



HAL
open science

Les Héroïdes sur la scène française au XVIIe siècle : le cas de l'Ariane ravie d'Alexandre Hardy

Maurizio Busca

► **To cite this version:**

Maurizio Busca. Les Héroïdes sur la scène française au XVIIe siècle : le cas de l'Ariane ravie d'Alexandre Hardy. Les Cahiers FoReLLIS – Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène, 2022, Réceptions plurielles des Héroïdes d'Ovide. hal-03719261

HAL Id: hal-03719261

<https://hal.science/hal-03719261v1>

Submitted on 17 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les *Héroïdes* sur la scène française au XVII^e siècle : le cas de l'*Ariane ravie* d'Alexandre Hardy

Par Maurizio Busca

Publication en ligne le 09 février 2022

Résumé

L'*Ariane ravie* d'Alexandre Hardy, composée autour de 1610, intègre une réécriture intégrale en forme dramatique de l'*Héroïde X* d'Ovide. Il s'agit d'une opération rare dans le théâtre français de l'époque mais cohérente avec la nature expérimentale de cette pièce, se situant à la croisée des genres de la tragédie et de la tragi-comédie. Cette contribution propose une analyse des rapports entre le texte dramatique et son modèle poétique, notamment des pratiques de contamination des langages et des imaginaires élégiaque et tragique.

Mots-Clés

Ovide, Hardy, Ariane, tragédie, élégie, adaptation, Héroïdes.

Texte intégral

Dans le cadre de la restauration du genre tragique qui s'opère en France à partir des années centrales du XVI^e siècle, Euripide et surtout Sénèque constituent non seulement les principaux modèles dramaturgiques des auteurs modernes, mais aussi leurs principales sources de sujets mythologiques. La plupart des tragédies de la Renaissance française portant sur un mythe classique, en effet, proposent essentiellement des adaptations plus ou moins libres des œuvres de ces deux auteurs [1]. Certes, quelques exceptions notables existent : c'est le cas de la *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle, inspirée du livre IV de l'*Énéide* ; de l'*Achille* de Nicolas Filleul, mêlant différentes sources anciennes ; des tragédies de Gabriel Le Breton et de Pierre de Bousy développant les épisodes d'Adonis et de Méléagre tirés des *Métamorphoses* d'Ovide [2]. Il faut néanmoins attendre le début du XVII^e siècle, époque à laquelle on observe un affranchissement grandissant des modèles classiques [3], pour que le répertoire de sujets mythologiques de tragédie s'élargisse sensiblement en accueillant des *fabulae* tirées d'œuvres antiques relevant d'autres genres que la tragédie et l'épopée.

L'un des principaux acteurs de ce renouveau est Alexandre Hardy, le plus grand dramaturge français du premier quart du XVII^e siècle [4]. Auteur extrêmement prolifique, il publie vers la fin de sa carrière une partie de sa production des décennies précédentes : une tragi-comédie en huit « journées » tirée des *Éthiopiennes* d'Héliodore

d'Émèse (1623) et cinq volumes recueillant 33 tragédies, tragi-comédies, pastorales et autres poèmes dramatiques [5] (1624-1628). Parmi les neuf pièces à sujet mythologique recueillies dans son *Théâtre*, quatre sont largement ou entièrement fondées sur la matière des *Métamorphoses* et des *Héroïdes* : *Méléagre*, *Procris*, *Le Ravissement de Proserpine par Pluton* et *Ariane ravie* [6].

L'approche d'Alexandre Hardy de la matière ovidienne varie sensiblement d'une œuvre à l'autre. Dans les pièces tirées des *Métamorphoses*, le dramaturge n'hésite pas à fondre des sources différentes, ni à amplifier ou à altérer librement la *fabula* afin de l'adapter aux nécessités de la scène. Dans le cas de l'*Ariane ravie*, en revanche, il s'adonne à une transposition intégrale de l'*Héroïde X* qui occupe à elle seule un acte entier, à savoir le quatrième. Il s'agit d'un exercice remarquable en premier lieu pour son originalité : si les œuvres d'Ovide ont nourri nombre de pièces aux XVI^e et XVII^e siècles, les réécritures filées de longues plages de textes tirés d'Ovide ne sont guère fréquentes [7]. Mais il s'agit d'un exercice remarquable aussi en raison des procédés stylistiques et rhétoriques à l'œuvre, relevant d'un jeu virtuose de contamination des langages élégiaque et tragique, et témoignant des pratiques d'expérimentation générique qui caractérisent la production dramatique du début du XVII^e siècle.

Avant d'aborder l'analyse de l'acte IV de l'*Ariane ravie* dans ses rapports avec le modèle ovidien, il convient de situer la pièce dans son contexte d'élaboration, tout en rappelant la nature problématique de son statut générique.

Ariane ravie est la première œuvre théâtrale française consacrée à la figure d'Ariane. Composée autour de 1610, elle se situe à la croisée des genres tragique et tragi-comique : au demeurant, la nature incertaine de son cadre générique n'est pas relevée uniquement par la critique contemporaine mais est affichée dès l'*editio princeps* de 1624 [8], où *Ariane ravie* est présentée aussi bien comme une tragédie que comme une tragi-comédie. Fabien Cavaillé, dans son introduction à l'édition la plus récente de cette œuvre, a parlé à ce propos de « diversion/divertissement de la tragédie [9] » :

Ariane peut se voir comme une tragi-comédie qui pourrait se retourner en tragédie et vice-versa, une pièce donc qui joue avec les catégories génériques, les déstabilise et les interroge. Le dramaturge explore les possibilités du genre moderne qu'est la tragi-comédie, il met de la distance avec les modèles anciens, qu'il regarde parfois avec ironie [10].

Un aperçu des cinq actes de l'*Ariane ravie* permettra de constater comment son intrigue se construit autour de l'assemblage d'éléments topiques de la tragédie humaniste (la vengeance du roi, l'apparition du fantôme, le suicide de l'héroïne) et de la tragi-comédie (la fausse mort d'un personnage, l'épilogue matrimonial), à travers la contamination de différents épisodes et versions du mythe (l'enlèvement simultané d'Ariane et de Phèdre [11], l'âge relativement avancé d'Hippolyte). L'acte I, se déroulant dans le palais de Minos, est dominé par la figure de ce dernier : le roi de Crète, ayant découvert que Thésée a enlevé ses deux filles Ariane et Phèdre et qu'il se dirige vers Athènes, se lance à sa poursuite. Dans l'acte II, la scène se déplace sur le bateau de Thésée ou sur l'île de Naxe : Thésée avoue être amoureux de Phèdre, qu'il comptait faire épouser à son fils Hippolyte ; Phalare, son conseiller, l'encourage à assouvir ses désirs. Au cours de l'acte III, le plan de Thésée prend forme : Phalare tente de convaincre Phèdre d'oublier Hippolyte et d'orienter ses attentions vers Thésée, tandis que ce dernier s'efforce de dissiper les craintes d'Ariane qui le soupçonne d'infidélité. L'acte IV est entièrement occupé par un monologue d'Ariane qui, se réveillant seule sur l'île de Naxe, donne libre cours à son désespoir et se jette enfin d'un rocher pour se tuer. Mais le fantôme d'Androgée, le frère d'Ariane, annonce au début de l'acte V la fin de ses malheurs : l'héroïne se réveille dans les buissons qui l'ont retenue dans sa chute, et assiste à l'arrivée de Bacchus et de son cortège. La pièce s'achève sur l'annonce du mariage d'Ariane et de Bacchus.

Pour composer son *Ariane ravie*, Hardy a puisé à plusieurs modèles dramaturgiques, littéraires et iconographiques anciens et modernes. La critique a relevé notamment les apports du jeu et des canevas des comédiens italiens, qui ont pu inspirer la représentation sur scène du suicide qui clôt l'acte IV ; du *carmen* LXIV de Catulle et de l'*Héroïde X* d'Ovide, ainsi que des sommes mythographiques en vogue au tournant du XVII^e siècle ; enfin, de la tradition iconographique de la jeune fille secourue par Bacchus, alimentée par la diffusion des *Images* de Philostrate traduites et commentées par Blaise de Vigenère en 1578 [12]. Le rôle joué par l'*Héroïde X* dans la conception de l'acte IV a pourtant été jusqu'à présent négligé, alors que, loin de suggérer seulement des éléments isolés pour la

caractérisation du personnage de l'héroïne et du décor, l'épître d'Ariane a été utilisée par Hardy comme un patron pour la composition de l'acte IV dans son intégralité.

Dans l'économie de la pièce, l'acte IV apparaît comme un épisode accessoire et fondamental à la fois. Accessoire, car l'action ne progresse aucunement : un aspect souligné par le fait que l'acte V s'ouvre comme l'acte précédent, à savoir sur le réveil d'Ariane tourmentée par un cauchemar. Comme F. Cavaillé l'a justement remarqué, « encadrer le long monologue par le sommeil d'Ariane, c'est peut-être signaler que l'expérience de l'acte IV n'existe pas, qu'elle n'est qu'une illusion, un mauvais rêve [13] ». Mais l'acte IV s'avère également fondamental, car il constitue le lieu privilégié pour la mise en scène de la figure d'Ariane telle que la tradition iconographique et poétique l'a figée. Aussi, c'est seulement pendant l'acte IV qu'Ariane, qui n'avait paru sur scène qu'à la fin de l'acte III, devient la véritable héroïne de la pièce. L'autonomie dramaturgique de ce morceau de bravoure se double d'ailleurs d'une autonomie poétique : à travers la contamination progressive du langage de l'élégie ovidienne avec le langage de la tragédie humaniste d'inspiration sénèqueenne, la tragi-comédie d'Ariane se transforme, dans l'espace d'un acte, en sa tragédie. L'adaptation de l'*Héroïde* d'Ariane opérée par Hardy procède en effet par une gradation stylistique qui, tout en restituant l'expérience psychologique du personnage, contribue à infléchir le statut générique de la pièce. Dans la première moitié de l'acte IV (H [14], v. 729-850), au cours de laquelle Ariane s'apitoie sur son sort après la découverte de la trahison de Thésée, le style moyen de l'élégie domine, tandis que dans la seconde moitié de l'acte (H, v. 851-968), s'achevant sur la tentative de suicide de l'héroïne, le texte se charge graduellement d'éléments propres au style grave de la tragédie, qui finit par s'imposer. De fait, cette structure bipartite condense la progression allant du *dolor* au *furor* et du *furor* au *nefas* que Florence Dupont a relevée dans le théâtre de Sénèque [15] : l'expression du *dolor* est ici confiée à la première partie du monologue, dans laquelle la source ovidienne reste aisément reconnaissable malgré les variations, les amplifications et les coupures opérées par le dramaturge. L'expression du *furor*, quant à elle, est confiée à la seconde partie, dont la source demeure identique mais apparaît moins reconnaissable : en effet, l'adéquation de l'hypotexte élégiaque aux modèles expressifs des personnages furieux de la tragédie humaniste implique un travail de réécriture extrêmement poussé.

La gradation par laquelle la *flebilis* Ariane devient *furens* ne procède pas d'une façon linéaire mais avance à travers l'insertion de plus en plus serrée d'éléments relevant du langage et de l'imaginaire tragique. La première greffe de matériel tragique, suggérant l'inexorable conclusion de l'épisode, est insérée dès les tout premiers vers de l'acte IV. Ariane est couchée dans son lit ; effrayée par un cauchemar, elle cherche Thésée pour en être réconfortée, tout en étant encore à moitié endormie [16]. Variation sur le *somnus* dont il est question au v. 9 de l'épître d'Ovide, le cauchemar est bien évidemment prémonitoire et s'inspire des visions infernales de matrice sénèqueenne :

Rassure ma frayeur, embrasse-moi, Thésée,
Un dragon me dévore à sa rage exposée,
Le voilà, le voilà, qui s'enfuit, je le voi,
Ô prodige, ô fantôme, exécration d'effroi,
Songe sorti d'enfer, et conçu de ses formes,
Qui peuplent son chaos d'horreurs toutes énormes [17] ?

S'attendant à toucher son amant, Ariane parcourt de sa main le lit, qui s'avère toutefois vide. « Hélas ! je ne sens rien, je ne sens rien hélas ! » (H, v. 739), s'écrie-t-elle dans un alexandrin qui imite le *ditischon echoicum* ovidien [18] des v. 11-12 (« *Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto, / Perque torum moueo brachia ; nullus erat* [19] »). En espérant retrouver Thésée, elle se rend sur le rivage mais ne peut que constater que la plage est déserte (O, v. 13-18, H, v. 747-760). Saisie par l'angoisse, les cheveux hérissés (H, v. 750-751, variation sur la « *rupta coma* » d'O, v. 15-16), elle exprime son incrédulité par une série d'exclamations et d'interrogations rhétoriques serrées absentes dans l'épître ovidienne mais nécessaires aux temps de l'action scénique (H, v. 750-762) : Ariane doit bien exhiber sur les planches, à travers ses gestes et ses mouvements soutenus par la parole, sa recherche fébrile de Thésée, qu'Ovide évoque en un seul distique (O, v. 19-20). C'est en gravissant un monticule pour embrasser de son regard une plus vaste portion d'horizon (O, v. 25-27 ; H, v. 763) qu'Ariane aperçoit au large les voiles du navire de Thésée, enflées par un vent impétueux (O, v. 30 ; H, v. 763-764). Cette découverte fait éclater les premiers sanglots

du personnage de Hardy, auxquels l'écho répond comme s'il était mû par la pitié ; chez Ovide, en revanche, la mention de l'écho précède la découverte de la trahison de Thésée (O, v. 21-24 ; H, v. 766-768). Il faut préciser que le report ou l'anticipation d'éléments du texte ovidien, tout comme l'amplification de passages isolés, sont nombreux dans cette adaptation dramatique ; néanmoins, ces interventions n'altèrent pas, dans l'ensemble, la structure de l'épître. Bien au contraire, Hardy s'attache à suivre de près l'articulation de l'*Héroïde* X et à en restituer les temps principaux. Tous les déplacements évoqués par l'Ariane d'Ovide, par exemple, sont reproduits sur la scène par l'Ariane de Hardy, comme le suggèrent les nombreuses didascalies internes : allongée dans son lit au début de l'acte (H, v. 741 : « Ma dextre a recouru le lit de place en place »), Ariane se rend d'abord au rivage (H, v. 747 : « Sus, sus, donques, allons au rivage le voir »), puis au sommet d'une butte (H, v. 763 : « Découvrons de ce tertre [...] ») ; elle approche ensuite des rochers (O, v. 49 ; H, v. 883-892 : « Il n'y a qu'à choisir l'un de ces précipices [...] »), puis retourne au lit (O, v. 51 *sq.* ; H, v. 895 *sq.* : « Sus, sus, allons voir ce détestable lieu »), et se rend finalement sur un rocher battu par les ondes, sur lequel s'achèvent l'épître (O, v. 135-136 : Ariane écrit sa plainte) et l'acte (H, v. 957-968 : Ariane se jette du rocher).

La découverte de la trahison de Thésée est suivie, dans l'épître comme dans la pièce, d'une supplication adressée à Thésée absent ; mais, dans la pièce, le motif élégiaque de la supplication fait l'objet d'une *amplificatio* tragique, se doublant d'une commination fondée sur les catégories chrétiennes de miséricorde et de culpabilité [20]. À en croire Ariane, si Thésée ne répond pas à sa prière, le sentiment de culpabilité rendra sa vie infernale.

Thésée, entends ma voix, ou mes mains que je plie
 Ne rejette des yeux, pense à qui te supplie,
 Et retourne ta proue exorable à ce bord,
 Et mes bienfaits reçus ne paye de la mort,
 Et retourne quérir la moitié de ton âme,
 Qui ta miséricorde innocente réclame :
 Sans elle, ton vaisseau n'est chargé qu'à demi,
 Sans elle, tu n'auras Neptune qu'ennemi,
 Sans elle, tu n'auras sur les vagues chenues,
 Que des bourreaux en tête, et des morts continues ;
 L'haleine d'un zéphyr un orage sera,
 Qui tes cheveux transis d'horreur hérissera ;
 La vague lancera de sa moindre colère,
 Une crainte en ton sein de la peine dernière :
 » Le coupable n'a point de lieu de sûreté,
 » Il estime le Ciel de tomber apprêté
 » Sur sa tête impiteuse, et la terre offensée,
 » Chaque pas le devoir engloutir courroucée [21].

Les v. 775-786 de la pièce constituent à eux seuls une complexe élaboration du v. 36 de l'*Héroïde* (« *Flecte ratem. Numerum non habet illa suum* »), articulée dans une succession de deux *trikôla crescentia* [22] dont le dernier *kôlon* est représenté par une longue *sententia* mise en évidence, dans l'édition de 1624, par les guillemets isolant les v. 783-786. Les figures d'abondance micro- et macro-structurales (anaphores, *trikôla*, structures parallèles), les nombreuses anastrophes, les descriptions emphatiques des effets de la crainte, l'évocation de la damnation éternelle, enfin la conclusion sentencieuse assurent à ce passage une *grauitas* tout sauf élégiaque. Pour la première fois, la voix jusqu'alors plaintive d'Ariane assume des accents propres au personnage de tragédie ; mais il ne s'agit, pour le moment, que d'une brèche ouverte sur l'univers tragique qu'Ariane s'empresse de refermer, en assurant à Thésée qu'il est encore temps d'être pardonné (« Qui se repent à temps excusable, supprime / Le mérité supplie, ains la tache du crime », H, v. 789-790). Ce propos marque le retour à la tonalité élégiaque qui caractérisait la première partie du monologue ; en même temps, il confirme le glissement du discours d'Ariane vers des accents sentencieux nourris d'une christianisation lexicale et conceptuelle qui sont des traits propres au langage de la tragédie humaniste, dont Hardy se veut l'héritier [23].

Les v. 793-816 de la pièce, qui ré-élaborent librement les v. 77-96 de l'*Héroïde*, se situent dans la continuité du cadre axiologique de la section précédente. Ariane tente de convaincre Thésée de revenir sur ses pas en jouant d'abord des ressorts de la pitié, à travers l'étalage du catalogue des morts horribles qu'elle risque d'encourir ; puis, dans un passage inventé de toute pièce par Hardy mais conforme à l'*ethos* de son héroïne, elle accuse Thésée d'immoralité et de parjure, en lui reprochant de l'avoir dépuclée et d'avoir enfreint le serment de mariage qu'il a solennellement prêté. Le navire de Thésée disparaît cependant à l'horizon (O, v. 43 ; H, v. 817-818) et Ariane se trouve privée de tout espoir d'être sauvée et de voir son traître puni : elle comprend que les vents seront favorables à Thésée puisque « comme lui [ils] n'aiment que l'inconstance [24] », et que la mer ne lui sera pas hostile car Neptune est son père [25] ; aussi comprend-elle que sa sœur Phèdre est liée de complicité avec le traître. C'est à ce moment, au centre exact de l'acte IV, que la plainte élégiaque se change définitivement en monologue tragique, déclamé par une Ariane désormais furieuse.

La transition est nette. Aux v. 851-860, Ariane prononce une imprécation authentique du point de vue formel et opérative du point de vue factuel. Si la commination des v. 775-786 s'était avérée inefficace car les vents et Neptune se sont révélés non pas des ennemis potentiels mais des alliés certains de Thésée, les paroles d'Ariane sont maintenant inspirées par une fureur prophétique, et l'héroïne prévoit correctement l'issue du mariage de Thésée et Phèdre.

Je veux qu'il [i.e. : Thésée] demeurât loyal en ton [i.e. : de Phèdre] endroit,
Toujours un Dieu du tort la vengeance prendroit,
L'inceste, l'adultère, ou la discorde fière,
Dissoudraient de vous deux l'alliance nocière,
Entre vous à la fin le meurtre, ou le poison,
Du tort injurieux me feraient la raison,
» Une méchanceté survivante ne dure,
» Que pour payer un jour ses auteurs à usure ;
» Leurs fraudes, et leurs arts ruiner, démolis,
» Délaiés tôt ou tard, dessous ensevelis [26].

Les souvenirs du père Minos, un vieillard presque mourant, et du frère Androgée, déjà mort [27], attisent le tourment provoqué par le sentiment de culpabilité et font surgir, comme il se doit dans la tragédie d'inspiration classique, des visions infernales :

Tisiphone me suit brandissant une flamme,
Ses sœurs de fouets sanglants me viennent investir,
Dessus moi tout l'enfer conjuré veut sortir [28].

Hantée par les Furies, Ariane se résout enfin au suicide. Les quatre éléments sont convoqués dans sa déclaration :

Élis donc, Ariane, un sourcilleux rocher,
D'où tu puisses au fond de la mer trébucher,
D'où tu puisses de l'air, auparavant qu'atteindre
La surface des eaux, t'étouffer, et t'éteindre ;
Car notre âme de feu n'a si cruel tourment,
Que lutter à la mort un contraire élément [29].

Tout au long de la dernière partie du monologue, Hardy reprend encore ponctuellement des éléments de l'*Héroïde* qui, réinterprétés par Ariane furieuse au prisme du modèle rhétorique et stylistique de dérivation sénéquienne, apparaissent à peine reconnaissables. Le lit qui avait accueilli les deux amants, que dans l'épître Ariane caresse et trempe de larmes en lui adressant une apostrophe nostalgique [30], devient dans la pièce le plus exécration des objets : Ariane voudrait le détruire complètement et le sacrifier tel une « hostie » à sa pudeur trahie (H, v. 895-900). Dans une longue malédiction s'étalant sur les v. 901-926, elle fait appel aux dieux, aux éléments naturels et aux

fauves pour qu'ils coopèrent à la destruction de ce lit recelant les souvenirs des « liesses passées » mais aussi des « trahisons brassées », et souhaite que ses débris, jetés à la mer, puissent empoisonner les flots et les créatures qui les habitent – et avec elles Neptune, donc la race de Thésée. Considérant toutefois que le lit « ne peut de soi ni bien, ni mal commettre » (H, v. 930), elle retourne sa fureur contre elle-même, la seule responsable de son malheur, et s'en prend d'abord à ses yeux par lesquels, selon la physiologie de l'*innamoramento*, le trait d'amour l'a atteinte, puis à son cœur. Les « cheveux épars », le « front déchiré » et le « sein profané » (H, v. 947-950) trouvent encore des correspondances dans les « *admissos capillos* » et le « *lugubria pectora* » de l'*Héroïde* (O, v. 137, 145). Pourtant, si chez Ovide l'exhibition des marques extérieures du déchirement intime représente une dernière tentative d'émouvoir Thésée par la force de l'*euidentia*, chez Hardy les coups qu'Ariane porte contre son propre corps manifestent uniquement la fureur autodestructrice du personnage s'apprêtant à accomplir l'acte extrême. L'Ariane furieuse, entièrement repliée sur elle-même, exclut enfin Thésée de son horizon : les derniers mots du personnage d'Ovide étaient adressés au fugitif qui, peut-être, fera preuve de pitié au moins pour ses ossements (O, v. 145-152) ; ceux de l'héroïne de Hardy sont adressés à elle-même et à son double, à savoir sa sœur Phèdre, destinée à partager le même sort tragique (H, v. 962-968).

L'acte IV de l'*Ariane ravie* propose donc une relecture intégrale de l'*Héroïde X* dans laquelle la menace de l'issue tragique des vicissitudes de l'héroïne, sous-jacente au texte ovidien, trouve enfin son aboutissement d'abord à travers un jeu de contamination rhétorique et stylistique, puis à travers la représentation de la tentative de suicide. Devant un tel exercice de concurrence avec le modèle classique, on ne peut que s'interroger sur les motivations qui ont soutenu le projet de Hardy : pourquoi intégrer dans sa pièce une adaptation de l'*Héroïde X* affichant une telle fidélité envers sa source et se détachant d'une façon aussi nette des actes qui la précèdent et qui la suivent, au lieu de composer librement le monologue de l'héroïne abandonnée qui occupe l'acte IV ? Deux hypothèses complémentaires peuvent être formulées pour répondre à cette question. La première hypothèse est d'ordre historico-littéraire. Au début du XVII^e siècle, l'image d'Ariane abandonnée, s'adonnant à son *lamento* solitaire sur l'île de Naxe ou bien endormie sur le rivage, est solidement ancrée dans la tradition littéraire et iconographique et, du moins en Italie, dans la tradition théâtrale : en témoigne la création en 1608 de la *tragedia per musica* de Claudio Monteverdi intitulée *L'Arianna*, dont le *lamento* est le seul air publié. Dans le cadre d'une pièce sur Ariane, la plainte de l'héroïne délaissée apparaîtrait alors comme un morceau obligé, à l'instar des scènes d'évocation des forces chthoniennes dans les œuvres sur Médée. Cette hypothèse se voit d'ailleurs corroborée par le fait que l'on observera un traitement analogue du modèle de l'*Héroïde X* dans la tragédie *Ariane* de Thomas Corneille et dans la comédie héroïque *Le Mariage de Bacchus, et d'Ariane* de Donneau de Visé, datant toutes deux de 1672 [31]. Chez Th. Corneille, l'*Héroïde X* fournit le canevas de l'acte conclusif ; chez Donneau de Visé, en revanche, la pièce s'ouvre sur une version abrégée de l'*Héroïde X* : pour les deux dramaturges, comme déjà pour Hardy, la représentation de la *relicta* est amarrée à un modèle bien connu par le public et, vraisemblablement, attendu. La deuxième hypothèse est d'ordre méta-littéraire. Hardy aurait réalisé une réécriture filée de l'*Héroïde X* pour établir un lien patent entre sa pièce, dont le statut générique est ambigu, et une *auctoritas* dont les œuvres, tout en jouissant d'une immense faveur auprès du public français du début du XVII^e siècle, posent des problèmes d'encadrement générique analogues : dans une époque à laquelle l'exhibition d'une source noble constitue un gage d'autorité pour la tragédie, considérée comme le plus noble des genres dramatiques, afficher une source inclassable équivaut à revendiquer la nature inclassable d'une pièce fondée sur la contamination et l'expérimentation génériques.

Notes

[1] Pour une vue d'ensemble de la production tragique renaissante, on pourra se reporter à la monumentale collection du *Théâtre français de la Renaissance*, Firenze-Paris, Olschki-PUF, 1986-en cours, 18 vol. Pour une synthèse sur les traductions et les adaptations des tragédies de Sénèque à la Renaissance et au XVII^e siècle, voir F. de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Classiques Garnier, 2011.

[2] La *Didon se sacrifiant* de Jodelle, datant des années 1550 mais publiée pour la première fois en 1574, a fait l'objet de plusieurs éditions modernes, la plus récente étant celle de J.-C. Ternaux : É. Jodelle, *Théâtre complet, III. Didon se sacrifiant*, Champion, 2002. D'après des témoignages de l'époque, d'autres tragédies sur Didon auraient été composées entre les années 1560 et 1580 par Jacques de La Taille, Gabriel Le Breton et Guillaume de La Grange ; aucune trace ne reste cependant de ces *Didon*. L'*Achille* de Filleul (1563), l'*Adonis* de Le Breton (1569) et le *Méléagre* de Bousy (1582) ont été publiés au sein de la collection citée du *Théâtre français de la Renaissance*, dans les éditions d'E. Balmas et J. O. Moses (*La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1561-1566)*, série I, vol. 2, 1989), de M. Bensi (*La tragédie à l'époque d'Henri III (1574-1579)*, série II, vol. 1, 1999) et de L. Zilli (*La tragédie à l'époque d'Henri III (1582-1584)*, série II, vol. 3, 2002).

[3] Sur le renouveau du genre tragique dans les premières décennies du XVII^e siècle, voir B. Louvat-Molozay, L'« enfance de la tragédie » (1610-1642). *Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, PUPS, 2014.

[4] Sur Alexandre Hardy, voir B. Louvat-Molozay, *op. cit.* ; F. Cavaillé, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVII^e siècle*, Classiques Garnier, 2016.

[5] Les cinq volumes du *Théâtre* d'Alexandre Hardy sont en cours de publication chez l'éditeur Classiques Garnier : les quatre premiers volumes, ainsi que les huit « journées » composant le cycle des *Chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée*, ont paru entre 2012 et 2019.

[6] La datation de ces pièces demeure problématique : à ce propos, voir les introductions aux éditions données dans le cadre de la série citée du *Théâtre complet* (*Méléagre*, *Procris* et *Ariane ravie* paraissent dans le vol. I ; *Le Ravisement de Proserpine* dans le vol. III). Dans une cinquième pièce, *Didon se sacrifiant*, l'on ne saurait reconnaître que de vagues échos de l'*Héroïde* de Didon.

[7] Nous nous permettons de renvoyer à ce propos à notre thèse, *Ovide et le théâtre tragique français des XVI^e et XVII^e siècles* (*Métamorphoses et Héroïdes*), co-dirigée par S. Lardon et M. Mastroianni, Université Jean Moulin Lyon III et Università degli Studi di Torino, 2017, actuellement en cours de remaniement pour la publication.

[8] Dans l'édition parue chez le libraire parisien J. Quesnel en 1624, l'*Ariane ravie* est définie dans le titre comme une « tragi-comédie », alors que l'« Argument » la présente comme une tragédie (cette indication étant reprise également en tête des pages impaires).

[9] F. Cavaillé, « *Ariane ravie*. Introduction », dans A. Hardy, *Théâtre complet*, Classiques Garnier, vol. I, 2012, p. 683-709 (voir notamment les p. 696-699). Dans ces pages, les citations de l'*Ariane ravie* seront tirées de cette édition, dont le texte a été édité par Christine Noille-Clauzade, introduit et annoté par Fabien Cavaillé et revu par Ludwig Hochgeschwender.

[10] *Ibid.*, p. 692.

[11] Cette variante du mythe est relatée par un petit nombre d'auteurs parmi lesquels Blaise de Vigenère, traducteur et commentateur des *Images* de Philostrate, selon lequel Thésée « ayant en chemin esté contraint de prendre terre en l'isle de Naxe, il y laissa Ariadne endormie, dont aussi bien il se lassoit desja : Et emmenoit sa sœur Phedra à Athenes, où il l'espousa » (*Les Images ou Tableaux de platte-peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec, mis en françois par Blaise de Vigenere* [...], à Paris, chez N. Chesneau, 1578, f. 128v).

[12] Sur les modèles dramaturgiques, littéraires et iconographiques de l'*Ariane ravie*, voir l'introduction citée de F. Cavaillé, en particulier p. 685-691.

[13] *Ibid.*, p. 699.

[14] Dans les indications du numéro de vers, l'*Ariane ravie* de Hardy sera dorénavant indiquée par le sigle H, tandis que l'*Héroïde* X d'Ovide sera indiquée par le sigle O.

[15] F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Belin, 1995, chap. IV.

[16] Dans les éditions des *Héroïdes* qui précèdent celle de Nikolaes Heinsius (1629), au v. 10 de l'épître X Ariane est généralement *semisopita* (à moitié endormie) et non *semisupina* (à moitié renversée).

[17] H, v. 729-734. L'édition moderne de la pièce conserve les graphies désuètes (« je le voi », v. 731) lorsqu'elles sont nécessaires pour le maintien de la rime.

[18] Sur le *distichon echoicum* et son importance dans la poétique d'Ovide, voir notamment les p. 430-435 de l'ouvrage de J. Wills, *Repetition in latin poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

[19] Dans l'impossibilité de remonter à l'édition latine utilisée par A. Hardy, les citations de l'*Héroïde* X seront tirées de l'édition donnée par H. Bornecque, Les Belles Lettres, 1991.

[20] Parmi les nombreux travaux sur la christianisation des tragédies classiques dans leurs traductions et réécritures françaises des XVI^e et XVII^e siècles, nous nous bornons ici à renvoyer à la synthèse de M. Mastroianni, « Slittamenti semantici nelle traduzioni di tragedie classiche del Cinquecento francese : la cristianizzazione », dans *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, M. Mastroianni (dir.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 529-545.

[21] H, v. 769-786. Nous réintégrons les guillemets signalant les vers sentencieux, présents dans l'édition de 1624 mais absents dans l'édition moderne de référence, pour les raisons qui seront illustrées dans les lignes suivantes.

[22] Les trois éléments qui constituent le premier *trikôlon* sont les v. 775, 776 et 777-778. Les *kôla* qui forment le second *trikôlon*, présentant une extension double, sont les v. 779-780, 781-782 et 783-786.

[23] Hardy lui-même rejette les innovations introduites sur le plan de l'*elocutio* par les adeptes de l'école malherbienne et revendique son adhésion à la poétique ronsardienne dans les textes préfaciels de son *Théâtre*, notamment dans l'avis « Au lecteur » du *Tome cinquième* (édité par F. Cavaillé dans le volume *Les idées du théâtre. Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, M. Vuillermoz (dir.), Genève, Droz, 2020, p. 405-409). Sur la dimension polémique des préfaces de Hardy, voir G. Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 87-128.

[24] H, v. 821. Le discours sur la complicité des vents et, plus généralement, des éléments, est mené chez Ovide aux v. 113-118.

[25] Chez Ovide, une allusion est faite à l'ascendance divine de Thésée au v. 132.

[26] H, v. 851-860. Nous avons réintégré les guillemets signalant les vers sentencieux dans l'édition de 1624.

[27] Ces personnages sont évoqués aussi par Ovide – quoique sans que les Furies soient mentionnées (O, v. 69-70, 99-100).

[28] H, v. 878-880.

[29] H, v. 887-892.

[30] « *Incumbo lacrimisque toro manante profusis : / « Pressimus, exclamo, te duo ; redde duos. / Venimus huc ambo ; cur non discedimus ambo ? / Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est ? »* (O, v. 55-58).

[31] Th. Corneille, *Ariane*, à Paris, chez G. de Luynes, 1672 ; J. Donneau de Visé, *Le Mariage de Bacchus, et d'Ariane*, à Paris, chez P. Le Monnier, 1672.

Pour citer ce document

Par Maurizio Busca, «Les *Héroïdes* sur la scène française au XVII^e siècle : le cas de l'*Ariane ravie* d'Alexandre Hardy», *Cahiers FoReLLIS - Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène* [En ligne], Cahiers en ligne (depuis 2013), Réceptions plurielles des *Héroïdes* d'Ovide, mis à jour le : 09/02/2022, URL : <https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr:443/cahiersforell/index.php?id=974>.

Quelques mots à propos de : [Maurizio Busca](#)

Chercheur postdoctoral à l'Université de Nantes

Maurizio Busca a consacré sa thèse ainsi que la plupart de ses travaux à la réception des œuvres d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles, notamment à leurs traductions et à leurs adaptations théâtrales. Actuellement, il concentre ses recherches autour des témoignages sur l'islam contenus dans les récits de voyage du XVI^e siècle.

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)