

## La pastorale dramaturgique française : variations d'un genre à l'âge baroque

Laura Rescia

### 1.

Les études critiques sur la pastorale dramaturgique française au XVII<sup>e</sup> siècle connaissent, on le sait bien, une impulsion croissante à partir de la fin des années 1960, grâce à la redécouverte de la production de la première partie du siècle, que nous voulons encore appeler baroque, jusqu'alors obscurcie par le mythe du Grand Siècle. Il ne sera pas nécessaire ici d'évoquer le parcours commencé par Jean Rousset,<sup>1</sup> ensuite repris et augmenté grâce aux études comparatistes des francisants italiens comme Daniela Dalla Valle<sup>2</sup> et Daniela Mauri,<sup>3</sup> ayant mis en évidence l'influence de la dramaturgie italienne (Guarini et Tasso tout spécialement) sur la production théâtrale française du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Notre objectif est de reprendre et préciser un certain nombre d'idées qui semblent avoir figé la vision critique de cette production théâtrale, et dans ses coordonnées chronologiques et dans son esthétique.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la première étude dédiée à la pastorale tragique française dessine une courbe qui indique une première période expérimentale, appelée par Jules Marsan « les prémisses »<sup>4</sup> à partir de 1585 jusqu'à 1610 ; suivie par une évolution et expansion, dues selon le critique surtout au succès de *L'Astrée* et à la plume d'Alexandre Hardy qui aurait fait atteindre un apogée à ce genre dans les années 1624-1631, avec des pièces comme *Alcée* en 1625, *Corine* et *Le Triomphe de l'Amour* en 1626 ; sans oublier l'apport d'autres dramaturges, tels que Racan et ses *Bergeries* en 1625 et Jean Mairet avec *La Sylvie* en 1626. Cette phase aurait été suivie par une crise amenant à sa disparition, à partir des années 1630, et marquant la fin de ce genre attestée par la publication d'un antiroman, *Le Berger extravagant* de Charles Sorel (1627, nouvelle édition en 1633), et ses reprises sur scène, avec la représentation de la pièce tirée du roman et élaborée par Thomas Corneille en 1653. La vision de Marsan a été notamment reprise par Jacques Scherer, qui, grâce à une étude statistique, déplace d'une décennie l'apogée du genre, en 1630, quand il signale la présence sur les scènes françaises de

1. Rousset 1953.

2. Dalla Valle 1973.

3. Mauri 1996.

4. Marsan 1905, 174.

trente-et-une pastorales ; pour attester ensuite une décadence rapide, une sorte de chute verticale qui porterait à zéro le nombre de publications en 1640 ; la courbe remonterait un peu dans la décennie suivante, pour atteindre en 1650 le nombre de cinq, et en 1660 de huit, avant de disparaître complètement.<sup>5</sup> Mais il faut considérer que la cartographie de la vie théâtrale française a été considérablement augmentée et maintes pièces ont été redécouvertes, allant enrichir ce cadre.

Le répertoire d'Alain Riffaud,<sup>6</sup> imprimé en 2009 et ensuite mis en ligne en 2018, qui couvre l'ensemble du XVII<sup>e</sup> siècle, et qui est constamment mis à jour, atteste, entre 1630 et 1640 la publication de trente-six *editiones principes* de pièces pastorales, auxquelles il faut ajouter trente-huit réimpressions. Et si cette décennie est loin d'attester donc une chute de l'intérêt libraire envers ce genre, on ajoutera que, toujours selon ce répertoire, entre 1650 et 1699 on peut encore compter la publication de vingt-quatre pastorales, et quatre-vingt rééditions. S'il est vrai que, comme bien connu, au fur et à mesure que le siècle avance la pastorale vire vers sa forme de tragédie lyrique pour aboutir à l'opéra, au moins trente-sept pastorales dramatiques sont encore représentées et éditées dans cette période. L'étude de Riffaud met en outre en relief l'extrême hétérogénéité des étiquettes appliquées au corpus pastoral : *pastorelle chrétienne, poème bocager, fable bocagère, fable champêtre, tragédie pastorale, tragi-pastorale, pastorale comique, pastorale tragique et morale, tragi-comédie pastorale, pastorale en chansons, pastorale héroïque, pastorale burlesque, opéra, pastorale héroïque en musique*. Or, si on sait que l'indication d'un genre sur le frontispice n'est pas toujours à attribuer à l'intention de l'auteur, mais plutôt à la stratégie commerciale de l'éditeur, il est pourtant à remarquer l'extrême flexibilité du genre, prêt à accueillir dans son giron des polarités capables de satisfaire tout public, de se plier à plusieurs tonalités dramaturgiques et d'intéresser un public, de lecteurs et de spectateurs, bien après les années Trente du siècle.

Un autre élément a influencé à notre avis la vision critique de la pastorale dramaturgique : strictement liée au concept de baroque, elle a été retenue comme exemplaire de cette période et des trente premières années du siècle. Dans l'étude fondamentale de Daniela Dalla Valle<sup>7</sup> sur l'influence des formes et des contenus du *Pastor fido* de Guarini sur le drame pastoral français, l'hypothèse de départ est essentiellement d'établir un lien entre le baroque, considéré en tant que condition culturelle et spirituelle, et cette forme expressive, qui est analysée surtout dans la tentative d'apporter des éléments de connaissance à la phénoménologie de la civilisation baroque, contrastant le paradigme classique, ce dernier ayant obscurci pendant longtemps les expressions artistiques excentriques, bizarres, capricieuses

5. Scherer [1950] 2014, 673.

6. Riffaud *Répertoire*.

7. Dalla Valle 1973.

des décennies du début du siècle. Par ailleurs, Laurence Giavarini,<sup>8</sup> dans son étude incontournable et bien plus récente sur la pastorale, analysée dans ses rapports avec l'histoire politique, a délimité ses observations, posant la chronologie du phénomène de son intérêt entre les débuts du XVI<sup>e</sup> siècle et 1633-1634 ; son travail, qui se veut transversal aux différents genres, concerne aussi les pastorales dramaturgiques, essentiellement dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il est indiscutable que la pastorale au théâtre a pris la forme de la tragico-comédie, et connu sous cette forme une floraison remarquable entre 1613 et 1640 ; il serait pourtant inexact de reconduire toute forme dramaturgique ayant trait avec la topique de la pastorale à la forme tragicomique.

De plus, l'effacement de la séparation nette entre les périodisations du baroque et du classicisme, mettant en lumière la coexistence de deux goûts et de deux esthétiques même au-delà du début de l'activité de l'Académie française, est aujourd'hui une donnée critique bien acceptée ; je me limite ici à citer le travail de Michel Jeanneret<sup>9</sup> concernant Versailles, emblème du classicisme, qu'il réexamine en cherchant son « visage anxieux », témoin d'une grande inquiétude dominante et abondante, qu'on peut bien appeler baroque, dans l'expression artistique et littéraire des années 1660 qu'autrefois on aurait considérées comme le cœur du classicisme.

Mais pour rester dans le domaine de notre intérêt, il faudra citer les remarques de Jacques Morel<sup>10</sup> concernant la présence de la pastorale dans l'œuvre de Molière, qui remettait déjà en discussion l'idée de décadence de ce genre, soulignant que penser la pastorale aux années 1660 signifie penser à une évolution en conformité au goût mondain, au renouvellement d'un spectacle qui n'a plus beaucoup en commun avec les pastorales du début, mais qui repose sur un modèle commun. Un autre éminent critique de Molière, Claude Bourqui, reprend cette même problématique quand il met en évidence que les trois grands modèles italiens, Guarini, Tasso et Bonarelli, étaient encore bien connus au-delà de 1660, et pour preuve les nouvelles séries de traductions qui apparaissent précisément à cette époque (ce qui va dans la direction des observations statistiques que nous venons de faire à partir du répertoire de Riffaud). De plus, Bourqui a remis en discussion la vision traditionnelle du rapport de Molière au modèle pastoral : sa reprise d'éléments pastoraux dans *La princesse d'Elide*, ou dans *Les amants magnifiques*, associe la parodie avec le traitement sérieux des topiques et des thèmes pastoraux : ce sont deux aspects qui se renvoient, une reproduction fidèle et une déformante, faisant preuve « d'un esprit qui s'adapte à merveille à celui de la jeune cour baroque, [...] un public qui demandait à la fois l'illusion et la critique de l'illusion »<sup>11</sup> en ajoutant que ce

8. Giavarini 2010.

9. Jeanneret 2012.

10. Morel 1980.

11. Bourqui 1996, 148-149.

comique n'a aucune valeur axiologique : « rire de la convention pastorale, c'est d'abord, pour Molière et son public, plaisanter. L'attitude comique ne met, dans ce cas, nullement en cause l'appréciation de l'objet visé ».<sup>12</sup>

Il faudrait donc, et c'est notre hypothèse, reprendre en considération même la production plus tardive de la théâtralité pastorale, pour pouvoir mieux cibler les modifications qu'elle a connues, avant d'emprunter, comme on le sait bien, un trajet de conversion en théâtre lyrique, à partir de la toute première pastorale en musique de Perrin et Cambert, en 1659.

Pour essayer d'esquisser des caractéristiques de cette évolution dans les années centrales du siècle, nous allons en premier lieu établir les traits constitutifs du genre à ses débuts, pour ensuite le mettre en rapport avec un cas exemplaire, une pastorale considérée 'tardive', à savoir l'*Amarillis* de Tristan l'Hermitte, jouée en 1652 à l'Hôtel de Bourgogne et imprimée l'année suivante, qui offre, selon nous, des indices significatifs en termes de réception de la pastorale à cette hauteur chronologique.<sup>13</sup>

## 2.

Avant 1585, rappelons-le, la pastorale existait sur les scènes françaises en tant que forme dramaturgique brève, destinée à être représentée après une tragédie humaniste, pour fournir une sorte d'épilogue et pour alléger l'impact pathétique sur les spectateurs qui avaient assisté aux horreurs des tragédies sanglantes. Nous avons pris en examen un corpus de vingt-trois pièces, qui ont été jouées et ensuite imprimées dans la période 1585-1610,<sup>14</sup> quand la pastorale dramaturgique connaît une véritable formation, et des dramaturges comme Nicolas de Montreux, Siméon Guillaume de La Roque, Antoine de Montchrétien élaborent une topique destinée à un fort succès dans le siècle suivant, dont les caractéristiques sont bien homogènes. Par ailleurs, toute la production de cette période contribue à fixer et répandre un modèle de spectacle théâtral qui d'une part hérite encore de la tradition

12. *Ibidem*, 150.

13. La deuxième partie de notre article et la suivante (§§ 2-3) reprennent partiellement les contenus de notre étude, Rescia 2020.

14. Nous remercions Daniela Dalla Valle pour nous avoir gracieusement permis d'accéder à ses fichiers ainsi qu'à sa bibliothèque personnelle. Les pièces constituant notre corpus sont les suivantes : Nicolas de Montreux *Athlette* (1585) ; Jacques de Fonteny *L'eumorphopémie ou le beau pasteur* (1587) ; *id.* *La Galathée divinement délivrée* (1587 ?) ; Nicolas de Montreux *La Diane* (1594) ; *id.* *Arimène* (1597) ; Siméon Guillaume de La Roque *La chaste bergère* (1597) ; Pierard Poulet *Clorinde* (1598) ; Jacques de La Fons *Amour vaincu* (1599) ; François du Souhait *Beauté et Amour* (1599) ; Antoine de Montchrétien *Bergerie* (1601) ; Sr. De La Vallettrie *Chasteté repentie* (1602) ; anonyme *Les infidèles fidèles* (1603) ; J.D.L. sieur de Blambeausaut *L'instabilité des félicités amoureuses* (1605) ; Pierre Troterel *La driade amoureuse* (1606) ; Alexandre Hardy *Alphée ou la justice d'amour* (1606) ; Antoine Gautier *L'union d'Amour et de Chasteté* (1606) ; Jean d'Estival *Le boschage d'amour* (1608) ; P. du Pescher *L'amphithéâtre pastoral* (1609) ; Du Mas *La Lydie* (1609) ; R. Bouchet sr. D'Ambillou *Sidère* (1609) ; Isaac Du Ryer *Les amours contraires* (1609) ; Paul Ferry *Isabelle ou le desdain de l'amour* (1610) ; Pierre Troterel *Theocris* (1610).

précédente, dans ses aspects matériels (en particulier, le décor à compartiments) ainsi que dans la structure des pièces prévoyant le développement d'une courbe dramaturgique qui juxtapose des épisodes distincts, parfois séparés et qui ne sont pas ancrés à une seule action. Mais ce sont surtout des motifs, des constituants thématiques qui se répandent et sont reproduits, sans trop d'originalité, contribuant à distinguer ce nouveau genre : nous allons les rappeler brièvement, pour pouvoir ensuite observer l'autre anneau de la chaîne, une pièce pastorale tardive.

La thématique principale étant amoureuse, une vaste casuistique et des débats concernant les différentes positions vis-à-vis du sentiment amoureux constituent l'aspect dominant : l'opposition entre constance et inconstance, l'infidélité due à la volatilité des sentiments sont les sujets le plus souvent traités, soit dans des joutes oratoires soit dans des monologues qui constituent les lamentations des bergers mal-aimés.

La chaîne d'amour, qui repose sur l'absence de réciprocité, produit de nombreux aspirants au suicide, qui le plus souvent ne vont pas au bout de leur intention, un revirement subit et inattendu les conduisant à réaliser leur rêve amoureux, aboutissant au mariage final.

L'atmosphère pastorale comporte évidemment un cadre bucolique : des champs, des bois, des eaux mouvantes, des grottes peuplées de bergers et de bergères, entourés par des personnages assez stéréotypés : un magicien ou une magicienne, une vieille femme qui, tout en invoquant le *carpe diem*, tente de faire changer d'idée à une jeune bergère vouée à Diane ; des dieux et des héros mythiques, en particulier Diane, Apollon, Cupidon, des dryades, des nymphes, des satyres. Ces derniers sont le plus souvent ceux qui enlèvent une bergère, permettant ainsi à un berger de la délivrer et d'obtenir sa reconnaissance ; ils sont toujours la cible des coups des bergers, ou même de Diane et de ses nymphes. Mais le satyre peut aussi en devenir le conseiller,<sup>15</sup> ou tomber amoureux<sup>16</sup> lui-même ; à une seule occasion, nous avons repéré des satyres qui, après avoir aidé un berger dans ses poursuites amoureuses sans succès, se suicident avec lui.<sup>17</sup> La dimension mythologique existe aussi au niveau ornemental : les invocations d'aide des bergers sont souvent adressées aux dieux de l'Olympe, qui peuvent n'être présents qu'à ce niveau dialogique.

L'évocation du bonheur d'une vie simple à la campagne, en contraste avec la vie dans la ville et à la Cour, est un *Leitmotiv*, ainsi que la scène de l'Écho, consulté comme un oracle et répondant aux questions des bergers.

La dimension du merveilleux est toujours présente et se manifeste à travers des motifs apparentés aux fables : la pomme empoisonnée, la fontaine

15. Cf. J.D.L. sieur de Blambeausaut *L'instabilité des félicités amoureuses* (1605).

16. Cf. Anonyme *Les infidèles fidèles* (1603) ; Alexandre Hardy *L'Alphée* (1606). Dans deux autres pièces, c'est Pan lui-même qui tombe amoureux d'une bergère, cf. Siméon Guillaume de La Roque *La chaste bergère* (1597) ; François du Souhait *Beauté et Amour* (1599).

17. Cf. Jacques de Fonteny *La Galathée divinement délivrée* (1587 ?).

d'amour ou d'oubli, les philtres magiques, les métamorphoses, l'apparition d'une main ensanglantée dans le Ciel sont autant de motifs dus aux nécessités d'avancement de l'intrigue, se situant de préférence à la fin de la pièce. Il est facile de constater que l'immobilisme des événements comporte une accélération finale, rendue possible grâce à l'insertion du fantastique, pour reconduire la situation initiale, troublée par des intrigues amoureuses, à une fin heureuse, généralement à un mariage multiple.

Le sommeil surprend souvent et de manière imprévue les bergers et les bergères, les laissant sans défense, ce qui permet de prévoir des situations à la limite des bienséances (le baiser sur les lèvres et sur le sein).<sup>18</sup> Lorsque c'est un berger qui s'endort, un rêve prémonitoire peut l'aider dans sa conquête amoureuse. Le travestissement est aussi un stratagème très fréquent, aidant les bergers dans leurs aventures : il s'agit parfois d'un escamotage permettant de démontrer une vérité, parfois un moyen pour dynamiser l'action, entre malentendus et fantasmes d'amour homosexuel.

Des éléments allégoriques ou des bribes de roman chevaleresque peuvent se greffer sur la tradition bucolique : ainsi les débats entre Beauté et Amour,<sup>19</sup> ou l'intervention d'un chevalier, ce qui comporte un duel avec un berger.<sup>20</sup> Dans une seule pièce appartenant à cette période nous avons repéré des insertions franchement comiques, qui relèvent de l'héritage farcesque ou des soties. Il s'agit de l'*Arimène* (1597) de Nicolas de Montreux. Deux seuls exemples suffiront. Furluquin, un valet à la faim atavique, rencontre Assave, le pédant,<sup>21</sup> qui lui parle en son *latinorum* et que le valet prend pour un diable, dont il s'éloigne immédiatement ; la rencontre entre les deux se répète (acte II, sc. 5) ainsi que les quiproquos propres à la farce :

ASSA. Tu fuisti ille, qui ce matin  
M'a violé. FUR. Que diable veux-tu dire ?  
ASSA. Iniuriam non ferre je desire  
FUR. S'il est ferré, c'est un asne ou cheval.<sup>22</sup>

Dans l'acte III, sc.1, Furluquin se déclare amoureux de la bergère Argence, qui estime valoir plus que toutes ses débauches précédentes, mais qui l'a refusé, en alléguant sa grossièreté et sa laideur et en lui causant un malheur burlesque : « Mais la voilà ceste meschante garse/ Qui m'a brulé cœur, trippe et carcasse ». <sup>23</sup>

18. Cf. Nicolas de Montreux *Athlette* (1585).

19. Cf. François du Souhait *Beauté et Amour* (1599).

20. Cf. I.D.L. sieur de Blambeausaut *L'instabilité des félicités amoureuses* (1605).

21. Pour une étude sur le personnage du pédant, nous renvoyons à Royé 2008.

22. Montreux *L'Arimène*, f. 52r°.

23. *Ibidem*, f. 60v°.

Nous retrouvons dans la liste que nous venons de présenter un noyau assez conventionnel de ce qu'on appellera la topique dramatique pastorale.

Passons donc à considérer le cas que nous avons choisi en tant que représentant d'une écriture pastorale des années 1650, l'*Amaryllis* de Tristan L'Hermite.

### 3.

Le code pastoral occupe une place éminente dans la production poétique, romanesque et épistolographique de cet auteur,<sup>24</sup> alors que, dans son œuvre dramaturgique, *Amarillis* constitue un *unicum*, qui, de plus, signale le retour au théâtre de cet écrivain, sept ans après sa dernière tragédie *Osman*. L'*editio princeps*, publiée par Sommaville et Courbé en 1653, ne fait pas apparaître le nom de Tristan, qui est également absent dans l'édition de Guillaume de Luynes de la même année, dans une contrefaçon hollandaise de 1654, et dans la réédition de Luynes de 1661 ; à notre connaissance, les premiers à citer Tristan en tant que co-auteur de la pièce sont les historiens du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir les frères Parfaict (en 1746),<sup>25</sup> suivis par Mouhy (1752)<sup>26</sup> et ensuite Lérís (1763).<sup>27</sup>

Dans un *Avertissement au lecteur*, l'imprimeur évoque le brouillon d'une pastorale de la main de Rotrou, remontant aux années 1630, que cet auteur aurait abandonné, choisissant de l'habiller en comédie et de la mettre en scène sous le titre de *La Célimène* en 1633. Encore, dans l'*Avertissement* il fait référence à un « bel esprit », invité par quelques amis de Rotrou à conclure la pièce. L'imprimeur conclut que l'ouvrage a bien réussi, puisque « le Peuple et la Cour y trouvent beaucoup de divertissement, et confessent que cela aurait été dommage que cette Pastorale n'eut pas été mise en lumière ».

Comme nous avons essayé de le démontrer ailleurs<sup>28</sup> l'évocation du seul nom de Rotrou s'explique pour des raisons éditoriales et commerciales, et le manuscrit pastoral fantôme ne serait qu'une invention de l'éditeur, lui permettant d'utiliser le même privilège acquis pour *La Célimène* pour un ouvrage d'un autre auteur. Une comparaison entre la comédie de Rotrou et la pastorale de Tristan met en évidence le rapport étroit entre les deux textes : des 1658 vers de *La Célimène*, 982 sont repris littéralement, à savoir à peu près les deux tiers des vers d'*Amarillis*. Environ 600 vers seraient donc de la plume de Tristan, auxquels il faut ajouter les 82 contenant des micro-variantes. Il s'agirait donc d'une réécriture comportant un passage de genre, de la comédie à la pastorale, qui offrait l'avantage certain à Tristan

24. Berrégard 2006, 14-30.

25. Parfaict 1734-1749, VII [1746], 328-338 et VIII [1746], 160.

26. Mouhy 1752, 12.

27. Lérís 1763, 695.

28. Rescia 2020, 71-73.

de varier son registre, en reprenant un modèle qu'il avait admiré toute sa vie, à la différence du registre comique, qui n'était pas dans ses cordes, et qu'il pouvait utiliser facilement à un moment où ses conditions de santé lui auraient peut-être empêché de créer *ex novo* une pièce ; mais surtout cette opération témoigne de l'intérêt du public de 1653 pour ce genre, sans lequel la publication n'aurait eu aucun sens, ni cette évocation du manuscrit fantôme.

Mais revenons à *Amarillis*, pour cerner sa dimension pastorale. Comme Guichemerre l'a déjà mis en relief,<sup>29</sup> les modifications majeures apportées par Tristan concernent des passages précis. L'onomastique des personnages est modifiée, en faveur de noms plus fréquents dans le monde bucolique (Célimène est rebaptisée Amarillis, sa sœur Félicie devient Daphné et ainsi de suite). Mais le noyau de l'intrigue demeure inchangé, à savoir le travestissement de la bergère Belise, pour prouver à Tyrène, dont elle est amoureuse, qu'elle réussira dans la conquête d'Amarillis, bergère indifférente aux sentiments, dont Tyrène est devenu amoureux. Autour de ce triangle se greffent d'autres personnages : des bergers amoureux et constants, aimant Amarillis et sa sœur Daphné. Cette dernière sera à son tour victime du charme de Belise – rebaptisée Cléonte après son travestissement – ayant réussi dans la conquête d'Amarillis. Le final prévoit la reconstruction des trois couples, avec un triple mariage.

La chaîne amoureuse, l'inconstance, le déguisement sont des éléments pastoraux déjà au centre de la comédie de Rotrou, mais d'autres éléments y sont insérés par Tristan, comme le motif de la fontaine de vérités d'amour, provenant de *L'Astrée*, ainsi que le cadre, se situant au bord du Lignon et dans le palais d'Ysoure, et non plus à Paris, comme Rotrou l'avait imaginé.

Pourtant, une des caractéristiques majeures de la pastorale, à savoir sa dimension mythologique, par ailleurs souvent présente dans la comédie de Rotrou au niveau rhétorique, est complètement gommée par la plume de Tristan.

L'auteur semble avoir voulu éliminer cette dimension, même si elle n'était qu'ornementale, et bien acceptable dans une pastorale. Le merveilleux disparaît aussi, et seul le motif de la fontaine des vérités d'amour existe, comme nous l'avons dit, mais sans jouer aucun rôle dans le dénouement de l'intrigue, ce qui était propre à *L'Astrée* comme aux pastorales du XVI<sup>e</sup> siècle. Ici, elle existe pour éviter une infraction aux bienséances : l'invitation à monter dans sa chambre, qui est adressée par Daphné à Cléonte dans *La Célimène*, devient un rendez-vous à la fontaine.

Le souci de vraisemblance semble donc habiter l'esprit de Tristan, comme nous pouvons aussi le constater dans la première scène de l'acte I d'*Amarillis*. Belise relate sa première rencontre avec Tyrène, qui a eu lieu pendant un bal, ce qui était aussi le cas pour Florante et Filandre dans la

29. Guichemerre 1999, 113-120.

comédie de Rotrou. Mais Tristan ajoute des vers qui évoquent un thème absent auparavant :

Il [Tyrène] fit de notre hymen entretenir mon Père.  
Pour gagner ce vieillard il ne lui manquait rien :  
Il avait le mérite, et l'esprit, et le bien.  
Ce dernier suffisait pour le pouvoir surprendre :  
Quiconque est riche enfin partout peut être gendre.<sup>30</sup>

La stigmatisation de la richesse, condition suffisante pour qu'un père accorde la main de sa fille, trahit la pensée de son auteur, qui dans ses poèmes revient souvent sur le mépris de l'argent.<sup>31</sup> De plus, Tristan ajoute que l'abandon de Lyon de la part de Tyrène est dû à un duel, pendant lequel il avait tué un des prétendants de Belise.

Cette précision n'est pas seulement une insertion idéologique dans le texte tristanien, mais joue aussi un rôle de lien entre cette scène et la troisième du même acte.

Dans *La Célimène*, Florante rencontre Filandre, qui l'avait quittée, et qui réagit aux reproches de la jeune fille affichant un cynisme évident :

FILANDRE  
Me dispenserez-vous de discours superflus ?  
Le dirais-je en un mot, je ne vous aime plus.  
Florante  
Ô sensible douleur ! ô perte irréparable !  
Est-il à mes ennuis un tourment comparable.  
Qui m'ouvre les enfers ? Qui me perce le sein ?  
FILANDRE  
Ô vous n'en mourrez pas.<sup>32</sup>

Ce passage est effacé dans la réécriture tristanienne, où l'inconstant Tyrène répond à Belise évoquant le duel qui l'avait obligé de fuir, et déclarant que son changement d'attitude dépend du sort :

Mais ne m'accuse point d'être à tort infidèle ;  
Puisque tu la causas, tu sais bien ma querelle.  
Dorilas étant mort, sans longtemps consulter,  
Pour venir en ces lieux il fallut s'absenter,  
Tandis que mes parents s'employaient pour ma grâce.

30. L'Hermite *Amarillis*, v. 125-129.

31. Sur ce point, cf. Tricoche-Rauline 2009, 656-657.

32. Rotrou *La Célimène*, v. 210-215.

Par je ne sais quel sort, m'en allant à la chasse,  
Je vis Amarillis, dont l'éclat me ravit.<sup>33</sup>

Par cette transformation, Tristan obtient à la fois un renforcement de la vraisemblance dans l'évènement de l'éloignement du berger inconstant, qui acquiert en même temps un profil plus doux, étant partiellement excusé pour sa fuite, et surtout n'affichant aucun cynisme envers les sentiments amoureux de Belise. Cette attitude le rapproche beaucoup plus de la douceur des bergers, qui dans le modèle pastoral adoptent toujours une attitude noble. Le motif du duel sera repris dans une scène de l'acte IV, que Rotrou avait à peine esquissée, et que Tristan prolonge, en soulignant la dimension de l'honneur et du code aristocratique :

PHILIDAS  
Arrête Celidan. Nous sommes offensés,  
Et prendre un Cavalier avec cet avantage,  
Ce serait lâchement repousser un outrage.  
Il nous en faut user avec moins de rigueur :  
Son frère a témoigné qu'il est homme de cœur,  
Il s'en pourra servir, et le moindre intervalle  
Fera voir entre nous une partie égale.<sup>34</sup>

Ce motif accroît donc la cohésion de la pièce, opérant un lien entre des scènes éloignées.

Une modification majeure mérite encore d'être soulignée, à savoir l'insertion des scènes des satyres que la critique a déjà bien analysées. Ces scènes semblent avoir joué un rôle important dans le succès d'*Amarillis* sur scène.<sup>35</sup> Or, si la dimension comique et grotesque des satyres est présente dans les pastorales des débuts, il faut constater que, après les années 1630, ces personnages sortent de la scène pastorale.<sup>36</sup> Le rejet de Tristan vis-à-vis de la dimension mythologique semble donc contredit par la récupération de ces personnages : pourtant, des nouveautés dans le façonnement tristanien des satyres existent, que Guichemerre a déjà mises en évidence,<sup>37</sup> sans pourtant être exhaustif, ce qui nous autorise à revenir sur ce même point.

Les satyres des pastorales françaises appartenant à l'époque 1585-1610 sont, à quelques exceptions près, de parfaits exposants de l'amour lubrique, auquel s'oppose l'amour courtois des bergers, et sont destinés à des coups de bâtons et à la faillite de l'enlèvement des bergères. Il n'est pas rare, par ailleurs, que les deux pôles antinomiques d'*Eros* et *Anteros*

33. L'Hermite *Amarillis*, v. 214-222.

34. *Ibidem*, v. 1035-1041.

35. Parfait 1734-1749, VII [1746], 328.

36. Lavocat 2005, 382.

37. Guichemerre 1997, 40-49.

soient plus nuancés : les satyres deviennent alors des adjuvants des bergers, qui peuvent se révéler à leur tour luxurieux ;<sup>38</sup> ou, à l'opposé, les satyres tombent amoureux, et peuvent arriver à se suicider.

Les satyres imaginés par Tristan sont à la fois des déclencheurs de l'imaginaire des spectateurs, avec leurs descriptions des corps des bergères, totalement érotisées ; et ils s'élèvent au rôle de personnages, étant donné leurs caractères, qui sont inégaux. De plus, à ces personnages sont délégués les passages comiques d'*Amarillis*. Le comique, que nous avons relevé être rare dans les drames pastoraux, est un registre voulu par Tristan. Mais il s'agit d'une forme comique qui ne repose nullement sur les éléments farcesques présents dans l'*Arimène* de Montreux. Le rire basé sur les répétitions, sur l'évocation du bas corporel, sur les quiproquos mettant face à face deux personnages ridicules, le pédant et le serf glouton, dont la conversation donne lieu à des malentendus, ne sont pas à la base du comique tristanien, plus raffiné, et qui joue sur le contraste entre les exploits amoureux rêvés par les satyres et leur couardise face aux réactions des bergers : une dimension comique bien adaptée au goût d'un public aristocratique de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Qu'il s'agisse donc d'accroître la vraisemblance ou la bienséance, ou de réinsérer des éléments du monde pastoral, en les modifiant pourtant dans une direction plus moderne, à laquelle il faut imputer aussi le gommage des dimensions merveilleuse et mythologique, ou d'insérer un renvoi à l'aristocratie chevaleresque, ou encore d'adapter le comique à un public contemporain, Tristan semble rajeunir les acquis tant de la pastorale française des débuts que de la comédie de Rotrou qui a constitué à notre avis son texte de départ.

Par ailleurs, Tristan démontre, une fois de plus, sa préoccupation principale, à savoir celle d'un dramaturge voulant surtout réussir sur les scènes. Les longs monologues, les stichomythies, la présence d'éléments rhétoriques tels que les *adynaton*, ou les scènes de l'Écho, à savoir des composantes propres aux pastorales du XVI<sup>e</sup> siècle, sont totalement absents dans *Amarillis*, une pièce qui relève désormais d'un changement esthétique évident tant par rapport aux premières pastorales que par rapport au texte de Rotrou. Le souci de faire fonctionner le texte sur scène est aussi évident dans une pluralité d'ajouts visant à fonctionner comme des didascalies internes, et surtout comme liaison entre les scènes et entre les actes, un des ressorts dramaturgiques propres au théâtre du Grand Siècle, inconnu à la grande majorité des pièces de théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le cas d'*Amarillis* est donc significatif de la capacité de la pastorale de se plier, dans la deuxième partie du siècle, à des exigences poétiques et idéologiques différentes par rapport à la pastorale des débuts ; ce même cas témoigne, par l'histoire commerciale du texte imprimé, d'une attention du public des lecteurs et des spectateurs envers ce genre dans les années 1650,

38. Dans la *Lydie* de Du Mas (1609), tirée de *l'Aminte*, le berger Alphée essaie de violer Lydie.

ce qui contredit l'image d'un Grand Siècle classique, caractérisé par la lassitude totale vis-à-vis du monde de l'arcadie, que la critique a trop souvent et trop rapidement comprimée à une période limitée du XVII<sup>e</sup> siècle, après laquelle les bergers et bergères n'auraient plus joué sur scène qu'un rôle de risibles fantômes d'une époque irrémédiablement expirée.

## Bibliographie

### Sources

Léris 1763

*Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres [...]*, par A. de Léris, Paris 1763.

Montreux *L'Arimène*

*L'Arimène, ou berger désespéré*, pastorale par Ollenix du Mont-Sacré [Nicolas de Montreux], Paris 1597.

Mouhy 1752

*Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du théâtre français [...]*, par le chevalier [C. de Fieux] Mouhy, Paris 1752.

L'Hermite *Amarillis*

T. L'Hermite, *Amarillis* [1653], dans *Œuvres complètes, V. Théâtre (suite), Plaidoyers historiques*, éd. par R. Guichemerre, Paris 1999.

Parfaict 1734-1749

*Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent [...]*, [par F. et C. Parfaict], I-XV, Paris 1734-1749.

Rotrou *La Célimène*

J. de Rotrou, « La Célimène » [1636], éd. par V. Lochert, dans *Théâtre complet*, IV, Paris 2003.

### Bibliographie critique

Berrégard 2006

S. Berrégard, « Tristan et la pastorale. Des Plaintes d'Acante à l'*Amarillis* », *Cahiers Tristan l'Hermite* 28 (2006), 14-30.

Bourqui 1996

C. Bourqui, « La bergerie comique : Molière et l'inspiration pastorale », dans D. Dalla Valle, P. Blanc (dir.), *Pastorale italiana, pastorale francese*, actes du colloque (Fribourg, Chambéry, Turin 1994-1995), Turin-Paris 1996, 139-150.

Dalla Valle 1973

D. Dalla Valle, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor fido al dramma pastorale francese*, Ravenna 1973.

Giavarini 2010

L. Giavarini, *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 2010.

Guichemerre 1997

R. Guichemerre, « Tristan poète érotique. La première scène des satyres dans *Amarillis* », *Cahiers Tristan l'Hermite* 19 (1997), 40-49.

- Guichemerre 1999  
 R. Guichemerre, « Introduction », dans *L'Hermite Amarillis*.
- Jeanneret 2012  
 M. Jeanneret, *Versailles, ordre et chaos*, Paris 2012.
- Lavocat 2005  
 F. Lavocat, *La syrinx au bûcher : Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris 2005.
- Marsan 1905  
 J. Marsan, *La pastorale dramatique en France à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle*, Paris 1905.
- Morel 1980  
 J. Morel, « Le modèle pastoral dans l'oeuvre de Molière », dans *Le genre pastoral en Europe du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Saint-Etienne 1980, 337-347
- Mauri 1996  
 D. Mauri, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris-Fiesole 1996.
- Rescia 2020  
 L. Rescia, « L'Amarillis de Tristan l'Hermitte : une pastorale attardée », *Cahiers Tristan l'Hermitte* 42 (2020), 69-82.
- Riffaud Répertoire  
 A. Riffaud, *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle (1600-1699)*, <<https://repertoiretheatreimprime.yale.edu/>>.
- Rousset 1953  
 J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris 1953.
- Royé 2008  
 J. Royé, *La figure du pédant de Montaigne à Molière*, Paris 2008.
- Scherer [1950] 2014  
 J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris [1950] 2014.
- Tricoche-Rauline 2009  
 L. Tricoche-Rauline, *Identité(s) libertine(s). L'écriture personnelle ou la création du soi*, Paris 2009.