Snezana Petrova
Université « Saints Cyrille et Méthode », Skopje

# Les premières tragédies classiques françaises ; une affaire d'imitations, d'interprétations et d'adaptations de l'Antiquité ?

## The first classical French tragedies – a matter of imitation, interpretation and adaptation of the Antiquity?

Abstract : The classical French tragedies written in the first half of the 17th century are a reaction against the so-called irregular tragedies. They represent compositions which respect strict rules and require the authors to follow methods and principles such as imitation (*mimesis*, in Greek) of a noble, serious and complete action which inspires "fear and pity" in order to purge passions (*catharsis*). The desired result is to achieve the beauty and the quality of the works from Antiquity so as to rival its masterpieces and its great masters. Consequently, the playwrights do not re-work actions, events and facts belonging to contemporary history, but they rather aim to praise great and renowned persons from the 17th century through the use of mythical characters, that are very often originating from Antiquity. Thus, writing in verse and using noble and elaborate language, they translated, imitated and adapted topics, human actions and accomplishments befitting persons of high rank, which are taken from collections of various textual sources such as literary works, chronicles, historical or biblical narratives and collections of myths.

Keywords: tragedy, seventeenth century, Antiquity, theory, imitation, adaptation, interpretation, translation, legend, mythology

La langue littéraire française de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle comptait encore de nombreuses imperfections en ce qui concerne l'expression juste et prestigieuse qui était nécessaire dans l'écriture d'une pièce de théâtre. Il fallait donc améliorer la langue, combler les lacunes, travailler le style et pour cela, les auteurs français ont utilisé une méthode infaillible : l'imitation d'œuvres antiques. Des philologues et des humanistes commencèrent par des traductions de pièces latines ou grecques[1], lesquelles furent d'abord faites en latin (pour les pièces grecques) puis en français[2]. L'autorité des anciens faisant foi de qualité, de beauté et de dignité, les traductions obtinrent plus de valeur qu'une œuvre originale.

Les anciens étaient source d'inspiration incontournable pour une belle œuvre et cela fut, à maintes reprises et par maints théoriciens, mis en évidence. Ainsi Vauquelin de la Fesnaye dans son *Art poétique* (1605), prêchait l'imitation des anciens ainsi que la création de nouveaux mots. L'historien Henri Chamard, prouvera dans ses écrits que les auteurs recherchaient :

> […] culte de la langue nationale ; recherche du savoir et de l'érudition ; pratique des anciens ; adoption de plusieurs de leurs formes d'art ; goût des fictions mythologiques et retour à l'antique naturalisme ; imitation des Italiens et principalement de leurs conceptions platoniciennes et pétrarquistes en matière d'amour; acclimatation du sonnet ; conception d'une poésie qui s'élève aux grandes idées et s'enveloppe de mystères, pour n'avoir plus rien de commun avec le profane vulgaire et se réserver aux initiés […][3].

Pour le théâtre, c'était La Mesnardière qui, dans sa *Poétique* (1639), donna le premier corps à la doctrine d'Aristote. Il sera suivi de l'abbé d'Aubignac qui publiera en 1657 sa *Pratique du théâtre* où il proclame que « les règles du théâtre ne sont pas fondées en autorité mais en raison », et que l'exemple des anciens est attesté que « parce qu'ils les ont pratiquées avec beaucoup de gloire ». La *Poétique* d'Aristote sera résumée, adaptée, éclairée par l'expérience de la littérature du temps. Puis, plus tard viendra Nicolas Boileau qui publiera en 1674 son *Art poétique*. Mais l'ère classique est déjà presque révolue et c'est pour cela que certains critiques (Pradon, Desmarets) l'accuseront de ne reprendre que des choses qui sont déjà connues et n'enseignent rien de neuf.

---

[1] Peu nombreux étaient les auteurs qui disposaient d'une connaissance parfaite de la langue grecque et latine, cependant certains érudits composaient aussi directement en latin.

[2] Il en est ainsi pour l'*Électre* de Lazare de Baïf (1537), ou pour l'*Iphigénie* de Sébillet (1549).

[3] H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris : H. Didier, 1939–1940.

Les prescriptions de ces théoriciens se rejoignent globalement en certains points ou règles générales en ce qui concerne l'art et la littérature et en des règles particulières pour les différents genres littéraires. Ces théoriciens restent persuadés que l'art est essentiellement imitation de modèles choisis; la tragédie sera donc une pièce en vers (alexandrins), en cinq actes, avec peu de personnages et aura pour objectif d'enseigner la morale et d'instruire en plaisant. Pour cela sont utilisées les sentences, la peinture des vices et des vertus ; la vertu sera félicitée, et nous serons témoin de la purgation des passions (la *catharsis*) par la pitié et la crainte. Le genre qu'est la tragédie exige de montrer des actions nobles, c'est-à-dire d' « imiter » les actions de grandes personnalités, de raconter des faits advenus à des hommes de haut rang, dans un langage noble et en vers. Les auteurs ne devaient pas se baser sur des faits de l'histoire contemporaine (d'où le très petit nombre de pièces tirées de l'histoire récente), mais plutôt célébrer de hauts personnages du XVII[e] siècle par le biais de personnages de légende, très souvent « sortis » de l'Antiquité. Toutes les théories relatives à la tragédie reposaient sur des interprétations modernes de la *Poétique* d'Aristote qui s'était lui-même inspiré d'œuvres de Sophocle et d'Euripide pour élaborer sa théorie. C'est pourquoi bon nombre de poètes du XVII[e] siècle se sont reportés directement à ces fables, ou plus exactement à l'imitation qu'en avait fait Sénèque, pour les prendre pour modèles, la majorité des poètes français ne connaissant pas la langue grecque.

Entre 1634 et 1640, des auteurs vont se distinguer; tels Théophile, Racan, Mairet, Rotrou, Corneille, Scudéry, Du Ryer, Durval, Benserade, Boisrobert, Maréchal, Tristan. De grandes pièces sont jouées avec succès; La *Sophonisbe* de Mairet, la *Mariane* de Tristan, le *Cid* de Corneille. Mais les œuvres de ces auteurs Georges Forestier dans son ouvrage *Introduction à l'analyse des Textes Classiques ; éléments de rhétorique et de poétique du XVII[e] siècle*, propose de les replacer dans un processus dynamique de création au cours duquel les auteurs imitent leurs prédécesseurs et leurs contemporains, tout en affirmant leur propre singularité :

> A quoi sert l'étude des sources: non pas à relever combien le poète a imité – puisque c'est le principe de son art que d'imiter - mais à comprendre combien il a été original dans son travail d'imitation, et, partant qu'elle est la nature de son travail d'écriture.

Ainsi certains sujets comme l'histoire des Atrides et des Labdacides, l'histoire biblique de Saül et les sujets historiques liés à l'impérialisme romain (souvent autour des personnages de César et de Sophonisbe) sont repris dans

les œuvres françaises du XVII^e siècle. Nous avons une similarité de situations et de personnages, voire même d'expressions qui se retrouvent mot pour mot d'une pièce à l'autre, comme c'est le cas en particulier dans les *Médée*, *Didon* et *Antigone* antiques et modernes. Dans ces adaptations-innovations, Aristote tient un rôle ambigu: si ses théories sont souvent reprises (règles de l'unité d'action et de temps, finalité cathartique de la tragédie), le Stagirite sert néanmoins souvent de caution morale ou est du moins fortement accommodé à l'usage des spectateurs du XVII^e siècle. Nous avons donc des tragédies à sujet mythologique de sources sénéquéennes ou ovidéennes; nous avons également des tragédies historiques où est établie l'importance de Tite-Live, Plutarque et à un moindre degré L'Arioste, Ovide et le Père Caussin. Mais dans notre étude, nous nous concentrerons sur quelques exemples d'œuvres caractéristiques à sujets légendaires ou mythologiques[4] comme le sont l'*Hippolyte* de La Pinelière, l'*Hercule furieux* de Nouvelon, l'*Hercule mourant* de Rotrou, la *Médée* de Corneille, la *Troade* de Sallebray, l'*Antigone* de Rotrou et le *Thyeste* de Monléon. Les auteurs français se sont basés sur Sénèque. Ils ont repris, adapté ou imité certains faits et en ont omis d'autres.

Ainsi l'*Hercule mourant* de Rotrou[5] permit par son succès au drame antique de passer à la postérité. Il reprend deux légendes, l'une étolienne, l'autre thessalienne, qui constituent le fondement de la tragédie de Sophocle ; *Les Trachiniennes*.

Rotrou cependant n'a pas eu directement accès aux œuvres de Sophocle, et a utilisé pour sa tragédie le sujet de l'*Hercule sur l'Oeta* de Sénèque qui a lui-même imité Sophocle en introduisant certaines modifications en accord avec son style et son époque: Hercule ramène une captive qui éveille la jalousie de Déjanire. Cette dernière lui envoie un vêtement trempé dans le sang de Nessus, qui cause sa mort, laquelle est suivie d'une apothéose. Nous retrouvons la même histoire dans les *Métamorphoses* d'Ovide[6] : « Hercule tue le centaure Nessus, qui avait cherché à lui enlever Déjanire par perfidie ; en mourant, Nessus donne à Déjanire sa tunique imprégnée du venin de l'hydre de Lerne, comme un sortilège propre à réveiller l'amour (99–134) ». L'épisode que l'on retrouve dans la pièce de Rotrou est plutôt celui-ci: « Déjanire, qu'Hercule délaissait, envoie à son époux la tunique de Nessus. L'ayant revêtue, le héros est déchiré

[4] La suite de notre étude est globalement tirée de notre ouvrage: S. Petrova, *Les sources des premières tragédies classiques françaises*, Skopje : Université « Saints Cyrille et Méthode », 2008.

[5] J. de Rotrou, *Hercule mourant*, tragédie, Paris : A. de Sommaville, 1636, in 4°, 9 ff., 83 pp.

[6] Ovide, *Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris : Société d'Édition « les Belles Lettres », 1928, 3 tomes.

par d'horribles souffrances ; pour y mettre fin, il se donne la mort sur l'Oeta ; mais Jupiter, son père, l'enlève au ciel. Apothéose d'Hercule (135–273) ». Malgré quelques atténuations et fusions de sujets, Rotrou suit de près le style de son modèle, renchérissant même à l'occasion sur les antithèses et les hyperboles du latin. Il pousse même plus loin l'imitation en introduisant une coutume des rois antiques qui pouvaient, en toute impunité, délaisser leur épouse légitime pour une maîtresse ou une concubine. Cette tolérance qui nous paraît invraisemblable comme elle l'avait parue à Sallebray dans sa *Troade* – dont le sujet est très proche – le public semble l'avoir bien acceptée, peut-être parce qu'il s'agit de la transposition d'un mythe.

Rotrou ne se contente pas de reprendre ce mythe, mais modernise celui-ci en montrant sur scène ce qui n'apparaissait que sous la forme de récits chez Sénèque, et ce, par le biais de l'introduction d'un décor multiple; il nous montre aussi (I, 3) Hercule qui, « appuyé sur les genoux d'Iole qui travaille en tapisserie », fait preuve d'une galanterie, d'une façon d'agir et de montrer ses sentiments qui sont toutes du XVII$^{e}$ siècle. Plus encore, il donne à cette captive un amoureux, Arcas, persécuté par Hercule. Rotrou choisit également de développer l'histoire d'Iole captive d'Hercule et de donner à celle-ci un rôle important, alors que l'épisode n'était que raconté par l'auteur antique. La tragédie va donc différer de son modèle; l'apparition récente de la tragi-comédie va en outre insuffler au genre tragique un certain dynamisme et une tension dramatique plus forte: les volontés des personnages se heurtent de plein fouet, les héros sont beaucoup plus volontaires, ils luttent pour leurs idées tout en acceptant leur Destin mais comme des personnes libres et fières et non comme des victimes. Ainsi le dénouement reste incertain jusqu'à la dernière scène du dernier acte.

L'*Hercule furieux*, appelé à l'époque *Amphytrion ou l'Hercule furieux* d'Héritier de Nouvelon (Paris : Quinet, 1639) raconte la vie d'Hercule avant l'épisode si connu de Déjanire, d'Iole et de sa fin divine. L'auteur, dans sa « dédicace à Bautru », déclare qu'il a été aidé par un des meilleurs « esprits » de son temps. Il est possible qu'il fasse référence à La Pinelière, car nous avons remarqué que tous deux suivaient la même méthode de travail consistant à prendre un sujet chez Sénèque auquel ils ajoutent des éléments empruntés à Euripide (La Pinelière fait de même dans son *Hippolyte* : le sujet est de Sénèque avec quelques emprunts à Euripide). Ainsi, Héritier de Nouvelon prend son sujet dans l'*Herculens furens* de Sénèque et fait quelques emprunts à la pièce du même nom

d'Euripide. C'est ainsi qu'on peut voir Hercule prendre une route différente pour arriver au palais après avoir vu un oiseau de mauvais augure.

Nouvelon a de plus, comme nous pouvions nous y attendre, suivant en cela les techniques en vigueur à son époque, supprimé dans sa pièce les chœurs présents à l'origine, a ajouté des stances originales dans leur présentation – quatre personnages parlent l'un après l'autre – a réduit le nombre d'allusions mythologiques et a atténué l'horreur de la mort des enfants. La différence notable entre la source et cette pièce, vient de ce que Sénèque commence son œuvre par un monologue de Junon, tandis que Nouvelon, dans sa première scène, fait simplement référence à son hostilité envers son beau-fils[7]. Nous pouvons rapprocher cette pièce de l'*Hercule furieux* de Roland Brisset se trouvant dans le premier livre: *dv Theatre tragique*, daté de 1589, dont les quatre premières tragédies – l'*Hercule furieux*, le *Thyeste*, l'*Agamemnon*, l'*Octavie* – ne sont que de simples traductions de Sénèque.

Dans l'*Hercule furieux*, le premier acte développe l'indignation de Junon contre les concubines de Jupiter ; au second Mégare déplore l'absence d'Hercule, son mari, montrant qu'elle n'aurait accepté qu'à contrecœur que Lyce l'épousât ; au troisième Hercule revient des Enfers avec Thésée, qui décrit l'état « d'iceux » ; au quatrième Hercule est en proie à sa fureur; au cinquième, il exprime ses regrets après que le bon sens lui est revenu, et il reconnaît les massacres auxquels il s'est livré. Mais comme nous pouvons le voir, la matière est identique à celle de Sénèque ; Nouvelon s'est donc servi plus de l'original que de la copie.

Dans la lignée des amours d'Hercule pour Iole, nous avons celles d'Agamemnon pour Cassandre qui forment le sujet de la *Troade* de Sallebray[8]. On y voit un Agamemnon fou d'amour pour la captive Cassandre, et qui, pour lui complaire, tente de sauver la vie d'Astyanax (son neveu) et de Polyxène (sa sœur). Ici l'amour d'Agamemnon est plus légitime pourtant que celui d'Hercule pour Iole : une lettre donnée à Agamemnon par son fils Oreste lui apprend les amours coupables de Clytemnestre, sa femme, et d'Égisthe. Ainsi Agamemnon est totalement « en règle » vis-à-vis des bienséances. L'amour qu'il ressent pour Cassandre est près de devenir aussi légitime que son mariage avec Clytemnestre ; tout ne dépend plus que de la belle captive.

Les sources de cette pièce sont la *Troade* de Sénèque et l'*Hecube* et les *Troyennes* d'Euripide, mais Sallebray s'est surtout servi d'une pièce du XVI^e^ siècle, la *Troade* de Garnier avec laquelle les ressemblances sont bien plus nombreuses et plus

[7] Ainsi une nouvelle intrigue semble commencer après l'exécution de Lycus.

[8] Sallebray, *La Troade*, tragédie, Paris : T. Quinet, 1640, in 4°, 4 ff., 112 pp.

significatives par rapport aux pièces antiques. D'ailleurs Raymond Lebègue déclare dans sa notice sur la *Troade* de Garnier[9] que Sallebray « à l'imitation de Garnier, « a contamin[é] » les *Troades* de Sénèque et les deux tragédies d'Euripide. Et, comme le public ne lisait plus les pièces de son devancier, il a plagié sans vergogne la *Troade* de 1579, au point de lui emprunter des rimes, des hémistiches, et des vers entiers »[10].

L'acte I de la *Troade* de Garnier et l'acte I de Sallebray se déroulent dans des lieux différents. Dans les premiers vers de la pièce de Sallebray, du camp des Troyens où les lamentations sur la défaite sont de rigueur, nous passons au camp des Grecs, les vainqueurs, où les récits de leur victoire sont ici de rigueur. Dans cet acte, à la différence de Garnier, Sallebray développe l'amour-passion que ressent Agamemnon pour Cassandre, personnage qui va suivre son prétendant sans broncher, sachant grâce à ses prémonitions, que la mort la délivrera. A l'acte II de Garnier qui contient de longs monologues, des lamentations et des songes sur les proches d'Andromaque, correspond chez Sallebray, tout un épisode entre Agamemnon et Cassandre sur la légitimité et la foi de son amour. Astyanax va passer au second rang (ce qui est très significatif, bien que le personnage soit de grande importance). Le rôle de Cassandre se trouve donc être favorablement enrichi selon le goût du XVII[e] siècle. L'acte III de Garnier et de Sallebray ainsi que les suivants sont très semblables. Nous retrouvons en effet le sacrifice d'Astyanax, l'immolation de Polyxène sur la tombe d'Achille et la découverte du corps de Polydore; épisodes qui sont exposés dans un récit. L'unique différence cependant surgit à la fin de l'acte V et concerne la mort des enfants de Polymestor.

C'est donc dans cette fin que réside la principale différence entre les deux pièces : celle de Sallebray qui est tirée de la *Troade* d'Euripide et où Menelas, Idomenée et Égisthe ont été introduits. Par ailleurs, les rôles de Cassandre et d'Agamemnon sont élargis. De plus, Sallebray a mis en scène la rencontre des chefs grecs, inventé une lettre d'Oreste et ajouté la mort de Polymestor. Le personnage d'Agamemnon est beaucoup plus humain et plus galant, pourtant Pyrrhus reste tout aussi brutal, Ulysse tout aussi rusé et astucieux, Hécube tout aussi violente et vengeresse que chez Garnier.

---

[9] R. Garnier, *La Troade, Antigone*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris : société les Belles Lettres, 1952, notice sur la *Troade*, p. 252.

[10] Nous transcrivons les notes de Raymond Lebègue à ce sujet où il déclare que « le plagiat a porté principalement sur les vers 297, 321, 331, 335, 341 et 342, 345, 649, 655, 675–6, 687, 737–8, 755, 771, 811–4, 897–8, 923–4, 1395–6, 1403–4, 1427, 1863–4, 1917, 1923–4, 1939, 1971, 2083, 2092, 2287, 2290 ». Les différences de détail entre les deux pièces permettent de mesurer le progrès des bienséances, et c'est ce que nous essaierons de voir dans un autre chapitre.

Cette légende figurait aussi dans les *Métamorphoses* d'Ovide, livre XIII, où elle est ainsi résumée :

> Prise de Troie. Polyxène, fille de Priam, est égorgée comme victime expiatoire sur la tombe d'Achille. Son frère Polydore périt victime de Polymestor, roi des Thraces, qu'on lui avait donné pour tuteur. Hécube, leur mère, désespérée d'avoir perdu les deux derniers enfants qui lui restaient, se venge en crevant les yeux à Polymestor ; elle est métamorphosée en chienne (400–575)[11].

Cette dernière partie, la transformation en chienne, est absente des deux pièces françaises, ce qui s'explique par le côté merveilleux de la métamorphose qui ne peut être acceptée dans une pièce du XVII^e^ siècle en raison de son invraisemblance.

L'*Hippolyte* de La Pinelière (1634) est une tragédie légendaire. Elle est précédée d'un « épître dédicatoire à Monsieur de Bautru », introducteur des Ambassadeurs ; d'une « préface sur l'*Hippolyte* de Monsieur de La Pinelière » par de Hautgalion ; d'une « adresse au lecteur », par le poète lui-même et enfin des « sonnets préliminaires » de M. de La Rivière, de Benserade, de Corneille, de Sieur de Buys, de Montereul et de d'Alibray. La présence de ces écrits divers semble répondre à une stratégie de l'auteur qui cherche à s'attirer la bienveillance du lecteur en plaçant sa pièce sous la coupe de grands auteurs que la renommée précède. Cette pièce connut un grand succès bien que la tragédie ait été écrite à la hâte (en une quinzaine de jours comme nous l'annonce le jeune auteur).

La tragédie de La Pinelière se déroule à Athènes. Son action est précédée d'un prologue confié à Vénus « en l'air dans un Charriot attelé de Cignes ». La matière est répartie en cinq actes : au premier acte, Hippolyte donne des ordres pour la chasse et Phèdre se déclare amoureuse ; au deuxième acte, la nourrice ne pouvant la dissuader d'aimer, essaie vainement de fléchir Hippolyte ; le troisième acte contient l'aveu de Phèdre à Hippolyte ; au quatrième acte Phèdre l'accuse devant Thésée, qui demande vengeance à Neptune ; au cinquième acte a lieu le récit de la mort d'Hippolyte, la constatation de son innocence suivie de la mort de Phèdre et des remords de Thésée.

L'unique modèle de La Pinelière serait Sénèque. Et voici par quels termes l'auteur le suggère :

[11] O. C., résumé en tête du livre.

> Ie ne l'abandonne guère en cette pièce et ie fais comme les Aiglions qui apprennent a voler : ils sortent de l'aire sur le dos de leur mère, et puis retournent incontinent d'où ils estoient partis, quand ils commencent à se lasser… Quoy qu'il en soit ie me suis pourtant donné le loisir d'aiouter aux inventions de Seneque quelques unes des miennes, aussi bien toutes ses pensées ne se pouvaient accommoder a la Françoise[12].

Il est vrai que ce sujet a déjà été traité au préalable par Euripide – dans l'*Hippolyte*, où une rivalité entre déesses accompagne l'action humaine ; où Hippolyte, favori d'Artémis, est victime de la vengeance d'Aphrodite qui frappe à travers Phèdre, instrument de cette vengeance, et où celle-ci combat avec douleur et fermeté une passion coupable, et se donne la mort au milieu de la pièce. Mais si La Pinelière a connu l'œuvre d'Euripide, il n'en a gardé que de vagues souvenirs. Il semble d'ailleurs probable qu'il ne l'ait jamais lue et ne l'ait connue que par ouï-dire[13]. Mesnard[14] voit dans le discours de Phèdre commençant par : « Qu'on ôte de mes yeux… » (III, 1) un développement d'Euripide, 200–201 : « Le voile me pèse sur la tête ; écartez-le ; laissez tomber mes cheveux sur mes épaules ». En réalité, ces vers de La Pinelière ne sont qu'une traduction libre des vers correspondants de Sénèque (387–397).

H. C. Lancaster[15] remarque une autre similitude entre les deux tragédies : le prologue que La Pinelière place dans la bouche de Vénus pourrait en être un souvenir. Mais, mise à part l'idée de la vengeance sur Hippolyte, la matière est puisée du premier chœur et du discours de la nourrice à Hippolyte qu'on trouve chez Sénèque. Vénus ne joue pas de rôle dans la pièce de La Pinelière et le prologue semble pour cette raison en être détaché. Dans la scène 3 de l'acte I, Phèdre, ayant avoué son amour à sa nourrice, refuse de dire le nom de celui qu'elle aime. L'idée de ne pas révéler le nom d'Hippolyte n'a guère pu être inspirée à La Pinelière par Euripide, dont la scène est conduite d'une toute autre façon. Aussi, la première scène de l'acte II reprend ce dialogue de Phèdre et de la nourrice, et pendant l'entracte, la nourrice – on ne sait trop comment – a tout appris. Il semble donc plus vraisemblable que La Pinelière ait modifié la scène de Sénèque qui commence par les lamentations de Phèdre.

---

[12] Epistre à Monsieur de Bautru.

[13] M. R. C. Knight nous fait remarquer que La Pinelière aurait bien pu lire Euripide du moins dans une traduction latine.

[14] *Œuvres de Racine*, vol. III, p. 313, note 3.

[15] *A History of French Dramatic Literature*, I, 2, p. 693.

Trop insister sur la dette qu'avait La Pinelière envers Sénèque serait aussi à notre avis superflu. D'ailleurs, comme il le mentionne dans l'*Epistre*, il est lui-même partagé entre le regret de ne pas avoir imité de plus près le tragique latin, et celui de n'avoir pas fait preuve de plus d'originalité. Il écrit: « Pour aller plus loin on n'en trouve pas de belles choses ». Et il ajoute que dans les scènes où il s'est éloigné de son modèle, il n'a montré qu'une certaine « médiocrité ». D'ailleurs il annonce dans son « Avis au lecteur » :

> Ie donneray avant que de finir cet avertissement aux critiques, qu'ils prennent bien garde à séparer les vers de Seneque d'avecque les miens, et s'ils veulent tirer de ce que Phèdre ou Hippolyte diront qu'ils songent à ne le faire pas quand ce ne sera pas moy qui les feray discourir.

Nous savons qu'il existe une autre pièce de même nom qui est antérieure à celle de La Pinelière : l'*Hippolyte* de Garnier (pièce dont la source est Sénèque)[16]. Ce fut en 1573 que parut la première version française d'*Hippolyte*. L'étude des caractères reste superficielle : Hippolyte, Thésée, la nourrice diffèrent peu de leurs modèles latins, ce que nous retrouvons chez les anciens. Cette dernière accuse publiquement Hippolyte avant le retour de Thésée ; quelques-unes des paroles que Sénèque lui attribue sont mises par La Pinelière dans la bouche des filles d'honneur. Phèdre également est un personnage banal, conventionnel. Comme la Phèdre latine, elle est coupable d'infidélité morale envers Thésée et de la mort d'Hippolyte, mais elle semble avoir conscience de cette culpabilité. Garnier a bien laissé sa nourrice à Phèdre, mais les compagnons de chasse d'Hippolyte sont remplacés par un « Lieutenant des chasses » qui joue également le rôle de messager au cinquième acte, annonçant ainsi le personnage de Théramène.

[16] L'*Hippolyte* de Garnier et la *Phèdre* de Sénèque se correspondent à peu près scène par scène. L'acte I de Garnier est plus étoffé et probablement de composition plus récente que le reste ; il comporte une apparition d'Egée, un songe d'Hippolyte et un chœur de chasseurs, lequel correspond à la scène unique du premier acte de Sénèque, dans laquelle Hippolyte répartit la tâche entre ses compagnons. L'acte II est semblable chez les deux auteurs : confession de Phèdre à sa nourrice, chœur sur la puissance de l'amour. Dans Sénèque, à l'acte II, le chœur demande des nouvelles de la reine. On assiste à la toilette de Phèdre et la nourrice invoque Diane ; chez Garnier, c'est Phèdre qui invoque la déesse après une nouvelle scène avec la nourrice. Le reste de l'acte III est commun aux deux tragédies : démarche de la nourrice auprès d'Hippolyte, déclaration de Phèdre, efforts de la nourrice pour cacher la faute de la reine, chœur sur le dépit. L'acte IV est également semblable ; retour de Thésée, dénonciation de Phèdre contre Hippolyte, malédiction de son fils par Thésée. Garnier ajoute le suicide de la nourrice. A l'acte V, Garnier a changé la place du chœur et supprimé les funérailles d'Hippolyte. En résumé, il a supprimé deux scènes, rajouté un prologue et le suicide de la nourrice, déplacé un chœur, modifié le contenu des autres.

Pour ce qui est de l'action, la tragédie de La Pinelière ne perdrait rien en commençant au deuxième acte ; la seule utilité du premier étant d'assurer que le dénouement se trouve bien au cinquième, et non au quatrième acte. Ainsi l'acte II reprend en fait le dialogue entre la nourrice et Phèdre. Cette conversation imite en beaucoup de points celle que l'on trouve dans Sénèque, cependant La Pinelière a abrégé la scène latine et y a ajouté quelques idées originales, comme l'entrevue entre la nourrice et Hippolyte. Dans les dialogues, il invente d'autres arguments (qu'il croit sans doute mieux adaptés à la scène française), mais le développement dramatique reste identique à celui élaboré par Sénèque.

Thésée revient des Enfers au quatrième acte et profite de l'occasion pour décrire à Lycrate, son courtisan et confident, l'aspect du royaume de Pluton. Toute cette scène n'est que l'imitation d'une autre tragédie de Sénèque, l'*Hercule furieux*, et elle est tirée d'un passage (656–727) qui commence ainsi : « Le souvenir des maux nous donne du plaisir »[17]. Il est peu probable que La Pinelière ait cherché son inspiration chez Dante, comme l'a suggéré H. C. Lancaster[18]. La scène de La Pinelière est une traduction libre de la première partie de la scène de l'*Hercule furieux*. Dès ce moment, et jusqu'au dénouement, La Pinelière suit l'*Hippolyte* de Sénèque assez fidèlement. Le monologue de Phèdre devant le cercueil ouvert d'Hippolyte est consacré à l'expression de ses regrets causés par la perte de l'objet de son amour. Lycrate essaie d'empêcher la reine de se tuer. Le poète a supprimé la dernière scène de son modèle en y substituant une scène où Thésée, réconforté par Lycrate, exprime son horreur et ses remords et exhorte les princes de ce monde à se méfier de ceux qui les entourent.

Cet *Hippolyte* est important, surtout parce qu'il poursuit le mouvement inauguré par Rotrou avec son *Hercule mourant*, et qui consiste à monter sur la scène française les sujets des tragédies de Sénèque. Ce mouvement, qui trouve en Corneille un allié avec sa tragédie la *Médée*, atteignit son point culminant avec la *Phèdre* de Racine. Chez Rotrou, le sujet est accommodé au goût français du XVII$^{e}$ siècle, pour lequel les notions de raffinement et de vulgarité sont tout autres que celles qui correspondent au goût romain sous le règne de Néron. La suppression de certaines scènes du poète latin est le résultat de ces accommodements. Parallèlement, des éléments nouveaux surgissent : Garnier avait déjà modifié le caractère de son héroïne, humanisé Thésée et osé développer le rôle de la nourrice. La Pinelière va plus loin et modifie considérablement les sentiments de ses personnages, leur façon de les exprimer, et rend le sujet

[17] La Pinelière traduit : « Quae fuit durum pati meminisse dulce est ».

[18] *A History of French Dramatic Literature*, I, 2, p. 694.

aussi contemporain que possible ; La Pinelière ouvre en quelque sorte la voie aux modifications des dramaturges postérieurs.

***

Concernant les tragédies à sujets mythologiques ou légendaires, nous conclurons donc que, pour l'adaptation ou l'imitation, Sénèque constitue un auteur de prédilection. Cependant, nos auteurs ne se sont pas simplement contentés de recopier le sujet: ils ont dû l'adapter aux mœurs du XVII$^{e}$ siècle tout en cherchant à maintenir une écriture capable de rivaliser avec les auteurs grecs ou latins, maîtres de la tragédie. Si nous regardons de plus près, nous pouvons voir que l'unique auteur qui se se soit frotté à ce genre de sujet au XVI$^{e}$ siècle est sans doute Garnier (pour l'*Hippolyte*, la *Troade*, et l'*Antigone*), qui a repris la majorité des pièces antiques mythologico-légendaires de Sénèque. Il a fait un réel travail d'adaptation et d'invention qui lui confère une certaine singularité par rapport aux sources grecques ou latines. Hardy, bien qu'il ait un grand nombre de tragédies à son actif, n'est pas un auteur qui a suivi Sénèque dans ses tragédies légendaires ou mythologiques. Il a préféré les sujets chargés de transmettre une histoire, et non une légende. Seul le sujet de *Ravissement de Proserpine*, pièce divine, a attiré son attention mais c'est le seul et unique exemple, le dramaturge ne voulant peut-être pas continuer dans cette voie.

Le sujet des tragédies légendaires se devait d'être dramatique ainsi que dégagé de tout élément de ridicule. La tragédie élaborait des méprises, des malentendus prolongés, des reconnaissances, surtout des conjonctures extraordinaires qui armaient des fils contre leurs pères, des sœurs contre leurs frères, des mères contre leurs fils, de façon à violemment exciter les sentiments naturels par des situations contraires à la nature. Dans ces conditions, la terreur et la pitié devenaient les ressorts tragiques par excellence, peut-être même les seuls. Un petit nombre de sujets se prêtaient à ces conditions et Aristote en a fait les lois de l'art tragique. Malgré son autorité, il serait très injuste d'oublier que la tragédie n'a prévalu définitivement que vers la fin de la période des chefs-d'œuvre. En fait, la tragédie grecque ne se limite pas à ce qu'en dit Aristote dans la *Poétique*, et le répertoire antique dans son entier obéit à des conceptions beaucoup plus larges.