cinq ans avant le succès de *Phèdre et Hippolyte*, Jean Racine propose avec *Mithridate*, une tragédie reposant déjà sur une rivalité amoureuse père-fils. La rivalité est ici objective et dédoublée, opposant le souverain oriental à ses deux descendants – Pharnace et Xipharès –, pour la main de Monime. Cette intrigue d’amour s’insère dans un conflit politique entre le roi du Pont et Rome, si bien que l’action se déploie sur un arrière-plan épique. La pièce s’achève par un dénouement mixte puisque le père, se suicide, après avoir gracié *in extremis* son fils cadet, auquel il cède la jeune femme, et condamné son fils aîné. Vraisemblablement créée en décembre 1672¹⁴⁰⁵, cette tragédie reçoit un accueil favorable, en dépit de critiques portant sur le caractère du roi. Elle est jouée de nombreuses fois à la Cour et passe pour être l’œuvre préférée de Louis XIV¹⁴⁰⁶.

Si le sujet, la mort de Mithridate, est fourni par les sources historiques, Jean Racine prend de grandes libertés avec l’Histoire puisqu’il invente le conflit amoureux comme facteur de discorde supplémentaire au sein de la famille. En cela, notre auteur se distingue de ses contemporains qui puisaient toujours la rivalité amoureuse au sein des sources historiques ou romanesques, comme nous l’avons vu précédemment. C’est donc bien ce schème dramatique moderne qui fascine Racine et qu’il déploie au sein de sa tragédie en exploitant – consciemment ou non – l’ensemble des divers modèles de rivalités que nous avons précédemment étudiés.

1.3.1 Du sujet historique à la mise en intrigue

Dans sa *Préface* à l’édition de 1673, Jean Racine souligne sa fidélité aux sources historiques et énumère ses nombreuses références – les historiens Florus, Plutarque, Dion Cassius et Appien d’Alexandrie¹⁴⁰⁷. Il dégage des textes antiques une matrice tragique très réduite : le suicide du roi du Pont, trahi par son fils Pharnace qui était allié des Romains. Ainsi, comme l’affirme le dramaturge, la mort de Mithridate constitue « l’action de [s]a tragédie¹⁴⁰⁸ ». Par le choix d’un tel sujet – un souverain oriental acculé à la mort par la

¹⁴⁰⁵ Pour les conditions de création de la pièce, voir Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate* dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 1528-1530.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.* Voir aussi pour la réception de la pièce. H. C. Lancaster, *op. cit.*, part IV, vol. I, p. 88: “The *Mercure* declared that the play was favorably received, though it spoke ironically of the old king’s death”; “Dangeau declared on Nov. 5, 1684, that it was the play that Louis XIV most enjoyed. It was given several times at court. At the Comédie française it was produced 534 times between 1684 and 1920, ranking fifth among its author’s tragedies”.

¹⁴⁰⁷ Jean Racine, *Préface* à l’édition de 1673, éd. cit., p. 629.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

trahison de son fils –, Jean Racine suit parfaitement la doctrine aristotélicienne qui encourage la représentation de conflits intrafamiliaux¹⁴⁰⁹. À partir de ce fait historique avéré, il imagine tout le reste, c'est-à-dire l'enchaînement de causes à effets conduisant au dénouement – la mort du père – selon le mode de construction à rebours, caractéristique de la tragédie à crise¹⁴¹⁰. Georges Forestier dans sa « Notice » de la pièce explique très clairement comment procède Jean Racine et nous reprenons ici largement son analyse¹⁴¹¹. Ainsi, le chercheur écrit :

Mithridate meurt donc des conséquences de la trahison de son fils : en termes de poétique c'est la « fin ». Restait à trouver « le milieu » et le « commencement ». Le **milieu** ne peut être constitué que par la cause de cette trahison, c'est-à-dire par un **conflit père-fils** ; quant au **commencement**, c'est la cause du conflit, donc **une rivalité d'ordre politique ou passionnel**. Telle est l'« action principale ».¹⁴¹²

Pour parvenir au dénouement funeste constitué par la mort du roi, Jean Racine a donc développé le conflit père-fils. Initialement seulement politique, la discorde entre Mithridate et Pharnace se dote désormais d'un enjeu amoureux, l'obtention de la main de Monime. En outre, le conflit est dédoublé par l'ajout du fils cadet Xipharès, certes fidèle à son père politiquement, mais lui aussi amoureux de la jeune femme et aimé de celle-ci.

Mais où le dramaturge trouve-t-il l'idée des personnages de Monime et de Xipharès ? En réalité, ceux-ci ont véritablement existé ce qui permet à Racine de justifier leur présence au sein de l'intrigue. Ainsi, dans sa *Préface des Œuvres* de 1676, 1687 et 1697¹⁴¹³, il déclare avoir choisi Monime en se référant au portrait donné par Plutarque – dont il cite les propos traduits par Amyot¹⁴¹⁴ – et, pour Xipharès, il se réfère à « des Historiens qui prétendent que Mithridate fit mourir ce jeune prince pour se venger de la perfidie de sa mère¹⁴¹⁵ ». Toutefois, ces explications s'avèrent insuffisantes car, comme le souligne Georges Forestier, d'après les sources historiques, « ces deux personnages ne semblent pas s'être jamais rencontrés » et « Mithridate leur avait donné la mort à des moments très éloignés et bien des années avant d'être lui-même acculé à la mort¹⁴¹⁶ ». Jean Racine a donc falsifié les sources et choisi de faire

¹⁴⁰⁹ Aristote, *Poétique*, éd. cit., chapitre XIV, p. 105, 1453b : « Mais les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher ».

¹⁴¹⁰ Sur le mode de construction à rebours de la tragédie, voir notre chapitre I.

¹⁴¹¹ Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., pp. 1530-1534 ; voir aussi son article Georges Forestier, « Dramaturgie racinienne (Petit essai de génétique théâtrale) » dans *Les Tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate, Littératures classiques*, n° 26, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 13-38.

¹⁴¹² Georges Forestier, « Notice » sur *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., p. 1532. C'est nous qui soulignons.

¹⁴¹³ Jean Racine, *Préface des Œuvres* de 1676, 1687 et 1697, éd. cit., pp. 687-690.

¹⁴¹⁴ *Ibid.* p. 689.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 690.

¹⁴¹⁶ Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., p. 1531. Le critique souligne en outre p. 1553, que pour créer Monime, Racine a considérablement modifié le texte de Plutarque car il a « supprimé

survivre et se rencontrer ces deux personnages. En outre, il a ménagé leurs destinées puisque dans sa pièce, les deux protagonistes sont épargnés par le roi. En effet, Mithridate gracie *in extremis* son fils Xipharès, vainqueur des Romains, et lui cède Monime, après avoir tenté de la faire empoisonner. En créant cet épisode amoureux, qui alimente la crise familiale, le dramaturge vise prioritairement à renforcer l'unité de son action¹⁴¹⁷. En effet, cette invention contribue activement à l'élaboration d'un dénouement mixte puisque l'union du couple d'amants, finalement sain et sauf, permet de contrebalancer la mort du père et la trahison du fils aîné.

1.3.2 Les sources contemporaines et la rivalité dédoublée

Comment expliquer le choix du sujet de la mort de Mithridate par Racine ? Certaines œuvres contemporaines l'ont-elles influencé ? En vérité, la représentation des dernières heures d'un souverain, préférant se suicider plutôt que d'être livré au vainqueur romain, constitue, depuis la *Sophonisba* du poète italien Trissino (1514), une longue tradition sur la scène tragique française¹⁴¹⁸. Dans ce cadre, La Calprenède avait déjà choisi en 1635 de traiter de la mort de Mithridate ainsi que l'indique le titre de sa pièce¹⁴¹⁹. Toutefois, il semble que Racine soit peu redevable à cette tragédie à dénouement étendu, dont l'action est réduite au « long chant de mort¹⁴²⁰ » du souverain.

En revanche, d'autres pièces traitant de conflits familiaux politiques et amoureux ont pu l'inspirer. Ainsi, la tragédie à dénouement heureux *Nicomède* (1651) de Pierre Corneille semble l'avoir influencé car elle exploite déjà le schème de la rivalité amoureuse et politique

toute allusion aux autres femmes (ou sœurs) de Mithridate (Roxane, Statira, Bérénice et Monime), qui avaient également reçu, par l'intermédiaire de 'son valet de chambre Bacchides', l'ordre de mourir ».

¹⁴¹⁷ Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., p. 1531 : « C'est dire que Racine les a fait survivre [Monime et Xipharès] jusqu'à la mort du héros parce qu'il avait besoin d'intégrer un épisode amoureux à son sujet – qui est la mort de Mithridate-, et non l'inverse. » Voir aussi l'article de Franziska Sick, « Une poétique de la ruse : l'Histoire dans les tragédies de Racine » dans *Racine et l'Histoire, textes réunis par Marie-Claude Canova-Green et Alain Viala*, Biblio 17, n° 155, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004, pp. 69-81. La chercheuse montre comment Racine, en écrivant *Mithridate*, n'hésite pas à malmenier les sources historiques au profit de l'unité d'action.

¹⁴¹⁸ *Sophonisba*, tragédie du poète italien Trissino, créée en 1514, la pièce est adaptée en français en 1556. Cette œuvre met en scène les dernières heures de l'héroïne carthaginoise, préférant se suicider plutôt que d'être livrée à Rome. Comme le souligne Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., pp. 1525-1526, cette œuvre « fut considérée dans toute l'Europe comme le prototype de la tragédie historique d'inspiration antique ». De nombreuses pièces reprennent le même type de sujet, Georges Forestier mentionne notamment : *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle (1553) ; *Sophonisbe* d'Antoine de Montchrétien (1696) ; les pièces de Mairet *Sophonisbe* (1634) et *Marc Antoine ou la Cléopâtre* (1636) ; *La Mort de Mithridate* de La Calprenède (1635) ; les pièces de Pierre Corneille *Nicomède* (1651) ; *Sophonisbe* (1663) ; *Attila* (1667) ; *La Mort d'Annibal* de Thomas Corneille (1660).

¹⁴¹⁹ Gauthier de Costes de La Calprenède, *La Mort de Mithridate*, Paris, A. de Sommaville, 1637. Cette pièce se concentre sur le seul conflit politique entre Mithridate et Pharnace.

¹⁴²⁰ Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., p. 1531.

entre frères, chacun prenant position pour ou contre Rome¹⁴²¹. En outre, Thomas Corneille, avait justement très récemment repris un sujet similaire à celui de son frère dans *La Mort d'Annibal* (1669). Cette tragédie, met en scène la rivalité entre Prusias, son fils Nicomède, et le jeune Attale pour Elise, la fille d'Annibal. L'obtention de la main de la jeune femme est subordonnée à la prise de position politique en faveur d'Annibal, c'est-à-dire, contre Rome. Nicomède soutient Annibal tandis que son père pactise en secret avec le camp romain. Au dénouement, Annibal cède sa fille à Nicomède qui l'a soutenu au combat tandis que Prusias meurt sur le champ de bataille. Annibal meurt empoisonné et la pièce s'achève sur les projets de vengeance contre Rome de Nicomède et Elise. Cette combinaison entre une action principale politique et un épisode de rivalité amoureuse père-fils¹⁴²² a fort bien pu éveiller l'intérêt de Racine ou le stimuler dans son choix, trois ans avant la création de *Mithridate*. Le choix du cadre oriental évoque aussi des succès plus anciens tels que la célèbre tragédie *Rodogune* de Pierre Corneille (1644) qui met en scène une rivalité amoureuse et politique entre frères¹⁴²³. Mais, on pense aussi aux pièces consacrées au roi Artaxerce – *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert (1641) et *Artaxerce* de Magnon (1644) – qui fusionnent, quant à elles, rivalité politique entre frères et rivalité amoureuse père-fils dans un cadre perse¹⁴²⁴.

En outre, il est vrai que Racine reprend ici des schèmes qu'il a déjà lui-même exploités. Pour la rivalité politique entre frères, citons *La Thébaïde* (1664) et *Britannicus* (1669). Or, ces pièces contiennent déjà des épisodes de rivalités amoureuses, celle de Britannicus et de son demi-frère Néron pour Junie et celle de Créon et son fils Hémon pour Antigone¹⁴²⁵. Fort de cet héritage et à l'apogée de sa propre production, Jean Racine propose donc avec *Mithridate* une synthèse des conflits familiaux déjà connus. En effet, le conflit père-fils est ici dédoublé et combiné avec une rivalité entre frères, l'amour et le politique se rejoignent et concourent à alimenter la crise familiale. Partant, Racine explore deux modes d'opposition au père – politique et amoureux – à travers deux personnages de fils. En effet, ainsi que le souligne

¹⁴²¹ Pierre Corneille, *Nicomède* dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, pp. 645-712. Dans cette pièce Nicomède est ennemi des Romains tandis que son demi-frère Attale est leur allié. Tous deux sont rivaux en amour pour Laodice.

¹⁴²² Sur cette pièce et sur la place de l'épisode amoureux chez Pierre Corneille, voir notre chapitre I.

¹⁴²³ Cléopâtre doit choisir entre ses deux fils – Antiochus et Seleucus – qui sont rivaux pour le trône et qui sont tous deux amoureux de Rodogune, prisonnière destinée à épouser le futur roi.

¹⁴²⁴ Sur l'ensemble de ces pièces ainsi que sur le jeu d'influences qu'elles exercent vraisemblablement l'une sur l'autre, voir notre chapitre V.

¹⁴²⁵ Voir notre chapitre I sur la rivalité amoureuse père-fils comme épisode ornemental dans *La Thébaïde*.

Georges Forestier « ce qui lui import[e] ici [est] moins le conflit entre frères ennemis que le dédoublement du conflit père-fils¹⁴²⁶ ».

1.3.3 La fusion des modèles au sein de l'intrigue de *Mithridate*

Mithridate est une œuvre d'une richesse intertextuelle tout à fait remarquable en ce qui concerne la rivalité amoureuse père-fils. Revenons sur le dénouement mixte. La pièce s'achève, conformément aux sources historiques, par le suicide héroïque de Mithridate, refusant de se soumettre face à l'ennemi romain. Cette mort héroïque du parent-rival, plutôt rare au sein de notre *corpus*¹⁴²⁷, dote sa pièce d'une dimension tragique. Mais, par l'invention de Racine, cette mort volontaire s'accompagne d'un geste de clémence envers son fils-rival Xipharès, puisqu'il le gracie et lui cède Monime, permettant l'union du jeune couple. Or, cet acte généreux survient après une série de rebondissements marquée par l'annonce de la mort du fils et par sa réapparition inattendue sur scène. Nous retrouvons donc partiellement le modèle de rivalité violente incarnée par Gondebaut avec la fausse mort du fils qui déclenche la reconnaissance et l'acte généreux du père-rival. En outre, la pièce repose sur cette même esthétique de contrepoint romanesque opposant d'un côté, un jeune couple d'amants parfaits – Xipharès et Monime – et de l'autre, un tyran-rival, Mithridate¹⁴²⁸. En outre, ainsi que le souligne Roland Barthes « [l]a tragédie de Mithridate se joue entre deux morts, la mort feinte et la mort réelle d'un même homme¹⁴²⁹ ». La pièce s'ouvre sur l'annonce du décès du roi – démentie par son entrée en scène à l'acte II – et elle se clôt sur l'agonie de celui-ci. On retrouve donc le même schéma que dans le modèle incarné par Hippolyte, présent dès la tragédie de Sénèque, où l'annonce de la mort du père déclenche l'aveu coupable de la belle-mère à son beau-fils¹⁴³⁰. De même ici, en l'absence de Mithridate, que l'on croit mort, la

¹⁴²⁶ Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate*, éd. cit., p. 1532.

¹⁴²⁷ Notons que la mort du père était déjà présente dans *La Mort d'Annibal* (1669), elle apparaît également dans deux œuvres de la fin du siècle, postérieures à *Mithridate* : *La Mort d'Achille* de Thomas Corneille (1673) et *Agamemnon* de Boyer (1680). Cependant, dans toutes ces œuvres la mort du père n'est pas liée à la rivalité amoureuse. Le père meurt pour des raisons politiques et cette mort met par conséquent fin à la rivalité. Dans *Mithridate* Racine résout la rivalité avant de faire mourir le père donnant une plus grande cohérence à son action. Signalons aussi *Clotilde* de Boyer (1659) où la rivalité amoureuse père-fils est épisodique mais où la rivalité amoureuse mère-fille se solde par le suicide de la mère-rival Deuthere. Toutefois, cette mort n'a rien d'héroïque puisqu'elle fait suite à la tentative d'infanticide menée par le personnage contre sa fille qu'elle croit à tort être sa rivale pour le roi.

¹⁴²⁸ Antoine Adam souligne la présence de cette esthétique, voir *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Domat Montchrestien, 1948-1952, tome III, p. 353 : « La terrible figure de Mithridate fait mieux apparaître, au centre de la pièce, le couple pur et beau de Xipharès et Monime. »

¹⁴²⁹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, rééd. Points, 1979, p. 99.

¹⁴³⁰ Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., p. 1533 : « [...] l'invention de la fausse mort de Mithridate [...] est d'ailleurs un donné de la tradition tragique plutôt qu'une invention à proprement parler, étant étroitement lié, depuis la Phèdre de Sénèque, au thème de l'aveu d'amour entre la nouvelle femme du père et le fils d'un premier lit, et c'est sur ce schéma – absence du père / aveu d'amour /

rivalité amoureuse des deux fils – Xipharès et Pharnace – pour Monime, se déclare tandis que la jeune femme ne révèle ses sentiments qu'à demi-mots¹⁴³¹. La mort supposée du roi laisse libre cours aux fantasmes des personnages car la femme du père semble désormais libre et accessible. Cependant, ainsi que le souligne Christian Biet, « le retour du roi présumé mort inverse les données, rend tous les personnages coupables d'avoir tué le père-roi dans leur illusion fantasmatique¹⁴³² ». La déclaration d'amour des fils à Monime devient un aveu coupable au même titre que celui de Phèdre à Hippolyte mais dans une configuration inverse. On retrouve également, comme dans le modèle incarné par Hippolyte, le recours à la calomnie. Celle-ci est ici orchestrée, non par l'épouse tentatrice-accusatrice, mais par le frère-rival, Pharnace, qui accuse Xipharès de trahison auprès de son père et qui concourt ainsi à sa condamnation. Christian Delmas souligne la récurrence chez Racine de cette structure très proche de celle du mythe, il écrit :

Phèdre explore les virtualités humaines et psychologiques d'un scénario sans âge dressant dans une relation triangulaire un maître révérend contre un subordonné fidèle calomnié par un tiers ; Mithridate, sur fond de jalousie, est porté par sa nature soupçonneuse à prêter foi aux révélations de Pharnace, et à mettre en cause la fidélité de Xipharès, tandis que Néron, manipulé par les insinuations de Narcisse, prend ombrage de Britannicus¹⁴³³.

Dans *Mithridate*, le dédoublement de la rivalité amoureuse père-fils conduit à un dénouement double. En effet, la pièce se clôt sur le diptyque formé par Pharnace, le fils condamné, et Xipharès, le fils gracié. Contrairement au modèle d'Hippolyte, la calomnie mène finalement à la perte du seul calomniateur, Pharnace¹⁴³⁴, tandis que la victime de la calomnie, Xipharès, est quant à elle épargnée. Toutefois, aucun des deux fils n'est à proprement parler innocent puisqu'ils nourrissent un amour interdit pour la femme de leur père. Partant, ils rappellent également le modèle de rivalité incarné par Antiochus. Or, rappelons que ce dernier s'achève

retour du père – que repose la structure tragique du père qui envoie à la mort son fils innocent ». Racine écrivant *Phèdre* quelques années plus tard reprend ce schéma, voir notre chapitre VII.

¹⁴³¹ Voir *Mithridate* I, 2 l'aveu de Xipharès à Monime et l'aveu voilé de Monime déjà courtisée par Pharnace ; voir en I, 3 Pharnace fait en vain pression sur Monime pour hâter leur *hymen* ; voir en I, 4 le coup de théâtre de l'annonce du retour du père et l'inquiétude des deux fils.

¹⁴³² Christian Biet, « Mithridate, ou l'exercice de l'ambiguïté : "Que pouvait la valeur dans ce trouble funeste ?" » (Mithridate II, 3) dans La Rochefoucauld. Mithridate. Frères et sœurs, Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for seventeenth Century French Literature, édités par Claire Carlin, Biblio 17, n°111, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, pp. 85-86 : « [...] chacun des personnages est, à un moment donné, dans une illusion, et plus particulièrement dans son fantasme : Monime est en puissance d'être libre, Pharnace, le fils aîné, est en puissance un héritier du trône qui peut potentiellement perdre cette légitimité en offrant son royaume aux Romains, Xipharès, le cadet, est en puissance un possible héritier dans la mesure où son frère devient illégitime, [...] » ; « Mais Mithridate revient : Monime était donc une fausse veuve et les deux frères de véritables traîtres à leur père et / ou à leur roi. Le retour du roi présumé mort inverse les données, rend tous les personnages coupables d'avoir tué le père-roi dans leur illusion fantasmatique. »

¹⁴³³ Christian Delmas, « Histoire et mythe », dans *Racine et l'Histoire*, textes réunis par Marie-Claude Canova-Green et Alain Viala, Biblio 17, n°155, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004, p. 60.

¹⁴³⁴ L'annonce de la mort à venir de Pharnace est annoncée par le dénouement.

par un dénouement heureux puisque Seleucus cède Stratonice à son fils. Racine ne pouvant céder la femme aux deux jeunes hommes, introduit une distinction. Il fait de Pharnace un traître et de Xipharès un héros quasi parfait, en soulignant que l'amour secret du jeune homme a précédé celui du père.

En conclusion, nos trois auteurs, à partir de sources variées, concentrent leur action sur la seule rivalité amoureuse père-fils objective tragique. Campistron et Boyer puisent ce schème dans les sources romanesques ou historiques. Racine, pour sa part, va plus loin puisqu'il invente le conflit amoureux, le dédouble et l'intègre parfaitement à la trame historique. Voyons à présent comment se manifeste concrètement la fusion des modèles de rivalités au sein de ces tragédies. Mais, avant cela, revenons sur la conception du tragique, développée par ces trois auteurs.

2 Rivalité et tragique des passions : fusion des modèles et innovation

2.1 Une conception racinienne du tragique

Dans sa « Préface » à *Artaxerce*, afin de se défendre contre la critique, Claude Boyer expose sa propre définition du tragique, il écrit au sujet de sa pièce :

Je sais bien qu'elle n'a pas ce Tragique qui est dans les horreurs d'Œdipe¹⁴³⁵, et dans les fureurs de Cassandre¹⁴³⁶ ; mais ne voit-on pas dans ma Pièce de grands intérêts et de puissants mouvements que font naître **les passions les plus violentes, l'amour, la haine, la jalousie, l'orgueil, l'ambition** ?¹⁴³⁷

Cette importance accordée à la représentation d'un éventail de passions – « l'amour », la haine, la jalousie, l'orgueil, l'ambition » – pour faire naître crainte et pitié chez le spectateur, tout en les présentant de manière réglée, c'est-à-dire en refusant des flots de violence ou de sang portés sur la scène, s'inscrit en réalité dans la continuité de celle exposée par son grand rival et modèle, Jean Racine. En effet, ce dernier déclare dans sa préface à *Bérénice* (1671) :

¹⁴³⁵ La référence à Œdipe renvoie vraisemblablement à la « Préface » donnée en 1675 par Racine à sa pièce *La Thébaïde* (1664). Plus de dix ans après sa création, le dramaturge sollicite l'indulgence du lecteur et tente de justifier le choix de ce sujet comme « le Sujet le plus Tragique de l'Antiquité » en raison de son caractère extrêmement sanglant. Mais, entretemps, sa conception du tragique a changé, comme il l'explique dans sa « Préface » à *Bérénice* en 1671, voir notre note *infra*.

¹⁴³⁶ La référence à Cassandre est une allusion à sa précédente pièce, *Agamemnon* (1680) où ce personnage féminin lance des imprécations contre Agamemnon si bien que ce dernier finit par céder la jeune femme à son fils Oreste.

¹⁴³⁷ Boyer, *Préface*, éd. cit. , pp.79-80. C'est nous qui soulignons.

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le succès de la Tragédie¹⁴³⁸.

Le tragique n'est pas donc nécessairement synonyme de sanglant, il doit surtout être source d'émotions. Georges Forestier souligne que « [p]our Racine, le tragique de la tragédie consiste [...] dans l'excitation des émotions propres à la tragédie : pitié et frayeur [...] », et que « la tragédie racinienne ne recherche pas le tragique, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais le tragique au sens d'exacerbation des émotions, c'est-à-dire, à proprement parler, le pathétique¹⁴³⁹ ». Le conflit est intériorisé au sein des personnages, partagés entre devoir et passion. Ainsi, Claude Boyer écrit au sujet des trois principaux protagonistes d'*Artaxerce* :

N'y voit-on pas un Père Rival d'un Fils qu'il idolâtre, et qui voyant ce Fils criminel, se sent **déchiré** par l'extrême **désir** qu'il a de le sauver, et par **l'obligation** qu'il a de l'immoler à la rigueur des lois ? On y voit un Prince qui n'aime pas moins son Père qu'il n'en est aimé, qui ne peut lui **céder**, ni lui **refuser** Aspasia ; qui se voit malheureux par la jalousie d'un Père qui est son Roi, et qui le choisit pour son Successeur, et par la résistance d'une Maîtresse dont il est aimé. Quelle misère est plus illustre et plus touchante que celle d'Aspasia, qui étant prévenue d'une estime infinie pour Artaxerce, pénétrée de ses bienfaits, enchaînée par sa reconnaissance, se sent entraînée vers Darius par un penchant invincible, et qui cependant s'arrache à son **amour** pour se donner toute entière à son **devoir** ?¹⁴⁴⁰

La rivalité amoureuse père-fils, en tant que schème préconisé par Aristote – comme le rappelle implicitement Boyer dans cette citation –, entre parfaitement en adéquation avec cette conception tragique. En effet, chaque opposant masculin se trouve partagé entre les devoirs qui lui incombent, en raison de son statut familial et social – le père-roi, le fils-prince –, et sa passion amoureuse en tant qu'amant. Par leurs dilemmes, qui s'expriment dans leurs monologues mais aussi dans leurs confrontations avec autrui, ces personnages visent à émouvoir le spectateur. Boyer se souvient-il ici de *Mithridate* ? Rappelons que Racine met lui aussi en avant les passions dans sa *Préface*. Ainsi, il écrit au sujet du roi :

J'y ai inséré tout ce qui pouvait mettre en jour les mœurs et les sentiments de ce Prince, je veux dire sa **haine violente** contre les Romains, **son grand courage, sa finesse, sa dissimulation**, et **enfin cette jalousie qui lui était si naturelle, et qui a tant de fois coûté la vie à ses maîtresses**¹⁴⁴¹.

Enfin, Campistron s'inscrit lui aussi dans cette mouvance en déployant diverses passions au sein de sa pièce puisqu'il nous présente un fils aimant aux prises avec un père jaloux et passionné et des ministres ambitieux. En outre, les trois auteurs mêlent habilement enjeux politiques et amoureux ce qui dotent leurs pièces d'une certaine gravité. Partant leurs

¹⁴³⁸ Voir Jean Racine, « Préface » de *Bérénice*, publiée en 1671, dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. cit. , p. 450.

¹⁴³⁹ Voir Georges Forestier, *Passions tragiques, règles classiques*, pp. 313-314.

¹⁴⁴⁰ Boyer, *Préface*, éd. cit. , p. 80. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁴¹ Jean Racine, *Préface* des Œuvres de 1676, 1687 et 1697, éd. cit. , p. 687. C'est nous qui soulignons.

tragédies ne sont pas de simples tragédies galantes avec l'amour pour seul enjeu, mais des tragédies fondées sur l'engrenage tragique de diverses passions. Voyons à présent comment les dramaturges associent les modèles de rivalités existants à cette conception racinienne du tragique, en étudiant quelques monologues et quelques scènes clés, riches en émotions et porteurs de nouveaux enjeux.

2.2 Des personnages complexes en proie au dilemme

La pièce de Campistron est celle qui propose le plus de monologues mais, paradoxalement, ce n'est pas la plus riche en dilemmes. En effet, ces moments de solitude sont essentiellement consacré soit, à l'expression de la souffrance du fils, développée dans de longues tirades élégiaques¹⁴⁴², soit au déversement de la fureur du père-tyran mettant en place sa vengeance¹⁴⁴³. En revanche, Boyer et Racine proposent avec Artaxerce et Mithridate des personnages tout à fait complexes, partagés entre leurs rôles de roi, de père, d'amant et même de juge¹⁴⁴⁴. Prenons pour exemple le monologue d'Artaxerce à la scène 2 de l'acte IV. Le passage traduit le déchirement intérieur du personnage, partagé entre son amour pour son fils – en tant que père – et son amour pour Aspasia – en tant qu'amant :

LE ROI

Artaxerce, tu vois
Quels bruits souillent en toi la Majesté des Rois.
[...]
Vois le profond abîme où l'amour t'a jeté.
La gloire de ton nom est-elle en sûreté ?
Par quel aveuglement te crois-tu préférable
À ce jeune Rival, à ce Fils trop aimable ?
Successeur de l'Empire, un nom si glorieux,
Cette splendeur nouvelle attire tous les yeux¹⁴⁴⁵.

Le père exprime son désespoir en découvrant en son fils un rival redoutable par sa jeunesse. L'expression « ce fils trop aimable » traduit l'ambiguïté de ses sentiments envers un rival digne d'être aimé en tant que fils mais aussi en tant qu'amant. Par l'apostrophe à soi même, le recours au tutoiement et l'emploi de l'impératif, le père-roi tente en vain de se raisonner.

¹⁴⁴² Voir les monologues ou soliloques d'Andronic en III, 4 ; IV, 3 ; IV, 5 ; V, 1 ; V, 4. Seule la scène sept de l'acte IV propose un fugitif dilemme du fils ne sachant que faire face à la fureur de son père-empereur mais il se résout bien vite à la soumission.

¹⁴⁴³ Voir L'Empereur en II, 7. Toutefois, soulignons son fugitif dilemme en IV, 10 avant qu'il ne se résolve très vite à la vengeance et à la condamnation du jeune couple : « Ô malheureux époux ! / Ô déplorable père ! Où dois-tu t'arrêter ? où porter ta colère ? / Leur juste châtement ne peut être trop prompt, / Dans leur perfide sang étouffons cet affront : / Mais surtout ménageons leur mort avec prudence ; / Par des chemins divers achevons ma vengeance ; / Prévenons pour ma gloire un dangereux éclat, / Condamnons Andronic en criminel d'Etat ; Par un effort secret pardons l'Impératrice, / Et cachons à la fois son crime & son supplice ».

¹⁴⁴⁴ Voir les monologues d'Artaxerce en IV, 2 et V, 5 et les monologues de Mithridate en III, 4 ; III, 6 et IV, 5.

¹⁴⁴⁵ Comparer avec le monologue de Mithridate (III, 4) : « Xipharès mon Rival ? Et d'accord avec lui / La Reine aurait osé me tromper aujourd'hui ? »

Souverain tout puissant et victorieux, il se présente, paradoxalement, comme esclave de l'amour et ce portrait rappelle celui du modèle incarné par Gondebaut :

LE ROI

[...]
Elle aime Darius ; n'aimons plus ; mais nous sommes
Esclaves de l'amour, comme les autres Hommes¹⁴⁴⁶.
Ô honte de mes jours, ne puis-je t'arracher,
Lâche amour, en faveur d'un fils qui m'est si cher ?
Artaxerce n'est-il faible que quand il aime ?
Il a vaincu cent fois, il s'est vaincu lui-même.
Dans les plus grands succès, dans ma plus forte ardeur,
J'ai vaincu ma fortune, et dompté ma valeur ;
J'ai vaincu la colère, étouffé la vengeance ;
J'ai vaincu la douleur, l'orgueil, l'impatience.
Contre quels Ennemis ai-je en vain combattu ?
Le seul amour est-il plus fort que ma vertu ?
Mais que veut cet amour ? Veut-il malgré moi-même,
Si mon Fils est aimé, lui ravir ce qu'il aime ?¹⁴⁴⁷

Le personnage met en valeur ses victoires passées – par l'anaphore de « j'ai vaincu » – mais, en même temps, l'invocation avec le Ô lyrique, l'allégorisation de l'Amour, les apostrophes et le tutoiement adressés à cette passion personnifiée, traduisent sa souffrance et son incapacité à résister à l'amour. Aucune décision n'est finalement prise ; la passion entrave toute action.

Le monologue de Mithridate à la scène 5 de l'acte IV traduit parfaitement le déchirement du personnage entre ses différentes fonctions. À ce titre, sa réplique « qui je suis ? » ainsi que la formule conclusive « [de] ce trouble fatal par où dois-je sortir ? » sont tout à fait emblématiques du dilemme dans lequel il est plongé :

¹⁴⁴⁶ Comparer avec le désespoir de Titus dans *Bérénice* de Racine (IV, 6) : « Ah, Rome ! Ah, Bérénice ! Ah, prince malheureux ! / Pourquoi suis-je empereur ? Pourquoi suis-je amoureux ? ». Voir notre développement *infra* sur le tragique de la condition royale.

¹⁴⁴⁷ Comparer avec le monologue de Mithridate (IV, 5) qui déplore également son impuissance face à cet amour : « J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons ; / J'ai su par une longue et pénible industrie / Des plus mortels venins prévenir la furie. / Ah ! qu'il eût mieux valu, plus sage, et plus heureux, / Et repoussant les traits d'un amour dangereux, / Ne pas laisser remplir d'ardeur empoisonnées / Un cœur déjà glacé par le froid des années ? ».

MITHRIDATE

Qui suis-je ? Est-ce Monime ? Et suis-je Mithridate ?
Non, non, plus de pardon, plus d'amour pour l'Ingrate,
Ma colère revient, et je me reconnais.
Immolons en partant trois Ingrats à la fois.
[...]
Sans distinguer entre eux qui je hais, ou qui j'aime,
Allons, et commençons par Xipharès lui-même.
Mais quelle est ma fureur ? Et qu'est-ce que je dis ?
Tu vas sacrifier, qui, malheureux ? Ton Fils ?
Un Fils que Rome craint ? qui peut venger son Père ?
Pourquoi répandre un sang qui m'est si nécessaire ?
[...]
J'ai besoin d'un vengeur, et non d'une Maîtresse.
Quoi ? Ne faut-il pas mieux, puisqu'il faut m'en priver,
La céder à ce Fils que je veux conserver ?
Cédons-là. Vains efforts ! qui ne font que m'instruire
Des faiblesses d'un cœur qui cherche à se séduire !
Je brûle, je l'adore, et loin de la bannir...
Ah c'est un crime encor dont je veux la punir.
Mon amour trop longtemps tient ma gloire captive.
Qu'elle périsse seule et que mon fils me suive.
[...]
Quelle pitié retient mes sentiments timides ?
N'en ai-je pas déjà puni de moins perfides ?
Ô Monime ! Ô mon Fils ! inutile courroux !
[...]
De ce trouble fatal par où dois-je sortir ?¹⁴⁴⁸

Ce moment de solitude décline les diverses facettes du personnage. En tant que père, il ne peut se résoudre à tuer son fils comme l'atteste l'abondance des interrogations : « Mais quelle est ma fureur ? Et qu'est-ce que je dis ? / Tu vas sacrifier, qui, malheureux ? Ton Fils ? ». En outre, en tant que Roi, il est conscient que cet allié lui est précieux pour lutter contre les Romains : « J'ai besoin d'un vengeur, et non d'une Maîtresse ». Partant, la personne à punir de la trahison serait Monime, la maîtresse, mais, en tant qu'amant, il ne peut s'y résoudre. Envahit par l'émotion et la « pitié » le personnage ne parvient à prendre parti pour aucune de ces solutions¹⁴⁴⁹. Ces monologues qui ont pour but de susciter l'émotion du public rappellent également les figures de Thésée et de Constantin. Toutefois, chez ceux-ci, le doute et les questionnements surgissent après la condamnation, alors qu'il est déjà trop tard et que la seule

¹⁴⁴⁸ IV, 5, Mithridate.

¹⁴⁴⁹ Comparer avec le monologue d'Artaxerce en V, 5, déchiré entre ses fonctions de père, de rival, de juge et de roi après la tentative de parricide commise par son fils : « Qu'il meure ? Que ce mot est horrible à mon cœur ! / Mais tout se tait, et rien ne parle en sa faveur. / Ma Cour qui l'adorait, s'étonne, et se retire. / Laissez-vous périr l'Héritier de l'Empire, / Vous Amis, vous Soldats, vous Peuples qui l'aimez ? / Vous de tous ses périls si souvent alarmés, / L'abandonnez-vous à ma juste colère ? / Si vous le confiez aux tendresses d'un Père, / Ce Père est son Rival, et son Juge, et son Roi. / Sur ces horribles noms qu'attendez-vous de moi ? / ». La juste colère du souverain trahi et menacé, entre en contradiction avec la tendresse du père. Soulignons que l'on trouve déjà ce type de dilemme du père, roi et juge de son fils meurtrier, dans *Venceslas* de Rotrou (1647). Voir, Jean Rotrou, *Venceslas*, texte établi et présenté par Marianne Béthery dans Jean Rotrou, *Théâtre complet*, édition dirigée par Georges Forestier, Société des Textes Français Modernes, 2002, t. 1, pp. 201-368.

issue possible reste le repentir¹⁴⁵⁰. Voyons à présent comment se présentent ces scènes clé que constituent les rencontres des membres du trio amoureux.

2.3 Les rencontres du trio amoureux

2.3.1 Le père-rival et la jeune femme

2.3.1.1 La rencontre pathétique : *Artaxerce*

Boyer propose à la scène deux de l'acte IV, une rencontre entre la jeune femme et le père-rival tout à fait intéressante car elle est en décalage avec les modèles que nous avons étudiés précédemment. En effet, Artaxerce, en proie aux remords, inquiet au sujet d'un mauvais présage et surtout las de régner, aborde Aspasia de manière très sérieuse. Il s'adresse à elle avec respect comme à une confidente ou à une amie proche¹⁴⁵¹, et laisse transparaître ses sentiments amoureux à demi-mots, de manière subtile et élégante. Son émotion est sincère lorsqu'il lui ouvre son cœur et déclare :

LE ROI

[...]

Que ne puis-je, lassé de vivre pour autrui,
Ne vivre que pour moi, loin du Trône et du monde !
Et pour passer mes jours **dans une paix profonde**,
Que ne puis-je à vous seule attacher mon bonheur,
En vous seule chercher, plaisirs, gloire, grandeur,
Et choisir, pour remplir ma gloire et mon attente,
Un Roi digne du Trône, et qui me représente !¹⁴⁵²

Ce roi vieillissant manifeste ici son désespoir devant sa condition et se met à rêver de fuite vers un ailleurs paisible avec sa favorite, loin des tracasseries de la couronne¹⁴⁵³. Partant, Boyer

¹⁴⁵⁰ Voir Racine, Phèdre, Thésée en V, 4 : « Quelle plaintive voix crie au fond de mon cœur ? / Une pitié secrète et m'afflige et m'étonne. / Une seconde fois interrogeons Oenone. » Pour le modèle d'Hippolyte, voir notre chapitre VII.

¹⁴⁵¹ Voir en II, 1, Aspasia raconte à Barsine comme elle a d'abord bénéficié des faveurs de la reine qui a intercédé pour elle auprès du roi afin qu'elle reçoive « les plus augustes marques qui distinguent ici les filles des Monarques ». À la mort de cette dernière, elle a joué un rôle de consolatrice auprès d'Artaxerce comme ce dernier le raconte en II, 5 : « Aspasia avec moi pleurant cette Princesse [la Reine], / Plus que je ne le voulais consola ma douleur, / Et sa pitié donnant plus de force à ses charmes, / Me rendit trop sensible à de si belles larmes. » Voir aussi en I, 4, Tiribaze jaloux, souligne le rôle de favorite d'Aspasia auprès du roi : « Toute Fille qu'elle est, le Roi souvent l'appelle / Aux secrets de l'Empire, aux soins de sa grandeur, / Et semble entre elle et moi balancer sa faveur ».

¹⁴⁵² Boyer, Artaxerce, II, 4. C'est nous qui soulignons. Comparer avec *Artaxerce* de Magnon, où le désespoir du Roi face à sa condition de souverain et son aspiration à la retraite sont déjà suggérés, notamment en I, 1, Artaxerce : « Mes fils briguent le trône de l'Asie, / Si ces impatients aspirent d'y monter, / Une contrainte ardeur me porte à le quitter. »

¹⁴⁵³ Le thème de la retraite loin des soucis et plaisirs illusoires de la Cour est un *topos* dans l'imaginaire du XVII^e siècle. Il se traduit notamment par le succès de la littérature pastorale. Voir Bernard, Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996 ; sur la pastorale, voir Jean-Pierre Van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle 1600-1650*, Paris, P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1999.

transforme complètement le thème romanesque de la fuite des jeunes amants¹⁴⁵⁴ car le père, qui n'est plus un tyran, remplace ici le fils dans un projet d'évasion fantasmé. En face de lui, la jeune femme bien loin de se moquer de ses aspirations – comme avec le vieillard amoureux – ou de prendre peur – comme avec le tyran –, écoute respectueusement ses propos et tente, sans repousser ouvertement ses avances, de le ramener à son devoir¹⁴⁵⁵. Pour ce faire, elle lui rappelle « les soins qu'attend de [lui] un Peuple qui [l'] aime », ces soins qui l' « attachent au Trône en dépit de lui-même ». Paradoxalement, c'est ici la jeune femme, alors même qu'elle a détourné involontairement le roi de ses fonctions par ses charmes, qui tente de le ramener dans le droit chemin. Bien plus que la beauté, Aspasia dans cette pièce incarne la raison¹⁴⁵⁶. Boyer propose ici un modèle de père-rival amoureux, sincère et complexe¹⁴⁵⁷, auteur d'un discours pathétique, aux antipodes des modèles manichéens du barbon ridicule ou encore du tyran jaloux.

En outre, ce passage soulève une question cruciale, celle des « deux corps du roi »¹⁴⁵⁸. En effet, comme l'a montré Ernst Kantorowicz, dans la monarchie de droit divin, le roi dispose d'un corps naturel, semblable à celui des autres hommes, et d'un corps politique car il est investi d'une fonction d'autorité sacrée, il est le représentant de Dieu sur terre. Partant, il n'est pas libre. Or, la tonalité élégiaque de la tirade d'Artaxerce, marquée par la reprise en anaphore de la tournure de déploration « que ne puis-je », souligne bien cette impuissance paradoxale du monarque. En dépit de son autorité et de son omnipotence, il ne peut disposer à son gré de sa propre personne ni choisir son bonheur, comme le marque l'opposition entre « vivre pour autrui » et « ne vivre que pour moi ». On retrouve ici la conception christique du monarque déjà présente au Moyen Âge, comme l'a montré Kantorowicz¹⁴⁵⁹. La vocation première du roi est d'aimer son peuple et de se sacrifier pour lui. Or, Artaxerce est partagé entre, d'une part, une passion amoureuse toute humaine pour une femme et d'autre part, les devoirs que lui impose sa fonction sacrée. Partant, ce n'est plus seulement l'amour mais c'est aussi le trône

¹⁴⁵⁴ Voir notre chapitre V sur la fuite des amants loin de la cour pour échapper au tyran.

¹⁴⁵⁵ Rappelons qu'elle est « enchaînée par sa reconnaissance » envers le roi comme le souligne Claude Boyer dans sa Préface.

¹⁴⁵⁶ Comparer avec Boisrobert, *Le Couronnement de Darie*, où Aspasia incarne la beauté tandis que la reine Amestris joue le rôle de la voix de la raison en encourageant le roi à se montrer généreux en IV, 4. Boyer fusionne les deux rôles dans celui d'Aspasie.

¹⁴⁵⁷ Voir le monologue du roi en IV, 2 ainsi que la scène avec son favori Tiribaze en II, 5 où il exprime également son amour avec sincérité.

¹⁴⁵⁸ Voir Ernst Kantorowicz, *Les Deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989 ; voir aussi les ouvrages plus récents d'Hélène Merlin-Kajon, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passion et politique*, Paris, Champion, 2000 et de Jacques Le Brun, *Le Pouvoir d'abdiquer. Essai sur la déchéance volontaire*, Paris, Gallimard, 2009 qui s'appuient notamment sur la thèse de Kantorowicz.

¹⁴⁵⁹ Voir Ernst Kantorowicz, *op. cit.*, chapitre III : « La Royauté fondée sur le Christ », pp. 51-79.

qui devient un symbole de tyrannie pour celui qui l'occupe¹⁴⁶⁰. Le roi, prisonnier de sa fonction et de ses responsabilités, se rêve simple homme parmi les hommes, fuyant avec sa bien-aimée. Boyer nous propose donc un personnage en proie à cette « mélancolie du pouvoir¹⁴⁶¹ » décrite par Jacques Lebrun. En effet, selon l'historien, « le pouvoir entraînerait celui qui l'exerce dans un état paradoxal, lui faisant mesurer la limite cachée dans l'illimité de son pouvoir¹⁴⁶² ». Or, à en croire la *Préface* de l'auteur, si la pièce a déçu, c'est notamment en raison de cette figure de roi considérée comme trop faible et peu conforme aux bienséances, bien que Boyer s'en défende¹⁴⁶³. Et il est vrai que la tentation de l'abdication, pourtant *a priori* impensable¹⁴⁶⁴ dans le contexte du Grand Siècle, est ici suggérée comme un moyen d'échapper à un profond mal être. Cette figure de monarque humanisé vise à émouvoir le spectateur mais, en même temps, elle soulève une réflexion grave sur le tragique de la condition royale¹⁴⁶⁵. L'autorité révèle subrepticement ses failles.

2.3.1.2 La « scène du piège » : *Mithridate*

Racine propose une scène de rencontre père-femme bien différente, placée sous le signe de la manipulation. Dans sa *Préface*, rappelons qu'il insiste sur le caractère jaloux, historiquement attesté, de Mithridate. Or, cette caractéristique, appliquée à un souverain, n'a rien de dévalorisant. Ainsi que le souligne Georges Forestier, elle est même considérée à

¹⁴⁶⁰ Voir le roi en II, 5 : « Honteux de soupirer en l'état où je suis, / Las du Trône, accablé de troubles et d'ennuis, / Je murmure en secret contre ce rang suprême, [...] ».

¹⁴⁶¹ Nous empruntons l'expression à Jacques Lebrun, *op. cit.*, pp. 252-260.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 252.

¹⁴⁶³ Boyer, *Préface*, éd. cit., p. 77 : « Mais la Critique ne s'est pas arrêtée aux objections qui peuvent avoir quelque fondement, et quelque vraisemblance ; elle a supposé ce qui n'était pas. Voyant qu'Artaxerce montrait dans le second Acte quelque légère tentation de quitter la Couronne, quoiqu'il prenne une résolution toute contraire ; ils disent qu'il la cède à son Fils au même temps qu'il le choisit pour son Successeur. Par cette supposition artificieuse, il leur est aisé de faire voir qu'Artaxerce soutient mal le caractère d'un grand Roi. » En humanisant le personnage du roi, Boyer entre en contradiction avec le critère de la vraisemblance qui attribue des qualités fixes au roi, voir nos chapitres V et VI. L'accusation est d'autant plus grave que Boyer vise à faire le portrait de Louis XIV à travers celui d'Artaxerce, comme il le déclare dans sa *Préface*.

¹⁴⁶⁴ Voir Jacques Lebrun, *op. cit.*, chapitre I « Penser l'impensé de l'abdication », pp.15-28. L'historien écrit p. 19 : « Si le roi est roi, non par l'effet d'une volonté humaine, effet ni de sa propre volonté, ni de celle d'un autre [...], mais par un décret où l'ordre divin et celui de la nature coïncident, comment une volonté humaine pourrait-elle défaire ce qu'elle n'a pas eu le pouvoir de faire ? **Ainsi un roi ne peut-il s'empêcher d'être roi, il est en quelque sorte marqué sur son corps** : son sang, transmis de génération en génération, appartient à une race et lui impose à la fois dignité et légitimité, et il ne peut s'empêcher de transmettre à ses descendants, à tous ceux de sa race, ce mystérieux et involontaire privilège » ; **« la couronne ne lui appartient pas : comment renoncer à ce qui ne vous appartient pas ? »**. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁶⁵ Le thème du tragique de la condition royale est déjà présent dès Euripide, voir *Iphigénie à Aulis*, Prologue, Agamemnon au vieillard : « J'envie ton sort vieillard. J'envie l'homme dont la vie s'écoule à l'abri du danger, obscure et sans renom. Ceux qui sont à l'honneur, je les envie moins » dans *Les Tragiques grecs*, éd. cit., Tome Euripide, p. 732. Comparer avec *Iphigénie* de Racine (1674) où le roi Agamemnon, dès son entrée en scène, évoque également le tragique de sa condition : « Heureux ! qui satisfait de son humble fortune, / Libre du joug superbe où je suis attaché, / Vit dans l'état obscur où les Dieux l'ont caché. »

l'époque comme une vertu politique indispensable dans le cadre d'un pouvoir absolu¹⁴⁶⁶. Qualité ou défaut selon le domaine – politique ou privé – où elle s'exerce, la jalousie contribue à faire de Mithridate un personnage complexe. En effet, lorsqu'il prêche le faux pour savoir le vrai, agit-il en roi vigilant ou bien en amant jaloux ? Pour tenter de répondre, on se propose d'analyser la scène cinq de l'acte III où il tend un piège à Monime, pour découvrir les sentiments de la jeune femme.

Avant de commencer l'analyse, soulignons que la jalousie du père a déjà été mise à l'épreuve à l'acte II lorsque, soupçonnant Pharnace d'être son rival, il a confié Monime à Xipharès, sans se douter du danger, ce qui a donné lieu à une séquence empreinte d'ironie tragique¹⁴⁶⁷. À l'acte III, ses soupçons se portent sur Xipharès, à la suite de la calomnie de Pharnace. Ironiquement, alors que Mithridate vient d'éliminer un fils aîné rival, il découvre simultanément un autre concurrent potentiel dans son fils cadet ! Le désarroi profond devant cette double trahison familiale cède bientôt place à une jalousie exacerbée et à la décision de dissimuler pour mieux démasquer le coupable¹⁴⁶⁸. Au lieu de se confronter directement à son fils, le père-rival fait ici le choix de tendre un piège à la jeune femme qui apparaît comme une proie plus facile¹⁴⁶⁹. Par cette stratégie, il vise à utiliser l'amante pour démasquer le traître. À l'aide d'un discours clair et argumenté, il fait croire à la jeune femme qu'il ne veut plus l'épouser. Il feint de se trouver trop vieux pour elle, évoque son « âge » et ses « cheveux blancs », son « front [...] flétri » par le temps, et déclare vouloir se consacrer exclusivement à la guerre. Il se présente donc comme un vieux roi et feint de jeter un regard grave et lucide sur son apparence physique¹⁴⁷⁰. En outre, il propose à Monime d'épouser son fils Xipharès en insistant sur sa tendresse de père et en le présentant comme « un autre [lui]-même ». Toute

¹⁴⁶⁶ Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., p. 1538 : « La jalousie simple passion dans le domaine commun, est une vertu dans le domaine politique : elle fait partie de la quête du secret inhérente à tout pouvoir absolu bien exercé – comme on peut le voir dans l'un des livres les plus diffusés en Europe au cours du XVII^e siècle, l'*Iconologie* de Cesare Ripa, traduite en français en 1636 par Jean Baudouin » ; voir aussi Madeleine Bertaud, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII*, analyse littéraire et histoire des mentalités, Genève, Droz, 1981.

¹⁴⁶⁷ *Mithridate*, II, 4-5-6. Voir II, 5, Mithridate à Xipharès : « D'un Rival insolent arrêtez les complots. / Ne quittez point la Reine, et s'il se peut vous-même / Rendez-là moins contraire aux vœux d'un Roi qui l'aime ».

¹⁴⁶⁸ Voir le monologue de Mithridate en III, 4 : « Quoi ? De quelque côté que je tourne ma vue, / La foi de tous les cœurs est pour moi disparue ? / Tout m'abandonne ailleurs ? Tout me trahit ici ? Pharnace, Amis, Maîtresse ? Et toi, mon Fils, aussi ? » ; « Qui peut de son vainqueur mieux parler que l'Ingrate ? / Voyons, qui son amour accusera des deux. / S'il n'est digne de moi, le piège est digne d'eux. / Trompons qui nous trahit. [...] ».

¹⁴⁶⁹ Comparer avec le modèle incarné par Gondebaut étudié au chapitre V où le tyran privilégie également les rencontres avec la femme prisonnière plutôt qu'avec le fils. Rappelons en outre que Monime se désigne elle-même comme « captive » de Mithridate.

¹⁴⁷⁰ Comparer avec notre analyse *supra* d'*Artaxerce* de Boyer où le discours cette fois sincère du roi évoquant son âge avancé, parvient à émouvoir la jeune femme au sein d'une scène pathétique. À l'inverse, cette scène dans *Mithridate* ne vise pas à émouvoir le spectateur pour la condition du monarque puisqu'il est au courant de la ruse.

l'habileté et l'ironie du personnage perce dans ce discours à double entente¹⁴⁷¹. En face de lui, la jeune femme est troublée – comme l'atteste ses silences marqués par les points de suspension ainsi que l'emploi récurrent des tournures exclamatives et interrogatives –, et se montre méfiante¹⁴⁷². Partant, Mithridate change de stratégie et fait semblant de vouloir lui faire épouser Pharnace par dépit. Très habilement, le personnage endosse à présent le rôle d'un patriarche autoritaire réprimandant en quelque sorte une jeune femme capricieuse¹⁴⁷³. Ce dernier stratagème a raison de Monime qui finit par avouer son amour pour Xipharès et leurs sentiments réciproques, antérieurs à la décision du roi de l'épouser. Aussitôt le masque tombe ainsi que le remarque la jeune femme déclarant « Seigneur vous changez de visage ». Le ton de la dernière tirade de Mithridate laisse transparaître la colère froide du tyran jaloux :

MITHRIDATE

Non, Madame. Il suffit. Je vais vous l'envoyer.
Allez. Le temps est cher. Il le faut employer.
Je vois qu'à m'obéir vous êtes disposée.
Je suis content¹⁴⁷⁴.

Le discours se fait désormais hâché et autoritaire. L'emploi de phrases très courtes et le recours massif à l'impératif tranche avec le discours rhétorique élégant et châtié du monarque dans le reste de la scène. Le dernier vers, lourd d'ironie, « je suis content » vise à susciter l'effroi de la jeune femme ainsi que du public devant ce personnage machiavélique.

Certains auteurs ont commenté ce passage et voulu voir en cette scène une reprise du piège tendu à Cléante par Harpagon dans *L'Avare* (1668) et, partant, en Mithridate un vieux barbon comique élevé à la condition de roi¹⁴⁷⁵. Selon nous, le personnage créé par Racine est en

¹⁴⁷¹ Comparer Phèdre au chapitre VII, où la belle-mère justifie son amour pour Hippolyte car elle retrouve en lui les traits de Thésée ; comparer avec le modèle de rivalité incarné par Gondebaut, étudié au chapitre V, où la femme tente d'amadouer le tyran en l'assurant qu'en aimant le fils elle aime son reflet. Ici Racine inverse les rôles et place habilement ce discours de justification dans la bouche du tyran afin de manipuler la jeune femme et de la pousser à avouer sans crainte son amour pour le fils.

¹⁴⁷² III, 5, Monime : « Xipharès ! Lui, Seigneur ? » ; « Que dites-vous ? Ô Ciel ! Pourriez-vous m'approuver... » ; « Pourquoi, Seigneur, pourquoi voulez-vous m'éprouver ? »

¹⁴⁷³ III, 5, Mithridate : « Je le vois bien, quelque effort que je fasse, / Madame, vous voulez vous garder à Pharnace. »

¹⁴⁷⁴ III, 5, Mithridate. Pour la reprise du modèle du tyran, soulignons que la tragédie de Pierre Corneille, *Attila*, créée en 1667 comportait une feinte semblable.

¹⁴⁷⁵ Voir notamment Voltaire qui, dans sa « Préface » à sa tragédie *Mariamne*, écrit que « l'intrigue de *L'Avare* est [...] précisément la même que celle de *Mithridate*. Harpagon et le roi du Pont sont deux vieillards amoureux : l'un et l'autre ont leur fils pour rival ; l'un et l'autre se servent du même artifice pour découvrir l'intelligence qui est entre leur fils et leur maîtresse ; et les deux pièces finissent par le mariage du jeune homme. Molière et Racine ont également réussi en traitant ces deux intrigues l'un a amusé, a réjoui, a fait rire les honnêtes gens ; l'autre a attendri, a effrayé, a fait verser des larmes. Molière a joué l'amour ridicule d'un vieil avare ; Racine a représenté les faiblesses d'un grand roi et les a rendus respectables », dans Voltaire, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1876, tome 1, pp. 111. Pour cette réception de la pièce au XVIII^e siècle, voir Jonathan Mallinson, « Des rires et des pleurs : Racine, Molière et la réception de la tragédie », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2005, n° 8, pp. 94-95.

réalité bien plus complexe. En effet, Mithridate endosse dans cette scène différents rôles pour confondre Monime. Polymorphe, il apparaît tantôt comme un vieux roi conscient de son âge et comme un père soucieux de récompenser son bon fils – sur le modèle de Seleucus –, tantôt comme un patriarche autoritaire et rusé – sur les modèles d’Harpagon et de Cléanthe dans *L’Aveugle clairvoyant* –, tantôt comme un tyran machiavélique – sur le modèle de Gondebaut¹⁴⁷⁶. Partant, le personnage témoigne du grand talent de Racine qui tire parti des divers modèles de rivalité possibles pour proposer un nouveau personnage de père-rival.

Certes, le stratagème du piège est présent quasiment à l’identique dans *L’Avare* de Molière¹⁴⁷⁷. Mais Racine ne réécrit pas *L’Avare* et Mithridate n’est pas un barbon comique. En vérité, chacun de ces auteurs utilise une situation traditionnelle – à savoir prêcher le faux pour savoir le vrai – afin de créer, chacun à sa manière, des effets bien distincts¹⁴⁷⁸. Si la ruse du père vise à faire sourire le spectateur dans les comédies car celui-ci est assuré du dénouement heureux, à l’inverse, elle vise à susciter crainte et pitié chez le public de tragédie, inquiet quant au sort de la jeune femme dans le cas de *Mithridate*. Cependant, ainsi que le démontre Christian Biet, l’utilisation d’un ressort connoté comme comique par Racine – soulignons que le succès récent de *L’Avare* (1668) est certainement encore présent à l’esprit du public – permet ici, paradoxalement, de renforcer l’effet tragique. Le critique écrit :

Il n’est pas question de démontrer que Racine a écrit des tragédies comiques, mais de constater que **les ressorts comiques deviennent, par réversion, matière à émotion tragique ou pathétique**. Venus d’un autre univers, ils n’en ont que plus d’impact parce qu’ils sont dès lors d’autant plus tragiques qu’ils **auraient pu faire rire dans d’autres circonstances**¹⁴⁷⁹.

En effet, le stratagème du piège dessine en creux un autre mode possible de rivalité, une rivalité comique se soldant par un dénouement heureux – celle où le barbon ridiculisé par le

¹⁴⁷⁶ Pour la reprise du modèle du tyran, soulignons que la tragédie de Pierre Corneille, *Attila*, créée en 1667 comportait une feinte semblable.

¹⁴⁷⁷ *Avare*, IV, 3. Harpagon fait croire à Cléante qu’il veut lui faire épouser Mariane si bien que le jeune homme se laisse aller à avouer ses sentiments pour elle. Cet aveu déclenche la colère du vieux barbon rival. Voir notre analyse de la scène au chapitre III.

¹⁴⁷⁸ Voir Georges Forestier, « Notes » sur *Mithridate* dans Jean Racine, éd. cit., p. 1549, note 2 : « Il convient de préciser que c’est Molière qui a tiré des sources comiques d’une situation traditionnelle consistant à prêcher le faux pour savoir le vrai, et nullement Racine qui aurait adapté à la tragédie une situation comique (eu égard à la hauteur où se tient le genre tragique, du moins tel qu’il se pratique, l’idée ne lui en serait même pas venue) ».

¹⁴⁷⁹ Christian Biet, « Mithridate, ou l’exercice de l’ambiguïté : “Que pouvait la valeur dans ce trouble funeste ? ” » (Mithridate II, 3) dans *La Rochefoucauld. Mithridate. Frères et sœurs*, Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for seventeenth Century French Literature, édités par Claire Carlin, Biblio 17, n°111, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 91. C’est nous qui soulignons. Voir aussi *Ibid.*, p. 92 : « Les schémas comiques, transcrits dans cette tragédie héroïque, retournés, donc d’autant plus violemment tragiques ou pathétiques, engendrent non plus les rires et le contentement que donnent les fin heureuses, mais produisent les pleurs du public sur un amour impossible où il faudrait se fuir, ne plus se voir, ne plus se parler, malgré Monime, malgré Xipharès, et où il faut souffrir indéfiniment. » Sur l’interaction entre monde comique et monde tragique au sein de l’œuvre racinienne, voir Jonathan Mallinson, « Des rires et des pleurs : Racine, Molière et la réception de la tragédie », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2005, n° 8, pp. 84-99.

valet finit par céder la jeune femme à son fils¹⁴⁸⁰. Racine nous propose un personnage qui, certes use de ruses qui ne sont pas dignes de son statut – comme il le reconnaît lui-même –¹⁴⁸¹, mais c’est pour mieux se démarquer et révéler toute sa complexité de personnage tragique aux multiples facettes. À ce titre cette scène est, selon nous, tout à fait emblématique de la fusion des modèles de rivalités à l’œuvre dans cette pièce.

En outre on constate que, quelque soit le modèle choisi – rivalité comique dans *L’Avare* ou rivalité tragique dans *Mithridate* – l’enjeu de ce type de scène reste le même : questionner la suprématie des pères au sein de la famille. Certes il ne s’agit absolument pas de remettre en cause leur pouvoir en tant que tel, mais plutôt la manière dont ils l’exercent. En effet, n’oublions pas que Mithridate, en tentant de savoir qui l’a trahi, est dans son bon droit puisque Monime lui est déjà « accordée ». Harpagon, quant à lui, en tant que veuf peut à sa guise décider d’épouser une jeune femme et pourquoi pas Marianne puisqu’au début, il ne sait pas que son fils est son rival. Partant, ce qui est en jeu dans ces scènes c’est une critique non pas du pouvoir des pères mais plutôt de l’usage machiavélique qu’ils en font en recourant à la ruse et au mensonge pour tromper leurs proches et parvenir à leurs fins. Certes la jalousie, en tant que vigilance, peut être une vertu politique, mais Mithridate évolue au cours de la scène et, à la fin sa tirade, il laisse transparaître son moi individuel jaloux. La faiblesse de l’homme, en proie à une passion privée, perce ici sous la fonction royale. Emporté par la colère, il décide de faire périr Xipharès tandis qu’Harpagon veut déshériter Cléante, autrement dit, le faire mourir socialement. C’est donc dans leur emportement passionné et, partant, profondément humain, que se rejoignent ces deux pères pris au cœur d’une crise familiale. Voyons à présent comment se présentent les scènes de rencontre entre le fils et la femme.

2.3.2 Le fils et la jeune femme

2.3.2.1 La scène d’adieux entre amants coupables : *Andronic*

La scène d’adieux entre amants constitue un *topos* galant fréquent dans la littérature du Grand Siècle. À ce titre la scène 3 de l’acte II, qui réunit Andronic et Irène, est révélatrice de

¹⁴⁸⁰ À l’inverse, nous avons vu que dans *L’Avare*, la reprise d’un stratagème présent dans la tragédie *Attila* de Pierre Corneille, créée par la troupe de Molière une année auparavant, donnait une tonalité momentanément sérieuse à la comédie. Ce mélange des tons caractéristique de l’esthétique de la *commedia dell’arte*, est moins surprenant mais permet également de dessiner en creux un autre possible, celui d’une rivalité amoureuse tragique. Voir notre chapitre III.

¹⁴⁸¹ III, 4, Mithridate : « S’il n’est digne de moi, le piège est digne d’eux. » Comparer avec la comédie *L’Aveugle clair-voyant* où le père feint véritablement d’être un barbon ridicule pour mieux se moquer du jeune couple. Le procédé vise, dans ce cas, à susciter le sourire ironique du spectateur qui saisit la double lecture de la scène. Voir notre étude au chapitre IV.

l'intertextualité qui irradie la pièce de Campistron. La composition de cette scène est tout à fait conforme à l'esthétique de l'époque. Elle s'ouvre sur le dépit amoureux et les reproches du prince à la femme aimée, accusée de froideur à son égard. Il lui annonce sa décision de partir au combat afin de s'illustrer par la gloire, leur amour étant impossible. La reine l'encourage à partir et laisse échapper un dernier aveu d'amour tandis que l'arrivée imminente de l'empereur est annoncée. Cet ultime serment interrompu par le rival, rappelle d'emblée le modèle de la rivalité violente incarnée par Gondebaut¹⁴⁸². Rappelons-nous de *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert. Le prince Henri et la princesse Marguerite ont été promis l'un à l'autre dès leur plus jeune âge. Or, le père décide finalement d'épouser lui-même la jeune femme, déclenchant la situation de crise que met en scène la pièce. *Andronic* de Campistron se situe en quelque sorte après cette première crise puisque l'empereur a obtenu la main de la jeune Irène, en dépit d'une promesse de mariage antérieure avec le fils. Partant, alors que l'amour des jeunes dans la pièce de Gilbert est présenté comme bienséant et conforme à la loi, – ils peuvent encore se marier si le tyran revient à la raison –, Andronic et sa jeune belle-mère Irène nourrissent un désir adultère condamnable – leur situation est sans issue car le tyran en tant qu'époux est désormais dans son bon droit.

Cette scène d'adieux entre amants présente donc la particularité d'être imprégnée d'un lourd sentiment de culpabilité. Les émotions se manifestent de manière implicite ou involontaire, rappelant deux autres modèles de rivalités – celui d'Antiochus et celui d'Hippolyte. Nous avons en effet montré comment, dans les pièces sur Antiochus, les auteurs développent une dramaturgie galante pathétique qui s'appuie largement sur le motif des aveux voilés et de la séparation *a priori* inéluctable des amants. Antiochus, amoureux de sa belle-mère, voit, comme unique issue à son amour coupable, la fuite, afin de ne pas nuire à son père et Stratonice l'encourage à partir, tout comme Irène avec Andronic¹⁴⁸³. Campistron fusionne habilement ce modèle avec celui d'Hippolyte qui repose exclusivement sur le tragique de l'aveu coupable. Dans la pièce de Racine, Phèdre se déclare à son beau-fils et, partant, déclenche une série d'événements funestes présentés comme inéluctables. L'influence du

¹⁴⁸² Voir au chapitre V. Comparer avec la fuite du jeune amant à l'annonce de l'arrivée de son père dans *Le Couronnement de Darié*, IV, 3 ; *Marguerite de France* II, 2 ; *Dorinde*, I, 1. À l'inverse, Andronic reste courageusement sur scène afin d'obtenir de son père le droit de partir au combat.

¹⁴⁸³ Voir Irène II, 3 : « [...] partez. À votre exil fidèle, / Ne revenez jamais que je ne vous rappelle ; / Faites nous un bonheur sous de nouveaux climats, / Qu'aux lieux où je serais vous ne trouveriez pas » et comparer avec Stratonice à Antiochus dans *Antiochus*, IV, 4 de Thomas Corneille : « Fuyez, & s'il se peut, ne me voyez jamais. »

célèbre dramaturge est ici tout à fait perceptible¹⁴⁸⁴. Citons ici la dernière réplique d'Irène à Andronic :

IRÈNE

Ah ! Prince, pensez-vous qu'insensible, inhumaine,
Mes yeux sans s'émouvoir regardent votre peine ?
Que pendant les horreurs d'un exil rigoureux,
Vous soyez seul à plaindre & le seul malheureux ?
Mais que dis-je ? où m'entraîne une force inconnue ?
Ah ! pourquoi veniez-vous chercher encore ma vue ?
Partez, **Prince**, c'est trop prolonger vos adieux.

Et comparons avec Phèdre à Hippolyte dans la pièce de Racine :

PHÈDRE

Que dis-je ? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.
Toujours devant mes yeux je crois voir mon Epoux.
Je le vois, je lui parle, et mon cœur... **Je m'égare,**
Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare.
[...]
Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?
[...]
Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?¹⁴⁸⁵

Dans les deux cas, la jeune femme, emportée par sa passion, se laisse aller à avouer ses sentiments au fils¹⁴⁸⁶.

Par cette habile fusion des modèles de ces prédécesseurs, Campistron nous offre une relecture très pessimiste de la scène d'adieux entre amants. Sous le poids de la culpabilité, ce motif galant n'est plus seulement romanesque ou pathétique, il est clairement devenu tragique. Ce jeune couple adultérin est sans avenir et l'on peut lire dans cette représentation négative, une critique sous-jacente des mariages mal assortis, fréquents à l'époque et sources de tromperie. Campistron dénoncerait ici les conséquences tragiques de ces unions pour le couple et pour son entourage. Partant, la tragédie rejoint ici les enjeux idéologiques de la comédie dénonçant, elle aussi, les failles de l'institution matrimoniale de l'époque¹⁴⁸⁷.

¹⁴⁸⁴ Voir notre chapitre VII.

¹⁴⁸⁵ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, II, 5.

¹⁴⁸⁶ L'influence racinienne au sein de la pièce de Campistron a été soulignée par de nombreux critiques. Voir « Introduction » de Jean-Philippe Gersperrin et Jean-Noël Pascal dans Campistron, Andronic, éd. cit., pp. XV-XXVII. Voir également Charles Mazouer, « La Mémoire des classiques chez Regnard et Campistron, P.F.S.C.L., « Biblio 17 », n°80, 1993, pp. 277-296 ; voir N. Hepp, « De la littérature à la rhétorique : Campistron imitateur de Racine (Andronic I, 7 ; Phèdre I, 1) » dans *Le Langage littéraire au XVII^e siècle*, Tübingen, G.Narr, 1991, pp.299-300.

¹⁴⁸⁷ Voir la conclusion de notre II^{ème} partie « le père-rival, dénonciation de la tyrannie ou éloge de l'autorité ? » et, notamment, la référence au jésuite Nicolas Caussin qui insiste dans *La Cour Sainte* sur l'importance des mariages bien assortis. Dans le cas contraire, il évoque le risque d'adultère et écrit : « Mais j'avertis **qu'il ne faut pas être violent à heurter les inclinations raisonnables des enfants, pour l'accommodement de l'intérêt ; autrement on fait des mariages sans amour, pour faire après des amours sans mariage [...]** »,

2.3.2.2 Des adieux placés sous le signe de l'ironie tragique : *Mithridate*

Dans *Mithridate*, la scène d'adieux entre amants se situe entre tradition et innovation. On retrouve le *topos* galant de la séparation des amants – comme dans le modèle incarné par Antiochus – puisque Xipharès, déterminé à laisser Monime à son père, vient faire ses adieux à la jeune femme. Le personnage du tyran poursuivant de ses fureurs le jeune couple est en outre constamment présent à l'arrière-plan, comme dans le modèle incarné par Gondebaut. La scène s'interrompt notamment par la fuite du jeune homme à l'annonce de son arrivée, « on vient ». Xipharès dresse ici le portrait de son père comme un tyran en quelque sorte encore endormi mais dont il faut craindre les représailles à venir. En effet, il déclare voir clair dans le jeu de celui qui « dès l'enfance [l'a] élevé dans son sein ». Il le présente comme un menteur, un simulateur¹⁴⁸⁸, un jaloux dont il faut craindre la « cruauté » et la « fureur »¹⁴⁸⁹. Paradoxalement, par ses propos effrayants, Xipharès vise à convaincre Monime d'épouser Mithridate afin de l'apaiser et partant, de les protéger tous deux.

Mais, la grande innovation de Racine dans ce passage repose sur l'importance de l'ironie tragique. En effet, alors que la scène d'adieux entre amants donne traditionnellement lieu à un dernier aveu d'amour, ici cet aveu est d'abord un aveu de culpabilité. Xipharès s'interroge sur l'identité de ce « secret Ennemi » qui les a dénoncés lui et Monime et il profère de multiples menaces à son encontre¹⁴⁹⁰. C'est alors que la jeune femme avoue qu'elle est seule responsable de leur malheur et qu'elle se livre au récit rétrospectif de la scène du piège. Le spectateur au savoir omniscient peut ici pleinement apprécier l'effet de surprise provoqué par cette révélation sur le jeune homme, comme le marque son exclamation monosyllabique « Vous ! ». Le danger vient où on ne l'attend pas et Xipharès, pourtant si clairvoyant avec les manèges de son père, n'a pas su protéger Monime du piège. Mais, paradoxalement, cette situation inquiétante déclenche la joie du jeune homme, comblé par cet aveu qui est aussi un aveu d'amour. Ainsi, il déclare : « Trop d'amour a trahi nos secrets amoureux ? Et vous vous excusez de m'avoir fait heureux ? Que voudrais-je de plus ? Glorieux, et fidèle, Je meurs. [...] ». Contrairement à Antiochus qui se meurt de ne pouvoir posséder la femme aimée, Xipharès par ce « je meurs », exprime son extase devant l'assurance d'un amour platonique. Il

Cour Sainte, éd. cit. , tome I, Section XXXVI, p. 147. C'est nous qui soulignons. Le sujet d'Andronic semble parfaitement illustrer cette assertion.

¹⁴⁸⁸ IV, 2, Xipharès : « Il feint, il me caresse, et cache son dessein. / Mais moi, qui dès l'enfance élevé dans son sein, / De tous ses mouvements ai trop d'intelligence, / J'ai lu dans ses regards sa prochaine vengeance. » ; « De ces fausses bontés, j'ai connu la contrainte ».

¹⁴⁸⁹ IV, 2, Xipharès à Monime : « Vous dépendez ici d'une main violente, / Que le sang le plus cher rarement épouvante. / Et je n'ose dire à quelle cruauté / Mithridate jaloux s'est souvent emporté ».

¹⁴⁹⁰ IV, 2, Xipharès : « Heureux ! si je pouvais avant que m'immoler, / Percer le traître cœur, qui m'a pu déceler. »

triomphe en secret car, même s'il ne possèdera pas l'objet aimé, il peut désormais vivre dans l'assurance d'un amour partagé, tout en restant fidèle à son père. Son « désir mimétique » est comblé et il peut désormais vivre dans l'ombre du modèle paternel sans chercher à prendre sa place¹⁴⁹¹. Partant, cette mort métaphorique peut également se lire comme la mort du rival, le fils s'efface devant le père sans animosité car il ne peut rien contre cet opposant tout puissant. Désormais, il encourage la jeune femme à suivre son devoir en épousant Mithridate, comme en témoignent son brusque changement de ton et le recours à l'impératif¹⁴⁹².

L'importance de l'ironie tragique dans cette scène vise à présenter la rivalité amoureuse père-fils comme une situation bloquée et inévitablement tragique, l'ennemi vient de l'intérieur et il est invincible. Voyons à présent comment se présentent les rencontres entre père et fils rivaux.

2.3.3 Le père et le fils rivaux

2.3.3.1 Une confrontation dédoublée ironique et violente : *Mithridate*

Dans *Mithridate*, Racine propose une seule confrontation réunissant le père et ses deux fils, mise en valeur par sa position centrale, puisqu'elle ouvre l'acte III. En une longue tirade le roi expose à ses descendants ses projets guerriers et, notamment, sa décision de s'allier aux Parthes contre Rome. Cette union militaire doit être entérinée par le mariage de Pharnace à la fille du Parthes. Mithridate annonce donc à son fils aîné son départ pour l'Asie dès le lendemain. L'intérêt de cette scène repose sur la combinaison de l'enjeu politique apparent à un enjeu amoureux tenu secret. En effet, à travers cette alliance politique, il s'agit aussi pour Mithridate d'éloigner de Monime ce rival dangereux qu'il soupçonne en Pharnace. Toutefois, devant le refus obstiné du fils aîné, le masque tombe à la fin de la scène et le roi cède place à l'époux trahi, en une tirade extrêmement violente :

¹⁴⁹¹ Voir notre conclusion à la troisième partie sur la définition de la théorie du « désir mimétique » développée par René Girard.

¹⁴⁹² Xipharès : « Je meurs. Un autre sort vous appelle. » (soulignons la rupture de ton marquée par la ponctuation) ; « Songez, que ce matin soumise à ses souhaits / Vous deviez l'épouser, et ne me voir jamais ».

MITHRIDATE

Ah ! c'est où je t'attends.
 Tu ne saurais partir, Perfide et je t'entends.
 Je sais pourquoi tu fuis l'Hymen où je t'envoie.
 Il te fâche en ces lieux d'abandonner ta proie.
 Monime te retient. Ton amour criminel
 Prétendait l'arracher à l'amour paternel.
Ni l'ardeur dont tu sais que je l'ai recherchée,
Ni déjà sur son front ma Couronne attachée,
Ni cet asile où je la fais garder,
Ni mon juste courroux n'ont pu t'intimider,
 Traître, pour les Romains tes lâches complaisances
 N'étaient pas à mes yeux d'assez noires offenses.
 Il te manquait encore ces perfides amours
 Pour être le supplice et l'horreur de mes jours [...] ¹⁴⁹³.

Soulignons l'interjection qui ouvre la tirade et le recours au tutoiement qui trahit l'émotion du père. L'accusation portée contre le fils est extrêmement grave, il le traite de « Perfide », de « Traître » et dénonce son « amour criminel », ses « perfides amours ». L'anaphore en « ni », présente à quatre reprises en début de vers, met en exergue l'ensemble des règles bafouées par Pharnace et surtout son manque de respect vis-à-vis de la promesse de mariage déjà conclue entre Mithridate et Monime. Le champ lexical est extrêmement violent, comme l'attestent les termes de « supplice » et d'« horreur ». Pharnace est présenté comme un fils tyrannique faisant souffrir un roi victime, comme si les rôles s'inversaient. Cependant, la répartie du père dont l'honneur est bafoué ne se fait pas attendre et son flot de colère déversé contre le fils rival rappelle la fureur de Thésée condamnant son fils Hippolyte. De plus, Racine mêle encore une fois habilement le politique et l'amour puisque Pharnace est également condamné pour ses « lâches complaisances » envers les Romains.

Mais ce passage est aussi lourd d'ironie tragique car, alors même que le roi croit maîtriser la situation, il se trompe ! En effet, il refuse de laisser partir Xipharès qui lui demande de partir combattre contre Rome. Or, en formulant sa demande, le jeune homme, comme son père, use du politique pour masquer un enjeu amoureux. Il cherche en réalité à s'éloigner de Monime afin de respecter l'union de celle-ci avec son père, comme Antiochus et Hippolyte cherchant à fuir leurs belles-mères. Le discours à double entente de Xipharès trahit ce double enjeu. Ainsi, il déclare : « J'ai honte de me voir si peu digne de vous. / **Tout mon sang doit laver une tache si noire.** / Mais je cherche un trépas utile à votre gloire, / Et Rome unique objet d'un désespoir si beau, / Du Fils de Mithridate est le digne Tombeau¹⁴⁹⁴ ». Par cette « tache » le jeune homme fait allusion à son désir adultère pour Monime, mais le roi

¹⁴⁹³ III, 1 Mithridate. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁹⁴ III, 1, Xipharès. C'est nous qui soulignons.

comprend qu'il s'agit de l'offense faite au roi par la mère de Xipharès¹⁴⁹⁵ si bien qu'il rassure son fils : « Mon Fils, ne parlons plus d'une Mère infidèle. / Votre Père est content il connaît votre zèle, / Et ne vous verra point affronter de danger / **Qu'avec vous son amour ne veuille partager**¹⁴⁹⁶ ». Cette dernière réplique est à nouveau lourde d'ironie tragique. En effet, alors que le père, dans son amour pour son enfant, souhaite tout partager avec lui, il ne se doute pas que c'est déjà le cas !

En outre, la scène prend une dimension tragique puisque le père en se concentrant sur un seul rival contribue à aggraver la crise familiale. En effet, le conflit politique augmente car Pharnace, qui se sent bafoué, redouble de ressentiment à l'égard de son père. En outre, la rivalité amoureuse n'est pas résolue. Certes un rival est éliminé, mais c'était le moins dangereux puisque son amour pour Monime n'était pas réciproque. En revanche, en conservant Xipharès à ses côtés, Mithridate laisse sain et sauf un autre rival bien plus dangereux sur le plan amoureux. Tragiquement, les personnages contribuent eux-mêmes à alimenter la brouille et, partant, les malheurs à venir, en raison d'une communication faussée. Cette confrontation violente et ironique vise naturellement à établir une relation de connivence avec le spectateur au savoir omniscient qui peut pleinement apprécier les trois niveaux de lecture : politique, amoureux et tragique.

2.3.3.2 L'échec de la demande d'amour du fils au père : *Andronic*

À l'inverse, dans *Andronic*, père et fils se rencontrent fréquemment sur scène¹⁴⁹⁷ mais leurs rapports sont caractérisés par une même incompréhension et une violence qui va *crescendo*. Comme dans *Mithridate*, la rivalité amoureuse n'est jamais ouvertement abordée et c'est toujours autour du politique que semble s'articuler la confrontation. Tout d'abord, le fils irrite son père par son désir de partir au combat (I, 5-6 et II, 5) puis, il est accusé de tentative de soulèvement si bien que l'empereur le fait dans un premier temps emprisonner (III, 6) puis, condamner à mort (IV, 9).

La scène 9 de l'acte IV, constitue l'ultime confrontation des deux hommes et elle est tout à fait emblématique de cette communication faussée. D'emblée, les discours en aparté des deux personnages ainsi que les modalités de leurs phrases illustrent leurs sentiments opposés. Le « trouble » et l'« effroi » du fils sont manifestes, notamment dans ses phrases hésitantes et

¹⁴⁹⁵ Voir Jean Racine, *Préface*, éd. cit. , p. 690 : « Stratonice livra aux Romains une place de grande importance, où étaient les trésors de Mithridate, pour mettre son fils Xipharès dans les bonnes grâces de Pompée » ; voir aussi Xipharès, I, 1, vv. 61-68.

¹⁴⁹⁶ III, 1, Mithridate. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁹⁷ Voir *Andronic*, I, 5-6 ; II, 5 ; III, 6 ; IV, 9.

inachevées – marquées par le recours aux points de suspension –, tandis que la « colère » du père transparaît dans ses interrogations qui sont autant d'accusations : « Qu'attendez-vous de moi, Prince ? » ; « Un cœur comme le vôtre a-t-il tant de faiblesse ? ». Ce fils, immédiatement désigné comme coupable, par un père aveuglé, et tentant vainement de se défendre, rappelle naturellement, le modèle d'Hippolyte¹⁴⁹⁸. Mais, le cas d'Andronic a ceci de particulier que, contrairement au fils de Thésée¹⁴⁹⁹, il est véritablement coupable – il est bien rival de son père en amour – mais, ironiquement, il n'est pas responsable du crime dont on l'accuse – la tentative de soulèvement des Bulgares¹⁵⁰⁰. Cette fausse accusation, portée contre le prince par les conseillers Léonce et Marcène rappelle le modèle de la brouille ici transposé au tragique. De la même manière, des personnages secondaires cherchent à alimenter la crise familiale par leurs mensonges¹⁵⁰¹.

La grande innovation de Campistron réside dans le portrait d'Andronic en fils aimant, tentant par tous les moyens de se rapprocher d'un père froid et distant. Il essaie d'éveiller les sentiments paternels non seulement, par l'usage massif de la rhétorique de la filiation¹⁵⁰², mais aussi par sa gestuelle, puisque, dans ce passage, il va jusqu'à se jeter aux pieds de son père pour l'émouvoir¹⁵⁰³. Cette proximité scénique entre les deux hommes met paradoxalement en exergue, la rupture du lien familial. En effet, contrairement au modèle incarné par Antiochus, où le déploiement de la rhétorique de la filiation émanait du père et du fils et marquait le

¹⁴⁹⁸ Comparer avec Racine, *Phèdre et Hippolyte*, IV, 2. La scène commence également par le discours en aparté des deux personnages, puis, la confrontation père-fils éclate et elle s'achève par le silence du fils, impuissant à émouvoir son père et à se défendre devant le crime dont on l'accuse. Comparer Hippolyte : « D'un amour criminel Phèdre accuse Hippolyte ! / Un tel excès d'horreur rend mon âme interdite, / Tant de coups imprévus m'accablent à la fois / Qu'ils m'ôtent la parole et m'étouffent la voix » et Andronic : « Ah ! ne le croyez pas, / Ne me reprochez point un crime imaginaire » ; « Non. D'en avoir tant dit je suis même confus. » Voir notre chapitre VII consacré au modèle incarné par Hippolyte.

¹⁴⁹⁹ Si l'on excepte la pièce de Gilbert, *Hypolite ou le garçon insensible*, où le jeune homme nourrit bien un amour secret pour Phèdre.

¹⁵⁰⁰ Comparer avec *Le Châtiment sans vengeance* de Lope de Vega (1632) où le titre souligne la présence d'une même problématique : le fils est condamné par son père pour une tentative de rébellion politique et non pour sa rivalité amoureuse avec lui pour Cassandra. Sur cette double lecture de la pièce, voir « Introduction » d'Antonio Carreño, dans Lope de Vega, *El Castigo sin venganza*, Edición de Antonio Carreño, Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 1993.

¹⁵⁰¹ Voir notre chapitre IV consacré au modèle de la rivalité embrouillée et où ce sont le plus souvent les domestiques qui alimentent la brouille.

¹⁵⁰² Voir Andronic : « Eh quoi, c'en est donc fait ? Il ne m'est plus permis, / Seigneur, de me donner le nom de votre **fils** ? » ; « Serez-vous pour un **fils** inflexible & sévère ? » ; « Regardez-moi, Seigneur, avec des yeux de **père** ». C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁰³ Voir Andronic à son père : « Souffrez que je me jette à vos genoux : / Votre âme en ma faveur n'est-elle point émue ? » Campistron développe une scène déjà présente dans la nouvelle de Saint Réal. On retrouve une même théâtralisation de la soumission vaine du fils : « La soumission qu'il avait pour les ordres de la reine le fit se résoudre à se mettre à genoux devant le roi et à lui dire qu'il le priait de considérer que c'était son sang qu'il allait répandre. Le roi lui répondit froidement que " quand il avait de mauvais sang, il donnait son bras au chirurgien pour le tirer ". Dom Carlos, au désespoir d'avoir fait une bassesse sans fruit, se leva brusquement à ces mots et demanda à ses gardes si le bain où il devait mourir était prêt [...] » voir, *Dom Carlos*, éd. Roger Guichemerre, p. 259.

moment de leur réconciliation, donnant lieu à un moment doux et pathétique¹⁵⁰⁴ ; ici, ce discours est le seul fait du fils tandis que le père reste muré dans une stature froide et autoritaire, comme l'atteste cet échange en stichomythie :

ANDRONIC
Souvenez-vous, Seigneur, que je suis votre **fils**.
L'EMPEREUR
Et le plus dangereux de tous mes ennemis.
[...]
ANDRONIC
Que je suis malheureux !
L'EMPEREUR
Bien moins que criminel.
ANDRONIC
Ne quitterez-vous point ce sentiment cruel ?
Serez-vous pour un **fils** inflexible & sévère ?
L'EMPEREUR
Avez-vous donc été plus tendre pour un **père** ?¹⁵⁰⁵

Devant l'absence de réciprocité de ses sentiments, le fils se trouve peu à peu réduit au silence. La voix de la nature se tait¹⁵⁰⁶, la rupture du lien familial est consommée et la reconnaissance est impossible. Cette pièce témoigne de l'émergence d'une nouvelle forme de pathétique, un pathétique reposant sur le lien familial brisé¹⁵⁰⁷. En effet, ainsi que le souligne Carine Barbafieri, les auteurs, à la fin du siècle, se mettent à questionner le lien père-enfant et la « condition paternelle dev[ient] un motif emblématique du pathétique théâtral dans la première partie du XVIII^e siècle¹⁵⁰⁸ ».

Finalement, trois niveaux de lecture peuvent être dégagés de cette scène de confrontation. En apparence, le thème est politique : le prince, en tant que sujet, est accusé par les conseillers Léonce et Marcène d'avoir voulu orchestrer un soulèvement du peuple bulgare et, partant, il est condamné à mort par son empereur. Mais, en réalité, le vrai crime d'Andronic réside dans son amour pour sa belle-mère et il est également soupçonné comme rival par Colojean, l'époux jaloux. Enfin, en tant que fils, si Andronic se confronte sans cesse à son père c'est parce qu'il est en demande d'amour. Par conséquent, au sein de la rivalité amoureuse père-fils, ce n'est pas l'enjeu politique ou la possession de la femme qui se jouent, mais la reconnaissance, l'amour du père – par et pour – le fils. Comme le souligne Carine Barbafieri,

¹⁵⁰⁴ Comparer avec notre chapitre VI consacré au modèle d'Antiochus.

¹⁵⁰⁵ Andronic, IV, 9. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁰⁶ Voir l'Empereur : « Et mes yeux dans mon cœur font taire la nature ».

¹⁵⁰⁷ Voir Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon*, pp. 306-397 ; voir aussi son analyse d'*Andronic*, *Ibid.*, pp. 304-306. La critique souligne le vif succès, dans les vingt dernières années du XVII^e siècle, de ce nouveau pathétique. Elle donne pour exemples, non seulement, *Andronic* de Campistron mais aussi, *Regulus* de Pradon (1688) et *Brutus* de C. Bernard (1690).

¹⁵⁰⁸ *Ibid.* La critique renvoie notamment aux pièces de Diderot, *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*. Voir Denis Diderot, *Le Fils naturel. Le Père de famille. Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Paris, Garnier Flammarion, 2005.

le « pathétique familial » vient ici contrebalancer le « pathétique galant » car « Campistron infléchit [...] avec une grand habileté une action apparemment consacrée à l'amour contrarié dans le sens d'une mise en relief pathétique du fils souffrant de ne pas être aimé de son père¹⁵⁰⁹ ».

Andronic comme Antiochus est amoureux de la femme de son père. On peut considérer qu'il est lui aussi en proie à ce « désir mimétique » défini par René Girard¹⁵¹⁰ mais le processus ne se déroule pas de la même façon. En effet, le fils ici semble se tourner vers l'objet féminin, Irène, essentiellement pour attirer l'attention du modèle paternel, Colojean. Il s'agit de cette « identification passive et féminine conduisant le fils à se vouloir l'objet du désir paternel¹⁵¹¹ » définie par René Girard. L'insistance d'Andronic sur sa ressemblance avec son père témoigne de cette volonté d'identification¹⁵¹² : aimer Irène, en dépit de son statut de femme désormais mariée¹⁵¹³, c'est imiter le père et partant, c'est tenter, encore une fois, de se rapprocher du modèle, d'éveiller son attention. Le pathétique de la rivalité amoureuse père-fils ne repose pas sur la séparation inéluctable des amants – comme dans Antiochus – mais sur la rupture tragique du lien entre père-fils. Celle-ci se trouve entérinée par l'infanticide commis par le père condamnant son fils, comme nous allons le voir à présent dans notre étude des dénouements.

2.4 Problématisation de la reconnaissance & dénouement funeste

2.4.1 La mort du fils mélancolique dans *Andronic*

Andronic, condamné à mort par l'empereur, choisit de se couper les veines dans son bain. À la scène 10 de l'acte V, son supplice est raconté par Gelas. Le dispositif de la scène évoque naturellement le célèbre récit de la mort d'Hippolyte¹⁵¹⁴. Comme pour le fils de Thésée, l'intervention du messager entremêle habilement récit violent et propos au style direct du fils à l'agonie. Par l'usage du présent de narration et d'images violentes mêlant le sang à

¹⁵⁰⁹ Carine Barbaferi, « D'une prétendue mollesse : galanterie et modernité de Campistron » dans *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733)*, *Littératures classiques*, n°52, automne 2004, pp. 169-170.

¹⁵¹⁰ Voir notre conclusion de la troisième partie.

¹⁵¹¹ René Girard, *La Violence et le sacré*, p. 251. Le critique déclare se distinguer ici de Freud qui récuse toute identification passive du fils au profit de la seule identification virile et active dans laquelle le fils convoite le même objet que le père-rival.

¹⁵¹² Voir Andronic : « Oui Seigneur, je n'oppose à ce juste courroux, / Que ce sang, que ces traits que j'ai reçus de vous. »

¹⁵¹³ Certes Andronic fût le premier à aimer Irène mais, son père l'ayant épousée, ne peut que se résoudre à céder la place, conformément aux bienséances.

¹⁵¹⁴ Voir notre chapitre VII consacré au modèle d'Hippolyte, 3.1 Un dénouement monstrueux et funeste propre à susciter « terreur » et « pitié ».

l'élément aquatique, il fait revivre la scène à l'auditoire¹⁵¹⁵. Les paroles du fils mourant : « Père cruel, [...] d'un fils infortuné, / Je te rends tout le sang que tu m'avais donné, / » visent à provoquer la pitié du spectateur, tout comme la conclusion du messager évoquant son « cœur percé de cette affreuse image ». Le récit met en exergue le caractère anormal de cette relation père-fils puisque le jeune homme redonne à son aïeul le « sang », autrement dit la vie, qu'il a reçue de lui. Contrairement au modèle d'Hippolyte, Andronic ne se livre à aucun combat métaphysique contre un monstre. La condamnation se déroule dans le cadre intimiste et réaliste de la chambre à coucher et le monstre paternel n'est pas matérialisé, il est seulement présent en arrière-plan, dans le discours. En outre, le motif de l'ablution associé à la purification du protagoniste, est déjà présent dans la pièce de Grenaille, *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe* (1639). En effet, l'empereur Constantin, après avoir fait empoisonner à tort son fils, se venge de Fauste, la femme accusatrice, en la faisant noyer dans un bain « pour laver [son] si noir forfait »¹⁵¹⁶. Campistron reprend donc ici ce dénouement mais, en l'inversant, puisque le fils meurt dans son bain, tandis qu'Irène s'empoisonne. On peut donc lire ce passage comme une scène de purification du fils. Partant, cette mort rappelle celle d'Antioque, se livrant lui aussi à une saignée purificatrice. Dans la tragédie enchâssée de Gillet qui date des années 40, nous l'avons vu, la scène est encore plus violente car le suicide se déroule directement sur scène¹⁵¹⁷. Antioque se purge pour se libérer de sa passion amoureuse coupable pour sa belle-mère Stratonice et, il meurt en martyr. Andronic, pour sa part, s'est résigné à nourrir un amour platonique pour sa belle-mère et s'il meurt, c'est parce qu'il n'est pas aimé de son père. Ainsi, il est en proie à une mélancolie d'un type inédit, non pas une « banale mélancolie érotique¹⁵¹⁸ », comme le souligne Carine Barbafieri, mais une mélancolie filiale qui le hante depuis l'enfance. La « souffrance de ne jamais avoir reçu de marques d'amour de son père revient comme un *leitmotiv* dans le discours d'Andronic¹⁵¹⁹ », ainsi que le souligne la chercheuse. Cette nouvelle forme de mélancolie, sorte de mélancolie

¹⁵¹⁵ Voir V, 10 Gelas : « Sans frémir il entre dans le bain, / Offre ses bras lui-même, en fait couper les veines, / Montre un cœur insensible au milieu de ses peines, Et des flots de son sang qui coule à gros ruisseaux / Bientôt du bain fatal il voit rougir les eaux. »

¹⁵¹⁶ Voir Grenaille dans sa « Préface » à *La Mort de Crispe* : « C'est maintenant qu'il [Constantin] se juge malheureux, voyant qu'ayant perdu son fils, il lui faut perdre sa femme. [...] Il commande qu'on la noie dans le bain pour laver un si noir forfait, & prenant le deuil pour le décès de son fils, toute sa Cour se réjouit de celui de Fauste. Voilà en peu de mots la substance de cette tragique action, qui montre où peut aller le soupçon d'un père mal informé & la fureur d'une Marâtre désespérée. »

¹⁵¹⁷ Voir notre chapitre VI sur le modèle d'Antiochus, un cas tragique unique : le suicide d'Antioque.

¹⁵¹⁸ Carine Barbafieri, art. cit., p. 170.

¹⁵¹⁹ *Ibid.* Voir notamment Andronic en IV, 4 ; voir le témoignage de Marcène en I, 2 décrivant le jeune homme comme « solitaire, inquiet, farouche » et paraissant « vivre à regret » ; voir Andronic en I, 7 « je suis né pour être malheureux / L'amour ne fait point seul mon destin rigoureux. [...] Et pour être né Prince, il ne m'est pas permis / D'éprouver tout l'amour d'un Père pour son fils. » Sur la mélancolie d'Andronic, voir aussi « Introduction » de Philippe Gersperrin et Jean-Noël Pascal dans leur édition de la pièce, p. XVIII.

filiale, emprunte toutefois certains modes d'expression de la mélancolie érotique. Ainsi, elle se manifeste à la fois par de grands moments de passivité et de désespoir – comme celle d'Antiochus –, et par des accès de colère momentanés contre le père – comme Phèdre devant l'impassible Hippolyte¹⁵²⁰. Le fils renié et condamné se libère ici de son sang vicié. Il se lave non seulement du forfait commis, sa rivalité avec son père, mais aussi dans le même temps, il se détache de son géniteur, de ce modèle omniprésent. À ce titre, sa mort se présente comme un nouveau baptême.

2.4.2 Le diptyque de la mort des fils : fils réel et fils métaphorique dans *Artaxerce*

Le récit de la mort de Darius, à la scène 7 de l'acte V, se présente également comme une relecture originale du modèle d'Hippolyte. C'est ce que suggère d'emblée l'interrogation inachevée du roi « Quel monstre furieux... », à l'arrivée du messenger Oronte encore ensanglanté. L'allusion à l'animal marin est en effet sans équivoque, pour le spectateur du XVII^e siècle. En outre, le déroulement du passage est semblable à celui de la pièce de Racine. Artaxerce comme Thésée, apprend la mort de son fils par un récit, au moment même où il a décidé de le sauver. Le récit d'Oronte, très ému, rappelle celui de Thérémène. En effet, par le recours à la figure de l'hypotypose, il fait revivre la scène à l'auditoire. Il offre un récit riche et détaillé, rendu très vivant par le recours au présent de narration. Il sait aussi émouvoir son auditoire notamment lorsqu'il retransmet au style direct les propos du fils à l'agonie. S'adressant régulièrement à son public sur scène et dans la salle, il vise à susciter la crainte et la pitié devant cette mort tragique¹⁵²¹.

Cependant, Boyer fait preuve d'originalité en combinant à ce récit, celui de la mort du favori ambitieux, Tiribaze. Les deux trépas sont narrés de façon symétrique construisant une sorte de diptyque¹⁵²². Le favori avoue ses forfaits, s'adresse une dernière fois à sa fille puis, « à ces mots », meurt en blasphémant les dieux. À l'inverse, le fils exprime ses excuses à son père, implore son pardon et, s'adressant à lui, l'encourage à vivre heureux avec Aspasia qu'il lui cède dans un ultime acte de générosité. En dernier lieu, il s'adresse à la princesse mais, meurt « à ce mot ». À chaque fois la mort est brutale et survient au beau milieu du discours du

¹⁵²⁰ Voir Andronic III, 3 le fils évoque sa souffrance et sa mélancolie qu'il souhaite changer en colère ; voir en IV, 3 lorsque le jeune homme au désespoir se repent de son accès de colère contre son père en III, 6.

¹⁵²¹ Voir les adresses d'Oronte à l'auditoire : « Ecoutez ce qui reste [...] », le recours au présent de narration « À ce mot, il succombe, et cède à sa faiblesse » ; les évocations imagées du « poignard », du « sang ».

¹⁵²² Soulignons que Boyer a déjà expérimenté cette formule dans *Clotilde* (1659) où la résolution de la rivalité père-fils fait immédiatement suite à la résolution de la rivalité mère-fille ; la figure du père généreux s'oppose à la mère criminelle suicidaire.

mourant retransmis par le messenger. Tiribaze, le favori du roi, sorte de fils métaphorique, meurt en restant fidèle à son caractère de scélérat tandis que le véritable fils, Darius, meurt en héros tragique et généreux. Oublieux des liens du sang au profit des mensonges de son conseiller, Artaxerce a perdu son fils, tel Thésée condamnant à tort Hippolyte sur les seules allégations de son épouse. En choisissant de mettre en scène un conflit entre un père et deux fils, l'un réel, Darius, l'autre métaphorique, Tiribaze, Boyer propose une vision pessimiste du rapport au père puisque le pardon survient trop tard, sans permettre de sauver le fils fidèle¹⁵²³.

2.4.3 La double reconnaissance père-fils dans *Mithridate*

Le dénouement s'étend dans *Mithridate* sur tout l'acte V. Il est scandé par une succession de péripéties qui s'enchaînent sur un rythme rapide marqué par des scènes courtes : la fausse mort de Xipharès (V, 1), la tentative d'empoisonnement de Monime (V, 2-3), l'annonce de la mort du roi et de la victoire de Xipharès (V, 4), la réconciliation père-fils (V, 5). Pour traiter ces divers rebondissements, Racine fusionne divers modèles de rivalités.

La succession de fausses morts – celle de Xipharès puis, celle de Monime sauvée *in extremis* –, ainsi que la violence scénique qui s'exprime visuellement – par la présence du sang, des larmes¹⁵²⁴ et, surtout, du corps de Mithridate mourant sur scène –, évoquent d'emblée le modèle esthétique de la rivalité violente incarnée par Gondebaut. Le tableau final du couple père-fils, mis en valeur par le vocabulaire récurrent de la filiation¹⁵²⁵, rappelle également l'union finale de Seleucus et Antiochus. On assiste à une véritable scène de reconnaissance où les liens familiaux, en apparence malmenés par la rivalité, resurgissent de manière accrue dans le contexte dangereux de la guerre et surtout, à l'approche de la mort.

En revanche, la tentative d'empoisonnement de Monime rappelle davantage le modèle d'Hippolyte et le personnage de Phèdre. Toutefois, alors que l'épouse de Thésée met volontairement fin à ses jours pour expier son crime, Monime est conduite à se tuer par un ordre du roi. Or, l'amante de Xipharès est en proie à un amour moins criminel car elle n'est pas encore l'épouse de Mithridate. Partant, elle considère sa mort davantage comme une délivrance que comme une expiation¹⁵²⁶. L'union dans la mort avec l'amant, sur le modèle de

¹⁵²³ Notons que le couple Tiribaze-Nitocris illustre sur un mode plus mineur un autre mode de relation parent-enfant. Ils sont unis par une même ambition politique et forment un contrepoint au duo Artaxerce-Darius qui est divisé.

¹⁵²⁴ Voir, V, 4, Monime : « Le sang du Père, ô Ciel ! et les larmes du Fils ! »

¹⁵²⁵ Voir V, 5, Mithridate : « À mon Fils Xipharès je dois cette fortune » ; « Mon Fils, songez à vous. »

¹⁵²⁶ Voir V, 2, Monime : « Que de tous les présents que m'a fait sa bonté / Je reçois le plus cher et le plus souhaité. / A la fin je respire. Et le Ciel me délivre ». Soulignons la tonalité ironique des propos de la jeune femme acceptant le poison comme un don. Sur ce thème du poison voir Georges Forestier p. 680 dans

la rivalité tragique galante romanesque de Pyrame et Thisbé¹⁵²⁷, est fugitivement souhaitée mais, devant son impossibilité, la jeune femme décide de s'offrir en « sacrifice » afin d'« expier [ainsi] le sang de [s]on Amant ». Racine propose ainsi un personnage de martyr au féminin.

Toutefois, conjointement à la reprise de ces modèles connus, le dramaturge innove par la dimension héroïque tragique de son dénouement. En vérité, Mithridate, s'il a des traits correspondant à ceux du tyran, n'est pas pour autant un personnage monolithique brusquement converti en roi généreux. Ainsi, Georges Forestier écrit :

[...] il faut se garder de considérer que le coup de théâtre du dénouement représente la « conversion du monstre » : il s'agit bien d'un coup de théâtre, [...] mais il repose sur l'éclaircissement de l'erreur qui avait jusqu'alors aveuglé le héros et nullement sur sa conversion. Il n'est pas de conversion parce que Mithridate n'est pas un monstre. Il n'est qu'un héros susceptible de commettre un crime dans certaines conditions et qui a failli le commettre¹⁵²⁸.

En ce sens, Mithridate se présente comme un Thésée déssillé avant de commettre l'irréparable. Emporté par la jalousie, il ne parvenait pas à distinguer son fils fidèle de son fils traître, il était prêt à tuer Monime mais, heureusement, il ouvre *in extremis* les yeux et se rachète avant de mourir. Mithridate, comme nous l'avons vu, est un personnage complexe à la fois victime de la rivalité de ses fils, oppresseur du jeune couple Xipharès-Monime mais aussi, héros tragique. Tout le dénouement insiste sur cette ultime facette du personnage. Ainsi, le messager Arbate¹⁵²⁹ – met en valeur son courage et sa dignité devant l'épreuve de la mort. Refusant de se livrer aux Romains, il tente à plusieurs reprises de mettre fin à ses jours et refuse qu'on lui témoigne de la pitié¹⁵³⁰. Bien plus que l'acte généreux, c'est en vérité la dignité du personnage dans l'adversité qui suscite l'admiration de tous. Mithridate est glorifié en tant que roi si bien que la reconnaissance qu'il témoigne à son fils est double, à entendre comme « re-connaissance, retrouvailles » mais aussi comme « gratitude » pour les services rendus à la patrie. S'il lui cède Monime, c'est davantage en tant que partie de l'Empire qu'en

Mithridate, éd. cit., p. 680, n. 1 : « Ce thème du poison reçu comme délivrance par une reine qui ne cherche plus qu'à sauver sa liberté provient de Sophosnibe, l'un des sujets les plus souvent portés au théâtre au XVI^e et XVII^e siècles [...] ; seulement c'était par amour et non sous l'effet de la fureur jalouse que Massinissa envoyait le poison à Sophosnibe, afin de lui éviter d'être conduite en esclavage à Rome ».

¹⁵²⁷ Soulignons que l'on trouve aussi ce motif dans certaines pièces traitant de Phèdre, où la jeune femme se jette parfois mourante sur le corps d'Hippolyte, voir notre chapitre VII.

¹⁵²⁸ Georges Forestier, « Notice » de *Mithridate*, éd. cit., p. 1538. C'est nous qui soulignons.

¹⁵²⁹ Le récit du messager Arbate vivant et détaillé, entrecoupé des propos du roi mourant au style direct peut être comparé par ses procédés narratifs à celui de Thérémène narrant la mort d'Hippolyte. Toutefois, ici le modèle est inversé puisqu'il s'agit de la mort du père, voir notre chapitre VII.

¹⁵³⁰ Mithridate lui-même exige de son entourage une dignité égale à la sienne, il déclare en V, 5 : « Et ma gloire plutôt digne d'être admirée / Ne doit point par des pleurs être déshonorée ».

tant qu'objet d'amour¹⁵³¹. En mourant, Mithridate accepte de laisser sa place au seul héritier qui s'est montré digne de cette charge, Xiphare. Racine dramatise ici le moment symbolique de la transmission de la fonction royale sacrée. Le roi est mort, vive le roi !¹⁵³² Telle pourrait être la sentence résumant ce dénouement illustré par l'image de Mithridate « expir[ant]¹⁵³³ » dans les bras de son successeur. Ces deux personnages de fils peuvent se lire comme étant chacun les héritiers des modèles incarnés par Antiochus, le fils gracié, et par Hippolyte, le fils condamné. Toutefois, la situation est plus complexe car Racine mêle habilement enjeux amoureux et politique. En effet, si les deux fils sont coupables d'un même amour adultère, dans la pièce de Racine, seul le politique décide de leur sort. Le désir mimétique des fils sur le plan privé permet surtout de révéler leurs similitudes avec le modèle paternel. Or, ces ressemblances conduisent soit au conflit, soit à l'harmonie. Dans le cas de Pharnace, le désir adultère pour Monime déclenche le conflit politique avec le père puisque le fils-rival, volontairement mis à l'écart, se révolte et passe dans le camp ennemi. Pharnace le fils insoumis, traître au service des Romains, est durement condamné et Mithridate appelle à la vengeance¹⁵³⁴. La rivalité sur le plan privé accentue l'antagonisme sur le plan public et contribue à la rupture du lien familial. A l'inverse, dans le cas de Xiphare, l'union père-fils au sein du combat politique, permet de mettre un terme à la rivalité sur le plan privé. Xiphare, le fils fidèle et soumis, en dépit de son amour coupable, se montre digne d'un héros de la patrie et, partant, politiquement apte à succéder à son père. Paradoxalement, la rivalité rapproche père et fils et permet d'assurer une succession harmonieuse. Le fils prend la place du modèle paternel sur le trône et aux côtés de Monime, en accord avec son prédécesseur. L'avenir de la monarchie est assuré.

Soulignons enfin que Racine aurait pu proposer un dénouement en diptyque développant d'un côté, la fausse mort du bon fils et de l'autre, la vraie mort du mauvais fils. C'est, du reste, dans cet esprit que Boyer, quelques années plus tard, achève *Artaxerce* sur la double représentation du vrai fils (trop tard) gracié et du fils métaphorique condamné. Mais, Racine fait le choix d'évoquer rapidement le sort du mauvais fils. Pharnace, véritable *hapax* dans notre *corpus*, est-il un personnage qui heurte trop les bienséances ? C'est vraisemblablement

¹⁵³¹ V, 5, Mithridate à Monime : « [...] vous me tenez lieu d'Empire, de Couronne. / Vous seule me restez. Souffrez que je vous donne, / Madame, et tous ces vœux que j'exigeai de vous, / Mon cœur pour Xiphare vous les demande tous. »

¹⁵³² Sur la sempiternité de la couronne et la continuité parfaite de la succession dynastique depuis le Moyen Âge voir Ernst Kantorowicz, *op. cit.*, chapitre VII « Le Roi ne meurt jamais », pp. 228-325.

¹⁵³³ V, 5 Mithridate : « Je sens que je me meurs. Approchez-vous mon Fils. / Dans cet embrassement, dont la douceur me flatte, / Venez et recevez l'âme de Mithridate » et Monime : « Il expire ! »

¹⁵³⁴ Comparer avec *La Mort d'Annibal* de Thomas Corneille (1669) qui s'achève sur la mort d'Annibal et le même appel à la vengeance contre Rome.

le cas, car les autres auteurs privilégient les fils soumis ou alors les révoltes de favoris qui ne sont, dans ce cas, pas de sang royal. Racine tout en évoquant les failles possibles de la succession royale choisit finalement de se concentrer sur le tableau du père mourant dans les bras de son fils fidèle et, partant, sur l'assurance de la monarchie en marche.

Conclusion du chapitre

Chacun de ces trois auteurs propose donc, à sa manière, une fusion des modèles de rivalités possibles. En outre, ils parviennent à combiner enjeux politiques et amoureux pour proposer de véritables tragédies de passions, porteuses de nouveaux enjeux à l'orée du XVII^e siècle. Campistron, dans *Andronic*, associe les modèles incarnés par Antiochus et Hippolyte pour proposer un nouveau personnage de fils-rival en quête d'amour ainsi qu'une réflexion inédite sur les liens affectifs père-fils. La rivalité amoureuse, en tant que désir mimétique, devient une manière d'attirer l'attention du père et participe à la quête d'une reconnaissance. Le couple père-fils se trouve ainsi placé au centre, témoignant de la grande modernité de Campistron en cette fin de siècle. Mais, contrairement aux tragi-comédies et tragédies des deux premiers tiers du siècle qui magnifient la relation père-fils à travers l'éloge de l'acte de générosité, la pièce de Campistron propose une vision désabusée des rapports familiaux. Le dénouement, notamment, reste problématique en raison de l'absence de châtimement réservé aux mauvais conseillers. Jean-Philippe Gropserrin et Jean-Noël Pascal soulignent que « l'empire de la mélancolie est [...] proportionnel à l'épuisement des valeurs héroïques illustrées par le théâtre de Corneille¹⁵³⁵ » et ils ajoutent qu'« à l'*ethos* aristocratique, voué à soutenir le "caractère" de sa propre suprématie, peut alors se substituer, de manière très remarquable, une aspiration au bonheur en marge des leurre de la grandeur¹⁵³⁶ ». Ainsi, le mélancolique Andronic cherche en vain à fuir aux marges de l'empire, à la quête d'un bonheur perdu d'avance pour ce fils en mal d'amour. Boyer, dans *Artaxerce*, fusionne pour sa part le modèle incarné par Gondebaut et ceux représentés par Antiochus et d'Hippolyte. Il propose un personnage de père-rival généreux et sincèrement amoureux. Partant, sa pièce propose des scènes inédites de rencontre entre jeune femme et père-rival, placées sous le signe du pathétique. En humanisant Artaxerce, Boyer innove d'un point de vue esthétique mais aussi idéologique. En effet, cette figure ouvre une réflexion sur le tragique de la condition royale. La pièce se voit ainsi dotée d'enjeux politiques sérieux dans le contexte du XVII^e siècle qui pourraient expliquer son échec, en dépit de qualités certaines. Enfin, Racine présente avec *Mithridate* une rivalité père-fils dédoublée, alliant fils condamné – selon le modèle incarné par Hippolyte – et fils gracié – selon le modèle incarné par Antiochus. Son personnage éponyme se présente comme un héros tragique complexe, reflétant tel un kaléidoscope, les diverses facettes du père-rival, tantôt roi et juge, tantôt amant passionné et tyran, tantôt père aimant et généreux. Racine avec

¹⁵³⁵ Voir « Introduction » de Jean-Philippe Gropserrin et Jean-Noël Pascal dans *Andronic*, éd. cit., p. XVIII.

¹⁵³⁶ *Ibid.*

Mithridate, propose une œuvre d'une extrême richesse, une sorte de point de fuite où convergent tous les possibles offerts par le schème de la rivalité amoureuse père-fils. En outre, en mêlant parfaitement enjeux politiques et amoureux, il dote sa pièce d'une réelle gravité car elle questionne les divers modes de rapports au père – fidélité ou révolte – et pose le problème de la transmission entre les générations, aussi bien dans le domaine public – transmission de la fonction royale sacrée –, que dans le domaine privé.

Conclusion générale

Cette étude sur la transgénéricité de la rivalité amoureuse père-fils aura permis, nous l'espérons, de dégager la richesse et la complexité de ce schème au XVII^e siècle, tant au niveau esthétique qu'idéologique.

La démarche créatrice des auteurs témoigne d'une oscillation constante chez ceux-ci entre contraintes génériques et quête de créativité. La rivalité se concrétise ainsi dans des modèles esthétiques variés que certains sujets, neufs ou anciens, incarnent parfaitement. Ainsi le modèle de la rivalité ridicule, en partie hérité de la comédie à l'italienne, se déploie dans le sujet de *L'Avare*. Le modèle de la rivalité pathétique et galante s'incarne dans le sujet d'Antiochus. Cependant, rien n'est figé au sein du processus créatif et il n'est pas rare que les modèles se contaminent entre eux au point de transcender parfois les distinctions génériques. Ainsi, les deux pièces intitulées *La Mère coquette*, celle de Quinault et de Visé, associent le modèle de la rivalité ridicule et celui de la rivalité embrouillée en développant une double rivalité parent-enfant. Dans *L'Aveugle clair-voyant*, Brosse au sein de la rivalité embrouillée, offre avec le personnage du père aveugle, Cléanthe, une relecture ironique de la rivalité ridicule, notamment lorsque le personnage contrefait le barbon. Certains auteurs comiques, laissent également entrevoir la potentialité tragique de leur schème, comme la tragi-comédie *Bérénice* de Du Ryer qui propose une relecture rétrospectivement tragique du tabou de l'inceste. À l'inverse, les auteurs tragiques, en évoquant une issue heureuse finalement abandonnée, peuvent renforcer les sentiments de crainte et de pitié de leur spectateur, comme dans *Andronic* de Campistron où la soumission du fils n'est finalement pas récompensée. Trois auteurs Claude Boyer, Jean-Galbert de Campistron et surtout, Jean Racine parviennent à une véritable fusion des modèles et proposent trois pièces d'une grande richesse intertextuelle. Sur le plan esthétique, la transgénéricité de la rivalité amoureuse père-fils, témoigne donc du talent de nombreux dramaturges du XVII^e siècle. Tout en assimilant le discours des doctes, ils savent jouer subtilement avec les codes, pour proposer des œuvres toujours plus complexes qui contribuent au resplendissement de la littérature du Grand Siècle.

Sur le plan idéologique, la rivalité amoureuse père-fils, selon la configuration choisie, soulève divers enjeux. Ainsi, lorsque le père est rival de son fils, les trois modèles de rivalités – comique, embrouillée, violente et spectaculaire – visent tous à condamner les abus de pouvoir, que ce soit au sein de la famille ou de l'État. Il s'agit de peindre un monde où règne le chaos – règne du jeu, de la brouille, de la violence – pour saluer, par contraste le retour à l'ordre au dénouement, lorsque le père réintègre son rôle et cède la jeune femme.

Paradoxalement, ces œuvres sont donc porteuses d'un discours conformiste, exaltant l'autorité paternelle bien exercée au sein d'un système sociopolitique où la figure du père renvoie à celle du roi. Lorsque le fils est le rival de son père, les deux modèles de rivalités – la rivalité pathétique et galante et la rivalité subjective tragique – proposent un double discours, en apparence opposé. Le modèle du fils récompensé, incarné par Antiochus, permet de célébrer les vertus de la soumission au sein de la monarchie mais, à l'inverse, le modèle du fils condamné, incarné par Hippolyte, vise à mettre en garde l'auditoire contre les dangers possibles d'un exercice du pouvoir et d'une soumission aveugles. En vérité, il s'agit à nouveau à travers ces deux modèles de montrer que seule une relation harmonieuse entre père et fils, autrement dit entre le roi et ses sujets, permet de garantir paix et stabilité au sein de la famille et de l'Etat. Enfin, trois œuvres – *Mithridate*, *Artaxerce* et *Andronic* –, proposent un père et un fils rivaux. Fusionnant divers modèles esthétiques, elles soulèvent de nouveaux enjeux à la fin du siècle. Campistron avec son personnage de fils-rival en quête d'amour propose une réflexion inédite sur les liens affectifs pères-fils. Claude Boyer, avec la figure humanisée du roi Artaxerce, questionne le tragique de la condition royale. Enfin, Racine en mettant en scène une double rivalité père-fils interroge le problème de la transmission entre les générations. Par leurs dénouements plus ambigus, en l'absence notamment de châtiment réservé aux traîtres, ces œuvres témoignent d'un certain pessimisme et d'une vision plus critique de la relation père-fils à l'orée du siècle des Lumières.

Conjointement à ces enjeux sociopolitiques, propres au système politique de l'Ancien Régime, la rivalité amoureuse père-fils, en raison de sa configuration incestueuse, soulève également un questionnement d'ordre anthropologique. Conformément à la thèse développée par René Girard, la ressemblance père-fils peut conduire à l'harmonie ou au conflit. Nous avons montré comment le désir mimétique, réel ou supposé du fils, peut déclencher soit la reconnaissance des liens familiaux père-fils et la réconciliation – dans le modèle incarné par Antiochus – ou, à l'inverse, leur méconnaissance et la destruction de la relation – dans le modèle incarné par Hippolyte. Lorsque le père convoite la femme destinée au fils, il ne s'agit pas à proprement parler de désir mimétique. En effet, dans les comédies, pour des raisons dramaturgiques, père et fils ne sont pas toujours au courant de leur rivalité ce qui permet de ménager l'effet de surprise lors de la révélation. Dans les tragi-comédies, le père est roi, rang suprême au sein de l'Etat, si bien qu'il ne peut prétendre à une meilleure position, il est son propre modèle. En vérité, ce que ces pères imitent, c'est l'attitude de jeunes hommes en général. Ils se rêvent encore fringants et séduisants, à l'approche du mariage. La femme n'est pas courtisée pour elle-même ou parce que le fils la veut, elle est courtisée parce qu'elle

représente une véritable cure de jouvence. Dans le cas des monarques, elle représente aussi un échappatoire face aux responsabilités écrasantes de la fonction. La femme ouvre sur la possibilité d'un recommencement ou d'un ailleurs, elle incarne une solution factice pour l'homme qui refuse de se voir vieillir et de céder sa place au fils, à la jeune génération. Dans le cadre du XVII^e siècle français, il s'agit sur le plan sociologique, de dénoncer certains abus – notamment les mariages mal assortis décidés par les pères –, et sur le plan politique, de proposer une réflexion sur les difficultés au sein de l'exercice du pouvoir.

Postérité du schème de la rivalité amoureuse père-fils

Pour conclure, nous souhaiterions réfléchir à la postérité de ce schème. Bien loin de s'éteindre à la fin du Grand Siècle, la rivalité amoureuse père-fils se maintient dans la comédie et dans la tragédie du XVIII^e siècle. Le genre comique privilégie le modèle de la rivalité ridicule. Les comédies s'achèvent toutes par le mariage des jeunes gens après que le père a cédé, de gré ou de force, devant les stratagèmes du valet, la femme à son fils. Les comédies de Molière ont profondément marqué les dramaturges de la génération suivante et certains revendiquent ouvertement cet héritage¹⁵³⁷. Ainsi, Marivaux avec *L'École des mères* (1732)¹⁵³⁸, propose une relecture de *L'École des femmes* où cette fois, ce sont père et fils qui sont rivaux. Le large succès de *L'Avare* influence également les auteurs et l'on constate que ce n'est plus seulement l'âge du père-rival qui fonde son ridicule. Il se trouve généralement affublé d'un vice supplémentaire, souvent l'avarice, comme dans *La Sérénade* de Regnard (1694)¹⁵³⁹ ou encore, la gronderie, comme *Le Grondeur* (1691)¹⁵⁴⁰ de Brueys et Palaprat. Le

¹⁵³⁷ Les dramaturges revendiquent parfois ouvertement cet héritage, voir le Discours sur *Le Grondeur* où les auteurs reconnaissent leur dette envers « le grand modèle de *Tartuffe* » dans *Les Œuvres de M. de Palaprat*, Paris, Ribou, 1712, pp.169-175.

¹⁵³⁸ Marivaux, *L'École des mères* (1732), Paris, Prault, 1732, rééd. Paris, Livre de Poche, 1992. Angélique est retenue cloîtrée par sa mère, Mme Argante qui la destine à un vieillard, Damis. Mais le fils de ce dernier, Éraste, déguisé en laquais, parvient à s'introduire en secret chez la jeune femme avec l'aide des valets Frontin et Lisette. Angélique tombe amoureuse d'Éraste et avoue à Damis qu'elle ne l'aime pas. Le père, découvrant que son concurrent n'est autre que son fils, décide de s'effacer comme rival, et parvient à convaincre Mme Argante de marier les deux jeunes.

¹⁵³⁹ Jean-François Regnard, *La Sérénade* (1694), Paris, Guillaumin, 1694, rééd. dans *Attendez-moi sous l'orme, La Sérénade et Le Bal*, éd. Charles Mazouer, Genève, Droz, 1991. Dans cette pièce, M. Grifon souhaite épouser la jeune Léonor mais celle-ci lui préfère son fils, Valère. Grâce au stratagème du valet de Valère, Scapin, et de la servante de Léonor, Marine, on fait jouer au père une sérénade dans laquelle celui-ci est tourné en ridicule. On lui vole son argent et il finit par céder au chantage et par quitter la scène. Le dénouement est heureux et la pièce se clôt par des chansons.

¹⁵⁴⁰ David-Augustin de Brueys, et Jean de Palaprat, *Le Grondeur* (1691), Paris, éd. Thomas Guillaumin, 1693, rééd. dans *Chefs d'œuvres des auteurs comiques*, F. Didot, 1845, tome III, pp. 1-68. Dans cette comédie en trois actes, M. Grichard, caractérisé par sa mauvaise humeur, se met en tête d'épouser Clarice, l'amante de son fils. Les jeunes, aidés des domestiques Catau et Lolive, se liguent alors contre le père. La jeune femme feint la frivolité et annonce au père qu'elle souhaite donner un bal tous les soirs. Il n'en faut pas davantage pour le détourner d'elle si bien que la rivalité amoureuse père-fils est résolue dès la fin de l'acte II. Le dernier acte se concentre sur

patriarche tend à envahir l'espace scénique si bien que la comédie d'intrigue s'efface parfois au profit de la comédie de caractère, très à la mode entre les deux siècles. Ainsi dans la comédie en trois actes intitulée *Le Grondeur*, de nombreuses scènes sont consacrées au seul déploiement de la mauvaise humeur caractéristique du personnage¹⁵⁴¹. La rivalité avec le fils, résolue dès la fin de l'acte II, ne sert, en réalité, qu'à susciter une cause de gronderie et à alimenter la caricature du père grondeur, véritable sujet de la pièce.

Le valet, toujours au service des jeunes, gagne une importance considérable et de nouvelles figures se développent comme celle de Scapin, dans la comédie *La Sérénade*, ou de Merlin, dans *La Dragonne ou Merlin dragon* (1686)¹⁵⁴² de Desmares et *La Famille à la mode ou les enfants de Paris* (1689)¹⁵⁴³ de Dancourt. Le personnage de Scapin dans la pièce de Regnard est emblématique d'une certaine montée en puissance du valet. S'il continue à aider son maître dans ses amours en inventant de multiples stratagèmes, ce qui change, c'est son comportement vis-à-vis de ce dernier¹⁵⁴⁴. Il choisit souvent d'agir seul¹⁵⁴⁵, n'hésite pas à se fâcher contre Valère¹⁵⁴⁶, et va parfois même jusqu'à inverser les rôles en lui donnant des ordres¹⁵⁴⁷. Conscient de sa supériorité sur son maître, il aspire à une meilleure reconnaissance pour ses services¹⁵⁴⁸ et revendique davantage d'autonomie. Les règles commencent à changer,

l'action des jeunes dupant leur père en se jouant de son « esprit à rebours » sur les conseils de la domestique Catau. Vaincu, il finit par accepter le mariage du jeune couple.

¹⁵⁴¹ Voir par exemple en I, 8-9, Grichard, en père colérique, donne un soufflet immérité à son plus jeune fils ; voir l'entrée de Grichard en I, 6 s'énervant contre son valet sans véritable raison ; voir en II, 9 Grichard, se promenant seul avec colère, tandis que les autres personnages l'observent. Par ailleurs, rappelons que si le père a été séduit par la jeune femme c'est uniquement parce que, l'ayant surprise grondant sa servante en I, 11, il pensait qu'elle était en parfait accord avec son propre caractère !

¹⁵⁴² Desmares, *La Dragonne ou Merlin Dragon*, comédie en un acte (1686), Paris, Etienne Foulque, 1696, rééd dans *Théâtre français*, Paris, Compagnie des Libraires, 1737, tome VIII, pp.1-147. Pimandre est le fils de Monsieur de La Serre, un vieil homme riche et avare. Il doit épouser la fille de M. Oronte mais au dernier moment, son père change d'avis et demande la jeune femme pour lui-même. Le valet Merlin vient en aide au fils. Il se déguise en capitaine des Dragons de l'armée et avec l'aide de quelques acolytes, pille la maison du père. Ce dernier pour se débarrasser du capitaine et de ses dragons accepte de céder la jeune femme à son fils.

¹⁵⁴³ Florent Carton dit Dancourt, *La Famille à la mode ou les enfants de Paris* (1699), Paris, Ribou, 1705. Cette pièce, inspirée de *L'Avare* de Molière et de la comédie *Les Mœurs du temps* de Saint Yon raconte la rivalité entre M. Harpin et son fils. Grâce aux stratagèmes du valet Merlin et de la suivante Finette, le jeune couple se marie à la fin.

¹⁵⁴⁴ Voir l'analyse du valet Scapin que propose Charles Mazouer, « Introduction » dans *La Sérénade*, éd. cit. , pp. 109-110.

¹⁵⁴⁵ Voir à la scène VIII, lorsque Scapin voulant réfléchir seul à son plan, renvoie son jeune maître avec rudesse.

¹⁵⁴⁶ Voir à la scène VI, Scapin s'énervant contre Valère qui le fait passer, sans son accord, pour un musicien, en lui disant : « De quoi diantre vous avisez-vous de me faire Musicien ? ».

¹⁵⁴⁷ Voir son ton autoritaire à la scène VIII lorsqu'il s'adresse à Valère : « Laissez-moi un peu rêver tout seul », « [j]'ai besoin de me recueillir, vous dis-je ; laissez-moi en repos ».

¹⁵⁴⁸ Voir son monologue à la scène X, Scapin : « Ce n'est pas une petite affaire, pour un valet d'honneur, d'avoir à soutenir les intérêts d'un Maître qui n'a point d'argent. On s'acoquine à servir ces gredins-là, je ne sais pourquoi. Ils ne payent point de gages, ils querellent, ils rossent quelquefois ; on a plus d'esprit qu'eux, on les fait vivre, il faut avoir la peine d'inventer mille fourberies dont ils ne sont tout au plus que de moitié. Et avec tout cela nous sommes les valets, et ils sont les Maîtres. Cela n'est pas juste. Je prétends à l'avenir travailler pour mon compte ; ceci est fini, je veux devenir Maître à mon tour [...] ».

le rôle d'adjuvant ne semble plus lui suffire et il ne veut plus se contenter de redoubler l'action de son maître en épousant une jeune servante, donnée en guise de récompense¹⁵⁴⁹. Scapin reflète une évolution en marche, qui se poursuit tout au long du XVIII^e siècle. Pour Charles Mazouer, avec ce personnage, la « révolte est préfigurée qui mènera à Figaro¹⁵⁵⁰ ». En accordant une telle place au domestique, Regnard laisse entrevoir l'une des évolutions possibles de la rivalité amoureuse, celle opposant un valet autonome à son jeune maître, comme dans la comédie de Lesage, *Crispin rival de son maître* (1707)¹⁵⁵¹.

Dans la tragédie, le modèle privilégié est celui de la rivalité objective tragique, au sein de tragédies héritières de l'esthétique racinienne de la fin du XVII^e siècle. Ainsi Crébillon crée *Idoménée* en 1705¹⁵⁵² et *Rhadamiste et Zénobie* représentée en 1711¹⁵⁵³. Cette dernière pièce qui met en scène une double rivalité père-fils, l'un étant récompensé, l'autre condamné au dénouement, laisse clairement transparaître l'influence de *Mithridate*. Plus tardivement, Marmontel s'empare à son tour du schème dans *Denys le tyran*, tragédie jouée en 1747¹⁵⁵⁴. Globalement, on observe une gradation de la violence dans ces oeuvres où père et fils rivaux s'affrontent pour une femme encore libre. Dans *Rhadamiste et Zénobie*, le père tue son rival, ignorant qu'il s'agit de son second fils, et dans *Denys le tyran* il meurt empoisonné alors qu'il levait son poignard contre son enfant. En revanche, la rivalité tragique subjective incarnée par le sujet Hippolyte n'est plus à la mode¹⁵⁵⁵ car les auteurs tragiques privilégient désormais le conflit père-fils réel et déclaré, ce qui peut expliquer, à l'inverse, le maintien du sujet d'Artaxerce avec un dénouement tragique¹⁵⁵⁶. Infanticide et régicide sont largement

¹⁵⁴⁹ Dans *La Sérénade*, les domestiques Marine et Scapin travaillent chacun pour leur compte et ne se marient pas au dénouement.

¹⁵⁵⁰ Voir Charles Mazouer, « Introduction » dans *La Sérénade*, éd. cit. , p. 110.

¹⁵⁵¹ Lesage, *Crispin rival de son maître*, Paris, P. Ribou, 1707.

¹⁵⁵² Prosper Jolyot de Crébillon, *Idoménée*, tragédie (1705), Paris, P. Ribou, 1711, rééd. dans Prosper Jolyot de Crébillon *Théâtre complet*, nouvelle édition Paris, Garnier Frères, 1923, pp.1-48. Dans cette pièce, Idoménée, roi de Crète et son fils Idamante sont rivaux pour Erixène. Elle se solde par la mort du fils qui se tue avec son épée.

¹⁵⁵³ Prosper Jolyot de Crébillon, *Rhadamiste et Zénobie*, tragédie (1711), Paris, P. Ribou, 1711, rééd. dans Prosper Jolyot de Crébillon *Théâtre complet*, nouvelle édition Paris, Garnier Frères, 1923, pp.141-182. Dans cette tragédie, Pharasmane et son fils Arsame sont rivaux pour Zénobie qui a fui son violent époux, Rhadamiste. La pièce s'achève par la mort de Rhadamiste, tué par Pharasmane au comble du désespoir lorsqu'il découvre qu'il a tué son propre fils et par l'union des jeunes amants Arsame et Zénobie.

¹⁵⁵⁴ Jean-François Marmontel, *Denys le tyran*, tragédie (1748), Paris, Prault, 1749, rééd. dans Jean-François Marmontel, *Oeuvres complètes*, Paris, Verdier, 1819, tome IX, pp. 12-73. Cette pièce raconte la rivalité entre Denys et Denys le jeune pour Arétie, la fille du seigneur Dion. Le tyran fait emprisonner son fils et force la jeune femme à l'épouser. Celle-ci pour sauver son honneur et la patrie s'empoisonne elle-même ainsi que le tyran sur l'autel. Le tyran meurt au moment même où il levait son poignard contre son fils.

¹⁵⁵⁵ Le sujet se déplace dans les genres musicaux. Citons le ballet de Froment intitulé *Le Mariage de Thésée et d'Hippolyte* en 1725 ; l'opéra de Pellegrin et Rameau, *Hippolyte et Aricie* en 1733 qui donne lieu à deux parodies : le vaudeville en prose de Riccobini, *Hippolyte et Aricie* en 1733 et celui de Parmentier *Hippolyte et Aricie* en 1742. Voir le site Cesar <http://www.cesar.org.uk/> (dernière consultation 9/12/2012).

¹⁵⁵⁶ Voir Crébillon, *Xerxès*, tragédie en vers créée en 1714 ; Deschamps, *Artaxerce*, tragédie en vers créée en 1735 ; Vionnet, *Xerxès*, tragédie en vers créée en 1747 ; Maton, *Artaxerce*, tragédie en vers créée en 1759 ;

problématisés en tant que mises en danger du système politique. Enfin, après la mort de la tragi-comédie, certains sujets connaissent une renaissance à l'opéra et une diffusion européenne comme *Antiochus*¹⁵⁵⁷ et *Don Carlos*¹⁵⁵⁸. L'expression du pathétique des sentiments familiaux s'épanouit dans le genre lyrique.

En conclusion, le schème de la rivalité amoureuse père-fils ne meurt pas. Sa transgénéricité, inédite au sein du Grand Siècle, a permis de révéler son potentiel esthétique à la fois comique et tragique. La nouvelle génération de dramaturges continue d'exploiter cette richesse dans la comédie et dans la tragédie, en se référant essentiellement aux grands modèles moliéresque et racinien. Toujours porteur d'une réflexion sociopolitique sur l'exercice de l'autorité au sein de la famille et de l'Etat, le maintien de ce schème témoigne d'une continuité de pensée entre les deux siècles et de tensions croissantes à l'aube de la Révolution française.

Enfin, selon nous, ces pièces en dépit des siècles qui les séparent de notre époque, peuvent encore toucher le spectateur d'aujourd'hui, notamment par les enjeux sociologiques et anthropologiques qu'elles soulèvent. En effet, rappelons que, dans certains pays du monde actuel, le problème des mariages arrangés est encore source d'horribles violences. Les jeunes femmes refusant d'épouser le mari, souvent bien plus âgé, que leurs familles leur destinent, sont pourchassées, torturées et tuées pour laver l'honneur de la famille¹⁵⁵⁹. Le spectateur

Bruyas, *Artaxerce*, tragédie en vers créée en 1765 ; Le Mierre, *Artaxerce*, tragédie en vers créée en 1766. Voir le site Cesar <http://www.cesar.org.uk/> (dernière consultation 9/12/2012).

¹⁵⁵⁷ Voir *Antiochus et Stratonice*, opéra de Durosoy et Langlé créé en 1786 ; *Stratonice* d'Hoffman et Méhul, comédie héroïque en un acte mêlée d'ariettes, représentée en 1792. Voir le site Cesar <http://www.cesar.org.uk/> (dernière consultation 9/12/2012). Pour la diffusion européenne du sujet, voir Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper: The Verbal Expression of Sensuality in Music Dramas of Northern and Central Germany (1680 - 1740)*, Niemeyer, Tübingen, 2005. Le critique consacre un sous-chapitre entier pp. 105sq, à la diffusion du sujet d'Antiochus et de Stratonice à l'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles. Selon le critique, c'est le roman italien d'Assarino, *La Stratonice* qui est la principale source d'une vingtaine d'opéras au cours des deux siècles. Il analyse en détail un opéra du XVII^e siècle, *Seleuco* de Sartorio et Minato, Venise 1666 et deux du XVIII^e siècle : *L'Amore ammalato* de Fein et Graupner, Hambourg, 1707 et *Antioco* de Zeno, Pariati et Hasse, Braunschweig, 1721. Pour la diffusion italienne, voir aussi Eleanor Selfridge-Field, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760* Stanford, California, 2007.

¹⁵⁵⁸ Voir en Italie le drame en prose de Vittorio Alfieri intitulé *Filippo* (1783) ; voir en Allemagne la tragédie *Don Carlos* de Friedrich Schiller publiée en 1787 et celle de Friedrich de La Motte-Fouqué (1823) ; voir en France la tragédie française de Marie-Joseph Chénier, *Philippe II*, non représentée mais avec publication posthume (1824). La légende s'épanouit également à l'opéra. Voir *Don Carlos ou l'amante invisible*, opéra de Pierre-Louis Moline et Chevalier Lenoir-Duplessis en 1778. Voir l'opéra de Verdi *Don Carlos*, inspiré de la pièce de Schiller et créé à l'opéra de Paris en 1867 ; voir aussi les opéras *Don Carlos* de Pietro Bonna (1847) et de Ferrari (1853). Pour cette diffusion européenne, nous renvoyons le lecteur à la « Notice » éclairante de Jean Lafond dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. cit., pp.1462-1465. Sur l'essor du mythe de Dom Carlos à l'époque baroque et son renouveau avec le romantisme, voir également Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, P.U.F., 1988, Paris, pp. 89-90 et, plus récemment, Benito Pelegrín, *op. cit.*, pp. 221-225.

¹⁵⁵⁹ Les mariages arrangés soulèvent actuellement de nombreuses violences dans certains pays comme la Turquie, la Jordanie, le Pakistan, l'Inde, le Bangladesh. Ces crimes dits d'honneur tendent également à se répandre en Europe auprès de la population immigrée. Ils ont fait l'objet d'un colloque en France le 8 mars 2010 qui a donné lieu à un rapport d'information enregistré à la Présidence du Sénat le 16 avril 2010, voir « Les Actes

français d'aujourd'hui, sensibilisé à ces atrocités par les médias et par la présence en Europe d'une population immigrée fuyant ces atrocités, ne peut que constater des points de ressemblances bouleversants entre deux époques pourtant bien éloignées dans le temps. Par ailleurs, sur le plan anthropologique, ces pièces sont, d'une manière générale, révélatrices des failles de l'humain. Ainsi, les œuvres où le père convoite la jeune femme destinée au fils nous semblent particulièrement intéressantes. Elles témoignent de la difficulté de l'homme à accepter de vieillir et à céder sa place. La femme fait figure de cure de jouvence, elle est la possibilité d'un recommencement, une manière factice de braver l'approche de la mort. Or, cette angoisse est toujours vive à notre époque et les unions entre un homme âgé et une femme bien plus jeune, parfois en âge d'être sa fille, existent encore dans la société française contemporaine¹⁵⁶⁰. Par ailleurs, avec la multiplication actuelle des divorces et des familles recomposées où se côtoient diverses générations sans lien sanguin, des cas de rivalités amoureuses père-fils ne sont pas à exclure¹⁵⁶¹. Manifestant une nouvelle fois sa plasticité, le schème de la rivalité amoureuse père-fils, peut donc encore trouver un large écho chez le spectateur d'aujourd'hui.

du colloque sur les mariages forcés et les crimes dits d'honneur » organisé le lundi 8 mars 2010 à l'occasion de la Journée internationale de la femme, disponibles sur le site du Sénat français http://www.senat.fr/rap/r09-408/r09-408_mono.html (dernière consultation 7/12/2012).

¹⁵⁶⁰ Le phénomène reste toutefois rare selon les rapports de l'Insee : « En 1999, les hommes en couple ont en moyenne 2,6 ans de plus que leur conjointe. L'écart d'âge entre conjoints est rarement très élevé, surtout si c'est la femme qui est la plus âgée [...] Dans seulement sept couples sur cent, l'homme a dix ans de plus que la femme ou davantage. Et une fois sur cent, c'est la femme qui est dans ce cas ». En revanche, selon l'Insee, l'écart d'âge entre conjoints varie selon les milieux sociaux ou culturels : « [...] Toutes choses égales par ailleurs, les femmes agricultrices et les femmes inactives ont plus de chances que les employées de vivre avec un conjoint plus âgé. Elles ont également moins de chances d'avoir pour conjoint un homme plus jeune plutôt que du même âge » ; « les femmes de nationalité française ont en moyenne 2,7 ans de moins que leur premier conjoint, contre 4,4 ans pour les femmes étrangères. Ce constat diffère sensiblement selon la nationalité : les femmes algériennes sont en moyenne plus jeunes que leur premier conjoint de 6,6 ans, les femmes asiatiques (autres que Laotiennes, Vietnamiennes et Cambodgiennes) de 3,7 ans et les femmes espagnoles de 2,9 ans », voir http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&ref_id=IP1073#inter1 (dernière consultation 7/12/2012).

¹⁵⁶¹ Divers cas de figures peuvent être envisagés. Par exemple, une rivalité entre un père et son fils pour la nouvelle jeune compagne du père divorcé ou bien un père divorcé se mettant à convoiter la jeune compagne de son fils.

ANNEXES

ANNEXE I : Classement générique et chronologique du *corpus*

Année	Comédies	Tragi-comédies	Tragédies
1631		Auvray, <i>La Dorinde</i>	
1634		Rayssiguier, <i>La Célidée</i>	La Pinelière, <i>Hippolyte</i>
1636	Desmarets, <i>Aspasie</i>		
1637		Rotrou, <i>Laure persécutée</i>	
1638			La Calprenède, <i>La Mort des enfants d'Hérode ou la suite de Marianne</i>
1639			Grenaille, <i>L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe</i>
1640		Gilbert, <i>Marguerite de France</i>	Gillet, <i>Antioque*</i>
1641		Boisrobert, <i>Le Couronnement de Darie</i>	
1642		Brosse, <i>La Stratonice ou le malade d'amour</i>	
1644		Du Ryer, <i>Bérénice</i>	Magnon, <i>Artaxerxe</i> Du Ryer, <i>Scévole</i>
1645	[Cyrano de Bergerac, <i>Le Pédant joué</i>]		Gilbert, <i>Hypolite ou le garçon insensible</i>
1647			
1648	Brosse, <i>L'Aveugle clair-voyant</i>		
1652			Jacquelin, <i>Soliman ou l'esclave généreuse</i>
1656		Du Fayot, <i>La Nouvelle Stratonice*</i>	
1659		Boyer, <i>Fédéric</i>	Boyer, <i>Clotilde</i>
1660		Quinault, <i>Stratonice</i>	
1662	Chevalier, <i>Les Barbons</i>	Desjardins, <i>Manlius</i>	
1664			Racine, <i>La Thébaïde ou les frères ennemis</i>
1665	Visé, <i>La Mère coquette</i> Quinault, <i>La Mère coquette</i>		
1666		Corneille, <i>Antiochus</i>	
1668	Molière, <i>L'Avare</i>		
1669			Corneille, <i>La Mort d'Annibal</i>
1670	Hauteroche, <i>Crispin médecin</i>		
1672			Racine, <i>Mithridate</i>
1673			Corneille, <i>La Mort d'Achille</i>
1674			Bidar, <i>Hippolyte</i>
1677			Racine, <i>Phèdre et Hippolyte</i> Pradon, <i>Phèdre et Hippolyte</i>
1680			Boyer, <i>Agamemnon</i>
1682			Boyer, <i>Artaxerxe</i>
1685	Saint Yon, <i>Les Mœurs du temps</i>		Campistron, <i>Andronic</i>

Remarques

Les années mentionnées correspondent aux dates des premières représentations. On trouve en gris foncé, les pièces où la rivalité joue le rôle d'action principale et en gris clair, celles où elle joue le rôle d'épisode.

La Nouvelle Stratonice est signalée par un astérisque car nous la considérons comme une tragi-comédie, en dépit de son sous-titre de comédie. De même, *Antioque* est une tragédie enchâssée dans une tragi-comédie.

Enfin, *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac est entre crochets car la pièce n'a sans doute pas été représentée.

ANNEXE II Présence scénique des personnages et monologues

COMÉDIES	PÈRE-RIVAL	FILS-RIVAL	FEMME	VALET(S)	AUTRES
Aspasie (28 scènes)	14 (3M)	12 (2M)	15 (2M)	5 Télésin	6 Hersilie, 3 Agénor, 2 Téléphe
Le Pédant joué (42 scènes)	26 (1M)	11 (1M)	6	28 Paquier (1M), 18 Corbineli	10 Châteaufort (1M), 8 La Tremblay, 4 Gareau, 4 Manon
L'Aveugle clair-voyant (33 scènes)	17	12	15	18 Sylvestre (1M), 10 Nérine, 6 Lucille (1M)	11 Mélice (1M), 5 Thélame
Les Barbons (24 scènes)	9 (1M)	10	6	17 Guillot (1M) / Ragotin	-
Visé, La Mère coquette (28 scènes)	7 Géronte 14 Lucinde (1M)	15 Arimant	15 Bélamire	24 Iacinte (2M)	7 Marquis
Quinault, La Mère coquette (32 scènes)	6 Crémante, 7 Ismène	15 Acante	9 Isabelle	24 Laurette, 16 Champagne	10 Marquis
L'Avare (32 scènes)	22 Harpagon (1M) 2 Anselme	14 Cléante, 8 Valère	11 Mariane, 14 Élise	6 La Flèche, 14 Frosine, 9 Maître Jacques	
Crispin médecin (30 scènes)	15	5	1	17 Dorine (1M), 16 Crispin (1M), 15 Marin, 4 Lise	13 Mirobolan, 4 Féliante

Remarques

Dans *Les Barbons* de Chevalier, les personnages fonctionnant comme des doubles (deux pères, deux fils, deux valets), il s'agit des scènes dans lesquelles au moins l'un ou l'autre est présent.

En gras, on indique le personnage le plus présent scéniquement ; (M) : indique le nombre de monologues prononcés par le personnage. On procède de la même façon dans les 2 tableaux suivants, voir *infra*.

TRAGI-COMÉDIES	PÈRE-RIVAL	FILS-RIVAL	FEMME	AUTRES PERSONNAGES
La Dorinde (22 scènes)	6 (3M)	9 (2M)	10 (3M)	8 Ardilan (1M), 6 Godomar, 3 Ardilan jeune, 3 Polémas, 3 Darinée, 2 Clorante, 2 Amasis
La Célidée (31 scènes)	10 (4M)	9 (3M)	11 (3M)	10 Mélissée (2M), 11 Cintille, 8 Florintor (2M), 5 Larinthe, 3 Orcan, 1 Le médecin
Marguerite de France (22 scènes)	15	5	13	8 Penbrok, 6 Honfroy, 5 La Reine, 4 Bélinde, 2 Cambridge
Le Couronnement de Darie (29 scènes)	12	10	15	16 Ametris (1M) , 12 Tiribase (1M), 7 Arsame, 9 Ariaspe, 5 Praxes (1M), 5 Zoare
Brosse, La Stratonice (27 scènes)	13	13 (2M)	12	10 Erasistrate, 6 Thamire, 2 Messape
Bérénice (31 scènes)	5	12 (2M)	15 (1M)	14 Tirinte (1M), 12 Amasie, 7 Criton, 2 Léonide
Du Fayot, La Nouvelle Stratonice (24 scènes)	8	9 (2M)	9 (1M)	11 Licofronne (2M) , 3 Climène, 2 Terpandre, 3 Lisistrate
Quinault, Stratonice (29 scènes)	13	10	12	11 Barsine (1M)
Manlius (29 scènes)	19 (3M)	8 (2M)	14	13 Phénice, 11 Camille (1M), 8 Junius, 5 Pison
Antiochus (25 scènes)	9 (1M)	16 (1M)	12 (1M)	9 Tigrane, 7 Arsinoé, 8 Phénice, 4 Barsine

TRAGÉDIES	PÈRE-RIVAL	FILS-RIVAL	FEMME	AUTRES PERSONNAGES
La Pinelière, Hippolyte (17 scènes)	7 (1M)	3	9 (2M)	7 Nourrice, 5 Lycrate, 3 Hésione, 2 Athys, 2 Procris
L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe (41 scènes)	16 (1M)	7	18 (3M)	12 Artaban (1M), 10 Hélène (mère), 9 Procle (1M), 7 Adélaïde, 6 Hélène (fille), 4 Emile, 4 Flavie, 1 Hycarie
Antioque (7 scènes)	-	6 (3M)	1	2 Péricles, 1 Erostrate, 1 Arthémidore, 1 L'Enchanteur
Magnon, Artaxerxe (27 scènes)	11	15 Darie (2M), 13 Ochus	10	17 Tiribaze (3M), 12 Amestris, 2 Tissapherne
Gilbert, Hypolite (19 scènes)	8 (1M)	7 (2M)	8	7 Achrise, 3 Omphale, 3 Aristhée, 2 Pasithée, 2 Epimethe, 1 Pithée, 1 Tecmenes
Soliman (24 scènes)	18 (2M)	8 (1M)	7 (1M)	7 Roxelane (1M), 4 Le Mufty, 5 Achomat, 1 Hazan, 2 Un Capigi
Clotilde (39 scènes)	17 Père (2M), 19 Mère (1M)	12	9	13 Lucinde, 11 Clidamant, 6 Sigile
La Mort d'Achille (25 scènes)	8	14	7	13 Briséis, 13 Phenice, 10 Antilochus, 9 Alcime, 7 Ilione
La Mort d'Annibal (36 scènes)	18	7	17	20 Araxe (capitaine des gardes), 11 Attale, 11 Flaminius, 10 Alcine, 9 Annibal, 4 Procule
Mithridate (29 scènes)	15 (3M)	12 Xiphares, 5 Pharnace	16	8 Arbate, 8 Phaedime, 4 Arcas
Bidar, Hippolyte (27 scènes)	12	10 (1M)	13	13 Cyane (1M), 8 Barsine, 7 Arbate, 2 Megare
Racine, Phèdre et Hippolyte (30 scènes)	12 (2M)	12	12 (2M)	10 Oenone, 10 Théràmène, 6 Aricie, 5 Ismène, 3 Panope
Pradon, Phèdre et Hippolyte (27 scènes)	10	10 (1M)	15 (2M)	15 Aricie (1M), 6 Cléone, 5 Idas, 2 Arcas, 2 Mégisthe
Agamemnon (38 scènes)	18 (1M)	13	9	13 Eurybate, 10 Clytemnestre, 10 Ismène, 9 Pylade, 8 Doride, 6 Arbas
Boyer, Artaxerce (32 scènes)	15 (2M)	14 (1M)	10	11 Tiribaze, 9 Nitocris, 3 Barsine, 3 Cleonne, 2 Mindate, 2 Oronte
Andronic (45 scènes)	12 (2M)	26 (5M)	11	11 Aspar (2M), 10 Marcene (1M), 10 Martian, 9 Eudoxe, 9 Narcée, 7 Leon, 6 Gelas, 5 Crispe, 4 Leonce

ANNEXE III Scènes de rencontre du trio amoureux

COMÉDIES	PÈRE-FILS	PÈRE-FEMME	FEMME-FILS	PÈRE-FEMME-FILS
Aspasie	IV, 3	I, 6; III, 1-2; IV, 4	I, 2; II, 1; III, 3-4; V, 5	V, 6-7 (D)
Le Pédant joué	I, 5; I, 7; IV, 5; IV, 8	III, 2; V, 3; V, 4	III, 3	V, 9 (D)
L'Aveugle clair-voyant	III, 5 ; V, 5	V, 6	II, 3; IV, 1; V, 1; V, 2	I, 5 ; II, 4 ; IV, 2; V, 7-8 (D)
Les Barbons	-	II, 8 ; II, 9	II, 2	III, 6 ; III, 7 (D)
Visé, La Mère coquette	Mère-fille I, 2 ; II, 9	Mère-Jeune homme II, 2	II, 7 ; III, 4	Père-femme-fils III, 7-8-9-10; III, 11 (D) Mère-Jeune homme-Fille II, 3; II, 8; III, 7-8-9-10
Quinault, La Mère coquette	Père-fils V, 4 Mère-fille II, 1	Mère-Jeune homme IV, 8	IV, 6; V, 7; V, 8 (D)	Père-femme-fils V, 5; V, 6;
L'Avare	Harpagon-Cléante I, 4; II, 2; III, 1; IV, 3-4-5	Harpagon-Mariane III, 5-6; V, 4; V, 5	Mariane-Cléante IV, 1; Elise-Valère I, 1; I, 5; III, 1; V, 4	Harpagon-Cléante-Mariane III, 7-8-9 ; IV, 2 ; V, 6 (D); Anselme-Valère-Elise V, 5 (D)
Crispin médecin	III, 11 (D)	-	I, 9	-

Remarques

Dans *Les Barbons* de Chevalier, les personnages fonctionnant comme des doubles (deux pères, deux fils, deux valets), il s'agit des scènes dans lesquelles au moins l'un ou l'autre est présent. En gras, on indique le type de rencontre le plus fréquent ; (D) : indique les scènes correspondant au dénouement. On procède de la même façon dans les 2 tableaux suivants, voir *infra*.

TRAGI-COMÉDIES	PÈRE-FILS	PÈRE-FEMME	FEMME-FILS	PÈRE-FEMME-FILS
La Dorinde	III, 1	I, 2	I, 1; II, 4	V, 7 (D)
La Célidée	I, 5 ; II, 4 ; III, 7	I, 3 ; III, 1 ; IV, 3	I, 6	IV, 4; V, 6 (D)
Marguerite de France	V, 3-4	II, 3; III, 2; IV, 3-4-5	II, 2	III, 3; V, 5 (D)
Le Couronnement de Darie	-	IV, 5; V, 7	I, 2 ; III, 2; IV, 3	II, 2; III, 3; V, 6; V, 8 (D)
Brosse, La Stratonice	III, 5 ; V, 3	IV, 3	I, 3-4 ; III, 6 ; V, 4	V, 5-6 (D)
Bérénice	II, 2; V, 5	-	I, 7 ; III, 5 ; IV, 4 ; V, 2	V, 6 (D)
Du Fayot, La Nouvelle Stratonice	II, 4 ; III, 6	I, 4; V, 2	-	V, 5 (D)
Quinault, Stratonice	I, 5 ; IV, 2 ; V, 3	III, 1 ; IV, 3-4	II, 6; IV, 6	V, 4 (D)
Manlius	II, 3	I, 3 ; II, 5 ; V, 1-2 ; V, 4-5-6	I, 5 ; III, 4	V, 3 ; V, 7 (D)
Antiochus	III, 1; V, 3	I, 5	I, 3; IV, 4; II, 3	III, 2-3; V, 4-5 (D)

TRAGÉDIES	PÈRE-FILS	PÈRE-FEMME	FEMME-FILS	PÈRE-FEMME-FILS
La Pinelière, Hippolyte	-	IV, 3; V, 3	III, 3	-
L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe	II, 1	II, 2; III, 7; V, 6-7	III, 2	-
Antioque	-	-	scène IV	-
Magnon, Artaxerxe	Artaxerxe- Darie: II, 1 ; V, 4 Artaxerxe -Ochus: II, 1; V, 4	Artaxerxe-Aspasie: I, 1 -2; IV, 3	Aspasie-Darie: III, 3-4-5-6 Aspasie- Ochus: III, 5	Artaxerxe-Darie-Aspasie: I, 3; II, 2; IV, 4; V, 5 (D) Artaxerxe-Ochus-Aspasie: I, 3; II, 2; IV, 3; V, 5 (D)
Gilbert, Hypolite	IV, 4	IV, 2 ; V, 2	III, 2	
Soliman	I, 1 ; II, 2 ; V, 6 (D)	III, 2 ; IV, 3	III, 4 ; IV, 1	II, 3 ; IV, 2
Clotilde	Roi-Clodomire : I, 7 ; II, 9 ; III, 4 ; IV, 4 ; V, 6 Deuthere-Clotilde : II, 3 ; IV, 2 ; V, 3	Roi-Clotilde : III, 6 Deuthere-roi : I, 5 ; II, 7	Clodomire-Clotilde : IV, 2 Clotilde-roi : III, 6 ; V, 8-9 (D)	Roi-Clotilde-Clodomire : V, 8-9 (D)
La Mort d'Achille	II, 4 ; III, 2	IV, 2	I, 2-3 ; III, 5 ; V, 2-3	-
La Mort d'Annibal	I, 3 ; IV, 5	I, 5 ; V, 1 ; V, 4-5	II, 2 ; IV, 6	-
Mithridate	Mithridate- Xiphares: III, 3 Mithridate-Pharnace-Xiphares: II, 2 ; III, 1-2	II, 4 ; III, 5 ; IV, 4	Xiphares-Monime: I, 2 ; II, 6; IV, 2 Monime-Xiphares-Pharnace: I, 3-4	Mithridate-Monime-Xiphares: II, 5 ; V, 5 (D)
Bidar, Hippolyte	II, 5	I, 2 ; IV, 2 -3 ; V, 2-3	II, 2; III, 6;	IV, 4
Racine, Phèdre et Hippolyte	III, 5; IV, 2	IV, 4 ; V, 7 (D)	II, 5	III, 4
Pradon, Phèdre et Hippolyte	II, 6-7	III, 2 ; IV, 2 ; IV, 6	II, 2; III, 4; IV, 4	IV, 5
Agamemnon	II, 3 ; III, 3 ; IV, 2 ; V, 5	V, 2	II, 2 ; III, 7 ; IV, 5	-
Boyer, Artaxerxe	III, 3-4 ; IV, 4 ; V, 4	II, 4 ; V, 6 ; V, 7 (D)	IV, 6	III, 5 ; IV, 5
Andronic	I, 5-6 ; II, 5 ; III, 6 ; IV, 9	III, 8; V, 12 (D)	II, 3	II, 4

ANNEXE IV Scènes de révélation de la rivalité

COMÉDIES	Rivalité révélée au père-rival	Rivalité révélée au fils-rival	Rivalité révélée à la femme	Rivalité révélée au valet	Rivalité révélée au spectateur
Aspasie	IV, 1	III, 3	II, 2		I, 3
Le Pédant joué	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	III, 2	Avant le début de la pièce	I, 2
L'Aveugle clair-voyant	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	I, 1
Les Barbons	III, 6	III, 1	II, 8 + II, 9	II, 7	Titre éloquent
Visé, La Mère coquette	Père & Mère Avant le début de la pièce	III, 3 [Rivalité père-fils] I, 6 [Rivalité mère-fille]	II, 4 [Rivalité père-fils] II, 3 [Rivalité mère-fille]	III, 2 [Rivalité père-fils] I, 1 [Rivalité mère-fille]	I, 7 [Rivalité père-fils] I, 1 [Rivalité mère-fille]
Quinault, La Mère coquette	Père & Mère Avant le début de la pièce	V, 4 [Rivalité père-fils] III, 3 [Rivalité mère-fille]	Avant le début de la pièce [Rivalité père-fils] III, 1 [Rivalité mère-fille]	Avant début pièce [Rivalité père-fils] II, 2 [Rivalité mère-fille]	I, 2 [Rivalité père-fils] II, 2 [Rivalité mère-fille]
L'Avare	Harpagon : IV, 2 + IV, 3 Anselme: V, 6	Cléante : I, 4 Valère : I, 5	Mariane: III, 6 Elise: I, 4	II, 1 [Rivalité H-C]	I, 4 [Rivalité H-C] I, 4 [Rivalité A-V]
Crispin médecin	III, 10	I, 9	Au cours de l'acte I (avant le fils)	I, 9	I, 9

Remarques

Dans *Les Barbons* de Chevalier, les personnages fonctionnant comme des doubles (deux pères, deux fils, deux valets), il s'agit des scènes dans lesquelles au moins l'un ou l'autre est présent.

En gras, on indique le moment de la première révélation. On procède de la même façon dans les 2 tableaux suivants, voir *infra*.

TRAGI-COMÉDIES	Rivalité révélée au père-rival	Rivalité révélée au fils-rival	Rivalité révélée à la femme	Rivalité révélée au spectateur
La Dorinde	II, 3	I, 1	Avant le début de la pièce	I, 1
La Célidée	I, 1-2	Avant le début de la pièce	I, 6	I, 1-2
Marguerite de France	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	I, 1
Le Couronnement de Darie	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	I, 1
Brosse, Stratonice	IV, 5	Avant le début de la pièce	I, 3	I, 2
Bérénice	II, 2	Hors scène au cours de l'acte III	III, 5	II, 1
Du Fayot, La Nouvelle Stratonice	IV, 4	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	I, 3
Quinault, Stratonice	V, 4	Avant le début de la pièce	V, 4	I, 6
Manlius "	I, 2	III, 2	Avant le début de la pièce	I, 2
Antiochus	V, 1	Avant le début de la pièce	IV, 4	I, 2

TRAGÉDIES	Rivalité révélée au père-rival	Rivalité révélée au fils-rival	Rivalité révélée à la femme	Rivalité révélée au spectateur
La Pinelière, Hippolyte	IV, 3	III, 3	Avant le début de la pièce	I, 1
L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe	III, 7	III, 2	Avant le début de la pièce	I, 5
Antioque	RIVALITÉ NON SUE	Avant le début de la pièce	scène IV	scène I
Magnon, Artaxerxe	II, 1	II, 1 [pour Darie et Ochus]	II, 2	II, 1
Gilbert, Hypolite	IV, 3	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	II, 2
Soliman	IV, 2	III, 4	III, 4	III, 4
Clotilde	Père-rival : II, 9 Mère-rivale: avant le début de la pièce	Fils-rival: I, 7 Fille-rivale : avant le début de la pièce	Clotilde: avant le début de la pièce Roi : avant le début de la pièce	I, 1 [père-fils & mère-fille]
La Mort d'Achille	II, 2 + II, 4	III, 2 + III, 5	Avant le début de la pièce	II, 1
La Mort d'Annibal	I, 3	II, 2	I, 5	I, 4
Mithridate	II, 3 [rivalité avec Pharnace] III, 2 + III, 4-5 [rivalité avec Xipharès]	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce [pour Pharnace] I, 2 [pour Xipharès]	I, 1
Bidar, Hippolyte	II, 5 + IV, 2	II, 2	Avant le début de la pièce	I, 1
Racine, Phèdre et Hippolyte	IV, 1	II, 5	Avant le début de la pièce	I, 3
Pradon, Phèdre et Hippolyte	III, 2 (Oracle + Phèdre)	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	I, 1 + I, 3
Agamemnon	III, 3	IV, 2	Avant le début de la pièce	II, 1
Boyer, Artaxerxe	III, 4	III, 5	Avant le début de la pièce	II, 1
Andronic	II, 7 + III, 8 + IV, 10	Avant le début de la pièce	Avant le début de la pièce	I, 2

ANNEXE V Résumés détaillés de quelques unes des pièces étudiées

Pour faciliter la lecture de ce travail, nous résumons ici les pièces n'ayant pas fait l'objet d'éditions modernes. Pour les autres pièces, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages disponibles soit dans le commerce, soit sous forme de mémoires de master I sur le site du CRHT (voir nos indications dans la bibliographie générale).

I. LES COMÉDIES

CHEVALIER, Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils

Acte I

Clidamant confie à son valet Guillot son amour pour Polixène. De son côté, Lucidor, le frère de Polixène, confie à son valet Ragotin son amour pour la sœur de Clidamant, Aminte. Les amours des valets redoublent ceux des jeunes maîtres puisque Ragotin aime Lisette tandis que Guillot aime Beatrix. Par ailleurs, Boniface, le père de Lucidor, et Policarpe, le père de Clidamant, sont également amoureux de deux jeunes femmes. Le valet Guillot surprend l'expression des sentiments des vieillards mais sans découvrir l'identité de leurs amantes. Les deux valets, tous deux porteurs d'une lettre de leur jeune maître pour la femme aimée se rencontrent et Guillot commence à élaborer un plan en secret. Beatrix et Lisette arrivent sur ces entrefaites et les deux valets leurs déclarent leur amour en se jetant à leurs pieds.

Acte II

Aminte et Polixène se croisent alors qu'elles sortent de leurs maisons respectives. Elles s'avouent mutuellement leur amour pour le frère de l'autre. Les deux jeunes maîtres arrivent et se donnent mutuellement leurs sœurs pour épouses mais l'accord des pères est encore nécessaire. Guillot, jaloux, accuse son jeune maître d'avoir parlé de trop près à Beatrix, elle a, selon lui, été déshonorée. Il part ensuite reconquérir la servante qui écoute ses beaux discours sans véritablement le croire. Les deux valets, cachés, entendent les vieux pères s'échanger leurs filles respectives pour les épouser. Polixène surprend son père avec le père de Clidamant et pense aussitôt qu'ils vont lui proposer d'épouser le fils. Très surprise d'apprendre qu'on lui destine le vieux père, elle refuse catégoriquement. Le quiproquo se répète avec Aminte qui refuse à son tour d'épouser le père de son amant. Les deux valets qui ont assisté à la scène courent prévenir leurs jeunes maîtres.

Acte III

Clidamant rencontre son valet Guillot qui lui révèle qu'il a un rival, que ce rival est son propre père et que son ami Lucidor est dans la même situation ! Clidamant sollicite l'aide de son valet, celui-ci promet de l'aider à la condition que son maître ne s'approche plus de la suivante Béatrix. Les deux jeunes maîtres se lamentent mais Guillot se moque des deux vieux barbons et les rassurent quant à la réussite de son plan qu'il ne dévoile pas encore. Les deux pères arrivent tandis que les autres personnages les écoutent en cachette. Policarpe et Boniface se montrent conscients de leur âge avancé mais revendiquent le droit de profiter encore de l'existence. Ils décident d'éloigner leurs fils qui pourraient s'interposer pour protéger leurs sœurs et de se marier en cachette. La nuit venue, les valets se déguisent en femmes. À l'arrivée des pères, retenant chacun leurs filles avec une corde, les valets prennent discrètement la place des demoiselles. Les barbons s'aperçoivent bien vite du subterfuge et sont mis devant leur ridicule. Ils cèdent aux menaces du valet Guillot et acceptent que leurs filles épousent leurs fils respectifs. Les valets obtiennent pour récompense le droit d'épouser les deux suivantes. La pièce s'achève par la promesse de quatre mariages.

II. LES TRAGI-COMÉDIES

AUVRAY, La Dorinde

Acte I

Le prince Sigismond se livre à un long éloge de sa bien-aimée Dorinde, en l'absence de celle-ci. La jeune femme arrive et ils s'avouent réciproquement leur amour. Mais Dorinde révèle à Sigismond que le roi lui a également fait des aveux lors d'un bal. Le fils se montre prêt à tout pour garder Dorinde pour lui. Les amants échangent un baiser et le jeune homme quitte la scène. Gondebaut proclame sa toute puissance, il semble régner sur la nature entière mais il est esclave de son amour pour Dorinde. La jeune femme arrive et le roi lui avoue son amour par l'entremise d'un miroir. Elle feint de ne pas comprendre et quitte la scène. Le monarque est au désespoir. Ardilan, son favori, promet de l'aider en échange d'une récompense. Il va approcher Dorinde en faisant croire qu'il aime sa confidente, Darinée.

Acte II

Ardilan avoue son amour à Darinée toute étonnée et, une fois seul, il commente son rôle et se félicite de sa feinte. Dorinde se lamente car le père et le fils la courtisent mais son amour pour Sigismond est le plus fort et elle n'a que respect pour le roi. Darinée arrive et lui annonce que le roi veut l'épouser. Dorinde feint de ne pas la croire et quitte la scène. Darinée démasque Ardilan, elle se dit consciente qu'il ne l'aime pas et quitte la scène. Le favori récupère des

vers qu'elle a laissés tomber et qui sont destinés à Dorinde. Il part en rendre compte au roi. Le roi, seul sur scène, se lamente d'avoir perdu le repos depuis qu'il est sous l'emprise de l'amour. Ardilan annonce au roi qu'il a un rival et il lui remet les vers ramassés. Le père reconnaît l'écriture de son fils. Dans un mouvement de fureur jalouse, Gondebaut décide d'exiler son rival tandis qu'Ardilan lui conseille de le raisonner. Sigismond fait le récit d'un songe allégorique dans lequel l'Amour était en disgrâce mais il décide de ne pas y accorder trop d'importance. Un page arrive et avertit le prince que son père veut le bannir en raison de leur rivalité. Sigismond révèle les projets du roi à Dorinde et tous deux décident de fuir. Ils décident de partir pour Marcilly que Polémas assiège et de trouver refuge auprès de la princesse Amasis. Ils se promettent mutuellement fidélité et s'échangent un baiser.

Acte III

Gondebaut envoie Clorante suivre Dorinde car il est inquiet de son humeur volage. Sigismond arrive en habit de chasse et il est contraint d'avouer à son père son amour pour Dorinde. Ce dernier s'y oppose arguant que la jeune femme n'est pas d'un rang assez élevé. Il déclare avoir d'autres projets pour son fils. Sigismond argumente en lui rappelant qu'il ne fait qu'imiter son père qui fut lui-même amoureux de Chryséide dans sa jeunesse. À l'évocation de ce souvenir, Gondebaut se met en colère et fait emprisonner son fils. Sigismond est au désespoir mais son frère Godomar promet de l'aider et de mettre Dorinde en sûreté. À l'approche de la nuit, Dorinde, déguisée en bergère et accompagnée de sa suivante Darinée, se cache dans la forêt. Ardilan, sur ordres du roi, est aux portes de la ville pour surveiller que personne ne sorte mais il est tué par Godomar. Le roi Gondebaut est désespéré, déchiré entre son amour pour Dorinde et pour son fils. On lui annonce la mort d'Ardilan.

Acte IV

Dorinde rencontre un vieillard à la sortie des bois. Touché par sa grande beauté, il lui vient en aide. Sigismond de son côté se lamente en prison, il envisage le parricide mais très vite se rétracte. Le jeune Ardilan, qui a changé de camp suite à la mort de son parent, lui vient en aide et l'aide à s'échapper avec une corde. Godemar retrouve Dorinde. Pendant, ce temps, Sigismond et Ardilan prennent la fuite en bateau.

Acte V

Gondebaut laisse éclater sa colère contre Sigismond et Dorinde qui se sont enfuis. Il décide d'user du fer pour garder sa maîtresse en s'alliant à Polémas. Dorinde, Amasis et Godemar sont sur les murs de Marcilly, la ville assiégée, et ils observent l'ennemi avec crainte. Polémas poursuit son attaque contre Marcilly tandis que la défense s'organise autour de Godemar. Sigismond, armé, vient combattre le traître Polemas en se faisant passer pour son grand

ennemi, Lidamor. Il le tue et apporte sa tête aux pieds d'Amasis. Puis, il enlève son casque et se fait reconnaître. Dorinde et Sigismond demande à Amasis d'intercéder en leur faveur auprès du père qui s'oppose à leur amour et qui se comporte en véritable tyran. À l'arrivée de Gondebaut, Amasis se livre à un long discours faisant l'éloge du grand guerrier Sigismond et elle rappelle au monarque qu'il s'agit de son fils. Après un long débat intérieur, Gondebaut finit par céder Dorinde à son fils. Il retrouve son statut de roi, soucieux de la paix dans son royaume. La pièce s'achève sur la promesse de mariage du jeune couple.

BOISROBERT, Le Couronnement de Darie

Acte I

Aspasie, belle grecque veuve de Cyrus, est tombée amoureuse du glorieux combattant Darie, le fils d'Artaxerce. Le roi après avoir accepté de céder Aspasie à son fils a finalement décidé de garder la jeune femme pour lui. Il la retient captive dans son sérail. La princesse Amestris, pour sa part promise à Tiribase, a été de la même façon reprise par Artaxerce qui l'a épousée. Darie, désespéré, se dit prêt à refuser le trône, devenu pour lui sans intérêt, s'il ne peut satisfaire sa flamme. À la suite d'une rêverie, le jeune homme décide sans explication d'être couronné le jour même, laissant entendre qu'il a un projet en tête pour garder quand même Aspasie Tiribase, qui s'est vu refuser la princesse Amestris, nourrit des projets de vengeance contre le roi. Amestris lui conseille de placer ses espoirs dans la mort à venir du roi, il pourra alors l'épouser comme veuve et s'élever socialement, comme il le souhaite. Tiribase, toujours très en colère contre le roi, projette d'attirer Darie dans son camp.

Acte II

Le couronnement de Darie a eu lieu et Artaxerce évoque sa transformation. Selon le père, la couronne a apaisé son fils et lui a fait oublier sa flamme. Ariaspe, autre fils d'Artaxerce et frère jaloux de Darie met en garde le roi contre ce nouveau successeur. Il dresse le portrait d'un Darie ambitieux qui pourrait bien soulever le peuple contre son père pour récupérer Aspasie. L'héritier nommé comme successeur au trône peut exiger une faveur de son prédécesseur. Darie demande Aspasie pour femme et suscite l'étonnement de son père. La rivalité père-fils éclate. Artaxerce déclare ne pas pouvoir disposer de la volonté d'autrui au risque de passer pour un tyran et il rappelle qu'il a lui-même le projet d'épouser la jeune femme et de la faire reine. Darie demande alors qu'on interroge Aspasie sur sa préférence. Après un long discours d'excuses et de propos raisonnables, la jeune femme choisit Darie comme époux et Artaxerce comme père. Son choix déclenche la colère du monarque contre le

jeune couple puis, contre la jeune femme. Il sollicite l'aide d'Amestris pour l'aider à se venger d'Aspasie.

Acte III

Sur ordre du roi, Aspasie est emmenée par Ariaspe ce qui déclenche la colère de Darie. Le jeune homme menace son frère avec son fer et Arsame et Aspasie interviennent pour les séparer. Le roi intervient et déclare que l'on doit donner Aspasie à la déesse Diane en raison de son statut de grecque car la déesse, qui protège la Perse, demande une nouvelle prêtresse. Darie accuse son père de vouloir par jalousie le priver d'Aspasie et de se cacher sous ce faux prétexte. Aspasie ne veut pas servir la déesse, elle préfère l'amour ou la mort mais le roi l'emmène de force. Darie demande à son frère Arsame de l'aider et d'aller supplier son père pour lui. Darie se console auprès de Tiribase qui, de son côté, travaille à sa vengeance. Ce favori ambitieux tente de monter Darie contre son père. Le jeune homme manque de se laisser séduire par Tiribase mais finalement récuse toute idée de violence. Il se refuse à envisager toute forme de parricide et réfléchit plutôt à se donner la mort. Tiribase prend la décision d'agir seul puisque il est maintenant découvert. Il décide d'agir la nuit en faisant tout de même croire à ses complices qu'il agit sur les ordres de Darie.

Acte IV

En dépit de l'interdiction du roi, Praxes cède à Darie qui le supplie de le laisser dire adieu à Aspasie. Il indique au jeune homme une sortie secrète, au cas où le roi arriverait. Darie propose à Aspasie deux issues pour leur amour : soit il se donne la mort, soit il l'enlève la nuit suivante. La jeune femme manifeste une grande crainte à l'idée d'un enlèvement, elle préférerait qu'ils meurent tous les deux. Praxes fait le récit d'un complot qu'il a entendu se tramer contre le roi et dont Tiribase et Darie seraient les chefs. Amestris prend leur défense, elle n'y croit pas. Mais le roi, influencé par Ariaspe reste très méfiant. Amestris propose d'interroger Aspasie qui, en tant qu'amante de Darius est certainement au courant de tout. Le roi tente de pousser la jeune femme à avouer, tout en espérant qu'elle soit innocente, car il est amoureux d'elle. Aspasie ne dit rien mais elle pense que le projet d'enlèvement a été découvert. Elle déclare à Artaxerce qu'elle veut se donner la mort, si elle ne peut avoir Darie. Le roi prépare un nouveau plan et révèle l'existence d'un passage d'où il pourra s'enfuir après avoir démasqué les conjurés la nuit suivante.

Acte V

Praxes attise la jalousie de Tiribase en lui révélant que le roi et Amestris passent la nuit ensemble. Le roi se sauve par le passage secret et la conjuration de Tiribase échoue. Il est découvert et Amestris lui conseille de fuir. Elle refuse désormais de l'aimer car elle juge son

acte trop indigne. Aspasia arrive affolée, elle révèle que Darie voulait seulement l'enlever. Amestris la rassure, Darie n'a pas été vu parmi les conjurés. Darie arrive mourant sur scène, tué par Praxes sur ordre du roi qui a cru que son fils faisait partie des conjurés alors qu'il voulait seulement enlever Aspasia. Darie en voyant Tiribase comprend la méprise du roi et dénonce le favori. Tiribase avoue ses crimes déclenchant le désespoir du roi devant le parricide qu'il a commis. Aspasia veut mourir avec son amant. Darie tente de tuer Tiribase mais il tombe évanoui. Le roi ordonne qu'on torture Tiribase, quel que soit son repentir. Le roi, désespéré par son erreur et par la mort à venir de son fils, tire son épée pour se donner la mort mais les autres l'empêchent de commettre un tel acte. Aspasia déclare que c'est à elle de mourir, l'État a besoin de son roi ! Aspasia consolée par le repentir du roi veut mourir et rejoindre Darie. Dans un coup de théâtre, Darie revient sur scène. Malgré sa blessure, il veut parler au roi pour qu'il ne se tue pas. Le roi, touché, le reconnaît comme fils, lui rend sa maîtresse et son sceptre pour qu'il partage ensemble l'Asie. La pièce se clôt sur l'annonce de la guérison de Darie et sur la promesse d'un mariage entre Darie et Aspasia.

BROSSE, La Stratonice ou le malade d'amour

Acte I

Antiochus souffrant est sur scène, entouré de ses deux confidents, Clitarque et Climène. Il apparaît comme tiraillé de contradictions : souhaitant la mort et ne la souhaitant pas, souhaitant guérir et ne le souhaitant pas. Un fois seul, il avoue son amour pour sa belle-mère Stratonice dans un long monologue. En proie à une forte culpabilité, il invoque la pitié des dieux. Il est interrompu par l'arrivée de Stratonice et lui avoue alors ses sentiments pour elle. La jeune femme, interdite et confuse, tente de le ramener à la raison en lui rappelant son mariage prévu avec Thamire et dont dépend la paix. Le jeune homme déçu par ses froideurs décide de feindre une hallucination : il feint de la prendre pour Thamire et lui déclare ainsi à nouveau sa flamme. L'entrée de Clitarque met fin à la rêverie et Stratonice quitte la scène, bouleversée.

Acte II

Le roi Seleuque entre sur scène, au désespoir car son fils se meurt. On lui annonce la venue d'un médecin réputé, Erasistrate. On annonce également la venue de Thamire et de son père. Seleuque pense que cette nouvelle fera plaisir à son fils. Stratonice avoue en secret à sa confidente Léofonie qu'elle aime Antiochus. Mais se méprenant à la suite de la vision hallucinée d'Antiochus, elle croit qu'il aime Thamire si bien qu'elle désire se donner la mort. Antiochus, de son côté, se montre résigné à se laisser mourir d'amour en silence.

Acte III

Le roi Messape et sa fille Thamire sont arrivés et Seleuque annonce à Messape qu'Antiochus se meurt d'amour pour Thamire. La jeune femme s'étonne de l'intensité de tels sentiments alors qu'ils ne se sont encore jamais vus ! Stratonice, cachant sa propre flamme, indique à sa rivale qu'Antiochus serait tombé malade d'amour à la vue de son portrait. Antiochus tente à nouveau de révéler sa flamme à Stratonice en présence de Thamire à l'aide d'un miroir mais les deux jeunes femmes ne comprennent pas. Toutefois, en rêvant et en parlant dans son sommeil, il confirme les soupçons du médecin.

Acte IV

Climène supplie Erasistrate de venir en aide au roi en guérissant le prince. Stratonice se montre désormais résolue à épouser le roi comme prévu et à laisser Antiochus à sa rivale. Seleuque, de son côté, est fermement résolu à épouser Stratonice le jour même. Il expose dans une longue tirade les deux amours qui se complètent en lui pour son fils et pour sa future femme. Toutefois, il redoute qu'on lui annonce la mort de son fils et il se montre très angoissé lorsque le médecin vient le trouver. Erasistrate révèle qu'Antiochus se meurt d'un amour honteux mais que son mal n'est pas sans remède. Le praticien a alors recours à un stratagème. Il fait croire au roi qu'Antiochus aime, Polybie, sa propre femme. Le monarque l'encourage aussitôt à céder son épouse pour guérir son fils et promet qu'il en ferait de même à sa place. C'est alors qu'Erasistrate révèle que, selon les symptômes qu'il a relevés, Antiochus aime Stratonice. Le roi, sous le coup de cette nouvelle, cède à un brusque accès de colère et refuse catégoriquement de céder sa femme.

Acte V

Seleuque, partagé entre ses sentiments pour son fils et pour sa femme est en proie au dilemme. Il décide de juger par lui-même de l'état d'Antiochus et de prendre alors sa décision. Le père, caché, entend alors son propre enfant souhaiter la mort et la pitié le submerge. Le médecin a recours à un second stratagème. Il fait croire à Antiochus que le roi aime Thamire et qu'il veut congédier Stratonice. Antiochus se dit prêt à tout pour que la jeune femme ne soit pas répudiée et pour sauver l'honneur de la famille. Il veut convaincre son père de suivre sa première décision, à savoir épouser Stratonice. Seleuque, qui écoute caché, est touché par la générosité de son fils. Il lui dévoile alors tout le stratagème dont il a usé pour percevoir la vérité de ses sentiments. Après une émouvante scène de reconnaissance entre le père et le fils, Seleuque cède Stratonice à Antiochus et, devant la colère de Messape, décide d'épouser lui-même Thamire, afin d'assurer la paix dans le royaume. La pièce se clôt sur la promesse d'un double mariage.

DU FAYOT, La Nouvelle Stratonice

Nous considérons que cette pièce, bien que sous-titrée comédie, est en réalité une tragi-comédie en raison du personnel royal qu'elle met en scène et de l'esthétique violente qu'elle comporte.

Acte I

Climène se fait passer pour un ami d'Alceste alors qu'il est lui-même Alceste, le fils de Licofronne, mais sa mère ne le reconnaît pas. La reine Stratonice vient chercher Climène, à la demande du roi qui veut un éclaircissement sur les combats qui ont eu lieu. Stratonice avoue son amour pour le prince Antioque à sa confidente Licofronne. Cependant, elle se montre résolue à respecter son engagement auprès du roi. Licofronne lui conseille de cacher ses sentiments qui restent innocents tant qu'ils sont tenus secrets. Elle l'engage à fuir la vue du prince et à manifester de la froideur à son égard. Le roi s'inquiète de la tristesse de sa femme dont il ne connaît pas la cause.

Acte II

Antioque dans un monologue exprime son désespoir devant les froideurs récentes de Stratonice à son égard. Il souhaite se donner la mort, conscient que Stratonice a raison et que cet amour est insensé. Terpandre l'empêche de se suicider sur scène et parvient à le raisonner en déclarant que son amour n'est pas criminel tant qu'il reste secret. Il parvient à convaincre le jeune homme de choisir la retraite loin de la cour plutôt que la mort. Le roi est désespéré par l'état de son fils malade. Ce dernier lui demande de partir prendre du repos en Laodicée ce qui attriste le roi qui ne donne pas encore son accord.

Acte III

Licofronne fait à la reine le récit d'une tentative d'empoisonnement dont a été victime le roi. Climène, l'auteur des faits est désormais au cachot et espère la clémence du prince à son égard. Licofronne veut demander au monarque la mort de Climène. Antioque se montre bien décidé à le punir par amour pour son père. Climène avoue à Antioque qu'il a voulu venger la mort de sa maîtresse, Soposnibe qu'il adorait et qui a été empoisonnée sur ordre de Seleuque. Climène avoue être Alceste, le fils de Licofronne en montrant sa marque ce qui donne lieu à une scène de reconnaissance mère-fils. Licofronne s'en remet au jugement du prince quant au sort de son fils. Antioque remet sa décision à plus tard mais promet de faire preuve de sévérité pour préserver les intérêts de son père. Le roi veut modérer l'ardeur de son fils à le défendre car il craint pour sa santé, mais Antioque se montre prêt à tout pour le protéger. Le père est touché par cette preuve d'amour filial. Ils cherchent ensemble les coupables du forfait pour les punir.

Acte IV

Licofronne, en tant que mère, est déchirée entre son amour pour son fils et le respect dû à son roi. Le roi décrit son âme comme un vaisseau au milieu d'une tempête en raison de la maladie de son fils. Il place tous ses espoirs dans le médecin Lisistrate dont il attend la guérison de son fils et la sienne par la même occasion. Lisistrate retarde la révélation de la nature du mal du fils. Il ruse avec le monarque et lui fait tout d'abord croire qu'Antioque est amoureux de Diane, sa propre femme. Artaxerce l'engage alors à céder son épouse et le médecin fait promettre au roi qu'il en ferait de même s'il s'agissait de Stratonice. Le roi promet et le praticien révèle alors que c'est Stratonice qu'Antioque aime. Le roi déchiré entre ses sentiments de père et d'époux demande conseil au praticien. Ce dernier met en avant l'argument politique et souligne que le bien de l'Etat dépend de la bonne santé du prince. Si l'héritier meurt, de graves troubles politiques sont à redouter. Le roi décide de s'assurer qu'Antioque est bien amoureux de Stratonice.

Acte V

Le roi est au désespoir à l'idée de perdre Stratonice mais il lui propose tout de même le divorce. La jeune femme, perplexe, n'en revient pas de cette proposition et hésite à se réjouir déjà. Elle se confie à Licofronne qui se réjouit pour elle. Stratonice s'engage à obtenir le pardon du roi pour Alceste, le fils Licofronne, en remerciement pour le soutien de sa confidente. La reine accepte de quitter la couronne pour épouser le fils. Le roi veut que Stratonice, tout en quittant la couronne, garde l'autorité et il s'engage à faire ce qu'elle lui demandera. Elle implore alors la clémence du roi pour le fils de Licofronne. Le roi accepte à la condition que Climène épouse la fille de Lisistrate, en récompense pour le médecin. La pièce s'achève sur la promesse d'un double mariage.

GILBERT, Marguerite de France

Acte I

La rivalité amoureuse entre le père et le fils est déclarée et connue de tous. Le roi aime la femme de son fils mais il compte bien passer outre cet obstacle et envisage même de divorcer de sa femme légitime. Penbrok tente en vain de calmer le roi en colère contre son fils qui a commis un attentat, il lui rappelle leurs liens et les lois de la nature. La reine intervient à son tour et tente de ramener son époux à la raison. Elle refuse un divorce qui serait pour elle un déshonneur. Les forces militaires du roi sont rassemblées.

Acte II

La princesse se confie à sa suivante Bélinde, elle est impatiente de revoir son époux et craint en même temps pour la vie de ce dernier. Consciente de l'intérêt du roi pour elle, elle redoute ses avances. Bélinde lui conseille de feindre d'aimer le roi car il est puissant et pourrait s'offenser de son mépris. La jeune femme rappelle l'alliance franco-anglaise scellée par son mariage avec le prince alors qu'ils n'avaient que 3 ans. Le prince vient rendre visite à la princesse et ils s'avouent mutuellement leur amour. Le jeune homme se montre confiant et se refuse à penser que son père pourrait aller jusqu'à le tuer. L'entrevue est interrompue par l'arrivée du père-rival. Le roi, sûr de sa victoire contre les Français, vient faire sa cour à la princesse. Il tente de flatter son ambition en lui faisant miroiter le trône mais la jeune femme reste insensible et lui rappelle son devoir et son mariage avec le fils. Pour le roi, elle demeure toujours libre car ce mariage a été conclu pendant leur enfance et n'a pas encore été célébré officiellement. La princesse tente alors vainement de rappeler le roi à ses sentiments de père mais ce dernier est prêt à tout pour battre son rival.

Acte III

La reine exhorte la princesse à user de son influence auprès du roi pour empêcher le combat armé père-fils. Le fils sollicite un entretien auprès de son père et lui demande d'annuler tout combat et de lui rendre la princesse. Le monarque refuse et se cache sous de faux prétextes politiques. Le fils propose alors de fuir avec la princesse en abandonnant le sceptre mais le roi refuse à nouveau. Il engage la princesse à prendre position et celle-ci tranche en faveur du fils ce qui alimente la colère du père. L'acte se clôt sur l'annonce d'un combat imminent.

Acte IV

Penbrok fait le récit du combat et annonce la victoire des armées du père. La princesse est au désespoir et veut fuir la vue du roi. Le monarque se livre à un discours glorieux sur sa victoire et il réitère ses avances auprès de la jeune femme. Celle-ci reste fidèle à son époux. Honfroy annonce la mort du prince et les soldats apportent une épée sanglante et un écu. Cette annonce déclenche le revirement du père. En proie à une douleur subite et profonde, il souhaite mourir à la place de son fils tandis que la princesse déclare vouloir mêler son sang à celui de son époux.

Acte V

Le roi est au désespoir, rongé par la culpabilité. Honfroy, dans un nouveau coup de théâtre, annonce que le prince n'est pas mort ! Il s'agissait en réalité d'un de ses compagnons d'armes. Le jeune homme croyant son épouse décédée veut à son tour se donner la mort mais on le détrompe. Les deux jeunes gens se retrouvent sains et saufs et implorent la clémence du roi, la

reine se joint à eux. Le roi cède et le mariage est annoncé pour le soir même, permettant la restauration de la paix.

RAYSSIGUIER, La Célidée sous le nom de Calirie ou la Générosité d'amour

Acte I

Oronte est désespéré car il est amoureux de Calirie et en est aimé, mais il soupçonne son neveu, Alidor, d'être son rival et de cacher ses sentiments à son oncle pour ne pas l'offenser. Son monologue est interrompu par l'arrivée du médecin qui diagnostique qu'Alidor est malade d'amour pour Calirie. Oronte se lamente car il doit perdre la femme aimée pour sauver son neveu. Sans hésitation et en raison de la force des liens qui l'unissent à Alidor, il décide de se montrer généreux, quelque soit sa souffrance. De son côté, le jeune homme se montre résolu à mourir, rongé par cet amour qu'il juge criminel. Oronte rend visite à Alidor et lui annonce qu'il compte lui céder Calirie, en dépit du refus de ce dernier. Calirie rend visite à Alidor et se rend bien compte qu'il est amoureux d'elle mais elle ne l'aime pas et ne vient le voir que pour satisfaire Oronte.

Acte II

Cintille, l'ancienne maîtresse d'Alidor, arrive d'Angleterre déguisée en homme, sous le nom d'Alcandre, afin de retrouver son ancien amant. Elle est accompagnée de son confident Orcan et ils vont voir Florintor, qui est, pour sa part, amoureux de Mélissée. Mélissée est, quant à elle, amoureuse d'Alcandre car elle ne sait pas qu'il s'agit d'une femme. Florintor déclare son amour à Mélissée qui le repousse. Mélissée déclare son amour à Cintille-Alcandre qui la repousse à son tour. Oronte est en proie à une grande souffrance et il craint que Calirie ne se mette à aimer son neveu. Alidor est pour sa part conscient que Calirie préfère l'oncle. Toutefois, pour Oronte, le mariage Calirie-Alidor est résolu et il compte joindre ses biens à ceux que le père d'Alidor a laissés à son fils. Tout est arrangé avec Larinthe, la mère de Calirie qui encourage vivement sa fille à épouser le neveu. Calirie en apprenant tous ces préparatifs est en colère contre Oronte.

Acte III

Calirie accuse Oronte de trahison à son encontre mais l'oncle reste ferme sur sa position. Cintille s'interroge sur les causes de la maladie d'Alidor et redoute l'existence d'une rivale. Mélissée se lamente de son amour non partagé pour Alcandre. Calirie repousse Alidor et déclare préférer mourir plutôt que de l'épouser. Une fois seul, le jeune homme, désespéré, tente de se donner la mort, mais il est arrêté par Oronte.

Acte IV

Mélistée ne peut s'empêcher d'aimer Cintille-Alcandre. Florintor vient de nouveau lui faire des avances mais sans succès. Oronte demande pardon à Calirie qui l'accuse toujours de trahison. Celle-ci devant l'amour de l'oncle et du neveu pour elle, promet de trouver une solution. Alidor surprend la conversation entre Calirie et Oronte. Conscient de ne pas être aimé, il désire mourir. Cintille de son côté souhaite aussi la mort car elle souffre de la perte de son amant Alidor. Orcan lui révèle qu'Alidor aime Calirie. La jeune femme, alors en proie à une forte jalousie, décide de perdre son ancien amant.

Acte V

Cintille-Alcandre assure Florintor qu'elle n'éprouve aucun sentiment pour Mélistée dont le jeune homme est amoureux. Cintille encourage Mélistée à céder aux avances de Florintor mais sans succès. Calirie se mutile le visage avec la pointe d'un diamant. Sa mère est révoltée de voir sa fille ainsi défigurée mais la jeune femme se réjouit de pouvoir ainsi épouser l'oncle qui est le seul à l'aimer pour sa beauté intérieure. Alidor de son côté retrouve Cintille, son ancienne amante et la jeune femme lui pardonne ses infidélités. De son côté, Mélistée découvre qu'Alcandre n'est autre que Cintille si bien qu'elle se console dans les bras de Florintor. La pièce s'achève sur la promesse d'un triple mariage Oronte-Calirie, Alidor-Cintille et Mélistée-Florintor.

III.LES TRAGÉDIES

BOYER, Claude, *Clotilde*

Acte I

Lucinde souligne que tout le monde aime Clotilde depuis son arrivée à la cour, plus particulièrement, le fils du roi. Clotilde, de son côté, aime Clidamant, le favori du roi, qui, lui, aime toujours, Deuthere, la mère de Clotilde. Auparavant, Deuthere aimait Clidamant mais désormais, poussée par l'ambition, elle est attirée par le roi et la perspective d'accéder au trône. Clidamant est en colère contre Deuthere qui le délaisse par ambition et il menace de gêner sa course au trône en influençant le roi grâce à sa qualité de favori. Deuthere assure le roi de son amour pour lui mais il voit l'ambition cachée derrière ses faux sentiments et il culpabilise aussi de l'enlever à Clidamant. Le roi propose à Deuthere qu'il épouse plutôt sa fille, Clotilde, tandis qu'elle épousera Clidamant, le trône entrera ainsi tout de même dans sa famille. Mais Deuthere jalouse et en colère s'oppose au projet. Elle refuse que le trône lui échappe au profit de sa fille. Le roi se confie à Sigile et lui avoue son amour pour Clotilde.

Sigile lui conseille d'épouser tout de même la mère par crainte des représailles et pour assurer la paix du royaume. Le roi avoue ensuite son amour pour Clotilde à son fils Clodomire. Le jeune homme, découvrant en son père un rival, tente vainement de le détourner de ce projet de mariage. Clodomire qui avait annoncé que lui aussi aimait quelqu'un cache désormais le nom de son amante à son père-rival.

Acte II

Deuthere renvoie violemment Sigile en l'accusant d'avoir servi sa fille auprès du roi. Très en colère, la mère-rivale accuse sa fille de trahison. Lucinde prend la défense de Clotilde qui n'y est pour rien. Deuthere décide de reporter cette colère contre Clidamant. Lucinde lui conseille de marier au plus vite sa fille à Clidamant pour qu'elle ne soit plus disponible pour le roi. Clotilde annonce tout de suite qu'elle ne veut pas épouser le roi et elle annonce à sa mère qu'elle aime Clidamant. Les deux femmes voient ainsi leurs projets s'harmoniser. Deuthere propose sa fille à Clidamant et lui annonce que Clotilde est amoureuse de lui mais le jeune homme refuse tout présent de la part de celle qu'il veut haïr. Il n'est pas dupe et comprend qu'elle veut écarter sa fille pour pouvoir épouser le roi. Au désespoir, Deuthere décide, pour triompher de Clidamant, de céder sa fille au roi, de cette façon le sceptre sera dans sa famille et elle pourra se venger. Deuthere annonce au roi qu'elle lui cède sa fille. Le roi loue ce geste de générosité et laisse éclater sa joie. Clodomire arrive, décidé à annoncer à son père qu'il aime lui aussi Clotilde mais ce dernier le devance et lui annonce son propre mariage. Clodomire passe tout de même aux aveux. Père et fils se lamentent en se découvrant rivaux. Le fils est prêt à se donner la mort car il ne pourra pas vaincre sa passion. Le père décide alors de livrer un combat contre son amour pour pouvoir céder la jeune femme à son fils et épouser finalement la mère. Il envoie Clodomire voir la comtesse et lui annoncer qu'il veut à nouveau l'épouser.

Acte III

Deuthere menace Clidamant et lui promet qu'elle fera en sorte, à travers sa fille, de monter tous les grands de la cour contre lui. Clidamant lui met sous les yeux la réalité future : elle sera jalouse du pouvoir et du rang supérieur de sa fille. Deuthere réalise que Clidamant a raison, elle a agit trop vite. Elle décide de marier sa fille au prince. Elle se vengera ainsi du père infidèle en utilisant son fils puisque Clidamant a refusé d'épouser sa fille. Mais Lucinde lui rappelle sa promesse au roi. Deuthere considère qu'elle n'a pas de promesse à tenir à celui qui lui a manqué de foi, elle estime avoir autant de pouvoir de décision en tant que mère qu'un roi et compte se servir du prince pour enlever sa fille de ces lieux. Clodomire vient annoncer à Deuthere le retournement de situation : le roi ne veut plus épouser Clotilde, il la

cède à son fils et veut revenir à sa première flamme, Deuthere. Deuthere accepte tout de suite cette décision conforme à ses désirs. Clodomire arrive plein d'allégresse ce qui déclenche la colère du roi jaloux de le voir se réjouir ainsi alors que lui-même doit combattre sa propre flamme. Une fois seul, le roi s'en veut de s'être laissé emporter contre son fils mais, au même moment, il aperçoit Clotilde. La jeune femme est en colère et refuse de trahir sa mère en épousant le roi. Le roi déclare son amour à Clotilde et l'invite à obéir au Ciel en l'épousant. La jeune femme refuse et le monarque décide de combattre sa passion et de revenir à son sens du devoir. Clidamant conseille au roi de persévérer, la jeune femme finira par céder. Le roi lui parle de son fils rival mais pour Clidamant, en tant que roi, il doit se mettre au-dessus de toutes ses tendresses de père et suivre sa propre volonté. C'est à son fils de se montrer généreux.

Acte IV

Deuthere pactise avec Clodomire. Elle lui donne sa fille et en échange, ce dernier lui promet de la protéger d'éventuels ennemis. Deuthere annonce à sa fille qu'elle va épouser Clodomire. Clotilde, fidèle à son devoir, s'y refuse catégoriquement car elle est déjà promise à Clidamant. La mère veut alors user de son autorité et la forcer mais Clodomire refuse qu'elle emploie la force. La jeune femme déclare qu'elle pourrait bien épouser le roi, si elle ne peut avoir Clidamant. Clodomire et Deuthere décident d'aller perdre ce Clidamant qui est la cause de tous leurs problèmes. Clodomire tente en vain d'apaiser son père mais il a appris son complot avec Deuthere et il est très en colère. Il décide de punir son fils en épousant Clotilde. Clodomire menace Clidamant de se venger sur lui, si le roi épouse Clotilde.

Acte V

Clotilde avoue son amour à Clidamant pour arranger sa situation et celle de sa mère. Mais ce dernier ne la croit pas, il pense qu'elle agit sur ordre de sa mère. Clotilde, honteuse et désespérée, refuse à présent tout époux quel qu'il soit. Deuthere est en colère contre sa fille qui, selon elle, est attirée uniquement par le trône. Elle met en place un mystérieux projet de vengeance. Le roi décide d'épouser Clotilde de force. Clodomire est pris l'épée à la main alors qu'il voulait s'attaquer à Clidamant pour l'empêcher de marier de force Clotilde au roi. Dans un premier temps, le roi a cru que son fils voulait le tuer. Puis, il se met en colère car attaquer son favori, c'est l'attaquer indirectement. Le fils désire se donner la mort ce qui déclenche le repentir du père qui lui cède Clotilde. Clidamant annonce la mort de Deuthere ce qui déclenche la colère du roi car il ne pourra pas faire un beau repentir en l'épousant. Deuthere après avoir tenté de tuer sa propre fille, s'est donné la mort avec un poignard. Le roi en colère en voyant la joie de Clidamant à cette nouvelle, déclare qu'il sera tué à son tour pour

venger la mort de la comtesse. Le roi se sent responsable de la mort de Deuthere mais, pour Clodomire, c'est Clidamant seul qu'il faut blâmer. Sigile annonce que Clidamant vient de précéder la justice et de se donner lui-même la mort. Le roi propose à Clotilde d'épouser Clodomire et la jeune femme accepte.

GRENAILLE, L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe

Acte I

L'empereur Constantin se réjouit de ses victoires et de la paix revenue dans son empire. Mais on vient lui annoncer qu'une de ses provinces s'est révoltée. Il se montre bien décidé à rétablir l'ordre. Hélène, la mère de l'empereur, est au courant de l'inclination de Fauste, l'impératrice, pour son beau-fils Crispe. Elle encourage le jeune homme à se montrer aimable avec sa belle-mère afin qu'elle favorise le retour de la foi dans l'empire. Fauste interroge Procle au sujet des sentiments de Crispe à son égard mais le jeune homme n'éprouve pour elle que du respect. Une fois seule, l'impératrice tente de se persuader que son amour pour son beau-fils est raisonnable et elle décide de lui faire connaître ses sentiments pour lui. Hélène, la fille de l'Empereur, vient avertir Fauste du départ imminent de Crispe pour conduire l'armée. Adélaïde, la confidente de l'impératrice, se lamente à l'annonce du départ de son jeune amant Crispe.

Acte II

Constantin donne l'épée de général d'armée à son fils et l'encourage à égaler et même à surpasser ses propres exploits guerriers. Le jeune homme valeureux se réjouit de partir au combat. Fauste, en suppliant l'empereur, parvient à le faire revenir sur sa décision et à empêcher le départ de Crispe. Crispe se montre très irrité lorsqu'il apprend que l'empereur est revenu sur sa décision, sous l'influence de sa femme. Adélaïde se réjouit de cette bonne nouvelle mais elle s'inquiète aussi au sujet des sentiments de Fauste pour Crispe. Fauste se lamente, pensant que Crispe n'aime que les armes. Adélaïde révèle à Fauste qu'elle aime Crispe. Crispe avoue à Procle qu'il aime Adélaïde.

Acte III

Fauste déclare son amour à Crispe mais le jeune homme repousse ses avances car il l'aime comme une mère tandis qu'il chérit Adélaïde. L'impératrice furieuse de se voir repoussée, change son amour en haine et promet de se venger. Crispe décide de se retirer de la cour sans donner de raison. Constantin se réjouit car les troubles causés par les rebelles ont cessé. Procle vient annoncer à Constantin que son fils s'est retiré de la cour pour le bien de l'Etat ce qui

suscite l'inquiétude du père. Fauste vient voir l'empereur et accuse Crispe de l'avoir outragée ce qui déclenche la fureur de Constantin.

Acte IV

Artaban encourage l'empereur à ne pas précipiter son jugement mais le père aveuglé par les propos de son épouse et emporté par une fureur jalouse, est résolu à faire mourir son fils. Fauste fait croire à Adélaïde que Crispe ne l'aime pas et qu'elle a une rivale. Hélène, la mère de l'empereur, vient prier Fauste de calmer la colère de Constantin qu'elle croit causée par le seul départ du fils. Hélène, la fille de Constantin, vient voir son père et lui fait le récit d'une vision qu'elle a eue concernant la mort de son frère. Constantin est partagé entre l'amour et la haine pour son fils rival mais il décide néanmoins de le condamner. Fauste et Hélène, la mère de l'empereur, viennent implorer le pardon de Crispe. Procle annonce la mort de Crispe sous l'effet du poison.

Acte V

Fauste, une fois seule, est en proie aux remords, elle s'accuse de la mort de Crispe et désire mourir à son tour. Hélène, la mère de l'empereur, vient reprocher à son fils la mort de Crispe. Mais le père continue d'accuser son fils au lieu de s'affliger de sa mort. Fauste vient s'accuser à la place de Crispe ce qui déclenche les doutes de Constantin quant à son jugement. Hélène, la fille de l'empereur, demande que la mort de son frère soit vengée et Constantin, reconnaissant son erreur, condamne Fauste. Procle fait le récit de la mort de Crispe. Hélène, la mère de l'empereur, vient demander la grâce de Fauste mais on annonce que celle-ci est déjà morte, étouffée.

JACQUELIN, Soliman ou l'Esclave généreuse

Acte I

L'empereur Soliman accuse son fils de déchirer l'empire en s'attaquant à son frère aîné Selin mais Bajazet se défend, arguant que c'est son frère qui a commencé. On annonce la mort du faux Mustapha au combat et l'arrivée de sa femme, réputée pour sa grande beauté. Roxelane vient prendre la défense de Bajazet, son fils cadet. Soliman manifeste la volonté de se comporter en juge équitable entre ses deux fils. Roxelane, restée seule, exprime ses craintes pour Bajazet car Selim est le préféré du sultan.

Acte II

Soliman est au désespoir en raison des luttes fratricides entre ses deux fils. Il vient d'apprendre par une lettre que son fils Bajazet complotait contre lui et demande conseil au Mufty. Celui-ci met en doute les accusations contenues dans la lettre. Le père décide de s'en

remettre à ses seuls sentiments pour trancher. Bajazet veut présenter à son père des témoins de son innocence. Aspasia, la veuve du faux Mustapha entre en scène et demande à Soliman de la tuer car elle ne veut pas survivre à son époux défunt. Soliman est touché par sa grande vertu et sa fidélité. Bajazet, touché par la vue d'Aspasia sent renaître en lui son ancien amour pour elle.

Acte III

Soliman est lui aussi sous le charme de la très grande beauté d'Aspasia. Il tente en vain de lutter contre cet amour pour une esclave indigne de lui mais décide tout de même de la faire venir. Il avoue alors à la jeune femme ses sentiments pour elle et lui propose de l'épouser. Elle refuse si bien que Soliman se met en colère. Bajazet vient trouver Aspasia et se déclare à son tour mais il essuie un même refus, la jeune femme souhaite rester fidèle à son époux.

Acte IV

Aspasia repousse à nouveau les avances de Bajazet. Soliman arrive sur ces entrefaites et laisse éclater sa colère contre son fils qui ose courtiser une femme du sérail alors même qu'il est accusé de complot et dans l'attente d'un jugement. Aspasia tente de se suicider sur scène à l'aide d'un poignard mais Soliman l'en empêche. Soliman décide ensuite de changer de stratégie et de rivaliser en vertu avec elle pour la conquérir. Roxelane, ayant appris que Bajazet est en prison, vient intervenir en sa faveur auprès de Soliman mais ce dernier reste ferme sur sa décision. Roxelane sollicite l'aide du Mufty pour sauver son fils.

Acte V

Le Mufty tente de ramener Soliman à la raison et d'intervenir en faveur de Bajazet. On apprend la mort de Selin. Roxelane en apprenant cette nouvelle est en proie à une grande douleur. Soliman, touché par les pleurs de son épouse accepte de pardonner à Bajazet et de le libérer de prison. Mais dans un nouveau coup de théâtre on annonce que Selin est vivant. Soliman ne sait plus quel messager croire tandis qu'Achomat émet l'hypothèse d'un stratagème de la Sultane : faire croire à la mort de Selin pour sauver Bajazet. Roxelane se refuse tout d'abord à avouer puis, Soliman menaçant de tuer Bajazet, elle s'accuse pour innocenter son fils. Soliman accepte de pardonner à Roxelane mais promet de punir ceux qui l'ont trompé. Décidant de n'écouter que la nature, il pardonne aussi à Bajazet et lui demande de se réconcilier avec son frère. Bajazet demande ensuite à son père de lui pardonner son amour pour Aspasia mais il n'a pas le temps d'achever sa prière car Soliman, guéri de cet amour, lui cède la jeune femme.

INDEX

Cet index répertorie les noms des dramaturges ainsi que les titres des pièces, mentionnés au cours de la thèse.

A

Auvray, 22, 31, 45, 47, 92, 102, 104, 193, 198, 199, 200, 215, 219, 229, 235, 413, 428
La Dorinde, 22, 31, 45, 46, 47, 72, 80, 83, 84, 89, 92, 102, 103, 104, 117, 193, 198, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 233, 234, 235, 236, 238, 241, 385, 413, 428, 450

B

Baroncini, 308, 309, 314
Tragoedia, 308
 Bergerac, 38, 40, 140, 143, 147, 149, 413
Le Pédant joué, 38, 40, 72, 79, 82, 84, 88, 98, 119, 129, 130, 131, 133, 135, 137, 139, 144, 145, 147, 148, 149, 152, 153, 413, 449
 Bidar, 56, 59, 60, 72, 75, 83, 86, 109, 302, 304, 312, 314, 315, 321, 322, 323, 324, 326, 328, 331, 332, 333, 335, 336, 340, 341, 345, 346, 347, 351, 413, 451, 452
Hippolyte, 56, 60, 75, 83, 302, 312, 315, 323, 324, 326, 328, 333, 336, 340, 345, 346, 347, 413, 451
 Boisrobert, 26, 45, 47, 91, 193, 200, 201, 202, 203, 204, 215, 216, 219, 220, 221, 223, 226, 227, 229, 364, 365, 370, 379, 413, 430, 472
Le Couronnement de Darie, 26, 45, 46, 47, 72, 80, 82, 83, 84, 85, 89, 91, 102, 103, 104, 193, 200, 204, 210, 215, 216, 217, 218, 223, 226, 227, 229, 234, 236, 241, 370, 379, 385, 413, 430, 450
 Boyer, 32, 45, 56, 58, 59, 64, 65, 66, 68, 73, 75, 77, 84, 90, 91, 103, 107, 108, 110, 111, 193, 200, 205, 206, 207, 213, 214, 215, 218, 237, 262, 357, 363, 364, 365, 366, 371, 373, 374, 375, 378, 379, 380, 381, 395, 396, 398, 401, 403, 404, 413, 438, 471, 473, 475
Agamemnon, 56, 58, 59, 65, 75, 81, 84, 85, 90, 107, 108, 111, 363, 365, 371, 373, 380, 413, 451
Artaxerce, 31, 32, 33, 56, 65, 75, 81, 91, 108, 110, 200, 204, 213, 223, 226, 227, 231, 355, 357, 363, 364, 365, 366, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 395, 398, 401, 404, 413, 451
Clotilde, 26, 32, 56, 64, 66, 73, 77, 108, 110, 111, 193, 198, 205, 206, 207, 213, 214, 215, 218, 237, 262, 365, 371, 395, 413, 438, 451, 466
Fédéric, 45, 46, 68, 69, 103, 365, 413, 450
La Porcie romaine, 365
Le Comte d'Essex, 365
 Bozza, 308, 309
Fedra, 308, 309
 Brosse, 38, 40, 45, 49, 72, 73, 83, 85, 90, 92, 99, 102, 104, 155, 160, 161, 164, 166, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 253, 260, 261, 262, 264, 266, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 280, 282, 284, 285, 286, 289, 290, 296, 315, 403, 413, 432, 449, 450, 453, 474

L'Aveugle clair-voyant, 38, 40, 72, 79, 82, 84, 88, 98, 99, 142, 155, 160, 161, 162, 165, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 384, 403, 413, 449
La Stratonice ou le malade d'amour, 45, 46, 49, 73, 82, 83, 85, 92, 102, 104, 182, 183, 253, 260, 266, 276, 296, 315, 413, 432, 450
Les Innocents coupables, 161
 Brueys et Palaprat, 132, 405
Le Grondeur, 72, 132, 405, 406, 453

C

Calderón, 161, 180
La Vie est un songe, 180, 453
Peor está que estaba, 161
 Campistron, 56, 66, 75, 83, 85, 109, 357, 358, 361, 362, 366, 373, 374, 375, 385, 386, 391, 392, 393, 394, 401, 403, 404, 413, 451, 473, 474
Andronic, 31, 33, 56, 65, 66, 75, 83, 84, 85, 90, 109, 355, 357, 358, 361, 362, 366, 375, 384, 385, 386, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 401, 403, 404, 413, 451, 474
 Chénier, 408
Philippe II, 408
 Chevalier, 38, 39, 41, 72, 74, 132, 146, 149, 298, 413
Les Barbons, 38, 39, 72, 74, 75, 79, 82, 89, 98, 119, 129, 130, 131, 133, 135, 139, 144, 146, 152, 298, 413, 427, 449
 Corneille, P., 20, 21, 27, 28, 43, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 67, 80, 94, 95, 96, 97, 101, 104, 105, 106, 107, 110, 121, 127, 140, 156, 157, 160, 161, 166, 179, 180, 181, 203, 204, 209, 210, 211, 215, 222, 237, 238, 253, 287, 292, 298, 317, 319, 328, 369, 370, 382, 383, 384, 401, 453, 458, 467, 468, 472, 474, 475
Attila, 140, 210, 369, 382, 383, 384
Cinna, 43, 55, 67, 94, 107, 203, 204, 238, 239, 453
Héraclius, 210
La Suite du Menteur, 160, 179
La Suivante, 157
Le Cid, 104, 105
Le Menteur, 160, 181
Nicomède, 57, 58, 111, 210, 369, 370
Rodogune, 106, 204, 210, 211, 370
 Corneille, Th., 45, 50, 57, 58, 72, 73, 77, 83, 84, 90, 92, 102, 104, 105, 111, 130, 160, 161, 174, 254, 260, 261, 262, 266, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 287, 289, 290, 317, 369, 370, 371, 385, 398, 413, 450, 451, 453, 473
Antiochus, 45, 46, 50, 73, 82, 83, 102, 104, 105, 253, 254, 260, 385, 413
Bellérophon, 317
La Mort d'Achille, 56, 58, 65, 75, 77, 81, 84, 111, 371, 413, 451
La Mort d'Annibal, 56, 57, 58, 65, 111, 369, 370, 371, 398, 413, 451

Crébillon, 407
Idoménée, 407, 453
Rhadamiste et Zénobie, 407, 453

D

Dancourt, 174, 406
La Famille à la mode ou les enfants de Paris, 406
Desfontaines, 32, 202, 317
Bélisaire, 317
Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa, 32, 202, 453
Desjardins, 45, 47, 49, 76, 80, 92, 102, 103, 193, 205, 206, 213, 218, 222, 229, 236, 241, 413, 472, 473, 475
Manlius, 45, 46, 47, 49, 76, 80, 82, 83, 92, 102, 103, 104, 193, 205, 206, 212, 213, 215, 218, 220, 222, 223, 225, 228, 229, 234, 235, 236, 237, 238, 413
Desmares, 202, 406
La Dragonne ou Merlin dragon, 406
Roxelane, 202, 417, 442, 443, 453
Desmarets de Saint Sorlin, 22, 38, 39, 73, 85, 104, 119, 214, 253, 264, 266, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 282, 285, 288, 289, 290, 291, 296, 297, 298, 413, 472
Aspasie, 22, 38, 39, 63, 73, 75, 83, 85, 89, 104, 202, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 224, 227, 229, 238, 253, 264, 266, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 282, 285, 288, 289, 290, 291, 296, 297, 298, 364, 378, 379, 413, 449
Erigone, 210, 214, 454
Donneau de Visé, 32, 38, 41, 77, 88, 89, 98, 99, 100, 130, 131, 133, 134, 139, 151, 155, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 193, 403, 413, 471
La Mère coquette, 32, 38, 41, 72, 73, 77, 79, 88, 89, 98, 100, 119, 129, 130, 131, 133, 134, 139, 151, 155, 159, 160, 163, 165, 167, 175, 214, 245, 403, 413, 449, 471
Du Fayot, 45, 47, 72, 73, 83, 90, 92, 102, 104, 253, 260, 261, 262, 266, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 289, 290, 413, 434
La Nouvelle Stratonice, 45, 46, 47, 73, 83, 92, 102, 104, 253, 260, 266, 413, 434, 449
Du Ryer, 45, 48, 49, 56, 66, 76, 85, 100, 102, 106, 155, 161, 185, 189, 190, 191, 193, 315, 403, 413, 450, 451
Bérénice, 45, 46, 48, 49, 76, 84, 85, 92, 100, 102, 106, 155, 156, 161, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 245, 315, 368, 369, 373, 374, 376, 403, 413, 450, 473, 474, 475
Scévole, 56, 66, 67, 161, 315, 413, 451

E

Euripide, 21, 22, 29, 106, 208, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 321, 328, 329, 335, 343, 348, 380, 452
Hippolyte porte-couronne, 22, 304, 305, 306
Hippolyte voilé, 304, 306
Iphigénie à Aulis, 380
Médée, 208

F

Favre, 205
Manlius Torquatus, 205

G

Garnier, 109, 208, 309, 310, 311, 317, 323, 328
Hippolyte, 310, 317, 323
Les Juives, 208
Gilbert, 22, 45, 47, 56, 59, 60, 61, 62, 72, 73, 83, 109, 193, 199, 200, 204, 205, 216, 219, 223, 226, 229, 233, 261, 296, 302, 304, 312, 314, 315, 316, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 345, 346, 347, 351, 385, 391, 413, 435, 451, 452, 472
Hypolite ou le garçon insensible, 22, 56, 61, 73, 83, 109, 261, 296, 302, 312, 314, 315, 316, 323, 326, 328, 332, 335, 345, 346, 347, 391, 413, 451
Marguerite de France, 45, 46, 47, 72, 83, 84, 85, 89, 102, 103, 104, 193, 199, 204, 205, 210, 212, 213, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 237, 238, 241, 341, 385, 413, 435, 450
Gillet de La Tessonnerie, 56, 62, 71, 83, 109, 205, 253, 260, 261, 265, 266, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 282, 291, 293, 294, 295, 296, 313, 345, 351, 394, 413
Le Triomphe des cinq passions, 56, 62, 71, 83, 109, 205, 253, 260, 265, 266, 274, 275, 276, 279, 282, 283, 293, 294, 295, 316, 345, 351, 394, 413, 450
Grenaille, 56, 60, 73, 83, 86, 109, 251, 302, 313, 314, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 334, 336, 341, 342, 343, 344, 345, 351, 394, 413, 441, 452
L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe, 56, 60, 73, 83, 302, 313, 320, 334, 341, 394, 413, 441, 452

H

Hauteroche, 38, 39, 88, 144, 145, 146, 413, 449
Crispin médecin, 39, 72, 73, 82, 88, 89, 98, 119, 129, 130, 139, 143, 144, 145, 146, 149, 413, 449
Crispin musicien, 146

J

Jacquelin, 56, 63, 72, 85, 94, 108, 193, 200, 201, 202, 203, 204, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 222, 224, 229, 230, 232, 234, 241, 246, 413, 442
Soliman, 56, 63, 72, 81, 94, 108, 193, 200, 201, 202, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 234, 246, 413, 442, 452, 454, 455, 456

L

La Calprenède, 56, 67, 159, 160, 199, 210, 317, 326, 369, 413, 452, 454, 456
La Mort de Mithridate, 369
La Mort des enfants d'Hérode, 56, 60, 67, 210, 413, 452
La Pinelière, 56, 59, 60, 72, 73, 83, 86, 109, 302, 304, 312, 321, 324, 325, 326, 328, 329, 331, 332, 335, 336, 340, 341, 342, 343, 344, 351, 413, 451, 452
Hippolyte, 56, 59, 60, 73, 83, 109, 302, 312, 329, 331, 335, 341, 342, 343, 344, 413, 452
La Thuillerie, 32, 202
Soliman, 202

Larivey, 123, 124, 125, 126, 128, 147, 454

Le Laquais, 123, 124, 125, 126, 147, 454

Lesage, 407

Crispin rival de son maître, 407, 454

L'Hermite, 202, 210, 313, 314

La Mariane, 210

La Mort de Chrispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin, 313

La Mort de Sénèque, 210

Osman, 202

Lope de Vega, 68, 158, 159, 160, 359, 391, 454

El Castigo sin venganza, 359, 391, 454

La Discreta enamorada, 158, 454

Laura perseguida, 68, 158, 454

Mirad a quién alabáis, 158, 454

M

Magnon, 26, 56, 62, 65, 66, 73, 91, 92, 94, 108, 161, 193, 200, 201, 202, 203, 204, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 234, 236, 241, 315, 364, 365, 370, 378, 413

Artaxerxe, 26, 56, 62, 63, 65, 66, 73, 81, 91, 92, 94, 108, 193, 200, 204, 215, 217, 221, 225, 226, 227, 236, 315, 378, 413, 452

Le Grand Tamerlan ou la mort de Bajazet, 202, 454

Mainfray, 32, 202

La Rhodienne ou la Cruauté de Solymán, 32, 202, 455

Mairet, 20, 31, 53, 194, 195, 196, 197, 199, 202, 237, 297, 318, 369, 467

Chryséide et Arimand, 20, 53, 194, 195, 196, 199, 455

Le Grand et Dernier Soliman ou la Mort de Mustapha, 202, 318

Maréchal, 214

La Cour bergère, 210, 214, 455

Marivaux, 127, 174, 405

L'Ecole des mères, 405, 455

Marmontel, 407, 455

Denys le tyran, 407, 455

Molière, 28, 29, 31, 38, 39, 41, 75, 78, 79, 82, 87, 92, 97, 98, 99, 127, 128, 130, 131, 132, 135, 136, 140, 141, 142, 143, 148, 151, 159, 174, 200, 204, 244, 260, 267, 268, 273, 297, 299, 382, 383, 384, 405, 406, 413, 449, 460, 469, 472, 473, 474

L'Ecole des femmes, 79

L'Avare, 28, 31, 38, 41, 42, 72, 75, 78, 79, 82, 87, 89, 92, 98, 117, 119, 129, 130, 131, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 151, 152, 165, 244, 382, 383, 384, 403, 405, 406, 413, 449, 473

Tartuffe, 39, 405

Moreto, 160, 263

Antioco y Seleuco, 263

La Tía y la Sobrina, 160

N

Noguères, 205

La Mort de Manlie, 205

O

Otway, 359

Dom Carlos, Prince of Spain, 359

Ouville

Aimer sans savoir qui, 31, 160

P

Plaute, 22, 29, 33, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 147, 469

Asinaria, 22, 122, 123

Casina, 22, 122, 123, 124, 126, 147

Mercator, 22, 122, 123, 124

Pradon, 32, 56, 59, 60, 72, 75, 83, 85, 86, 109, 202, 302, 312, 314, 315, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 331, 332, 333, 334, 336, 340, 341, 345, 346, 347, 351, 392, 413, 452

Phèdre et Hippolyte, 56, 60, 75, 83, 302, 312, 315, 326, 333, 337, 345, 346, 347, 413, 452

Q

Quinault, 27, 32, 38, 41, 43, 45, 50, 72, 74, 77, 80, 83, 88, 89, 91, 98, 99, 101, 102, 104, 130, 131, 133, 134, 137, 139, 151, 153, 155, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 193, 204, 209, 214, 253, 260, 261, 262, 266, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 284, 285, 286, 289, 290, 296, 299, 300, 317, 351, 403, 413, 450, 468, 471, 472

Bellérophon, 173, 317

La Mère coquette, 32, 38, 41, 72, 73, 77, 79, 88, 89, 98, 100, 119, 129, 130, 131, 133, 137, 139, 151, 153, 159, 160, 163, 164, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 214, 245, 286, 403, 413, 450, 471

Stratonice, 45, 46, 50, 83, 91, 102, 104, 171, 172, 173, 214, 260, 275, 299, 351, 413

R

Racine, 26, 28, 29, 55, 56, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 75, 83, 85, 86, 90, 107, 108, 109, 110, 111, 161, 245, 271, 302, 305, 306, 307, 312, 314, 315, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 348, 349, 351, 357, 361, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 395, 396, 397, 398, 401, 403, 404, 413, 471, 472, 473, 474, 475

Andromaque, 58, 59, 319, 320

Britannicus, 65, 319, 368, 370, 372, 473, 474, 475

Iphigénie, 380

La Thébaïde, 28, 56, 65, 67, 245, 370, 373, 413

Mithridate, 26, 28, 31, 33, 56, 59, 64, 65, 66, 75, 81, 85, 86, 90, 107, 108, 111, 355, 357, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 384, 387, 388, 389, 390, 396, 397, 398, 401, 402, 404, 407, 413, 452, 454, 467, 468, 473, 474, 475

Phèdre et Hippolyte, 56, 60, 73, 83, 90, 107, 108, 110, 302, 305, 306, 307, 312, 315, 318, 325, 329, 330, 348, 349, 365, 367, 386, 391, 413, 452, 474

Rayssiguier, 32, 45, 49, 50, 85, 103, 162, 251, 253, 263, 264, 272, 276, 279, 280, 281, 282, 291, 293, 413, 437

La Célidée, 32, 45, 46, 49, 50, 72, 83, 84, 85, 92, 103, 104, 162, 253, 263, 264, 266, 273, 277, 279, 282, 283, 290, 291, 293, 413, 437, 451

Regnard, 146, 386, 405, 406, 455, 474
 La Sérénade, 146, 405, 406, 407, 455
Rotrou, 45, 68, 158, 209, 237, 298, 317, 377, 413, 467
 Bélisaire, 317
 L'Heureuse constance, 158
 L'Hypocondriaque, 298
 L'Innocente fidélité, 209
 Laure persécutée, 45, 46, 68, 158, 413, 451
 Venceslas, 66, 377, 451

S

Saint Yon, 38, 69, 406, 413
 Les Mœurs du temps, 38, 69, 406, 413
Schiller, 408
 Don Carlos, 408
Scudéry, G., 32, 159, 161, 202, 205, 209, 237, 286, 287, 467, 474
 Ibrahim ou l'illustre bassa, 202, 209, 456
 L'Amour tyrannique, 209
 Le Vassal généreux, 209
Sénèque, 22, 59, 107, 208, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 311, 335, 343, 371
 Agamemnon, 59
 Médée, 208
 Phèdre, 22, 107, 304, 306, 307, 311, 371

Thyeste, 208
Sophocle, 21, 22, 29, 106, 304, 452
 Antigone, 21, 106
 Œdipe-roi, 22, 29
 Phèdre, 304
Stefonio, 312, 313
 Crispus tragoedia, 312, 313

T

Térence, 22, 29, 122, 124, 469

V

Vernulz, 205, 313
 Crispus tragoedia, 313
 Saint Eustache, 205
Vion d'Alibray, 202
 Le Soliman, 202, 318
Voltaire, 28, 382, 383, 474

Z

Zara, 308, 309, 311
 Hippolito, 308, 309

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources

1) Oeuvres du corpus

a) Comédies

BERGERAC, Cyrano de, *Le Pédant joué, comédie*, Paris, C. de Sercy, 1654.

- éd. André Blanc, *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2001, tome III.
- éd. Jacques Scherer et Jacques Truchet, *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, tome II.

BROSSE, l'Aîné, *L'Aveugle clair-voyant, comédie*, Paris, T. Quinet, 1650.

- éd. Sonia Naudin, mémoire de master I sous la direction de M. Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2004.

CHEVALIER, Jean Simonin dit, *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils*, Paris, G. de Luyne, 1663.

DESMARETS DE SAINT SORLIN, Jean, *Aspasie, comédie*, Paris, J. Camusat, 1636.

- éd. Philip Tomlinson, Genève, Droz, 1992.
- éd. Claire Chaineaux, *Théâtre complet (1636-1643)*, Paris, Champion, 2005, pp. 47-160.

DONNEAU DE VISÉ, Jean, *La Mère coquette ou les amans brouillez, comédie*, Paris, T. Girard, 1666.

- éd. Pierre Mèlèse, *Trois comédies, La Mère coquette, La Veuve à la mode, Les Dames vengées*, Paris, Droz, 1940.

DU FAYOT, *La Nouvelle Stratonice, comédie*, Paris, C. de Sercy, 1657.

HAUTEROCHE, Noël Lebreton, Sieur de, *Crispin médecin, comédie*, Paris, J. Ribou, 1680.

- dans *Les Œuvres de théâtre de M. de Hauteroche*, Paris, P. J. Ribou, 1736, tome II.
- éd. Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière. Recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, tome II, pp. 108-141.

MOLIÈRE, *L'Avare, comédie*, Paris, J. Ribou, 1669.

- éd. dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, tome II.

QUINAULT, Philippe, *La Mère coquette ou les amans brouillez, comédie*, Paris, 1666.

- éd. Étienne Gros, Paris, Champion, 1926.

SAINT-YON, *Les Mœurs du temps*, éd. de La Haye, imprimée sous le nom de Palaprat, chez Jacob van Ellinckhuysen, 1696.

b) Tragi-comédies

AUVRAY, Jean, *La Dorinde, tragi-comédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Soubron, 1631.

BOISROBERT, François Le Métel de, *Le Couronnement de Darie, tragi-comédie*, Paris, T. Quinet, 1642.

BOYER, Claude, *Fédéric, tragi-comédie*, Paris, C. de Sercy, 1660.

- éd. Catherine Neveu, mémoire de master I sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2000.

BROSSE, l'Aîné, *La Stratonice ou le malade d'amour, tragi-comédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1645.

CORNEILLE, Thomas, *Antiochus, tragi-comédie*, Paris, L. Billaine, 1666.

- éd. Khanam Ramzan, mémoire de master I sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2000.

DESJARDINS, Marie-Catherine, *Manlius, tragi-comédie*, Paris, C. Barbin, 1662.

- éd. Hélène Canini, mémoire de master I sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2008.
- éd. Aurore Ervain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Publications de l'université de Saint Etienne, Jean Monnet, 2008.

DU RYER, Pierre, *Bérénice, tragi-comédie en prose*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1645.

- éd. Marjolaine Georges, mémoire de master I sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2008.

GILBERT, Gabriel, *Marguerite de France, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1641.

GILLET DE LA TESSONNERIE, Gédéon, *Le Triomphe des cinq passions, tragi-comédie*, Paris, T. Quinet, 1642.

- éd. Raluca-Dana Bran sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 1999.

QUINAULT, Philippe, *Stratonice, tragi-comédie*, Paris, G. de Luyne, 1660.

- éd. E. Dubois, Exeter, University of Exeter Press, 1987.

RAYSSIGUIER, Sieur de, *La Célidée sous le nom de Calirie, ou de la Générosité d'amour*, Paris, T. Quinet, 1635.

ROTROU, Jean, *Laure persécutée*, Paris, A. de Sommaville, 1639.

- éd. J. Scherer, *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, tome I.

c) Tragédies

BIDAR, Mathieu, *Hippolyte, tragédie*, Lille, Balthasar Le Francq, 1675.

- éd. Allen G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle* : textes des éditions originales de La Pinelière (1635), de Gilbert (1647) et de Bidar (1675), Paris, Champion, 1996.

BOYER, Claude, *Agamemnon, tragédie*, Paris, T. Girard, 1680.

BOYER, Claude, *Artaxerce, tragédie*, Paris, C. Blageart, 1683.

- éd. Cécile Suignard, mémoire de master I sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2003.

BOYER, Claude, *Clotilde, tragédie*, Paris, chez C. de Sercy, 1659.

CAMPISTRON, Jean-Galbert, *Andronic, tragédie*, dans *Œuvres de Mr de Campistron*, nouvelle édition augmentée de la fameuse tragi-comédie de *Venceslas*, à Amsterdam, chez Jean Garrel, 1698.

- éd. Jean-Philippe Gersperrin et Jean-Noël Pascal, *Tragédies (1684-1685). Arminius, Andronic, Alcibiade*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2002.

CORNEILLE, Thomas, *La Mort d'Achille, tragédie*, Paris, 1676.

- éd. Étienne Mahieux, mémoire de master I sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2000.

CORNEILLE, Thomas, *La Mort d'Annibal*, Paris, C. Barbin, 1670.

- éd. Caroline Descotes sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2010.

DU RYER, Pierre, *Scévole, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1647.

GILBERT, Gabriel, *Hypolite ou le garçon insensible*, Paris, Augustin Courbé, 1647.

- éd. Allen G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle* : textes des éditions originales de La Pinelière (1635), de Gilbert (1647) et de Bidar (1675), Paris, Champion, 1996.

GRENAILLE, François de, *L'Innocent malheureux ou la mort de Crispe, tragédie*, Paris, J. Pasle, 1639.

JACQUELIN, Soliman ou l'Esclave généreuse, tragédie, C. de Sercy, Paris, 1653.

LA CALPRENÈDE, Gautier de Costes de, *La Mort des enfants d'Hérode ou la suite de Marianne*, Paris, A. Courbé, 1639.

LA PINELIÈRE, Guérin de, *Hippolyte, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1635.

- éd. par Allen G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle : textes des éditions originales de La Pinelière (1635), de Gilbert (1647) et de Bidar (1675)*, Paris, Champion, 1996.

MAGNON, Jean, *Artaxerxe, tragédie*, Paris, C. Besogne, 1645.

- éd. Renata Pereira mémoire de master I sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2006.

PRADON, Nicolas, *Phèdre et Hippolyte*, Paris, Ribou, 1677.

- éd. J. Truchet et A. Blanc, *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, tome III.

RACINE, Jean, *La Thébaïde*, Paris, C. Barbin, 1664.

- éd. Georges Forestier, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (vol. I).

RACINE, Jean, *Mithridate*, Paris, C. Barbin, 1673.

- éd. Georges Forestier, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (vol. I).

RACINE, Jean, *Phèdre et Hippolyte*, Paris, C. Barbin, 1677.

- éd. Georges Forestier, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (vol. I).

2) Autres oeuvres de référence

a) Œuvres dramatiques

Les Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle, Euripide, édition établie par François Jouan, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2001, (2 vol.).

Théâtre du XVII^e siècle, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. J. Scherer, 1975 (t. I) ; éd. J. Scherer et J. Truchet (t. II), 1986 ; éd. J. Truchet et A. Blanc, 1992 (t. III).

Théâtre espagnol du XVII^e siècle, éd. sous la direction de Robert Marrast, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994-1999 (2 vol.).

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de, *Théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 1980.

BROSSE, l'Aîné, *Les Songes des hommes éveillés*, comédie, éd. critique avec introduction et notes par Georges Forestier, Paris, Nizet, 1984.

BRUEYS, David-Augustin de, et PALAPRAT, Jean de, *Le Grondeur*, Paris, éd. T. Guilain, 1693.

- dans *Chefs d'œuvres des auteurs comiques*, F. Didot, 1845, tome III.
- dans *Les Œuvres de M. de Palaprat*, Paris, P. Ribou, 1712.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La Vie est un songe*, traduction d'Antoine de Latour revue et corrigée par Didier Souiller, Paris, Livre de Poche, 1996.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981-87 (3 vol.).

CORNEILLE, Pierre, *Cinna*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, collection Folio Théâtre, 1994, rééd. 2001.

CORNEILLE, Pierre, *Œdipe*, éd. Denis Reynaud et Laurent Tirouin, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2004.

CORNEILLE, Thomas, *Bellérophon*, Paris, Mille de Beaujeu, 1679.

CRÉBILLON, Prosper Jolyot de, *Idoménée*, tragédie, Paris, P. Ribou, 1711.

- rééd. *Théâtre complet*, nouvelle édition Paris, Garnier Frères, 1923, pp. 1-48.

CRÉBILLON, Prosper Jolyot de, *Rhadamiste et Zénobie*, tragédie, Paris, P. Ribou, 1711.

- rééd. *Théâtre complet*, nouvelle édition Paris, Garnier Frères, 1923, pp. 141-182.

DANCOURT, Florent Carton dit, *La Famille à la mode ou les enfants de Paris*, Paris, P. Ribou, 1705.

DESFONTAINES, Nicolas Marie dit, *Bélisaire*, Paris, A. Courbé, 1641.

DESFONTAINES, Nicolas Marie dit, *Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa*, tragédie, Paris, T. Quinet, 1644.

DESMARES, *Roxelane*, tragi-comédie, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643.

- DESMARES, *La Dragonne ou Merlin Dragon, comédie en un acte*, Paris, E. Foulque, 1696.
 - rééd. *Théâtre français*, Paris, Compagnie des Libraires, 1737, tome VIII, pp.1-147.
- DESMARETS DE SAINT SORLIN, Jean, *Erigone, tragi-comédie*, Paris, H. Le Gras, 1642.
 - éd. Claire Chaineaux, *Théâtre complet (1636-1643)*, Paris, Champion, 2005, pp. 716-809.
- DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel. Le Père de famille. Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Paris, Garnier Flammarion, 2005.
- GARNIER, Robert, *Théâtre complet. Hippolyte*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2009, tome II.
- GILLET DE LA TESSONNERIE, Gédéon, *L'Art de régner*, Paris, T. Quinet, 1645.
 - rééd. Peggy Chaplin, University of Exeter Press, 1993.
- LA CALPRENÈDE, Gauthier de Costes de, *La Mort de Mithridate*, Paris, A. de Sommaville, 1637.
- LARIVEY, Pierre de, *Le Laquais, comédie*, éd. critique avec introduction et notes par Madeleine Lazard et Luigia Zilli, Paris, Nizet, 1987.
- LA THUILLERIE, Jean-François Juvenon de, *Soliman, tragédie*, Paris, J. Ribou, 1681.
- LE MÉTEL D'OUVILLE, Antoine, *Aimer sans scavoir qui*, Paris, Cardin Besongne, 1647.
- LESAGE, *Crispin rival de son maître*, Paris, P. Ribou, 1707.
- L'HERMITE, Tristan, *La Mort de Chrispe, ou les Malheurs domestiques du grand Constantin*, Paris, C. Besongne, 1645.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El Castigo sin venganza*, éd. de Antonio Carreño, Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 1993.
- LOPE DE VEGA, Félix, *La Discreta enamorada* dans *Obras completas, comedias XV*, Biblioteca Castro, Madrid, 1993.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Laura perseguida* dans *Obras completas, comedias I*, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Mirad a quién alabáis* dans *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real academica española. (Nueva edición), Madrid, 1916, Tomo III.
- MAGNON, Jean, *Le Grand Tamerlan ou la mort de Bajazet*, Paris, T. Quinet, 1648.

- MAINFRAY, Pierre, *La Rhodienne ou la Cruauté de Solyman*, Rouen, R. du Petit-Val, 1621.
- MAIRET, Jean, *Théâtre complet*, éd. critique sous la direction de Georges Forestier, *Chryséide et Arimand. La Sylvie. La Silvanire ou la morte-vive*, textes établis et commentés par Perry Gethner, Jean-Pierre van Elslande, Françoise Lavocat, Paris, Honoré Champion, 2008, tome II.
- MAIRET, Jean, *Chryséide et Arimand, tragi-comédie*, éd. critique par Henry Carrington Lancaster, Paris, Les Presses universitaires, 1925.
- MAIRET, Jean, *Le Grand et dernier Soliman ou la mort de Mustapha*, tragédie, Paris, A. Courbé, 1639.
- MARÉCHAL, André, *La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippe Sidney*, tragi-comédie, Paris, T. Quinet, 1640.
- MARIVAUX, *L'Ecole des mères*, Paris, Prault, 1732.
- rééd. Paris, Livre de Poche, 1992.
- MARMONTEL, Jean-François, *Denys le tyran, tragédie*, Paris, Prault, 1749.
- rééd. dans Jean-François Marmontel, *Oeuvres complètes*, Paris, Verdier, 1819, tome IX, pp. 12-73.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1976 (2 vol.).
- éd. dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, (2 vol.).
- PLAUTE et TÉRENCE, *Œuvres complètes*, éd. de P. Grimal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- PRADON, Nicolas, *Tamerlan ou la mort de Bajazet*, tragédie, Paris, J. Ribou, 1676.
- RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, éd. de G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (vol. I : *Théâtre et Poésie*).
- REGNARD, Jean-François, *La Sérénade*, Paris, Guillaumin, 1694.
- éd. *Œuvres de Mr Regnard*, Paris, P. Ribou, 1708, tome 1, pp. 1-42.
- éd. Charles Mazouer, *Attendez-moi sous l'orme, La Sérénade et Le Bal, comédies*, Genève, Droz, 1991.
- ROTROU, Jean, *Théâtre complet*, édition dirigée par Georges Forestier, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2002 (6 vol.).

SCUDÉRY, Georges de, *Ibrahim ou l'illustre bassa*, Paris, A. de Sommaville, 1641.

SÉNÈQUE, *Théâtre complet*, éd. F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1999-2000, (3 vol.).

SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes. Tragédie*, éd. de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 (2 vol.).

QUINAULT, Philippe, *Bellérophon*, Paris, De Luyne, 1671.

VION D'ALIBRAY, Charles de, *Le Soliman*, tragi-comédie, Paris, T. Quinet, 1637.

VOLTAIRE, *Mariamne, tragédie* dans *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1876, tome 1, pp. 107-163.

VOLTAIRE, *Œdipe*, éd. Denis Reynaud et Laurent Tirouin, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2004.

b) Autres œuvres

APPIEN D'ALEXANDRIE, *Histoire romaine*, trad. en anglais d'Horace White, *Appian's roman history*, Great Britain, Harvard University Presse, 1912 (4 vol.).

ASSARINO, Luca, *La Stratonice*, Paris, A. Courbé, 1640.

BANDELLO, Matteo, *Histoires tragiques*, trad. et éd. de François de Belleforest, Turin, J. Farine, 1571, tome IV.

BANDELLO, Matteo, *Nouvelles*, éd. Charles-Adelin Fiorato, Paris, Imprimerie nationale, 2002.

BOCCACE, Jean, *Le Décameron*, éd. et trad. J. Bourciez, Paris, Garnier, 1967.

FICIN, Marsile, *Commentaire sur Le Banquet de Platon, de l'amour*, texte établi, traduit et présenté par Pierre Laurens, Paris, Belles Lettres, 2002.

GOMBERVILLE, Marin Le Roy de, *Cythérée*, Paris, A. Courbé, 1640-1642 (4 vol.).

LA CALPRENÈDE, Gauthier de Costes de, *Cassandra*, Paris, A. de Sommaville, 1657.

- rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1978.

LAFAYETTE, Marie-Madeleine Pioche dite Mme de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Larousse-Bordas, « classiques Larousse », 1997.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, éd. Pierre Michel, Paris, Gallimard, collection « Folio classique », 1965, (3 vol.).

NAVARRÉ, Marguerite de, *L'Héptaméron*, éd. Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1999.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Garnier Flammarion, 1966, rééd. 2002.

OVIDE, *Les Amours*, éd. bilingue, trad. Henri Bornecque et introduction et notes de Jean-Pierre Néraudau, Paris, Belles Lettres, 2002.

PÉTRARQUE, François, *Canzoniere*, éd. bilingue de P. Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004.

PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres*, trad. de J. Amyot, éd. établie et annotée par Gérard Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, (2 vol.).

SAMOSATE, Lucien de, *La Déesse syrienne*, trad. nouvelle avec prolégomènes et notes par Mario Meunier, Paris, Guy Trédaniel éditions de la Maisne, 1980.

SAINT-RÉAL, César de Vichard de, *Dom Carlos, nouvelle historique*, Amsterdam, G. Commelin, 1672.

- éd. Roger Guichemerre, *Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, collection Folio classique, 1995.
- éd. Raymond Picard et de Jean Lafond assisté de Jacques Chupeau, *Nouvelles du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- éd. Marc Escola dans *Nouvelles galantes du XVII^e siècle*, Paris, Garnier Flammarion, 2004.

SCHILLER, Friedrich von, *Don Carlos, Infant d'Espagne*, trad. de Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 1997.

SOREL, Charles, *Le Berger extravagant*, Paris, T. du Bray, 1627.

- rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1972.

THEOBALD, Lewis, *The History of the Loves of Antiochus and Stratonice*, London, Printed for Jonas Browne at the Black Swan without Temple-bar, 1717.

- rééd. with a new introduction for the Garland Edition by Malcom J. Bosse, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1973.

TITE-LIVE, *Histoire romaine*, texte établi, traduit et commenté par R. Bloch et Ch. Guittard, « Les Belles Lettres », Paris, 1987.

URFÉ, Honoré de, *L'Astrée*, textes choisis et présentés par Jean Lafond, Paris, Folio Classiques, 1984.

- éd. Reinhard Krüger [dir.], Université de Stuttgart, 2006 :
<http://www.pays-astree.com/astree-livre/> (dernière consultation 9/10/2012).
- éd. Delphine Denis et Alexandre Grefen, [dir.], Université Paris-Sorbonne, édition en cours de numérisation :
<http://www.astree.paris-sorbonne.fr/> (dernière consultation 9/10/2012).

VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, texte établi et traduit par Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

3) Textes théoriques

ARISTOTE, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990.

ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. Pierre Chiron, Paris, Garnier Flammarion, 2007.

AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d'), *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, éd. Sylvain Menant, Paris, Garnier Flammarion, 1969, rééd. 1998.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

CAUSSIN, Nicolas, *La Cour Sainte du R. Père Nicolas Caussin, de la compagnie de Jésus [...]*, Paris, D. Bechet, 1653, (2. vol.).

CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.

CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Garnier Flammarion, 1999.

HORACE, *Art poétique*, trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

LA MESNARDIÈRE, Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640.

- éd. Genève, Slatkine Reprints, 1972.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, *Art poétique français*, Paris, Antoine du Breuil, 1598.

PELLISSON, Paul, « Discours sur les œuvres de M. Sarasin » (1655), dans *L'Esthétique galante*, éd. A. Viala, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1989.

RAPIN, René, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. T. Dubois, Genève, Droz, 1970.

SAINT-ÉVREMOND, Charles de, « Sur les Caractères des tragédies », dans *Œuvres en prose*, éd. R. Ternois, Paris, STFM, 1966, vol. III.

4) Dictionnaires, grammaires, chroniques et grands textes

Les Continueurs de Loret : Lettres en vers de La Gravette de Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subigny, Laurent et autres (1665-1689), recueillies et publiées par le Bon J. de Rothschild, Paris, D. MOrgand et C. Fatout, 1881-1883.

Le Mémoire de Mahelot, mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire*, Paris, J.-B. Coignard, 1694 (2 vol.).

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reiner Leers ; rééd. Paris, SNL-Le Robert, 1978 (3 vol.).

LA BIBLE, traduction œcuménique, édition intégrale, Paris, Les éditions du Cerf, 1988.

LÉRIS, A. de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, consultation en ligne, site César : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/leris/> (dernière consultation 20 / 09 / 2012).

LORET, Jean, *La Muze historique ou recueil des lettres en vers des nouvelles du temps écrites à son Altesse Mademoiselle de Longueville, depuis duchesse de Nemours*, éd. Ch.-L. Livet, J. Ravanel et V. de la Pelouze, Paris, Daffis, 1857-1879 (4 tomes).

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Prault, 1733, consultation en ligne, site Cesar : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/maupoint/> (dernière consultation 20 / 09 / 2012).

PARFAICT, François et Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, (7 vol.), consultation en ligne, site Cesar : http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/parfaict_1767/ (dernière consultation 20 / 09 / 2012).

PARFAICT, François et Claude, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1746, (15 vol.).

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française avec les termes les plus connus des arts et des sciences*, Genève, J.-H. Widerhold, 1680 (2 vol.).

FOURNEL, Victor, *Les Contemporains de Molière : recueil de comédies rares ou peu connues, jouées de 1650 à 1680*, avec l'histoire de chaque théâtre, des notes et des notices biographiques, bibliographiques et critiques, éd. Firmin Didot Frères, 1863-1875, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1967.

II. Études

1) Répertoires bibliographiques

a) Ouvrages

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*, éd. C.N.R.S., 1965-1966 (3 vol.).

GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi*, Bulzoni editore, Roma, 1993 (3vol).

JOANNIDÈS, Alexandre, *La Comédie française de 1680 à 1937. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon-Nourri, 1901, rééd. Slatkine Reprints, 1970.

KLAPP, Otto, *Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1956-2006.

LANCASTER, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942, (9 vol.).

MÉLÈSE, Pierre, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934.

VUILLERMOZ, Marc, *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, Paris, Champion 1998.

b) Sites Internet

CÉSAR, [http : //cesar.org.uk /cesar 2/](http://cesar.org.uk/cesar%20/) (dernière consultation 15/10/2012).

GALLICA, <http://gallica2.bnf.fr/?lang=fr> (dernière consultation 15/10/2012).

THÉÂTRE CLASSIQUE, <http://www.theatre-classique.fr> (dernière consultation 15/10/2012).

2) Études générales

a) Ouvrages

BÉNICHOU, Paul, *L'Ecrivain et ses travaux* Paris, José Corti, 1967, rééd. 1993.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne et PEBAY-CLOTTES, Isabelle [éd.], *Autour de l'enfance*, Biarritz, Atlantica, 1999.

BLONDEL, Eric [éd.] *L'Amour*, textes choisis, Paris, Garnier Flammarion, 1998.

BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 1940, rééd. Quadrige, 2007.

FLANDRIN, Jean-Louis, *Le Sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981, rééd. Points Histoire, 1986.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, rééd. collection « Folio essais », 1992.

FREUD, Sigmund, *Psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2010.

GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan [dir.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972, rééd. Hachette Littératures, collection Pluriel, 2006.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1961, rééd. Fayard, « Pluriel », 2010.

GREEN, André, *Un œil en trop. Le Complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, rééd. 2005.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1997.

ISER, Wolfgang, *Der implizite Leser*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972, rééd. 1994.

JAHN, Bernhard, *Die Sinne und die Oper: The Verbal Expression of Sensuality in Music Dramas of Northern and Central Germany (1680 - 1740)*, Niemeyer. Tübingen, 2005.

KANTOROWICZ, Ernst, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989.

LE BRUN, Jacques, *Le Pouvoir d'abdiquer. Essai sur la déchéance volontaire*, Paris, Gallimard, 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, La Haye-Paris, Mouton, 1968, rééd. Berlin, Mouton de Gruyter, 2002.

MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, 1970.

MONCOND'HUY, Dominique et SCEPI, Henri [dir.], *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, 2007.

RADCLIFFE-BROWN, *Structure et fonction dans la société primitive*, trad. de Françoise et Louis Marin, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.

RANK, Otto, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage : Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, rééd. « collection 10/18 », 2004.

SELFIDGE-FIELD, Eleanor, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, California, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, éditions complexe 1988.

3) Études sur le XVII^e siècle

a) Ouvrages

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Domat Montchrestien, 1948-1952 (5 vol.).

ARIÈS Philippe, DUBY, Georges, *Histoire de la vie privée*, « De la Renaissance aux Lumières » (tome III), Paris, Seuil, 1985, rééd. collection « Points histoire », 1991.

ARIÈS, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973, rééd. collection « Points histoire », 2006.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Pisa, Pacini Editore, 1984, rééd. Paris, Albin Michel, 1994.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, rééd. « Folio essais », 1988.

BEUGNOT, Bernard, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.

BERTAUD, Madeleine, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII*, analyse littéraire et histoire des mentalités, Genève, Droz, 1981.

BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002.

BLUCHE, François [dir.], *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, rééd. 2005

BOUVIER, Michel, *La Morale classique*, Paris, Honoré Champion, 1999.

BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, A.G. Nizet, Paris, 1966.

CHARTIER, Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990, rééd. 2000.

DAINVILLE, François de, *L'Éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Champs essais, 1985.

FERRIER-CAVERIVÈRE, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, P.U.F., 1981.

FRANCIS, Claude, *Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, éditions du Pélican, Québec Canada, 1967.

GAUME, Maxime, *Les Inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Etienne, Centre d'Etudes Foreziennes, 1977.

GOUBERT, Pierre, *Louis XIV et vingt millions de Français*, Paris, Fayard, 1966, rééd. Hachette Littératures, collection « Pluriel histoire », 2005.

GÉNETIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, H. Champion, 1997.

HAZARD, Paul, *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, rééd. Livre de Poche, 2005.

JOLIBERT, Bertrand, *L'Enfance au XVII^e siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981.

LEVER, Maurice, *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1981.

MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, rééd. 2010.

ORWAT, Florence, *L'Invention de la rêverie. Une conquête pacifique du Grand siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passion et politique*, Paris, Champion, 2000.

PELEGRÍN, Benito, *D'un Temps d'incertitude*, Paris, éditions Sulliver, 2008.

PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.

ROHOU, Jean, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002.

RONZEAUD, Pierre, *Peuple et représentations sous le règne de Louis XIV. Les Représentations du peuple dans la littérature politique en France sous le règne de Louis XIV*, Aix-en-Provence, Université de Provence Publications / Diffusions, 1988.

SOUILLER, Didier, *La Littérature baroque en Europe*, P.U.F, 1988, Paris.

SNYDERS, Georges, *La Pédagogie en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle 1600-1650*, Paris, P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1999.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985.

VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle des ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, P.U.F., 2008.

b) Articles

BERTAUD, Madeleine, « A propos de Stratonice », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1980, n°18, 2, pp. 65-83.

BIET, Christian, « Introduction. Droit et littérature un lien nécessaire », *Littératures classiques*, Paris, Honoré Champion, n° 40, automne 2000, pp. 5-22.

CONTE Sophie [éd.], *Nicolas Causssin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, Actes du colloque de Troyes (16-17septembre 2004), *Ars Rhétorica* 19, Lit Verlag, Berlin 2007.

GUION, Béatrice, « Le Miroir des Princes à Port-Royal : transformations d'un héritage » dans *Morales et politique. Actes du colloque international organisé par le groupe d'Etude des Moralistes*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp.99-121.

VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, « Roman pastoral et crise des valeurs dans la France du premier XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 2002, n° 215, pp.209-219, consultation en ligne : <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2002-2-page-209.htm>.

4) Études sur le théâtre

a) Ouvrages

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les éditions de minuit, 1985, rééd. 2007.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

BIET, Christian [dir.], *Le Théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre, 2009.

BARBILLON, Chrystelle, *Mode narratif, mode dramatique : l'adaptation théâtrale de fiction narrative au XVII^e siècle en France*, thèse de doctorat sous la direction de M. Georges Forestier, soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2012.

BLONDET, Sandrine, *Les Pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l'Illustre théâtre : deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, thèse de doctorat, sous la direction de G. Forestier, soutenue à Paris-Sorbonne, en 2009.

BOYSSE, Ernest, *Le Théâtre des jésuites*, Henri Vaton libraire éditeur, Paris, 1880.

CLERMONT Martine, *Les Conflits familiaux au XVII^e siècle à travers le théâtre classique*, thèse de 3^{ème} cycle, sous la direction de J. Morel, soutenue à l'université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), 1976, (2 vol.).

COUDERC, Christophe, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, PUF, "Quadrige", 2007.

DELMAS, Christian, *Mythologie et Mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985.

FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

GOFFLOT, L.-V. *Le Théâtre au collège du Moyen Age à nos jours*, Champion, Paris, 1907.

HEULOT-PETIT, Françoise et MICHEL, Lise [éd.] *La Reconnaissance sur la scène française XVII^e-XXI^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2009.

HILLERIN, Alexis de, *Image du roi, image du père dans le théâtre français, 1715-1789*, thèse de doctorat soutenue à Paris-Sorbonne (Paris IV) en 2005.

JOMARON, Jacqueline de [dir.], *Le Théâtre en France*, Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque, A. Colin, 1992.

LOCHERT, Véronique et TOURET, Clotilde [dir.], *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2010.

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2002.

MARGITIC, Milorad R. et WELLS, Byron R. [éd.], *L'Image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650*, Actes de Wake Forest, Biblio 17, n°37, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1987.

NÉPOTE-DESMARRES, Fanny [éd.], *Mythes et Histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas, Littératures classiques*, Paris, Honoré Champion, hors série, 2002.

PASQUIER, Pierre et SURGERS, Anne [dir.], *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.

SCHERER, Colette et Jacques, *Le Théâtre classique*, P.U.F., coll. « Que-sais-je ? », 1993.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d. [1950].

SOURIAU, Étienne, *Les 200 000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

STEGMANN, André, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et Signification*, Armand Colin, Paris, 1968, (2 vol.)

SUIGNARD, Cécile, *La Rivalité amoureuse entre père et fils dans un corpus de cinq pièces traitant de l'histoire d'Antiochus (1640-1666)*, mémoire de master 2 Recherche sous la direction de Georges Forestier, soutenu à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV) en 2007.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Sociales, 1978, rééd. Paris, Belin, « Belin Sup », 1996.

- *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris, Messidor, 1981, rééd. Paris, Belin, « Belin Sup », 1996.
- *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Paris, Messidor, 1981, rééd. Paris, Belin, « Belin Sup », 1996.

VALENTIN, Jean-Marie, *Le Théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande*, répertoire bibliographique, première partie 1555-1728, Anton Hiersmann, Verlag, Stuttgart, 1983, (2 vol.).

VIALA, Alain [dir.], *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, P.U.F., 1997.

VUILLERMOZ, Marc, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650. Corneille, Mairêt, Rotrou, Scudéry*, Genève, Droz, 2000.

b) Articles

BIET, Christian, « *Mithridate*, ou l'exercice de l'ambiguïté : "Que pouvait la valeur dans ce trouble funeste ?" » (*Mithridate* II, 3) dans *La Rochefoucauld. Mithridate. Frères et sœurs, Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for seventeenth Century French Literature*, édités par Claire Carlin, Biblio 17, n°111, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, pp. 84-98.

BLONDET, Sandrine, « L'Usage théâtral du mythe au XVII^e siècle : manifestation de l'inconscient collectif, ou manœuvre concurrentielle très consciente ? », *Les Cahiers de Psychologie politique* [en ligne], n°18, janvier 2001, <http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1800>.

FORESTIER, Georges, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures classiques*, n°19, 1993, pp. 87-128.

HÉNIN, Emmanuelle, « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante », *Littératures classiques*, n°62, 2007, pp. 223-244.

SCHERER, Jacques, « Quelques limites du thème du roi dans le théâtre français du XVII^e siècle » dans *Thèmes et genres théâtraux aux XVII^e et XVIII^e siècles, mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, P.U.F, 1992, pp. 437-444.

SCHRÖDER, Volker, « La Place du roi : guerre et succession dans *Mithridate* » dans *La Rochefoucauld. Mithridate. Frères et sœurs, Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for seventeenth Century French Literature*, édités par Claire Carlin, Biblio 17, n°111, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, pp. 84-98.

SPIELMANN, Guy, « Le Mariage classique, des apories du droit au questionnement comique », *Littératures classiques*, Paris, Honoré Champion, n° 40, automne 2000, pp. 223-257.

STEGMANN, André, « Les Métamorphoses de Phèdre », *Actes du 1^{er} Congrès international racinien*, Uzès, 7-10 septembre 1961, Uzès, 1962, pp. 43-52.

5) Études sur les genres dramatiques

a) Ouvrages

ALAUX, Jean, *Le Liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V^e siècle av. J.-C.*, Paris, Belin, 1995.

ÁLVAREZ SELLERS, Maria Rosa, *Análisis y Evolucion de la tragedia española en el siglo de oro. La Tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997 (3 vol.).

ATTINGER, Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'Arte dans le théâtre français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, rééd. Slatkine Reprints, 2010.

BABY, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

BARBAFIERI, Carine, *Atrée et Céladon. La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, P.U.R., 2006.

BÉTHERY, Marianne, *Le Personnage du père dans la tragédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Truchet, soutenue à Paris-Sorbonne (Paris IV) en 1993, (3 vol.).

BIET, Christian, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Bibliothèque d'Histoire du Théâtre, Klincksieck, 1994.

BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Cursus, Armand Colin, 1997, rééd. 2010.

BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et XVIII^e siècles*, Paris, Sedes, 1999, rééd. Armand Colin, 2011.

CHATAIGNIER, David, *Les Tragédies à sujet turc sur la scène française : 1561-1681*, sous la direction Georges Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2012.

DEJARDIN, Isabel, *Captives en tragédie. La Captivité au féminin sur les scènes antiques et modernes*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.

DELMAS, Christian, *La Tragédie de l'âge classique (1533-1770)*, Paris, Seuil, 1994.

EMELINA, Jean, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G., 1975.

ESCOLA, Marc, *Le Tragique, textes choisis et présentés*, Paris, Garnier Flammarion, 2002.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, P.U.F, coll. « Perspectives littéraires », 2003, rééd. Armand Colin, 2010.

GILOT, Michel, et SERROY, Jean, *La Comédie à l'âge classique*, Belin, Paris, 1997.

GUICHEMERRE, Roger, *La Comédie avant Molière. 1640-1660*, Paris, Armand Colin, 1972.

GUICHEMERRE, Roger, *La Comédie classique en France*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1978.

GUICHEMERRE, Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.

HÖFER Y TUÑÓN, Farida María, *La Comédie « à l'espagnole » comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVII^e siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2009.

LAZARD, Madeleine, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.

LOUVAT, Bénédicte, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, Sedes, 1998.

MARCHAL-WEYL, Catherine, *Le Tailleur et le fripier. Transformation des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.

MAURON, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, José Corti, 1964.

MICHEL, Lise, *Dramaturgie et politique dans la tragédie française 1634-1651*, thèse de doctorat sous la direction de G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2006 (2 vol.).

MOREL, Jacques, *La Tragédie*, Armand Colin, 1964.

POSTERT, Kirsten, *Tragédie historique ou histoire en tragédie ? Les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715)*, thèse de doctorat sous la direction de A. Rothe et G. Forestier, soutenue à Paris-Sorbonne, 2008.

ROHOU, Jean, *La Tragédie classique*, Paris, SEDES, 1996.

ROMILLY, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, « Quadrige », 1992.

STERNBERG, Véronique, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 1999.

TRUCHET, Jacques, *La Tragédie classique en France*, PUF, 1975.

TRUCHET, Jacques [éd.], *Recherches de thématique théâtrale l'exemple des conseillers des rois dans la tragédie classique*, Paris, Editions Jean-Michel Laplace, 1981.

b) Articles

BABY, Hélène, « Littérarité et généricité : l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », *Loxias*, n° 8, *Emergence et hybridation des genres*, consultation en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=105> (15 / 01 / 2012).

CHATAIGNIER, David, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », *Journée d'études "Théâtre et politique" (XVII^e-XXI^e siècles)*, juin 2005, consultation en ligne sur le site du CRHT : <http://www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/actes-de-colloques/journee-detude-theatre-et-politique/> (dernière consultation 15 / 01 / 2012).

FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole, « Raison d'État et rois de tragédie de 1600 à 1650 » dans *L'Image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650*, Actes de Wake Forest, Milorad R. Margitic et Byron R. Wells [éd.], *Biblio 17*, n°37, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Paris-Seattle-Tübingen, 1987, pp. 75-93.

FORESTIER, Georges, « Situation du personnage de la jeune fille dans la comédie française du XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLVI, 1984, n°1, pp. 7-19.

FORESTIER, Georges, « Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n°27, printemps 1996, pp. 243-257.

FORESTIER, Georges, « Mythe, histoire et tragédie. De *Crispus* à *La Mort de Chrispe* », Dans *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, numéro hors série de la revue *Littératures classiques*, novembre 2002, pp. 351-370.

GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Le Caractère du roi dans la tragédie Régence », dans *Morales et politique. Actes du colloque international organisé par le groupe d'Etude des Moralistes*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 44-63.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, « Au Carrefour des genres : l'élaboration du modèle tragique français dans les années 1630-1640 » dans Dominique Moncond'Huy et Henri Scepi [dir.], *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, 2007, pp.63-74.

MATTHEWS, James D., « The Tyrannical Sovereign in pre-1640 french tragicomedy : political statement or dramatic necessity ? », dans *L'Image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650*, Actes de Wake Forest, Milorad R. Margitic et Byron R. Wells [éd.], Biblio 17, n°37, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1987, pp. 147-158.

REQUEMORRA, Sylvie, « Les « Turqueries » : problèmes de définition d'une vogue théâtrale en mode mineur », *Littératures classiques*, n° 51, 2004, pp. 133-151.

REVAZ, Gilles, « Peut-on parler de tragédie "galante" (1656-1667) ? », *Dix-septième siècle*, 2002/3, n°216, pp. 469-484.

SUIGNARD, Cécile, « La Rivalité amoureuse entre mère et fille : simple variante de la rivalité père-fils ou conflit porteur de nouveaux enjeux ? Étude comparée de *La Mère coquette* de Jean Donneau de Visé et de *La Mère coquette* de Philippe Quinault », *Loxias*, n° 22, *Doctoriales*, consultation en ligne :

<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2549> (dernière consultation 15/01/2012)

6) Études sur les auteurs

a) Ouvrages

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, rééd. Points, 1979.

BENZEKRI-ELBAZIS, Sylvie, *Claude Boyer dramaturge : une traversée du XVII^e siècle (1618-1698)*, thèse de doctorat, sous la direction de G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2008, (2 vol.)

BOURQUI, Claude, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999.

BRAY, René, *Molière : homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

BROOK, William, *Philippe Quinault, Dramatist*, Oxford, P. Lang, 2009.

CUÉNIN, Michèle, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins)*, Paris, édition Honoré Champion, 2007.

DANDREY, Patrick, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998 (2.vol.).

DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque d'histoire du théâtre, 1992.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, rééd. Genève, Droz, 2004.

FORESTIER, Georges, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006.

FORESTIER, Georges, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.

GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959, rééd. « Tel Gallimard », 2005.

GRANDE, Nathalie et KELLER-RAHBÉ, Edwige [dir.], *Madame de Villedieu et le théâtre. Actes du colloque de Lyon (11 et 12 septembre 2008)*, narr Verlag, Tübingen, 2009.

GROS, Étienne, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Champion, 1926.

GUEVARA QUIEL, Francisco : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'abbé de Boisrobert*, thèse de doctorat, sous la direction de G. Forestier, soutenue à Paris-Sorbonne en 2009 (3vol.).

GUTWIRTH, Marcel, *Molière ou l'invention comique. La Métamorphose des thèmes et la création des types*, Paris, Minard, 1976.

HALL, Hugh Gaston, *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

PELLET, Eleanor J., *Gabriel Gilbert (1620 ?-1680 ?). A Portion of a dissertation [...]*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1931.

REVAZ, Gilles, *La Représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien*, Paris, Kimé, 1998.

ROLLAND, Jules, « Claude Boyer de l'académie française et les coteries littéraires du Grand Siècle », *Histoire littéraire de la ville d'Albi*, Toulouse, 1879, chap. X.

REYNIER, Gustave, *Thomas Corneille sa vie et son théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

b) Articles et communications

BARBAFIERI, Carine, « D'une prétendue mollesse : galanterie et modernité de Campistron » dans *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733)*, *Littératures classiques*, n°52, automne 2004, pp. 165-178.

BARBAFIERI, Carine, « Ah ! Madame de Villedieu, vous savez faire l'amour, mais vous ne saviez pas faire une tragédie. Vraisemblance et moralité dans le théâtre sérieux de Mademoiselle Desjardins », *Biblio 17*, n° 184, 2009.

BIET, Christian, « La Passion des larmes », dans *Les Tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate*, *Littératures classiques*, n° 26, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 167-183.

BOURQUI, Claude, « L'Avare de Molière à la lumière de la *commedia dell'arte* » in *La Commedia dell'arte tra cinque e seicento in Francia e in Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studio Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di Elio Mosele, Schena editore, Fasano, 1997, pp. 277-292.

BRET-VITTOZ, Renaud, « Campistron et les transformations de l'espace scénique : les scènes d'amants surpris » dans *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733)*, *Littératures classiques*, n°52, automne 2004, pp. 215-227.

DELMAS, Christian, « Campistron ou la défaite du mythe sur la scène tragique », dans *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733)*, *Littératures classiques*, n°52, automne 2004, pp. 155-164.

DELMAS, Christian, « Histoire et mythe », dans *Racine et l'Histoire, textes réunis par Marie-Claude Canova-Green et Alain Viala*, *Biblio 17*, n°155, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004, pp.57-68.

DELMAS, Christian, « Stratégie de l'invention chez Racine », dans *Les Tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate*, *Littératures classiques*, n° 26, 1996, pp. 39-50.

FORESTIER, Georges, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, n°5, 1983, pp. 5-32.

FORESTIER, Georges, « Dramaturgie racinienne (Petit essai de génétique théâtrale) » dans *Les Tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate*, Littératures classiques, n°26, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 13-38.

GOLDWIN, Henriette, « Manlius, l'héroïsme inversé », dans *L'Image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650*, Actes de Wake Forest, Milorad R. Margitich et Byron R. Wells [éd.] , Biblio 17, n°37, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1987, pp. 421-437.

GUICHEMERRE, Roger, « Une Situation dramatique traitée par P. Corneille et Mlle de Scudéry : l'ultime entrevue entre une femme mariée contre son gré et un amant toujours cher », dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles, mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, PUF, 1992, pp. 393-400.

GUICHEMERRE, Roger, « Le Personnage du rival perfide dans les premières comédies de Pierre Corneille », Papers on French 17 Century Literature, Seattle 1982 dans *Visages du Théâtre français au XVII^e siècle, mélanges en l'honneur de Roger Guichemerre*, série « théâtre » dirigée par Georges Forestier, Bibliothèque de l'âge classique, Klincksieck, 1994, pp.19-31.

GUICHEMERRE, Roger, « Le Renoncement à la personne aimée en faveur d'un/ d'une autre dans le théâtre de Pierre Corneille », dans *Pierre Corneille*, Actes du colloque de Rouen, PUF, 1985 dans *Visages du théâtre français au XVII^e siècle, mélanges en l'honneur de Roger Guichemerre*, série « théâtre » dirigée par Georges Forestier, Bibliothèque de l'âge classique, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 217-227.

HEPP, N. « De La Littérature à la rhétorique : Campistron imitateur de Racine (*Andronic* I, 7 ; *Phèdre* I, 1) » dans *Le Langage littéraire au XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 1991, pp. 299-300.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, « Le Vieillard amoureux de la comédie à la tragédie », intervention lors du colloque international *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille* les 15 et 16 décembre 2008, organisé avec le Mouvement Corneille, parution aux Publications des Universités de Rouen et du Havre en 2010.

MALLINSON, Jonathan, « Des Rires et des pleurs : Racine, Molière et la réception de la tragédie », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2005, n° 8, pp. 84-99.

MAZOUER, Charles, « La Mémoire des classiques chez Regnard et Campistron », P.F.S.C.L., Biblio 17, n°80, 1993, pp. 277-296.

MAZOUER, Charles « Le Dernier Boyer, d'Agamenon à Judith (1680-1695) », *Littératures classiques*, n° 52, 2004, pp. 49-60.

MAZOUER, Charles, « Palaprat du Théâtre Français au Théâtre Italien », dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, PUF, 1992, pp. 413-420.

MELI, Cinthi, « L'Audace pour mort d'ordre : l'invention de l'intrigue et des caractères dans le *Manlius* de Marie-Catherine Desjardins », *Biblio* 17, n°184, 2009, pp.107-117.

ROHOU, Jean, « Structure et signification dans *Britannicus*, *Bérénice* et *Mithridate*, dans *Les Tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate*, Littératures classiques, n°26, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 51-72.

UBERSFELD, Anne, « Corneille : du roi au tyran, un itinéraire », dans *L'Image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650*, Actes de Wake Forest, Milorad R. Margitich et Byron R. Wells [éd.], Biblio 17, n°37, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1987, pp. 11-42.

SICK, Franziska, « Une Poétique de la ruse : l'Histoire dans les tragédies de Racine » dans *Racine et l'Histoire, textes réunis par Marie-Claude Canova-Green et Alain Viala*, Biblio 17, n° 155, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004, pp. 69-81.

WORTH-STYLIANOU, Valérie, « "C'est, pourtant, l'œuvre d'une fille" : Mlle Desjardins à l'Hôtel de Bourgogne », *Littératures classiques*, n°51, 2004, pp. 106-120.

c) Sites Internet

MOLIÈRE 21 : <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/> (dernière consultation 15/10/2012).

TOUT MOLIÈRE : <http://www.toutmoliere.net/> (dernière consultation 15/10/2012).

III. Instruments de travail

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, [dir.] *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, rééd. « Quadrige », 2010.

CORVIN, Michel [dir.], *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

CAYROU, Gaston, *Le Français classique. Lexique de la langue du XVII^e siècle*, Paris, H. Didier, 1948.

FORESTIER, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan (coll.128), 1993.

FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, « Lettres Sup », 2002.

GAFFIOT, Félix, *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1934.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Colin, 1972.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Live de Poche, 1992.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, réed. Armand Colin, 2009.

REY, Alain [dir.], *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 (3 vol.).

SCHOELLER, Guy [dir.], *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2003.