

PYRAME ET THISBÉ, LE MYTHE EN MUSIQUE SUR LA SCÈNE FRANÇAISE DU XVIII^E SIÈCLE

Marianna Consiglia VERCELLINI

ABSTRACT • The myth of “Pyramus and Thisbe” has often been a topic of research, especially in French literature. Its bibliographical prosperity shows the vitality of a myth which has survived over the centuries, clinging to the ideologies of each historical context. In actual fact, the young Babylonian lovers of the Ovidian tale take on different roles each time, depending on the era and the author’s point of view. Therefore, in the Middle Ages they were spokespeople of a deep Christian belief that led them to become, in the libertine period, the supporters of a love that was set free from authority. From the beginning of the 18th century however, Pyramus and Thisbe came to be the protagonists of new genres: the musical component became an essential part of the tale, which modified, in whole or in part, the myth structure. We will focus on the 18th century, in particular on *cantate* and *scènes lyriques*. The aim of this work is to recognize, through the study of the librettos, the mutation of the myth in the theatre of the 18th century and the influence of music on the scenic representation. The analysis will reveal the fundamental role played by music composition in the reduction of the structure of the myth.

KEYWORDS • Myth, French Theatre, Music, The 18th Century

Le succès extraordinaire de la triste et tendre histoire d’amour entre Pyrame et Thisbé dans la littérature européenne, d’Ovide à nos jours, est symptomatique de la vitalité de ce mythe, qui connaît notamment plusieurs réécritures et réincarnations littéraires dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles. Nous nous proposons d’en étudier l’évolution dans les cantates et les scènes lyriques du XVIII^e siècle: notre questionnement portera sur les changements opérés au niveau mythémique, ainsi que stylistique, par rapport à la source latine. Nous nous demanderons quelles ont été les modifications subies par la structure du mythe en fonction de la représentation scénique et de la composante musicale, qui à cette époque se superpose pour la première fois à la narration de cette légende.

Pour remonter à l’origine de la tradition littéraire du mythe nous devons nous intéresser à la première version écrite, contenue dans les *Métamorphoses* (IV, 55-166) d’Ovide: Pyrame et Thisbé y sont présentés comme des simples et tendres amants babyloniens, obligés de cacher leurs sentiments à cause de l’inimitié de leurs familles. Mais l’interdiction familiale sera déjouée grâce à une fissure, découverte dans le mur de leurs deux maisons contiguës, qui leur permettra de communiquer. Les jeunes gens décident alors d’organiser leur fuite, se donnant un rendez-vous nocturne auprès de la tombe de Ninus, à côté d’une fontaine et d’un mûrier blanc. La première à s’y rendre est Thisbé, mais elle est obligée de s’y enfuir à cause de l’arrivée d’une lionne, qui déchire et tâche de sang son voile avant de disparaître dans la forêt. Quand Pyrame arrive, il découvre les restes ensanglantés du voile et imagine la mort de son amante: accablé de

culpabilité, il se suicide. Thisbé revient sur les lieux du rendez-vous, elle constate la mort de Pyrame et se tue à son tour. L'histoire se termine par la métamorphose des mûres, qui prennent la couleur du sang en témoignage du sacrifice des amants, opérée par les Dieux, touchés par la force de leur sentiment.

Cette tendre histoire d'amour, qui symbolisait dans les *Métamorphoses* la pureté du sentiment des protagonistes, s'imprègne, à partir du Moyen Âge et jusqu'à la fin du XV^e siècle, d'une forte tendance moralisante, tout à fait étrangère au récit ovidien. Dans le *De ordine* de Saint Augustin, aussi bien que dans l'*Ovide moralisé* et surtout dans le *Piramus et Thisbé*, un lai en langue d'oïl du XII^e siècle, on note l'ajout d'une réflexion morale qui dénonce l'impétuosité de l'amour irrationnel de jeunesse. Si Augustin et l'auteur de l'*Ovide moralisé* plient le mythe en fonction de l'idéologie chrétienne, en condamnant aussi bien le sentiment amoureux que l'acte du double suicide, l'auteur anonyme du *Piramus et Thisbé* insiste plutôt sur le trop jeune âge des amants.

Une réécriture célèbre, provenant d'Italie, sera destinée à influencer ce mythe dans les élaborations françaises de l'époque qui nous intéresse: dans différents ouvrages¹, Boccaccio élabore une interprétation originale de cette histoire, s'éloignant complètement de ses proches prédécesseurs. Il défend l'impulsivité des deux protagonistes et condamne la sévérité de leurs parents qui avaient empêché leur relation. Contrairement aux ouvrages médiévaux, la leçon morale ne s'adresse donc pas aux deux jeunes protagonistes mais à leurs parents, pour qu'ils apprennent à mieux gérer leurs enfants.

Traversant les XV^e et XVI^e siècles sans modifications significatives, le mythe est adapté au théâtre pour la première fois grâce à Théophile de Viau, qui compose la tragédie en cinq actes *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, dont la première représentation se situerait entre 1621 et 1623. Héritier de la tradition qui précède directement, le dramaturge élabore la *fabula* en la pliant aux exigences dramatiques: les personnages sont au nombre de douze, pour permettre la multiplication des dialogues et, par conséquent, le développement psychologique; les obstacles augmentent, afin d'amplifier la tension structurelle de la tragédie. Mais la pièce de Théophile se fait surtout porte-parole de son idéologie libertine. Ici le dramaturge modifie profondément la structure de l'intrigue, en élaborant une configuration dont le sens est nouveau: il s'agit de la passion amoureuse d'un roi tyran qui veut faire assassiner son rival Pyrame pour posséder Thisbé. La péripétie est tout à fait novatrice, absente dans les adaptations antérieures de la fable ovidienne: en fait, la fuite des héros est due à la volonté de transgresser non seulement l'interdiction des familles, mais surtout l'abus de l'autorité. De plus, cette élaboration présente d'autres thèmes typiquement libertins, tels que l'horreur de la vieillesse et de la mort, l'exaltation de la jeunesse et de l'amour, la foi dans la Nature et dans le Destin, l'absence de Dieu et l'importance de la liberté de l'individu contre toute autorité. Il s'agit donc de la première interprétation idéologique du mythe, qui en résulte partiellement modifié bien que reconnaissable, et qui devient le symbole du refus de toute forme d'autorité (parentale, religieuse, politique) au profit de l'expression naturelle du désir et de la liberté individuelle.

Toutes les successives réélaborations théâtrales du mythe au XVII^e siècle véhiculeront cette dérivation mythémique: les tragédies *Le Pyrame* (1629) de Jean Puget de La Serre et *Pirame et Thisbé* (1674) de Jacques Pradon héritent aussi bien de la structure dramatique que de l'insertion du thème du pouvoir. Pradon en particulier semble renforcer la condamnation théophilienne du pouvoir absolu en faisant du père de Pyrame l'ambitieux général des armées royales: on assiste, pour la première fois, à la superposition dans un même personnage de deux

¹ *Filocolo* (II.9.4); *Teseida* (VII.62); *Amorosa visione* (XX.43-88; XXI.1-12); *Elegia di Madonna Fiammetta* (VIII); *De mulieribus claris* (XIII. 12-14).

autorités qui s'opposent à l'amour, l'autorité parentale et l'autorité royale. La corruption s'affirme en tant que dimension aussi bien politique que familiale. À partir du Grand Siècle, le mythe se fait donc porteur d'une sorte de critique de la centralité du pouvoir royal, qui entrave la relation amoureuse et, plus généralement, la liberté des individus.

Au siècle suivant, le mythe des deux jeunes babyloniens révèle une vitalité remarquable, en se multipliant sur les scènes françaises: la tragédie en musique *Pyrame et Thisbé* (1726) de Jean Louis Ignace de La Serre, mise en musique par François Francœur et François Rebel ainsi que ses parodies, ont déjà été bien analysées par la critique², qui a mis en relief la dette de ces pièces envers la réélaboration théophilienne du mythe.

Rapprochons-nous maintenant de l'objet de notre étude, à savoir les cantates et les scènes lyriques du XVIII^e siècle, où nous porterons une attention particulière à la composante textuelle : on cherchera à répondre à la problématique initiale, c'est-à-dire de quelle manière la présence de la musique a influencé la reconfiguration du mythe en question par rapport à la source ovidienne et à son évolution historique.

La cantate, composition vocale et instrumentale à une ou plusieurs voix, est un développement du madrigal italien de la Renaissance et remonte au début du XVII^e siècle. Ce terme apparaît pour la première fois en 1620 grâce à Alessandro Grandi et ses *Cantates e Arie a voce sola*. La cantate pouvait assumer un caractère religieux ou profane. Généralement, elles étaient composées de trois récitatifs, formes de chant déclamé, et d'autant d'airs, chants de type strophique. Importée d'Italie, la cantate profane fut cultivée en France, de 1690 à 1750, et obtint un succès remarquable. La cantate française conservait une structure à une ou deux voix accompagnées avec la basse continue par un clavecin ou, souvent, par un ou plusieurs instruments qui dialoguent avec la voix. Après 1750, ce genre s'épuise.

Nous avons pu répertorier trois cantates consacrées au mythe de Pyrame et Thisbé composées pendant la période de la grande production de ces compositions en France, à savoir la première moitié du XVIII^e siècle: nous analyserons en détail la plus ancienne, afin ensuite de la mettre en relations avec celles qui suivirent.

Malgré nos recherches, aucun résultat n'a pu être produit à propos de l'identité du librettiste de la première cantate: il faut donc spécifier que l'étude a été possible grâce à l'existence de la partition qui présente aussi les paroles des chanteurs. Cependant, on connaît le nom de son compositeur, Brunet de Moland, dont on sait qu'il a vécu entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle.

La cantate *Pyrame et Thisbé* fait partie du recueil *Cantades et Ariettes françaises* publié en 1708. Elle se compose de trois Récitatifs et d'autant d'airs, chantés à une seule voix sur l'accompagnement de la basse continue. Le premier Récitatif introduit le sujet de la cantate : la voix d'un narrateur déclame la présence d'une fontaine (presque toujours utilisée dans les différentes versions du mythe comme point de référence pour la rencontre entre les deux amants) et de Pyrame qui attend son amante, définie en tant qu'« objet de ses désirs » Au troisième vers, on prévoit déjà la fin tragique, « Tout sembloit lui prédire une attente si vaine » (Moland 1708, 22), tandis qu'au dernier vers du premier Récitatif la voix s'adresse au public pour qu'il puisse prêter attention à l'écoute « de sa peine ». L'Air s'ouvre avec l'invocation de Pyrame qui est répétée deux fois, en tant que refrain, aussi bien au début qu'à la fin de l'Air: « Charmant objet de ma fidelle amour / Faudra-t'il encor vous attendre. » (Moland 1708, 22-23).

² Rubellin, F. (2007).

Pyrame et Thisbé ont fixé un rendez-vous, mais la fille n'est pas encore arrivée. Pyrame profite de cette attente pour rêver de ses retrouvailles avec son amante, quand ils pourront se « jurer l'ardeur la plus tendre ». Entre-temps, il s'aperçoit de l'arrivée d'un lion, ce qui marque le début du deuxième Récitatif. Il est « rugissant et fumant de carnage », avec « des débris du voile précieux » appartenant à Thisbé. Après cette vision, Pyrame, désespéré, croit qu'elle est morte, immolée à la rage de la bête. Le deuxième Air décrit la douleur de Pyrame qui est sûr de « la mort de sa belle ». Le jeune homme préannonce son sacrifice: il est prêt à descendre « dans le tombeau » face à la perte de « l'objet qu'il adore ». Le troisième Récitatif nous communique l'arrivée de Thisbé. La voix du narrateur rapporte les mots de la jeune fille suite de la découverte de son amant agonisant:

Quels Dieux cruels l'ont pu permettre?
 Tu n'es plus, je dois cesser d'être;
 Et ce fer dont les coups ont fait que je te pers,
 Lui même va bientôt nous rejoindre aux enfers [...] (Moland 1708 : 28).

Après ce reproche aux Dieux qui ont assisté à cet acte barbare sans rien faire pour l'empêcher, Thisbé choisit de suivre Pyrame en se suicidant. Elle n'imagine pas qu'une équivoque est à l'origine de la mort de son bien-aimé, qu'elle pense avoir été tué par un inconnu: « Quelle meurtrière main vient de percer ton sein? » (Moland 1708, 28). Alors, elle se frappe et tombe, désormais morte, à côté de son amant.

La cantate se termine avec le troisième et dernier Air où, encore une fois, c'est la voix du narrateur qui s'adresse aux jeunes amants en leur donnant un conseil:

Vous tendres cœurs qui devés feindre
 Cachés vos pleurs,
 Il faut contraindre vos ardeurs,
 Ou les éteindre. (Moland 1708: 29)

Ensuite, la voix insiste sur les conséquences funestes des passions. On comprend que la mort est la seule conclusion possible si l'on cherche à consommer l'amour trop jeune: « D'un amour tendre / Peuvent dépendre / D'un sort afreux » (Moland 1708, 30).

Si elle n'introduit pas d'éléments nouveaux à la structure mythémique par rapport à la source latine, cette cantate réalise pourtant une transformation de la narration, en se focalisant sur la deuxième partie de la légende. En effet, elle délaisse l'interdiction des parents ainsi que la métamorphose finale des fruits du mûrier. De plus, elle introduit la moralité finale, dérivée de la tradition moyenâgeuse, réalisant une focalisation sur le rapport entre les deux jeunes babyloniens. La présence de la musique semble avoir amplifié le trait lyrique de l'histoire, réduite à la séquence finale, du rendez-vous des amants jusqu'à leur mort, ainsi que la tendance moralisante.

Deux autres cantates sont à signaler, composées dans la période de notre intérêt. Le livret du *Pyrame et Thisbé* de Marie de Louvencourt³ a été mis en musique par l'organiste et compositeur Louis Nicolas de Clérambault et publié en 1713: écrit pour voix seule et haute-contre, flûte, violon et basse continue, il alterne des Récitatifs et des Airs, avec une plainte finale.

³ Cf. M. Couvreur, *Marie de Louvencourt, librettiste des Cantates Françaises de bourgeois et de Clérambault*, in « Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap », 44 (1990), pp. 25-40.

La cantate *Pyrame et Thisbé*, écrite par un librettiste méconnu, Liebaux, et composée par le musicien M. P. de Montéclair, fut publiée en 1716: écrite pour « trois voix, un Dessus de Violon et basse continue », cette cantate alterne Récitatif, Air (ou Ariette) et duos. Les trois voix sont représentées par une soprano, un haute-contre et un barytone. Elle introduit deux nouveaux éléments dans la structure mythémique: on constate la présence de Diane, déesse de la chasse et de la nature sauvage, évoquée pour le fait que les deux jeunes gens se rencontrent dans une forêt, ainsi que la présence du fauve qui s'approchera d'eux; de plus, étant donnée qu'il s'agit de la déesse de la Lune, on évoque la luminosité, qui pourra aider les amants, en éclairant leur chemin. Dans la scène finale, inédite dans les versions précédentes, on imagine les amants après leur mort; un « nocher », les reçoit pour les conduire vers une nouvelle « vie »: mais, si cette figure mythologique fait penser à Caron, le nautonier de l'Enfer classique, ce n'est pas dans ce sens qu'il faut l'interpréter. Le « rivage » sur lequel Pyrame et Thisbé sont conduits est le lieu où ils couronneront leur amour: si la vie leur a empêché d'être heureux, ce sera la mort qui leur permettra de vivre ensemble pour toujours.

Les deux cantates de 1713 et 1716, contrairement à celle de Brunet de Moland, ne présentent aucune trace de moralité: par contre, le narrateur prend le parti de Pyrame et Thisbé, en exprimant toute sa compassion pour leur destin. Il les définit comme des sujets malchanceux, victimes d'une injustice, tandis qu'il n'éprouve que de la colère à l'égard du Dieu de l'Amour, qu'il juge comme une force méchante et insensible.

D'après cette analyse, on peut constater que les trois cantates montrent des similitudes. La présence de la musique semble avoir influencé la réécriture de la structure mythémique, dans le sens d'une réduction de l'intrigue, plutôt que dans le sens d'une réelle transformation. Les trois cantates commencent en *medias res*, c'est-à-dire avec le rendez-vous nocturne entre les deux amants, en passant sous silence toute la narration ovidienne consacrée à la naissance du sentiment d'amour et à la décision de s'enfuir à cause de l'opposition des parents. D'autre part, la composante musicale a permis d'amplifier le moment lyrique, à savoir la complainte des amants, célébrée soit par la voix seule dans les cas des cantates de Brunet de Moland et de Clérambault, soit par le duo (représenté par Pyrame et Thisbé) dans le cas de la cantate de Montéclair. L'élément moralisant, présent dans la première cantate, a disparu pour laisser place aux reproches qu'on les amants pour les Dieux: les protagonistes des cantates de 1713 et 1716 les accusent de ne rien faire pour empêcher leur triste destin. On ne peut absolument pas exclure que les trois librettistes se soient influencés, étant donné que leurs élaborations apparaissent semblables aussi bien du point de vue du style que du contenu. L'innocence de l'amour des deux jeunes babyloniens est un élément mythémique présent dans le texte source, qui est amplifié et souligné par ces relectures, bénéficiant de l'amplification pathétique de la musique. Maintenant, nous allons prendre en considération les scènes lyriques de la fin du XVIII^e siècle.

Le terme « scène lyrique » a été forgé par Jean-Jacques Rousseau à l'occasion de la publication de son *Pygmalion*, ouvrage mis en musique par le lyonnais Horace Coignet et représenté pour la première fois en 1775 à la Comédie-Française. Il s'agit d'un seul acte bref conçu pour un quatuor, un basson, deux cors, un hautbois, ainsi que deux acteurs. *Pygmalion* est considéré comme « le premier mélodrame de l'histoire » (Waeber 2005, 9), c'est-à-dire son ancêtre, parce-que cet ouvrage se caractérise par l'alternance mélodramatique entre texte (déclamé ou mimé) et musique: cette moitié prose moitié musique éloigne la scène lyrique de l'opéra. L'alternance parfaite entre texte et musique démontre que Rousseau contemplait ces deux formes expressives comme un tout: la musique n'était pas considérée comme un commentaire ajouté au texte déclamé. Le récitatif devient ici une « déclamation en musique. » (Waeber 2005, 31).

Les deux scènes lyriques analysées appartiennent à la deuxième moitié du XVIII^e siècle et n'ont jamais fait l'objet d'études préalables.

Malgré sa prédilection pour le comique, Charles-Jacob Guillemain a écrit une scène lyrique axée sur le mythe qui nous concerne, *Pyrame et Thisbé*, imprimée à Paris en 1781. Dans la préface à son ouvrage, Guillemain précise les raisons de son choix; après avoir fait référence à un rival anonyme, avec qui il aurait envie de lutter, il explique qu'il n'avait pas l'intention de faire paraître « cette petite production », publiée par l'intercession d'un de ses amis, un « homme célèbre » ayant sollicité son impression deux ans après son achèvement. Guillemain avoue sa crainte du jugement sévère des Gens de Lettres sur un genre nouveau, mais aussi d'avoir surmonté cet obstacle, en comptant sur la réussite de cet essai et sur la possibilité d'atteindre la gloire littéraire. Ensuite, il s'adresse aux Musiciens, pour que quelqu'un veuille « l'embellir des charmes de son Art » et à la Comédie pour qu'elle puisse « multiplier les nouveautés et les genres, de la représenter ». Guillemain possédait donc le goût de la nouveauté, et il avait écrit son livret avant la présence d'une partition. Dans une page intitulée *Aux Belles*, il anticipe le sujet de sa scène, déclarant qu'il n'était plus intéressé par la critique ou la satire, ayant décidé de se consacrer à un genre nouveau où « quelques larmes échappent au sentiment. » À la fin de cette page, il s'adresse au public pour qu'il soit clément à son égard:

Daignez protéger cette bagatelle, et prouvez à ceux qui croient que l'esprit seul a droit aux plaisirs littéraires, que l'âme en a qui lui appartient, et qu'ils ne sont pas les moins délicieux (Guillemain 1782, Préface)

Une didascalie annonce, avant l'incipit, quel devra être le décor scénique: un bois avec un mûrier dans un coin et, en bas, une espèce de gazon élevé. Pyrame arrive, muni de l'attirail d'un voyageur, il regarde autour de lui et commence son long monologue. Il est impatient de rencontrer Thisbé pour se consacrer à « des tentations agréables » Il sent qu'elle arrivera et qu'il pourra la posséder. Il déclare d'avoir tout quitté et oublié, car son seul but est celui de vivre avec elle. Pyrame est sûr des sentiments que Thisbé éprouve pour lui. Ensuite, la didascalie nous explique l'émotion et la joie de Pyrame, qui, à un moment donné, se lève et commence à parcourir le Théâtre. Pyrame s'adresse à sa Patrie, qu'il chérit: il précise qu'ils sont obligés de la quitter à cause de l'injustice de la loi. Pyrame ici fait référence à cette « loi » qui entrave leur passion, et aux parents, qui, en piétinant leur amour, vont perdre leurs « enfans ». C'est l'aurore et le soleil est prêt à éclairer leur fuite. Vu le retard de Thisbé, Pyrame s'inquiète. Où pourrait-elle être? Quelles sont les causes de cette absence? Il s'adresse à son amante: « Viens, ne regrette plus des parents qui ne t'aiment pas. Nous en trouverons d'autres, moins jaloux de notre félicité: tu le fais, ils te chérissent; tu m'aimes, ils nous uniront. » (Guillemain 1782, 7)

Pyrame déclare tout son amour à Thisbé, il l'implore de ne pas l'oublier: il cite les mots utilisés par son amante, face au mur « insensible » qui les séparait quand ils habitaient chez leurs parents:

Je t'aime, cher Pyrame, oui, je t'aime, et pour la vie: pour toi j'abandonnerai tout, par-tout je te suivrai: la terre que nous habitons n'est point notre patrie, elle est où nous trouverons le bonheur, et je l'irai chercher par-tout avec toi [...] (Guillemain 1782, 7)

Comme dans d'autres réélaborations du mythe en question, en particulier à partir du XVII^e siècle, notamment dans la tragédie de Théophile de Viau, le thème de la Patrie et des lois qui entravent le bonheur des jeunes s'affirme. De plus, on retrouve l'élément de l'accusation aux parents qui rendent leurs enfants malheureux, élément que nous avons souligné être superposé à la narration mythémique à partir de Boccaccio.

Thisbé n'étant pas encore arrivée, Pyrame se sent de plus en plus troublé. Il se pose des questions, il commence à marcher, après il s'arrête. L'anxiété a désormais pris le dessus. Il s'assied, la tête dans ses mains, et imagine qu'elle pourrait avoir été victime d'une bête sauvage. Il est de plus en plus plongé dans son délire: il s'adresse aux Dieux, successivement à Thisbé, il se lève et la cherche, dans une inquiétude effrénée. Il est tenaillé par la culpabilité, car il craint qu'elle ne soit morte à cause de son imprudence. Il imagine le cadavre de son amante, puis il espère la serrer dans ses bras. Il s'adresse aux Dieux qu'il définit « injustes ». La peur s'est désormais transformée en colère. Il est dur avec eux et les menace de se donner la mort: « Il n'est pas en votre pouvoir de me faire rester dans ce séjour que je déteste : avec ce fer, je puis vous braver. » (Guillemain 1782, 10)

Il a perdu tout espoir, il est prêt à sacrifier sa vie, imaginant pouvoir ainsi rejoindre sa Thisbé: il dégaine son poignard, pour se frapper, puis il hésite. Il n'arrive pas à interpréter son comportement: « Une force... ce n'est qu'une foiblesse. Qui pourrait s'intéresser à un misérable? Le Destin? Il n'en est point, l'homme est libre, le foible seul y croit. » (Guillemain 1782, 10). Ce passage marque un décalage important dans la réécriture du mythe: Pyrame semble décidé à se tuer avant la découverte du voile ensanglanté. Le monstre extérieur, cette lionne ovidienne qui était à la base du malentendu, est devenu un démon intérieur: la référence à la liberté de l'homme semble souligner la négation des puissances surhumaines.

Ensuite, il entend du bruit mais ce n'est qu'une fausse alerte. Alors, il soupçonne une trahison et, sur le moment, se méfie de Thisbé, en supposant qu'elle soit avec un autre amant:

[...] un autre amant peut-être... je ne sais... je succombe... Thisbé infidelle... Thisbé... cruelle, s'il étoit possible... s'il étoit vrai... si je connoissois le traître... craignez tous deux, tremblez.... je ne connois plus... (Guillemain 1782, 12)

Il est totalement en proie au délire et semble avoir des visions, après il retrouve sa lucidité, il se repent pour ses soupçons et s'excuse avec son amante. Il continue de s'interroger sur son absence et parcourt le chemin, sans sortir totalement de la scène. C'est alors qu'il retrouve le voile de Thisbé et se réjouit de l'idée de la revoir. Mais, bientôt, il en aperçoit les tâches de sang et la déchirure. Tourmenté et affligé par cette découverte, il est persuadé de sa mort. Le rythme de l'écriture est accéléré, pour marquer le total « délire de la raison », comme la didascalie l'explique. Il prend la parole à la place de Thisbé, il est absolument hors de lui. C'est juste à l'instant même où Pyrame se tue et tombe aux pieds du mûrier que Thisbé arrive, encore terrorisée et tremblante après sa rencontre avec la lionne. La didascalie de l'auteur nous décrit Thisbé qui, après avoir assisté à cette scène terrible, se jette sur le corps de son amant et crie. Pyrame l'entend; elle aperçoit son voile à ses pieds et comprend l'équivoque. Dès que Pyrame a expiré, Thisbé préannonce sa volonté, c'est-à-dire celle de le suivre:

Tu ne m'attendras pas long-temps... Dieux! [...] Vous exigez nos hommages, mais vous nous promettez des plaisirs semblables aux vôtres; eh bien, je vous rends ce que je vous dois, je vous invoque: il ne reste plus à votre justice, que de m'accorder ce qu'elle m'a promis. (Guillemain 1782, 15)

Thisbé aussi, comme Pyrame précédemment, s'adresse durement aux Dieux qui n'ont pas permis leur union. Alors, elle se penche sur lui, prend son poignard et se tue.

En ce qui concerne la grande absence de Thisbé sur la scène (elle ne récite que quelques phrases), Guillemain justifie et précise ce choix en écrivant: « En général, la Pantomime de Thisbé doit être plus longue, plus violente et plus vive, en proportion de ce qu'elle parle peu. Ses actions doivent dire ce qu'elle ne prononce pas. » (Guillemain 1782, 16) Cette petite

didascalie de l'auteur, qui précède le mot « fin », a une importance considérable: de cette manière, Guillemain souligne la centralité de la compensation opérée à traiter la *gestuelle* sur la scène de *Thisbé*, dont les actions doivent se révéler plus dramatiques que les mots mêmes. Puisqu'elle est moins présente sur la scène, elle doit jouer de manière encore plus violente et tragique, car ce sont ses gestes – qu'il faut bien amplifier – à transmettre ses sensations et ses sentiments.

« *Pyrame et Thisbé*, scène lyrique, par M. Delarive, pensionnaire du Roi »: le frontispice de la deuxième scène lyrique nous donne déjà des informations à propos du titre, du genre lyrique adopté et de l'auteur de *Pyrame et Thisbé*, Jean Maudit Larive. Le livret en question a été imprimé à Paris en 1791, mais la première représentation de cette scène lyrique a eu lieu le 2 juin 1783. Après la note consacrée aux noms des acteurs qui ont joué, notamment M. Delarive dans le rôle de Pyrame et M^{elle} Sainval dans celui de *Thisbé*, la didascalie nous dévoile le décor de la scène, notamment une forêt près de Ninive, capitale de l'Assyrie. Il s'agit déjà de la première nouveauté de cette réécriture mythique, étant donné que toutes les élaborations précédentes ont été contextualisées à Babylone et que même les deux jeunes protagonistes étaient définis en tant que « babyloniens ». La didascalie nous annonce la présence d'une « symphonie » accompagnant l'arrivée de *Thisbé* qui traverse le théâtre en fuyant : cette fuite contraste radicalement avec l'effet provoqué par la musique, car l'auteur nous précise que cette symphonie « exprime le calme de la nuit » (Delarive 1791, 7). À propos de la musique, il faut préciser qu'elle fut composée par le musicien et compositeur Antoine Laurent Baudron⁴; toutefois, sa partition s'est perdue⁵.

En revenant à notre livret, dès le passage rapide de *Thisbé* sur scène, c'est Pyrame qui y fait son apparition commençant son très long monologue. En effet, c'est lui qui domine la scène et joue pour la plupart de la pièce. L'action scénique commence donc en *medias res*: Pyrame arrive au lieu établi, mais il ne trouve pas son amante. Pyrame accuse leurs parents, appelés « cruels », qui ne pourront plus contraster cet amour dès qu'ils se seront échappés à la recherche du bonheur. Son inquiétude croît, l'agitation prend le dessus: Pyrame craint que *Thisbé* puisse être troublée par quelqu'un. Il continue son monologue expliquant sa véritable impatience et son tourment. Son imagination ne s'arrête pas et ses soupçons se font de plus en plus pressants. Pyrame rappelle le dialogue entretenu avec *Thisbé* juste le jour précédent: les mots prononcés par *Thisbé* font allusion à un garçon, appelé Cliton, flatté par son père. Elle tient à spécifier que Cliton n'a aucune importance pour elle: il est seulement un ami (de Pyrame) qui s'est prodigué pour eux. En particulier, il a cherché à réconcilier les parents des deux jeunes amants, mais sans y arriver, car ils se sont révélés « inflexibles ». Etant donné l'absence de *Thisbé*, Pyrame doute du père de son amante et craint qu'il puisse avoir obligé sa fille de s'unir à Cliton. Il pense désormais au pire et il voit dans sa tête l'image de son amante déjà promise au rival. La plainte de Pyrame se prolonge: il semble entrer en plein délire et s'en prend à son amante, désormais sûr qu'elle se trouve dans les bras de Cliton, l'« infâme séducteur » qui aurait profité de sa confiance et trahi leur amitié. Il se repent de lui avoir parlé de *Thisbé*, de sa beauté et de son innocence. Il est fou de rage et le menace de se venger, car il n'a absolument pas l'intention de se résigner à la perdre. L'intrigue continue suivant la version ovidienne:

⁴ A. L. Baudron (1742-1834) a été un compositeur et violoniste français. Pour sa biographie, faire référence à <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Baudron/166140> et http://www.cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=316266, consultés le 16 décembre 2014.

⁵ L'information de la perte de la partition d'A. L. Baudron est attestée dans le site http://cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=316266 et a été confirmée par notre recherche.

Pyrame retrouve le voile, se poignarde, Thisbé entre en scène et se suicide sur le corps de son amant.

D'après la lecture de ces deux scènes lyriques, nous pouvons avancer des constats. D'abord, les similitudes littéraires, aussi bien dans le style que dans le contenu, nous font imaginer un contact entre ces deux auteurs, à partir des nouveautés insérées dans la structure mythémique. Aussi bien Pyrame que Thisbé adressent des reproches véhéments contre le Ciel et les Dieux: cet élément 'moderne' est présent dans beaucoup d'élaborations du XVIII^e siècle, comme dans les cantates analysées auparavant, mais particulièrement évident dans l'ouvrage de Guillemain. Loin du moralisme du Moyen Âge, la pensée laïque permet la prise de distance par rapport aux forces surnaturelles: ce qui comporte d'abord une révolte contre les Dieux, mais ensuite et encore plus la dénonciation de l'absence du Destin – un ciel qu'on soupçonne vide, l'homme étant abandonné à sa liberté. On remarquera que la jalousie et le délire de Pyrame constituent autant d'éléments redevables à une réécriture moderne du mythe: loin du personnage ovidien, Pyrame est devenu un caractère qui s'ouvre à la modernité en intériorisant son conflit, sa décision de se tuer étant le fruit de son propre tourment avant d'être motivée par l'équivoque du voile. La conclusion tragique de l'histoire est la conséquence des « lois », parentales et divines. En particulier, ces lois sont transgressées pour défendre le sentiment d'amour et le désir de se rencontrer. Un autre élément commun entre les deux scènes lyriques est l'absence du mytheme ovidien de la métamorphose qui, généralement, se trouvait à la conclusion de l'histoire et qui était absent déjà dans les cantates. Dans les grandes lignes, si les intrigues parcourent le sentier tracé par Ovide, toutefois Delarive semble s'en éloigner un peu plus, car il insère dans son réécriture mythémique un nouveau personnage, celui de Cliton, et il contextualise l'histoire à Ninive, capitale de l'Assyrie, et non plus à Babylone, comme dans toutes les versions du mythe de Pyrame et Thisbé. En ce qui concerne la présence de la musique, il est fondamental d'insister sur une différence considérable entre ces deux ouvrages. En premier lieu, lorsque Guillemain écrit sa scène lyrique, il demande à un éventuel musicien de mettre en musique son livret. On ne dispose pas d'informations à propos de la partition car elle n'existait pas au moment de la publication de son texte (et peut-être encore aujourd'hui). De plus, étant donné qu'il n'y a pas de renvois à la date de la première représentation de cette scène lyrique, on ne peut exclure qu'elle n'ait jamais été représentée. Par contre, dans les premières pages du livret de Delarive on lit que cette scène a été représentée en France à partir de 1783. En outre, la présence des noms des acteurs qui ont joué (y compris Delarive) nous fournit la certitude de la représentation. Malgré la perte de la partition d'A. L. Baudron, on retrouve une référence à l'aspect musical: le livret nous signale qu'une symphonie initiale accompagne l'entrée en scène des acteurs. De toute façon, dans ces scènes lyriques comme dans les cantates, la musique a déterminé un découpage semblable de la structure mythémique: les scènes commencent en *medias res*, le public est plongé dans l'histoire, notamment au moment du rendez-vous entre les deux amants.

On constate que le monologue de Pyrame domine la scène lyrique, même si la figure de Thisbé est toujours au centre de la plainte du personnage masculin.

Pour conclure, par suite de cette analyse littéraire, on peut affirmer que les différentes réélaborations consacrées au mythe de Pyrame et Thisbé s'accordent avec l'évolution de la mentalité et des idées du temps. Le mythe a bien survécu en s'ancrant aux différentes idéologies et selon les contextes historiques. L'étude de l'évolution de ce mythe a permis de découvrir des mutations très intéressantes: nos deux jeunes amants babyloniens ont fini par devenir les porte-paroles d'une idée toujours différente, à savoir chrétienne, libertine ou laïque.

Au XVIII^e siècle la métamorphose, c'est-à-dire le phénomène qui donnait le nom à l'ouvrage d'Ovide et qui avait la fonction de témoigner du sacrifice des amants, a désormais disparu. Ce qui restera pour toujours est l'histoire de l'innocence de leur amour.

BIBLIOGRAPHIE

A. Sources

- Anonyme (1948), *Ovide moralisé*, (éd. De Boer), Wiesbaden, Vaduz Sändig H. R. Wohlwend.
- Anonyme, (éd. crit.) (2005), *Piramus et Tisbé*, Noacco C. , Roma, Carocci.
- Augustin (1948), *De Ordine, Œuvres*, éd. R. Jolivet, Paris, Desclée De Brouwer.
- Branca, V. (a cura di) (1967), *Tutte le opere. Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori.
- Clérambault, L. N. de (1715), *Pirame et Tisbé*, quatrième cantate du deuxième livre des *Cantates Françaises*, tiré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062847r/f62.image.r=C1%C3%A9rambault.%20Nicolas>, consulté le 8 janvier 2015.
- Delarive, J. M. (1791), *Pyrame et Thisbé*, Paris, Prault, Imprimeur de l'Assemblée Electorale au Palais.
- Guillemain, C. – J. (1782), *Pyrame et Thisbé, scène lyrique*, Paris, Imprimerie de la Veuve Ballard et Fils.
- La Serre, I. de (1726), *Pirame et Thisbé*, Paris, Imprimeur de ladite Académie, tiré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72507p.r=ignace+de+la+serre+pirame+et+thisb%C3%A9.langEN>, consulté le 7 décembre 2014.
- La Serre, J. P. de (1633), *Le Pyrame*, Lyon, Jean-Aymé Candy.
- Moland, B. de (1708), *Pyrame et Thisbé*, deuxième cantate, *Cantades et Ariettes Françaises*, Paris, Roussel, tiré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010042x/f25.image.r=brunet%20de%20moland>, consulté le 7 janvier 2015.
- Montéclair, M. P. de (1716), *Pyrame et Thisbé*, sixième cantate du deuxième livre de *Cantates à voix seule, et avec Symphonie*, tiré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90100811/f2.image.r=mont%C3%A9clair%20cantates>, consulté le 8 janvier 2015.
- Ovide (1957), *Les Métamorphoses*, éd. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres.
- Pradon, J. (1744), *Œuvres en deux tomes*, Paris, Cie des Libraires associés, 2 vol. ; vol. 1, *Pirame et Thisbé* (1674).
- Rousseau, J. -J. (1961), *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard.
- Viau, T. de (2008), *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, éd. G. Saba, Paris, Classiques Garnier.

B. Ouvrages de littérature secondaire

- AA. VV (2004), *L'universale – Musica*, vol. 1, Milano, Le Garzantine, n. 12.
- Adam, A. (1965), *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Genève, Slatkine Reprints.
- Blondet, S. (2012), *Le Pyrame du sieur de La Serre: hommage ou opportunisme?*, tiré de http://www.ircl.cnrs.fr/francais/arret_scene/1_2012/asf1_2012_pyrame_blondet_puget.pdf, consulté le 19 août 2014.
- Bonhert, C. (2007), *Pyrame et Thisbé, du mythe à l'opéra*, in F. Rubellin (organisé par), *Pyrame et Thisbé: un opéra au miroir de ses parodies, 1726-1779*, Montpellier, Éditions Les Matelles, Espaces 34, pp. 7-30.
- Cadot, A. (1976), *Du récit mythique au roman: étude sur Piramus et Tisbé*, dans « Romania », XCVII: pp. 433-461.
- Chaudon, L. M. (1810), *Dictionnaire Universel, Historique, Critique, Et Bibliographique*, Tome X, Paris, Imprimerie de Prudhomme Fils, p. 345.
- De Gregorio Cirillo, V. (2010), *Un attore e il suo repertorio dall'antico regime alla restaurazione: Jean Mauduit Larive*, Napoli, Liguori.
- Deschaux, R. (2009), *Ovide métamorphosé: les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.

Pyrame et Thisbe, le mythe en musique sur la scène française du XVIII^e siècle

- Deschellett, E. (2010), *Le récit ovidien de Pyrame et Thisbé, revu par le Moyen Âge*, dans « Camenulae », n. 6, tiré de http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Deschellettes_revu-2.pdf, consulté le 3 mars 2014.
- Fabre-Serris, J. (1995), *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide: fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Éditions Klincksieck.
- Feller, F. -X. de (1834), *Dictionnaire historique ou Biographie universelle*, Tome Neuvième, Paris, E. Houdaille Libraire-Editeur.
- Filosa, E. (2005-2006), *Intertestualità tra Decameron e De mulieribus claris. La tragica storia di Tisbe e Piramo*, dans « Heliotropia – An online journal of research to Boccaccio scholars », vol. 3. 1, tiré de <http://www-heliotropia.org/03-0102/filosa.pdf>, consulté le 4 mars 2014.
- Fornaro, P. (1994), *Metamorfosi con Ovidio*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- Jouteur, I. (2001), *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Leuven-Paris, Peeters.
- Louvat-Molozay, B. (2012), *La postérité de la mort de Pyrame et Thisbé dans le théâtre français des XVII^e et XVIII^e siècles*, dans « Arrêt sur scène / Scène Focus », n. 1, tiré de http://www.ircl.cnrs.fr/francais/arret_scene/arret_scene_focus_contents.htm, consulté le 5 mars 2014.
- Metlica, A. , *Libertini e libertinismo tra Francia e Italia*, tiré de http://www.academia.edu/6771073/Libertini_e_libertinismo_tra_Francia_e_Italia, consulté le 5 mars 2014.
- Possamaï-Perez, M. (2009), *Nouvelles études sur l'«Ovide moralisé»*, Paris, Honoré Champion.
- Rescia, L. (2001), *Pyrame et Thisbé dans le théâtre dramatique et lyrique aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans *Le héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'opéra*, Paris, Leo S. Olschki Editore, pp. 151-171.
- Saba, G. (1997), *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau*, Paris, Klincksieck.
- Sozzi, L. (1999), *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, Genève, Slatkine Reprints.
- Surian, E. (2005), *Manuale di storia della musica*, d'organiser, Rugginenti, vol. 2.
- Ulrich, M. (2002), *Atlante di Musica*, Milano, Sperling & Kupfer.
- Vial, H. (2010), *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres.
- Videau, A. , *Pyrame et Thisbé dans les Métamorphoses d'Ovide: l'élégiaque, tragique de l'Éros et le romanesque, épique de l'Éros ?*, tiré de http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/article.php?id_article=9&var_recherche=Ovide&var_affichage=tout#ancree, consulté le 3 mars 2014.
- Waeber, J. (2005), *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, pp. 9-50.

MARIANNA CONSIGLIA VERCELLINI • She graduated with a degree in Foreign Languages and Literatures with full marks and honours from the Department of Modern Languages and Literatures at the University of Turin. She has also graduated from Violin Studies at the Conservatory of Bari with maximum grades. She is, in fact, a violinist in different orchestras. After an experience as an Italian Language Assistant in France, she is now a music teacher at middle school in Pinerolo (TO).

E-MAIL • mariannavercellini@yahoo.it