



Les vies françaises de l’Arcadia : du roman de Sir Philip Sidney à ses adaptations dramatiques en France

Alban Déléris

► To cite this version:

Alban Déléris. Les vies françaises de l’Arcadia : du roman de Sir Philip Sidney à ses adaptations dramatiques en France. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 2017, 40.3, pp.7-29. hal-04056875

HAL Id: hal-04056875

<https://hal.science/hal-04056875>

Submitted on 8 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 vies françaises de l'*Arcadia* :

du roman de Sir Philip Sidney à ses adaptations dramatiques en France

Résumé : Dans les années 1580, Sir Philip Sidney s'attelle à l'écriture de son œuvre majeure, l'*Arcadia*, vaste roman pastoral dont la composition inachevée s'étale sur plusieurs années, et la publication posthume. Sa diffusion à l'étranger, et notamment en France, est rapide et l'*Arcadia* fait en effet l'objet dès le début du XVI^e siècle de plusieurs traductions, grâce à plusieurs érudits français qui n'hésitent pas à traverser la Manche pour affiner leur compréhension de la langue anglaise. Par ailleurs, le roman pastoral est adapté à trois reprises sur les scènes françaises, entre le tout début du XVII^e siècle et 1642, par successivement Galaut, La Calprenède et Mareschal. Ainsi, se dessinent des trajectoires littéraires et des continuités dramatiques singulières, qui conduisent à interroger tout à la fois les mécanismes de l'adaptation théâtrale et les fondements historiques des transferts culturels entre la France et l'Angleterre.

Les relations entre l'Angleterre et la France durant toute la seconde moitié du XVII^e siècle sont constantes et ne se réduisent pas à des antagonismes politiques et religieux. Ainsi les guerres de religion qui ébranlent la France et qui causent à plusieurs reprises l'intervention de l'Angleterre protestante d'Élisabeth I^{re}, n'empêchent pas les échanges commerciaux et les transferts culturels entre les deux pays. Ces transferts se traduisent concrètement par la circulation entre la France et l'Angleterre de voyageurs, le plus souvent diplomates ou érudits, mais aussi d'écrivains qui traversent la Manche pour des raisons professionnelles ou plus personnelles. À titre d'exemple, l'auteur de tragédies Antoine de Monchrestien s'exile en Angleterre après la publication et la création de sa pièce *L'Écossaise*¹, qui reprend le sujet de Mary Stuart et de sa fin tragique². Par ailleurs, certains témoignages et traces attestent du passage de troupes anglaises sur le territoire français : même si ces preuves sont assez rares, elles permettent de comprendre le trajet de comédiens qui, non contents de passer la Manche, sillonnent l'Europe, et jouent au moins dans les pays du nord comme les Pays-Bas ou l'Allemagne.

¹ En 1601 puis 1604.

² Voir Jane Conroy, *Terres tragiques : l'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII^e siècle*, Biblio 17 (Tübingen : Gunter Narr, 1999).

Surtout, les échanges culturels entre l'Angleterre et la France sont illustrés par la diffusion et la traduction souvent rapides de quelques ouvrages emblématiques. Parmi ces œuvres, la plupart sont de nature scientifique ou théologique : en effet, plus que Shakespeare, les Français de la fin du XVI^e siècle connaissent Bacon et Thomas More, tandis que les ouvrages de Joseph Hall et de Jacques I^{er} font l'objet d'une plus grande attention que ceux des dramaturges de la période élisabéthaine. Ainsi, le théâtre anglais ne fera, de manière générale, l'objet d'aucun intérêt de la part de la France jusqu'à la découverte de Shakespeare par Voltaire au XVIII^e siècle (même si l'on note la présence d'imprimés dans les catalogues du collège de St-Omer ou dans la bibliothèque de Fouquet). Cependant, et c'est là l'objet de cette étude, quelques ouvrages littéraires, et plus précisément romanesques, font l'objet d'un engouement immédiat en dehors des frontières anglaises puisqu'ils sont diffusés, traduits et adaptés à plusieurs reprises dans les années et les décennies qui suivent leur composition. Le cas de l'*Arcadia* de Sidney se présente ainsi à nous comme un élément majeur dans la littérature anglaise de la fin du XVI^e siècle : son trajet européen permet de comprendre les mécanismes de la diffusion et de l'adaptation des œuvres en Europe et notamment en France durant cette période. Roman importé et donc naturalisé dans un autre pays, il est par ailleurs transporté sur les tréteaux du théâtre à différents moments de l'histoire dramatique en France. Ces turbulences constituent un témoignage précieux sur l'évolution du théâtre français dans les premières décennies du XVII^e siècle ainsi que sur la postérité du chef-d'œuvre de Sidney.

L'Arcadia : d'un roman anglais protéiforme à ses traductions

Le roman de Philip Sidney, avant même sa publication, est un texte difficile à appréhender. Sa genèse constitue à elle seule un roman, et il convient d'en présenter

brièvement les différentes étapes. Sa composition s'étale en effet sur deux périodes qui correspondent à deux versions publiées, et que l'on a surnommées *The Old Arcadia* et *The New Arcadia*. La première est écrite par le chevalier anglais à l'instigation de sa sœur, Mary Herbert, comtesse de Pembroke. Cette mouture, probablement composée à la fin des années 1570, a circulé sous forme manuscrite, parmi les cercles d'amis de l'écrivain, mais n'est véritablement découverte comme telle qu'en 1908 par l'antiquaire Bertram Dobell. Cette version est publiée en 1912 dans l'édition des œuvres complètes de Sidney par Albert Feuillerat. *The Old Arcadia* constitue donc une version officieuse, bien qu'achevée, de ce qui va se présenter comme la version accomplie, quoique inachevée, de l'œuvre. Mais la composition de l'*Arcadia* présente un deuxième volet et court du début des années 1580 jusqu'à la mort de Sidney en 1586, alors que l'auteur n'a pas terminé la révision de cette seconde version du roman. Le texte est cependant préparé pour être publié et il connaîtra deux éditions différentes. La première est publiée en 1590 par les soins de Fulke Greville, ami de longue date de l'auteur, avec l'aide de John Florio et Matthew Gwinne : elle présente le texte non achevé, tel que Sidney l'a laissé à sa mort. Mary Herbert édite par ailleurs en 1593 une seconde version qui effectue d'importantes modifications au texte et tâche de conclure la partie laissée inachevée par Sidney.

Ces différentes versions de l'*Arcadia* se distinguent ainsi clairement les unes des autres et les modifications apportées à la première mouture apportent à l'ensemble de l'œuvre une structure radicalement différente. Or, c'est bien la dernière version, *The New Arcadia*, telle que l'a achevée Mary Herbert, qui est traduite et diffusée en France. Le texte anglais, nécessairement hybride puisqu'il vient compléter un texte originel inachevé et qu'il est le fruit d'une reconstruction littéraire, conditionne donc en partie ses traductions et ses adaptations françaises.

La traduction de l'*Arcadia* est par ailleurs le centre d'enjeux littéraires et politiques puisqu'elle mobilise plusieurs traducteurs et donne lieu dans les années 1600-1620 en France à une sorte de course éditoriale entre plusieurs projets de traduction. Le premier à s'atteler à ce projet est une figure peu connue mais dont l'activité intellectuelle au début du XVII^e siècle paraît intense. Jean Loiseau de Tourval est un jeune huguenot parisien et instruit, qui connaît le latin, l'espagnol et l'italien. Il se retrouve en 1603 dans la suite de Sully, envoyé par Henri IV en Angleterre à la mort d'Élisabeth. Tourval est envoyé pour apprendre la langue anglaise et devenir le traducteur de Jacques I^{er}. Il accomplit cette tâche avec un certain succès puisqu'il fournit tout d'abord la version française du *Triplici Nodo triplex Cuneus* en 1607. Mais surtout, Tourval s'attelle à une tâche autrement plus conséquente, la traduction du roman de Sidney. Cette traduction, qu'il n'achèvera pas et dont Osborn donne de nombreux passages dans son ouvrage *Sir Philip Sidney en France*³, s'étale semble-t-il entre 1605 et 1611. Des informations sont fournies dans l'une des deux dédicaces laissées par Tourval, dédicaces dont le destinataire est inconnu :

Quoi que soit je confesse ingénument et en jure, que c'est tout le mieux que j'ai pu faire ; sinon par modestie je dirai quasi : et qui se peut. Car de lui rendre sa perfection en langue quelconque, c'est chose impossible. Qu'un autre donc l'essaye à la bonne heure et en sorte à son honneur. Ma honte ne sera point surpassée par le contentement que j'en recevrai ; assez glorieux si le mauvais traitement que j'ai fait à votre brave frère, (las ! toutefois bien loin de ma volonté) peut piquer quelque bel esprit à sa vengeance, quoi qu'aux dépens mêmes de ma réputation, bien qu'il se dût servir de mes propres armes.

A l'exemple, non certes à l'envie, que tant d'excellents esprits il y a longtemps que j'eusse bien aussi désiré à mon tour de faire un petit miracle d'Arcadie, et l'apporter toute brandie en notre France, qui par une autre espèce de contremiracle, ne savait encore, au milieu de tous ses voisins qui s'en vantaient, et à qui il était si heureusement réussi, que c'était d'un tel miracle et transport de si lointain pays chez soi.

³ Albert W. Osborn, *Sir Philip Sidney en France* (Genève : Slatkine, 1974).

Mais c'était un fardeau trop lourd pour moi, et ne faut point mentir, que je ne sais pas bien les mots qu'il y faudrait dire ; si bien que voyant combien l'*Arcadie* Grecque est loin de notre rivage, il y a 7 ou 8 ans que ne sachant pas la langue Anglaise, et ayant bien peu d'espérance de la jamais savoir, j'avais jeté l'œil sur l'Espagnole pour la charrier avec moindre frais jusques chez nous. Mais l'inespéré trépas de la grande Élisabeth m'amenant tout à coup en ce pays où je ne faillis aussitôt pour mon apprentissage de consulter les sacrets feuillets de l'*Arcadie* Anglaise dont j'avais tant ouï faire de cas, je changeai bientôt d'opinion, et quoique celle-ci fut beaucoup plus grande, et plus difficile, sachant d'ailleurs que le trajet d'entre la France et l'Angleterre n'est pas large, j'ai mieux aimé, comme Ésope, choisir un grand fardeau et ne le porter pas loin, qu'un moindre à plus longue distance, non moins assuré que sa beauté et bonté, ainsi que des pilules dorées et sucrées m'en ferait aisément avaler la difficulté.⁴

Cet extrait de la première dédicace est ainsi riche d'informations : il permet d'affiner la datation et de proposer une hypothèse d'identification du dédicataire. Il apparaît de plus que le projet de traduction de Tourval est antérieur à son départ en Angleterre, la mort de la reine ne lui ayant fourni qu'une occasion de mener à bien son projet. Cet engouement du Français témoigne ainsi du rayonnement rapide de l'*Arcadia*. La mention de l'*Arcadie* de Lope de Vega⁵ laisse supposer aussi que Tourval a essayé de faire publier sa traduction dès son retour en France, en 1610, malgré le fait qu'elle ait été inachevée. Enfin, le texte permet d'identifier le dédicataire en la personne de Robert Lisle, frère de Sidney. Tourval s'attache ainsi à présenter des excuses à son dédicataire, avouant n'avoir pu mener à terme son projet et ne laissant que ce qu'il appelle une « copie toute brouillée, barbouillée et chaffourée »⁶. L'entreprise de Tourval s'avère donc être avortée, et cet échec témoigne des difficultés pour un Français à traduire une œuvre aux dimensions de l'*Arcadia*, dont le style et les subtilités poétiques devaient rajouter des problèmes de traduction conséquents.

⁴ Osborn, p. i.

⁵ Publiée en 1598.

⁶ Osborn, p. ii.

Cependant, la tentative de Tourval ne resta pas sans suite puisqu'une autre figure littéraire importante de ce début de siècle, Jean Baudoin, s'attela à la traduction de l'*Arcadia*. Incarnation de l'intellectuel voyageur, Baudoin, qui voyagea en Italie, en Espagne et en Italie, publia entre autres une traduction des *Essays* de Bacon en 1619⁷. Comme son prédécesseur, la traduction du roman de Sidney ne fut possible que par le biais de ce que l'on pourrait appeler un « voyage linguistique », puisqu'il reçut une pension de Marie de Médicis en 1622 afin d'aller y apprendre l'anglais et de traduire l'*Arcadia*. Mais, contrairement à Tourval, Baudoin fut aidé dans cette entreprise par des collaborateurs, qu'il ne nomme d'ailleurs jamais. Osborn suggère à ce propos que l'un d'eux ait pu être Tourval en personne, comme peut le confirmer ce qu'écrit Baudoin dans l'« Avertissement » de la première partie :

J'avoue franchement que le seul désir que j'ai eu d'entendre un si rare livre m'a fait passer en Angleterre, où j'ai demeuré deux ans pour en avoir l'intelligence. A quoi m'a servi grandement un Gentilhomme Français de mérite et de qualité, qui a pris la peine de m'expliquer tout le premier livre. Avec cela j'ai fait en sorte d'en avoir deux versions différentes, afin d'en faire une bonne. Mais comme le langage de ces traducteurs m'était aussi difficile que l'Anglais même, finalement j'ai toujours eu près de moi un de mes amis, à qui cette langue était aussi familière que la nôtre [...].⁸

On peut ici relever l'allusion quelque peu perfide de Baudoin au style ampoulé de Tourval, qui lui aurait cependant facilité la compréhension de la première partie de l'*Arcadia* (puisque c'est cette partie que Tourval avait effectivement traduite). Baudoin mentionne également une version traduite du roman sans vers, et, la version de Tourval étant intégralement composée en prose (elle ne comprend pas les passages versifiés, sans doute trop difficiles à traduire), on

⁷ *Les Essays politiques et moraux de messire François Bacon, ... mis en notre langue par J. Baudoin* (Paris : François Julliot, 1619).

⁸ *L'Arcadie de la comtesse de Pembroke, mise en notre langue, de l'Anglais de Messire Philippes Sidney* (Paris : Toussaint du Bray, 1624).

peut légitimement penser que Baudoin a eu sous les yeux la traduction de Tourval et s'en est servi pour mener à bien la sienne.

Cependant, Baudoin ne limite pas ce genre d'allusions aigres à son collaborateur supposé, et l'on peut déceler dans l'avertissement les indices ou les traces de ce que l'on pourrait nommer une « guerre des traductions » qui se noue au milieu des années 1620. En effet, plusieurs autres traductions voient le jour en même temps que celle de Baudoin. La première partie de sa version paraît en juin 1624, la deuxième en novembre et la troisième en mars 1625. Des rumeurs qui circulent à Paris à ce moment-là font état des difficultés de Baudoin mais aussi de l'existence d'une traduction bien meilleure⁹. L'auteur en est un certain Jean Liméry, ancien collaborateur de Baudoin et dont les motivations ont pu être diverses : en premier lieu politiques, puisqu'en tant que huguenot, il est possible que Liméry ait mal accepté qu'un catholique se chargeât de la traduction de l'œuvre d'un illustre protestant ; en second lieu personnelles, des inimitiés ayant sûrement résulté de l'ingratitude de Baudoin.

Outre Liméry, il faut remarquer la tentative d'un certain Théodore Jacquemot, qui envisagea de traduire le roman anglais mais y renonça. On trouve néanmoins dans un catalogue de la foire de Francfort, en 1623, mention d'une « Arcadie de la Comtesse de Pembroke, composée en Anglois par l'Excell. Chevalier Philippe Sidney, en cinq livres, traduit en François par Th. Jacques »¹⁰. Mais cette mention ne correspond à aucun témoignage existant. Cette traduction n'a pu voir le jour probablement parce que Baudoin bénéficiait alors d'un privilège d'exclusivité qui défendait de vendre en France toute autre version de *L'Arcadie* que la sienne. Mais ce privilège ne dura pas puisqu'on l'attribua à la fin de la même année au libraire Robert Fouet. Une *Seconde partie de l'Arcadie de la Comtesse de*

⁹ Peiresc écrit ainsi dans une lettre du 28 décembre 1623 à Dupuy : « Nous attendrons en grande impatience... la version de l'*Arcadie* de Philippes Sidney, marri néanmoins qu'elle ne soit plus heureuse que ce que l'on vous a fait entendre. Il faudrait voir si ce Sr Limerius que connaît Mr de Villiers Hotman, lequel l'avait autrefois entreprise, ne voudrait point lâcher la sienne, car puisqu'il est un homme judicieux, infailliblement il aurait mieux fait que l'autre » (Osborn, p. 82 ; dans *Lettres*, Paris : P. Thamizey de Larroque, t. 6, 1897, p. 16.)

¹⁰ Osborn, p. 83.

*Pembrok*¹¹, ornée de gravures et traduite par Geneviève Chappelain, est publiée en effet en 1625 et vient donc concurrencer directement la version de Baudoin. S'ensuit alors un véritable combat éditorial entre les deux traductions : les éditeurs de Chappelain vantent le fait que celle-ci a passé sept années en Angleterre à la suite de la comtesse de Salisbury pour démontrer que sa compréhension de la langue est meilleure. Ce combat devient débat public lorsque Baudoin accuse ses adversaires de plagiat et qu'ils répondent en lui faisant un procès en diffamation. L'avis « Au lecteur » de la première partie de la traduction publiée par Robert Fouet, postérieurement à la deuxième et à la troisième, et dont la mention « achevé d'imprimer » date du 7 juillet 1625¹², témoigne du caractère acrimonieux de la polémique :

Je n'ay pas resolu de respondre aux braillements, que celuy qui se qualifie premier Traducteur de ce Livre fait contre ceux qu'il nomme Plagiaires, & qui veritablement ont plus sujet de luy reprocher ce vice, puis qu'ils ont fait auparavant luy ce qu'il dit que l'on a pris de son livre. [...] Il dit encor que l'on luy a desrobé des discours d'Estat & de Philosophie. Mais je croy quand on auroit tout enlevé ce qu'il en sceut jamais, que celuy qui les emporteroit ne lairroit pas de courir, & que l'on ne luy en sçauroit avoir si peu pris qu'il ne s'en apperceust. Il dit que sa Troiesme Partie est plus grosse de dix feuilles que l'autre : mais il ne faut que la comparer pour le faire rougir. Il adjoust en un endroit de son livre qu'il craint que des Frippiers de sa version ne desrobent une chose qu'on avoit faite auparavant luy : mais je le luy pardonne, il ne le savait pas joint qu'il n'appartient qu'à ceux qui sçavent attraper les Frippiers, de parler de la Fripperie.¹³

Baudoin perd son procès, même s'il s'avère que son accusation était justifiée, la traduction de Chappelain plagiant des passages entiers de la sienne. Il ne reste pas de trace du procès

¹¹ Paris : Robert Fouët, 1625.

¹² On peut avancer que l'auteur de cette traduction est peut-être Tourval.

¹³ *L'Arcadie de la comtesse de Pembrok., premiere partie. Composee par Messire Philippes Sidney Chevalier Anglois. Traduitte en nostre langue par un Gentilhomme François* (Paris : Robert Fouët, 1625).

proprement dit, mais une lettre de Baudoin à Jean de Lannel atteste de ses déboires et de son amertume¹⁴.

Le récit de la naissance et de la trajectoire des traductions françaises de l'*Arcadia*, s'il peut sembler anecdotique, n'en révèle pas moins les enjeux attachés à la diffusion du roman de Sidney en France. Ces enjeux sont d'abord de nature politique, puisqu'à chaque fois, les projets de traduction sont commandités par le pouvoir royal, celui d'Henri IV dans le cas de la version inachevée de Tourval ou celui de Marie de Médicis dans le cas de la version de Baudoin. Le voisin anglais, par sa proximité, par la part qu'il a pris dans les troubles politiques et religieux de la France, fait donc l'objet d'un vif intérêt profond. De plus, l'*Arcadia*, œuvre de l'un des plus illustres protestants de l'époque élisabéthaine, symbolise pour les huguenots français un bastion autant politique que culturel. Par ailleurs, le nombre de traductions à éclore durant le début du XVII^e siècle et le milieu des années 1620, que ces traductions aient abouti, qu'elles aient été inachevées ou qu'elles soient restées à l'état de projet, montre aussi l'attention littéraire suscitée par le vaste roman pastoral, hérité à la fois de la pastorale académique italienne du siècle précédent mais aussi de la tradition chevaleresque et héroïque anglaise dont Sidney se voulait un des derniers représentants. Les différents passeurs qui se sont attelés à la tâche de traduire le roman ont ainsi dû se confronter aux nombreuses difficultés d'un texte aussi poétique que romanesque : l'étendue de la matière romanesque autant que la subtilité du style poétique de Sidney expliquent les abandons, les retards et les rivalités dans la course à la traduction en France. Cependant, cette course aux traductions ne constitue qu'une étape de l'itinéraire de l'œuvre de Sidney vers la France et vers la scène.

¹⁴ La lettre est citée dans Laurence Plazenet, édition et présentation de *L'Histoire nègrepontique* de Jean Baudoin (Paris : Honoré Champion, 1998), p. 31-32.

Des traductions aux adaptations théâtrales : les turbulences de la scène.

Ainsi, le parcours de l'*Arcadia* en France ne se limite pas à sa diffusion sous forme de traductions puisque le roman est aussi l'un des textes anglais les plus adaptés pour le théâtre dans la France de la première moitié du XVII^e siècle. Plusieurs auteurs dramatisent en effet la matière pastorale anglaise et font ainsi entrer, pour reprendre une formule de Françoise Lavocat en inversant ses termes, le roman dans ce « champ de turbulence » qu'est la scène théâtrale¹⁵. Les modalités de transposition de la forme narrative et romanesque à la forme dramatique sont nombreuses et nous ferons que souligner ici les principales caractéristiques des adaptations françaises de l'*Arcadia*¹⁶.

La première d'entre elles voit le jour dès la fin du XVI^e siècle, probablement entre 1595 et 1601. La tragédie *Phalante* de Jean Galaut¹⁷, un avocat toulousain, a été redécouverte par Henry Carrington Lancaster et récemment Alan Howe, après avoir disparu du panorama critique pendant des siècles. La pièce, qui se situe à un moment charnière de l'histoire du théâtre français (entre la disparition de la tragédie humaniste et l'apparition de formes dramatiques nouvelles), présente la particularité de n'adapter qu'un épisode circonscrit du roman anglais, épisode secondaire auquel le dramaturge fait subir un certain nombre de modifications. L'histoire de Phalante et d'Hélène telle que la retrace la pièce correspond en effet chez Sidney à celle d'Amphialus et de la reine de Corinthe (dans la première partie) : les chevaliers Clitophon et Palladius y rencontrent deux dames, dont Hélène, qui leur fait le récit

¹⁵ Dans *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne* (Paris : Honoré Champion, 1998), p. 468 : « Le traitement romanesque d'un épisode pastoral le fait entrer dans un tout autre champ de turbulence que celui auquel le soumet la forme théâtrale ».

¹⁶ Voir à ce sujet Chrystelle Barbillon, *Mode narratif, mode dramatique : l'adaptation théâtrale de fictions narratives au XVII^e siècle en France*, thèse de doctorat sous la direction de Georges Forestier, Université Paris Sorbonne, 2012.

¹⁷ *Phalante, tragedie*, dans *Recueil de divers poemes et chans royaux, avec le commencement de la traduction de l'Énéide, de J. Galaut, Avocat au Parlement de Toulouse* (Toulouse : J. et R. Colomiez, 1611) ; éd. Alan Howe (Exeter : University of Exeter Press, 1995).

de ses mésaventures. C'est donc ce récit rapporté qui fait la trame de la pièce de Galaut : la tragédie se concentre sur l'amitié entre Phalante et Philoxène, fils de Timoclée, qui est follement amoureux d'Hélène. Comme Philoxène a chargé son ami d'enfance d'aller parler en sa faveur à Hélène, cette dernière s'éprend de Phalante, qui tombe aussi amoureux d'elle. Les scrupules et les résistances du jeune chevalier n'y font rien, et la jalousie de Philoxène le pousse à attaquer Phalante : ce dernier, contraint, le tue au moment où arrive Timoclée.

Parmi les modifications effectuées par Galaut, la plus apparente est donc le changement de nom du protagoniste : Amphialus devient Phalante, alors que chez Sidney Phalantus n'est autre que le frère d'Hélène. Surtout, le récit rapporté devient ici fil principal de l'action dramatique et, de manière logique, Galaut accentue la tonalité tragique du passage narratif. Ainsi, les « retouches » opérées par le dramaturge concernent principalement le dénouement : après qu'il a tué Philoxène, Phalante se suicide, suivi en cela par Hélène qui découvre son corps et par Timoclée, qui meurt de chagrin à la vue de ce spectacle. Dans la lignée des pièces de Garnier, Jodelle ou Montchrestien, Galaut a accentué le pathétique de son dénouement, par l'addition de ce que Fabien Cavaillé appelle un « effet sanglant »¹⁸.

Si la pièce laisse peu de doutes, par le nombre de ressemblances d'ensemble et de détail avec l'*Arcadia*, sur le fait qu'elle soit bien fondée sur le roman anglais, on peut se demander à quelle source a eu accès Galaut. Howe avance plusieurs hypothèses¹⁹, sans qu'aucune ne soit pleinement convaincante. La première est que Galaut ait su l'anglais et qu'il ait eu accès au texte original : mais peu de Français connaissaient la langue anglaise à l'époque et le roman n'avait d'abord circulé que sous forme manuscrite. L'hypothèse d'un intermédiaire ou d'un collaborateur anglais ou écossais ne paraît guère plus plausible. Une dernière possibilité, évoquée par Howe, est que Galaut ait connu la traduction de Tourval.

¹⁸ Voir Fabien Cavaillé, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions et concorde civile au début du XVII^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Gilles Declercq, Université Paris III, 2009.

¹⁹ Howe, p. xxii-xxiii.

Mais dans ce cas, il n'aurait composé la pièce qu'à la fin de sa vie, donc pas avant 1604, et les probabilités qu'il ait eu le texte entre les mains sont très faibles. Si la pièce incorpore également quelques éléments pastoraux, il faut donc bien la lire comme une tragédie funeste, qui adapte le roman anglais en s'éloignant fortement de sa tonalité d'ensemble.

Un tel problème historiographique ne se pose pas pour la pièce de La Calprenède, *Phalante*, composée en 1642²⁰ et qui reprend la version de Galaut. En effet, la pièce, qui s'inscrit au sein du renouveau du genre tragique au milieu des années 1630²¹, n'est pas adaptée du roman de Sidney mais bien de la pièce de Galaut, qui est donc encore connue au début des années 1640. Ainsi, la tragédie de La Calprenède présente des analogies de détail avec celle de Galaut, analogies qui n'existent pas avec l'*Arcadia*. Outre les noms des personnages, le plus emblématique concerne le dénouement : alors que chez Sidney, Amphialus donne volontairement le coup fatal à Philoxène, dans les deux adaptations c'est ce dernier qui se jette sur l'épée de Phalante, qui n'est donc pas coupable de sa mort. De la même manière, La Calprenède reprend le *topos* tragique utilisé par Galaut pour conclure sa pièce, à savoir le motif de la mort des amants, tel qu'il est repris par Théophile dans *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, publiée en 1623²².

Cependant, si La Calprenède reprend la trame de la tragédie de 1600, son adaptation procède à un certain nombre d'aménagements dramatiques et laisse de côté plusieurs éléments de la version de Galaut. On ne retrouve en effet dans sa pièce ni l'intervention de l'Ombre, ni le rêve prophétique ni le fantôme, qui sont autant de motifs surnaturels présents chez Galaut et qui ressortissent trop clairement à la poétique tragique des humanistes. Par ailleurs, il fait

²⁰ *Phalante, tragédie* (Paris : A. de Sommaville, 1642) ; éd. Camille Loiseau, mémoire de Master sous la direction de Georges Forestier, Université Sorbonne Paris IV, 2010.

²¹ Voir Bénédicte Louvat-Molozay, *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille* (Paris : Presses de l'U Paris-Sorbonne, 2014).

²² Dans *Les Œuvres du Sieur Théophile* (Paris : P. Billaine et J. Quesnel, 1623) ; éd. Georges Peureux et Bénédicte Louvat-Molozay (Paris : GF-Flammarion, 2015).

commencer sa pièce *in medias res*, et ne reprend pas tout le premier acte de la tragédie de Galaut. La *Phalante* de 1642 constitue ainsi un objet dramatique singulier, qui témoigne de l'évolution souvent paradoxale de la tragédie depuis le début du siècle. En effet, au moment où il compose sa pièce, les théoriciens réguliers ont gagné le débat qui les opposait aux dramaturges irréguliers²³, et la tragédie est donc soumise à des impératifs que les auteurs sont tenus de respecter, du moins partiellement. Ainsi, plus qu'à une régularité absolue qui voudrait un seul lieu et une durée de vingt-quatre heures, La Calprenède montre un souci d'unification des actions par rapport à Galaut. Si l'on dénombre dans sa *Phalante* trois espaces distincts, le dramaturge fait en sorte de les rendre contigus. Il réduit également les intervalles de temps entre les actes, intervalles qui pouvaient couvrir dans la pièce, datant de 1600, jusqu'à plusieurs jours. Enfin, il atténue les éléments sanglants qui peuvent choquer les règles de bienséance. La *Phalante* de La Calprenède illustre ainsi l'évolution de la tragédie en France entre 1600 et 1640 et la conformation partielle à des conventions génériques nouvelles. Il est cependant nécessaire de relativiser ces impératifs poétiques et de constater que les pièces de Galaut comme de La Calprenède s'inscrivent dans un écart avec la production théâtrale de leur époque : cet écart est peut-être redevable à leur source anglaise, dont l'écho va en s'amenuisant mais n'en est pas moins perceptible.

L'adaptation d'André Mareschal, *La Cour bergère*,²⁴ se distingue radicalement des deux autres par le fait qu'elle se définit non pas comme une transposition partielle mais comme une transposition synthétique puisqu'elle reprend l'intrigue principale du roman, en se fondant probablement sur la traduction de Baudoin. Alors qu'adapter un épisode du roman permet d'en suivre rigoureusement, presque à la lettre, la trame, transposer le récit dans son ensemble suppose, *a contrario*, un certain nombre de choix et de coupes dans la matière

²³ Voir Giovanni Dotoli, *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid* (Paris : Klincksieck, 1996).

²⁴ *La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippes Sidney, tragi-comédie* (Paris : Quinet, 1640).

narrative. Mareschal se concentre ainsi sur l'histoire des amours de Pyroclès et Lyzidor, jeunes princes étrangers qui échouent dans le royaume de Basilius et s'éprennent de ses deux filles, Philoclée et Pamèle. Il s'ensuit une intrigue double, traitant en parallèle des parcours de Pyroclès déguisé en amazone et de Lysidor qui a pris les habits d'un berger. Outre cette intrigue centrale, le dramaturge reprend l'innovation principale de Sidney dans la version révisée : l'histoire de la reine Cécropie, belle-sœur de Basilius, et de son fils Amphiale. Cette trame secondaire donne lieu à l'une des étrangetés de la pièce, son acte IV, qui constitue une parenthèse tragique et même macabre au sein de ce qui est bien une tragi-comédie pastorale (même si la pièce est dénommée seulement « tragi-comédie »).

Cécropie imagine ainsi un stratagème cruel pour torturer moralement Philoclée, emprisonnée avec Zelmane-Pyroclès. Elle fait paraître sur la scène Pamèle et simule son exécution sanglante devant les yeux de sa sœur. Il est intéressant de mettre en rapport l'épisode tel qu'il est présenté dans la traduction de Baudoin et sa mise en spectacle dans la pièce de Mareschal :

Et afin de tenir toujours ses ennemis en allarme, de peur qu'ils ne la troublassent en ses desseins, elle [Cécropie] escrivit à Basilius, que s'il ne levoit tout promptement le siege de devant son chateau, elle alloit trancher la teste à ses deux filles & à Zelmane, à la veuë de son armee : Et pour davantage intimider le Roy, elle fit à l'heure mesme amener ces trois belles captives sur un eschaffaut, qu'elle avoit fait dresser sur la muraille, avec le plus funeste appareil qu'elle avoit pu s'imaginer : de sorte que le Roy, & toute son armee les pouvoient aysément voir. Elle feignit de les garder là quelque espace de temps, pour faire croire qu'elle n'attendoit plus que la response de sa lettre. Cependant ce spectacle estoit horrible à veoir. [...] Elle [Zelmane] avoit le cœur si saisi de se voir ainsi garottée, qu'elle en jettoit le sang par le nez : outre cela elle avoit le teint si changé, & tenoit ses yeux si fort attachez contre terre qu'il estoit bien aise de juger qu'elle desdaignoit de regarder le Ciel, qui permettoit qu'on usast envers elles d'une si grande injustice.²⁵

²⁵ *L'Arcadie de la comtesse de Pembroke, Seconde Partie*, Livre III, p. 765-768.

Pamele paraît, les mains liées, les yeux bandés, la gorge nue, et un Bourreau derrière elle, qui tient un coutelas à la main, et suit deux hommes qui mènent cette Princesse au lieu du supplice, qui sera dans un lieu élevé au fond du théâtre, et qui se découvrira, la tapisserie étant levée.

PHYLOCLEE. (*Voyant Pamele en cet état*)

Ah ! Zelmane, je meurs.

ZELMANE.

Quel étrange spectacle ! [...]

PRÉVÔT.

Quittez les cris, et songez à votre âme :

Achève, Exécuteur.

Le Bourreau ayant le bras levé prêt à lâcher le coup, on laisse tomber la tapisserie, et Phyoclée s'évanouit. [...]

Comme elle regarde l'échafaut, la tapisserie étant levée, elle voit le corps de Pamele tout ensanglanté, et la tête dans un bassin sur une table.²⁶

Les didascalies prennent en charge la description de cette mise en scène, que l'on peut lire comme une mise en abîme du processus théâtral. Le passage se distingue tout d'abord par le fait qu'il transgresse largement les bienséances en donnant à voir une femme à moitié nue puis un cadavre décapité sur la scène. Il s'inscrit en cela dans une tradition de tragédies sanglantes depuis le début du siècle en France, tradition ravivée dans les années 1630 par des pièces comme le *Cosroès* de Rotrou²⁷ ou le *Thyeste* de Monléon²⁸. On peut cependant se

²⁶ Mareschal, *La Cour bergère*, IV, 6, p. 88-91.

²⁷ Paris : A. de Sommaville, 1649.

demander si, comme dans le *Thomas Morus* de Puget de La Serre²⁹, qui présente aussi le motif des têtes coupées, le référent anglais ne permet pas au dramaturge d'inclure dans sa pièce un motif hétérogène d'un point de vue générique par rapport au reste de sa pièce, motif qui reste quelque peu anachronique dans le théâtre français au début des années 1640. Malgré tout, Mareschal élude en partie le caractère sanglant de la scène par le biais d'un dispositif théâtral courant, la tombée de rideau.

Cette brusque incursion tragique dans la pièce de Mareschal témoigne donc à la fois d'une forme de continuité avec ses prédécesseurs dramatiques, qui reprennent les fils tragiques du roman, et de l'évolution particulière du théâtre en France durant ces quatre décennies, notamment dans le traitement des différents genres théâtraux. De ce point de vue, on peut légitimement se demander si la source dramatique anglaise ne joue pas un rôle séminal dans l'hybridité générique de ses adaptations en France.

Des Arcadies pastorales ?

Les trois adaptations dramatiques du roman de Sidney se caractérisent chacune par la manière dont elles s'accommodent des exigences poétiques en vigueur au moment de leur composition, avec des formules génériques originales.

D'ores et déjà, nous pouvons constater que *La Cour bergère* de Mareschal se présente comme un contrepoint aux deux autres adaptations de l'*Arcadia*, en ce qu'elle n'appartient pas *a priori* à la même catégorie générique et que le problème de la mixité ou de l'hybridité générique se pose donc différemment avec elle. Comme le suggère son titre, la pièce se

²⁸ Paris : P. Guillemot, 1638.

²⁹ Paris : A. Courbé, 1641.

rattache explicitement au modèle pastoral, en se réclamant d'ailleurs ouvertement de son modèle romanesque. C'est ce qu'affirme le sous-titre de la pièce, « ou L'Arcadie de Messires Philippes Sidney », qui pose en quelque sorte une équivalence entre l'hypotexte et l'adaptation³⁰. L'atmosphère générale de la pièce ressortit également à la pastorale et à son atmosphère bucolique, tant sur le plan de ses personnages que des amours contrariées qu'elle met en scène. Comment justifier alors le fait que le dramaturge range sa pièce dans le champ de la tragi-comédie ?

Si l'on peut, comme Lucette Desvignes³¹, donner une explication pragmatique, liée aux intérêts du dramaturge et à une volonté de s'adapter à ce qui se joue alors sur les scènes parisiennes, il faut évoquer aussi le fait que la pastorale, au moment où la pièce est publiée, est un genre en partie éculé, qui repose sur les mêmes schémas structurels assez rigides, et qui font doublon avec ceux de la tragédie. Ainsi, à ce moment-là, la pastorale en tant que genre a pour ainsi disparu du paysage dramatique français. Par ailleurs, contrairement à un certain nombre de ses contemporains, Mareschal restera jusqu'à la fin de sa carrière fidèle à la tragi-comédie et ne signera qu'une seule tragédie. Réciproquement, la tragi-comédie n'est plus au début des années 1640 cet archétype de l'irrégularité dramatique qu'il était à la fin des années 1620, et dont Mareschal s'était fait lui-même le promoteur, sur les plans dramatique et

³⁰ Ce que vient confirmer également la dédicace de la pièce adressée à Robert Sidney, neveu du chevalier élisabéthain.

³¹ Lucette Desvignes, « De l'*Arcadie* de Sidney à *La Cour bergère*, ou du roman pastoral à la tragi-comédie », in *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1er octobre 1978*, dir. Claude Longeon (Saint-Étienne : Publications de l'Université Saint-Étienne, 1980), p. 312-313 : « L'œuvre nouvelle qu'il entend présenter cette fois à l'Hôtel de Bourgogne devra être assez proche de l'inspiration pastorale pour charmer selon les habitudes du temps, assez renouvelée pour ne pas paraître fastidieuse et lassante, assez vivante sur le plan dramatique pour ne pas s'enliser dans les langueurs d'une convention souvent exsangue. Mareschal se sent suffisamment homme de théâtre pour comprendre qu'il peut à la fois tirer parti de certaines composantes de la pastorale dépassée et améliorer le niveau de la prestation scénique : il n'est que de pratiquer une ouverture intelligente aux impératifs d'un mode d'expression en pleine organisation. Il se trouve au confluent des exigences nouvelles rapportées d'Italie pour la composition tragique et des sursauts maladroits d'un genre de transition dont l'autonomie ne s'est jamais véritablement imposée. Le panache et l'extravagance de la tragi-comédie sur laquelle l'Hôtel de Bourgogne, par le biais d'Alexandre Hardy, a sans hésitation fondé son répertoire lui paraissent choses éminemment exploitables ».

théorique³².

La Calprenède a ainsi conservé le cadre pastoral et bucolique présent dans le roman, en lui donnant une place prépondérante. En réalité, le statut de la pastorale est même moindre chez Sidney et il se trouve combiné avec d'autres motifs qui en rendent l'appréhension plus indirecte. Il semble que le dramaturge ait tenu à maintenir une atmosphère pastorale qui, sans reprendre toutes les conventions de la pastorale dramatique, permet d'assimiler la pièce à cette catégorie générique. Est-ce à dire, comme Lucette Desvignes, que « la pièce cherche avant tout à créer une impression de pastorale, comme s'il nous fallait oublier sa nature de tragi-comédie »³³ ? On y retrouve de cette manière la majorité des éléments et motifs pastoraux du roman de Sidney. En premier lieu le personnage de Dametas, qui constituait un des personnages emblématiques du code pastoral dans l'*Arcadia*, représentait la dimension parodique et méta-textuelle de la deuxième version. Par ailleurs, l'atmosphère pastorale est surtout présente au début de la pièce, avant que ne débute l'intrigue secondaire autour de Cécropie et de l'enlèvement des princesses. Elle est de cette manière mise en place avec la découverte du royaume de Basilius par Pyrocle et Musidore, et coïncide avec leurs efforts déguisés pour séduire les filles du roi. De surcroît, c'est autour du personnage de Dametas, berger rustre mais au bon cœur, que l'atmosphère pastorale se cristallise. Cependant, si le traitement général de la pièce relève bien de l'univers pastoral et emprunte en grande partie à ses conventions, la structure dramatique de la pièce s'apparente à une *dispositio* tragi-comique.

Nous retrouvons ainsi les principaux ressorts de la tragi-comédie tels qu'ils ont été définis notamment par Roger Guichemerre et Hélène Baby³⁴. La pièce se construit bien autour

³² En effet, Mareschal est l'auteur d'un texte majeur au sein de la querelle entre réguliers et irréguliers, à travers la préface de sa *Généreuse Allemande*, publiée en 1631. André Mareschal, *La Généreuse Allemande, ou le Triomphe de l'amour*. Tragi-comédie, mise en deux journées, Paris : Pierre Rocolet, 1631.

³³ Desvignes, p. 315.

³⁴ Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault* (Paris : Klincksieck, 2001) et Roger Guichemerre, *La tragi-comédie* (Paris : Presses Universitaires de France, 1981).

d'une intrigue amoureuse, ou plutôt de deux intrigues amoureuses qui se font miroir, l'une autour de Musidore, l'autre autour de Pyrocle : comme dans toute tragi-comédie, le récit dramatique se déroule en suivant la série d'obstacles qui se présentent aux protagonistes et contrarient leurs amours. La pièce est par ailleurs structurée autour de motifs qui ressortissent à la poétique tragi-comique. On retrouve ainsi les motifs du travestissement (que ce soit celui des deux héros, ou celui de la famille de Bazyle en bergers) et de la fausse mort (de Phyloclée), qui sont typiques de la tragi-comédie. Mareschal place même à la scène 2 de l'acte II des stances dialoguées entre Pyrocle et Lyzidor et se sert de la double intrigue amoureuse pour jouer avec les bienséances (la pièce laisse ainsi affleurer la question de l'homosexualité à travers l'amour de Bazyle et de Gynécie pour l'Amazone). Surtout, la pièce se construit et se dénoue autour d'une série de reconnaissances, certaines reposant sur le motif du travestissement des deux jeunes princes, mais les reconnaissances finales se jouent pour ainsi dire en mode majeur, si l'on peut dire, puisqu'elles constituent des reconnaissances d'identité dans le sens fort du terme, avec les preuves que constituent les lettres.

Il apparaît que les procédés d'adaptation employés par Mareschal, ainsi que les choix génériques qui ont présidé à leur application dramaturgique, répondent à un besoin d'unification de l'atmosphère générale de la pièce, de sa tonalité d'ensemble. De la même manière que l'*Arcadia* anglaise se caractérisait par une mixité de ces tonalités génériques, pastorale, héroïque ou comique, Mareschal a, semble-t-il, fait le choix d'unifier ces différents horizons autour de la convention pastorale, même si les autres éléments persistent parfois de manière atténuée. Genre dramatique alors agonisant, la pastorale permet néanmoins au dramaturge de donner à sa pièce une coloration originale qui la rattache directement à son modèle romanesque. Le mode pastoral est donc ce qui permet de garder une cohérence au sein de la matière romanesque choisie, au-delà des nombreuses coupes nécessaires à l'adaptation.

Cependant l'autre problème rencontré par une telle adaptation ne concerne pas cette fois l'*inventio* proprement dite, mais plutôt la *dispositio* de la pièce. Or, la pastorale dramatique simple ne pouvait convenir à l'ampleur de la matière romanesque, et ne constituait plus un genre en vogue au moment de la création de la pièce. De la même manière, si la tragédie est redevenue au début des années 1640 le genre suprême sur la scène française³⁵, la poétique nouvelle qui le fonde ne peut convenir au caractère synthétique de l'adaptation de Mareschal. De cette manière, la *dispositio* tragi-comique, même si elle ne s'exprime plus à travers des pièces aussi irrégulières que les tragi-comédies de la fin des années 1620 et du début des années 1630, apparaissait comme la plus évidente pour le sujet de *La Cour bergère*. Empruntant à la pastorale l'unicité de son atmosphère et la fixité de ses conventions, mais adoptant le choix générique de la tragi-comédie, Mareschal a donc volontairement choisi une formule mixte pour adapter la matière romanesque de l'*Arcadia*. Entre cette hybridité constitutive du roman et la nécessité de s'adapter aux exigences de la scène ainsi qu'à un besoin de régularité plus prégnant qu'il ne l'était au moment de la *Généreuse Allemande*, la tragi-comédie constituait ainsi sûrement pour Mareschal un moyen terme pratique et qui pouvait de plus répondre aux attentes du public de l'Hôtel de Bourgogne.

Il en va aussi de la sorte pour la tragédie de La Calprenède, même si les enjeux génériques et formels y sont sensiblement différents. En premier lieu parce que la *Phalante* de La Calprenède est une tragédie, et que l'« outillage » dramatique, si l'on peut dire, n'est pas le même. Ensuite parce que, comme nous l'avons vu, la matière adaptée couvre une part bien moindre du roman, et que la nature de cet épisode n'en reflète pas l'ensemble. Enfin, parce que l'état du genre tragique en 1642 conduit La Calprenède à modeler son adaptation relativement à de nouvelles exigences dramatiques. En effet, la pièce présente la plupart des

³⁵ Voir Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques* (Paris : Armand Colin, 2010).

marqueurs qui définissent la tragédie nouvellement définie au sortir des années 1630 et traduit partiellement le mouvement vers une régularisation du genre. Mais il faut cependant nuancer cette affirmation et voir en quoi *La Calprenède* emprunte également à d'autres pratiques génériques. Qu'en est-il ainsi des éléments pastoraux déjà présents dans l'adaptation de *Galaut*, et qui participaient alors à une redéfinition du modèle renaissant ?

Dans la pièce de *La Calprenède*, ces motifs pastoraux sont supprimés, et subissent la réduction des lieux autour du palais royal. La majorité de la pièce se déroule ainsi dans la chambre d'Hélène, lieu des nombreuses délibérations des personnages, des tentatives vaines de Philoxène pour conquérir son cœur et des prières de Phalante pour qu'elle accepte la demande de son ami. Cependant, ce resserrement n'est pas aussi absolu qu'il le sera par exemple dans la tragédie racinienne, et les personnages se déplacent dans le cadre du palais ainsi que dans ce lieu plus indéfini que constituait dans la pièce de *Galaut* la forêt et qui devient chez *La Calprenède* un « bois écarté ». Plus grand chose ne subsiste donc de ce qui faisait l'hybridité de la tragédie du début du siècle, et qui faisait sentir l'influence du roman anglais (quelle qu'ait pu en être sa connaissance par le dramaturge toulousain). Ce n'est donc pas par le biais du mode pastoral que la pièce peut se rapporter à une pratique de l'hybridité générique mais plutôt par celui du modèle dramatique de la tragi-comédie, ainsi que d'une écriture proprement romanesque.

La pièce, malgré le fait qu'elle témoigne d'une conscience aiguë des règles appliquées à la tragédie, et malgré le resserrement dramatique opéré par *La Calprenède* par rapport à son devancier du début du siècle, garde donc la trace d'une pratique sous influence des autres genres dramatiques, et notamment de la tragi-comédie. Le choix du motif amoureux et la primauté qui lui est accordée par *La Calprenède* participe également de cette prégnance des schémas tragi-comiques. C'est ce que nous soulignons d'ailleurs au sujet de la tragi-comédie de Mareschal. *Phalante* traduit de cette manière l'essor de la galanterie pendant cette période.

Enfin et surtout, il apparaît que la pièce emprunte à la tragi-comédie certains de ses motifs dans la structuration de son action. Parmi ceux-ci, l'un des plus importants est le motif de la fausse mort, que la tragédie de *La Calprenède* utilise à moitié, pour ainsi dire, ou vers lequel elle penche fortement. En effet, le dernier acte laisse en suspens la mort d'Hélène jusqu'à la dernière scène, alors que la nouvelle de son empoisonnement a été annoncée plusieurs scènes auparavant. Or, ce suspens que le dramaturge maintient jusqu'à la fin de la pièce est typique de la tragi-comédie, qui privilégie le danger de mort à la mort effective des personnages. Ce balancement entre une mort feinte ou évitée de justesse et une mort tragique n'est effacé qu'à la toute dernière scène, qui montre les derniers instants d'Hélène. En réalité, le cinquième acte nous montre à quel point la frontière structurelle entre un dénouement tragique et un dénouement tragi-comique est poreuse, puisque le premier n'est possible que si un dernier renversement ne vient pas transformer le danger de mort en fin heureuse. Par ailleurs, tragédie et tragi-comédie, comme on sait, utilisent souvent les mêmes procédés pour dénouer leur intrigue, au premier rang desquels évidemment le motif de la reconnaissance.

Or, si le dramaturge fait bien avec *Phalante* le choix de la tragédie, ce choix peut s'apparenter à un pragmatisme dramaturgique. En effet, la préférence accordée par l'auteur à ce genre tient d'évidence à la suprématie nouvelle de la tragédie à l'aune des années 1640, ainsi qu'à l'expérience personnelle de *La Calprenède*, qui connut en 1640 un échec populaire avec sa tragi-comédie *Édouard*³⁶. Ses précédentes tragédies, notamment *Le Comte d'Essex*³⁷, ayant au contraire été des succès, il apparaît naturel qu'il ait fait ce choix générique. Sa *Phalante* témoigne néanmoins d'une hybridité générique qui constitue la trace des affinités électives entre genre tragique et genre tragi-comique à ce moment de l'histoire dramatique en France.

De ce point de vue, la tragédie de *La Calprenède* fait écho à celle de son prédécesseur,

³⁶ Paris : Courbé, 1640.

³⁷ Paris : A. de Sommaville, 1639.

puisque la *Phalante* de Galaut peut être lue comme un premier jalon de cette évolution historique des formes pastorales dramatiques en France. On y constate en effet également l'importation d'éléments pastoraux qui participent à la construction du décor matériel et symbolique. *Phalante* reprend à de multiples égards la structure traditionnelle de la tragédie telle qu'elle a été instituée par Garnier notamment, dans la lignée du modèle sénéquien. Mais si *Phalante* est bien ce que nous pourrions appeler une tragédie de l'entre-deux, c'est qu'elle est marquée par une hybridation entre des formes conventionnelles et des formes étrangères au modèle renaissant, en incorporant notamment des motifs pastoraux. Il convient donc, après avoir dégagé sa spécificité par rapport à la source romanesque, de voir ce qui en fait une pièce de transition au sein du corpus tragique du début du XVII^e siècle.

Tragédie de l'entre-deux, « tragédie de l'époque Henri IV » comme l'appelle Howe, *Phalante* est donc d'abord largement tributaire de l'héritage renaissant et du modèle tragique établi par Garnier notamment. Ce modèle fournit en quelque sorte un moule dramatique à la pièce de Galaut, qui en reprend les structures formelles principales. Tout d'abord, la tragédie de l'auteur toulousain témoigne d'un goût encore prononcé pour ces longs monologues typiques de la tragédie humaniste. Trois des dernières scènes de la pièce constituent ainsi des monologues : à la scène 2 de l'acte V, Phalante prononce une déploration funèbre suite à la mort de Philoxène et de Timothée ; à la scène 4, c'est Hélène qui déplore la disparition de son amant ; enfin, à la dernière scène, Phalante tombe sur le cadavre d'Hélène, qui s'est tuée de désespoir, la pièce se terminant ainsi par le motif tragique de la mort des amants.

Les derniers vers témoignent, de la sorte, d'une volonté d'amplifier cet effet funeste, et l'on peut facilement imaginer que le suicide de Phalante soit représenté sur scène³⁸. De la même manière, les monologues présents dans la pièce sont significatifs d'un attachement fort

³⁸ « Soleil qui tournoyant nous marques la journée, / Arreste un peu le train de ta course empenée, / Et devant qu'esclairer aux peuples de là bas / Que ta torche vivante honnore mon trespas, / Qu'elle voye le sang que de mon sein je tire / Affin qu'après ma mort le monde puisse dire / Que ma fin fut heureuse, et que mon sort fut beau / Ayant eu le soleil pour funebre flambeau » (*Phalante*, V, 5, v. 1633-1640).

au modèle renaissant et à la volonté d'accentuer l'effet pathétique de la fin tragique. Ces monologues fréquents alternent avec les échanges stichomythiques, qui ont le plus souvent une valeur judiciaire. Dans le même ordre d'idée, Howe souligne l'emploi de récits, et notamment de celui qui se place entre les vers 757 et 776, inspirés d'Homère. Enfin, le critique souligne la reprise du motif du rêve prémonitoire, dont la fonction est discutée à la scène 1 de l'acte III.

Ceci dit, il apparaît bien que chacune de ces formes, qui ressortissent à un modèle dramatique en partie éculé (en partie seulement puisque certaines d'entre elles subsisteront à travers le théâtre de Hardy et jusque dans les années 1620), sont souvent atténuées ou se trouvent mélangées à des formes émergentes et qui appartiennent à d'autres horizons génériques que la tragédie. Tout d'abord, comme le souligne Howe, Galaut reprend la dynamique sérielle des amours pastorales, même si elle est réduite au minimum : Philoxène aime Hélène qui aime Phalante, et celui-ci est partagé entre son amour pour Hélène et son amitié fraternelle avec Philoxène. Surtout, Galaut fait une incursion dans l'univers pastoral dans le dernier acte, à travers un récit de Phalante dans lequel il raconte comment il a sauvé une jeune bergère des assauts de plusieurs satyres³⁹.

L'aventure de Phalante constitue moins une parenthèse générique au sein de la tragédie qu'un suspens de l'action dramatique, puisqu'elle a retardé le personnage et l'a « détourné de son chemin ». Par ailleurs, la scène, qui n'apparaît pas dans le roman de Sidney, peut se lire comme un commentaire et une annonce du dénouement : si Phalante est vainqueur heureux des satyres, il sera vainqueur malheureux de son ami Philoxène. Alan Howe signale également une allusion plus furtive dans les vers prononcés par le même Phalante : « Les cavernes, les monts, et les sombres forests / Vont tremblant de frayeur au son de mes regrets, / Et la dolente Echo se voit desja lassée / De respondre à ma voix enrouée et cassée »⁴⁰. Or

³⁹ Galaut, *Phalante*, V, 1, v. 1237-1281.

⁴⁰ Galaut, *Phalante*, V, 5, v. 1535-1538.

cette référence pastorale se situe justement dans le dernier monologue de la pièce, avant le suicide de Phalante : la présence de l'intertexte pastoral constitue bien un « écho », mais qui, comme la voix de la nymphe, est atténué et procède d'une mise à distance. Si, comme dans le roman pastoral héroïque, le prince se transforme temporairement en berger, le berger devient dans le même temps chevalier puisqu'il tue les satyres, liquidant la possibilité pour l'univers arcadien de perdurer. L'insertion pastorale sert de miroir à l'action tragique, entérinant pourtant le caractère inéluctable de cette dernière. Les protagonistes restent *in fine* des héros tragiques et les amants meurent selon les modalités conventionnelles de la tragédie du début du siècle : dénouement sanglant et mort des amants ferment la (courte) parenthèse pastorale.

Il apparaît donc, au vu des différentes adaptations dramatiques de l'*Arcadia*, que la transposition du roman revêt pour la France une signification particulière. Comme pour les différentes traductions, les pièces véhiculent probablement un enjeu politique, les éléments de la fiction pouvant se lire en miroir avec l'actualité, comme l'a fait dans un récent article Richard Hillman, analysant notamment *La Cour bergère* en lien avec les complots de Gaston d'Orléans et Anne d'Autriche contre Richelieu⁴¹. Dans le cadre des relations politiques et diplomatiques entre la France et l'Angleterre, la traduction et l'adaptation du roman pastoral de Sidney fait donc figure d'enjeu symbolique majeur. Mais sa place dans l'histoire littéraire et dans l'évolution du théâtre français entre le début du siècle et les années 1640 n'est pas à négliger. En effet, la place particulière qu'occupent ces différentes pièces dans le champ théâtral de l'époque met en lumière la corrélation entre l'influence anglaise sur la France, et le transfert d'un pays à l'autre de modalités d'hybridation des genres et des œuvres littéraires. Se dessinent ainsi des filiations historiques, des évolutions esthétiques plus ou moins subtiles, révélatrices des liens étroits entre les productions littéraires anglaise et française. Chacune de

⁴¹ Richard Hillman, « Et in Arcadia alter egos : Playing Politics with Pastoral in Two French Baroque Dramas », in *French Renaissance and Baroque Drama : Text, Performance, Theory*, éd. Michael Meere (Lanham (Maryland) : University of Delaware Press, 2015), p. 267-293.

ces pièces, qui s'inscrit en décalé avec la production dramatique de son époque, peut bien se lire comme une parenthèse où l'univers arcadien du roman fait figure de double fantasmé et idéal d'une Angleterre à la fois proche et lointaine, intimement liée à la France mais méconnue par cette dernière.

Alban Déléris (IRCL – Université Paul Valéry)