

LE DÉsir DANS LA PASTORALE DRAMATIQUE FRANÇAISE

Paula Schild Mascarenhas*

RESUMO : *O presente trabalho pretende estudar três pastorais dramáticas publicadas nos anos 20 do século 17 na França. O objetivo da análise é observar a forma como é tratada a questão do desejo nesse gênero dominado pelo tema do amor. É possível observar que no caso de Racan o desejo aparece, porém de forma censurada e adaptada aos costumes de uma sociedade submetida à Igreja da Contra-Reforma e ao poder crescente da Monarquia. Nas peças de Mairêt tal questão é exposta de outra forma, o desejo assumindo uma posição de elemento de desestabilização e de subversão das hierarquias sociais.*

PALAVRAS-CHAVE: *desejo – pastoral dramática – teatro do século 17*

RÉSUMÉ: *Ce travail a pour but d'étudier trois pastorales dramatiques publiées dans les années 20 du XVII^{ème} siècle en France. L'analyse des pièces prétend montrer la façon dont est traitée la question du désir dans ce genre où l'amour a la prééminence. Il est possible de remarquer que dans le cas de Racan le désir apparaît de façon censurée et adaptée aux moeurs d'une société dominée par l'Église de la Contre-Réforme et par le pouvoir croissant de la Monarchie. Dans les pièces de Mairêt une telle question est exposée autrement, le désir acquérant une position de désestabilisation et de subversion des hiérarchies sociales.*

MOTS-CLÉS : *désir – pastorale dramatique – théâtre du XVII^{ème} siècle*

INTRODUCTION

L'objectif de ce travail, c'est d'étudier la façon dont le désir et la subversion de l'ordre établi se présentent dans la pastorale dramatique, genre littéraire qui s'est développé en France au début du XVII^{ème} siècle. Pour ce faire, nous étudierons la pièce de Racan, devenue un modèle du genre, et deux pièces de Mairêt, dramaturge complexe et riche, chez qui la question du désir est traversée par un dialogue constant avec les oeuvres de ses prédécesseurs. Nous espérons ainsi donner une idée assez exacte du panorama de la pastorale dramatique française dans les années 1620-1630.

Selon Charles Mazouer (2002, P. 80), la pastorale mélange un idéal conventionnel avec un souci de réalisme, tempéré pourtant d'un raffinement précieux des sentiments. Au milieu des années vingt, la tragédie et la tragi-comédie se confondaient en un amas de complications d'intrigue et allaient se disputer du terrain – opposant ceux qui, comme Alexandre Hardy, valorisaient la tradition de la tragédie humaniste, et les modernes, le groupe des malherbiens, qui prônait la liberté – jusqu'en 1628, moment où la tragi-comédie s'est vraiment imposée comme genre à la mode. La

* Mestre, professora adjunta de Língua e Literatura Francesa da UFPel. Doutoranda UFRGS. Bolsista Capes PDEE.

pastorale s’offrait donc comme une issue possible à ceux qui voulaient faire une peinture de l’amour. Selon Jules Marsan,

On pourrait même dire qu’elle est, un moment, l’unique genre qui, sur la scène française, se propose l’étude du coeur humain, le seul, par conséquent, qui malgré ses conventions et par la vertu de ses sujets, puisse prétendre à quelque vérité. (MARSAN, 1969, p. XI).

On peut dire aussi, à la suite de Mazouer, que la pastorale répond en quelque sorte aux aspirations d’une société durement éprouvée par les guerres civiles, qui continuent au temps de Louis XIII :

L’aspiration à la paix après les guerres civiles, l’affirmation que le bonheur existe pour les coeurs purs, la proposition d’une éthique et d’un langage de l’amour : c’est tout cela que rêve la société du temps à travers la pastorale dramatique. (MAZOUER, 2002, p. 91).

Ce qui explique l’énorme essor qu’a connu la pastorale en France, c’est sans doute la capacité des auteurs de comprendre les grands courants de pensée qui soutenaient la société française de l’époque, de s’approprier les enjeux éthiques concernant chacun de ces courants philosophiques et de les réinventer au sein de la fiction, en permettant leur côtoiement harmonieux, voire leur interdépendance. C’est en tout cas la thèse de Jean-Pierre Van Elslande, qui voit dans la pastorale une intention de faire interagir ces deux systèmes de valeurs coexistants, celui de la dévotion et celui du libertinage :

[...] contemporaine des progrès accomplis par la dévotion aisée comme des diverses formes de libertinage, la pastorale fait interagir dans l’espace de la fiction les systèmes de valeurs véhiculés par ces deux courants de sensibilité, en interroge le bien-fondé comme les limites, et confère un sens nouveau aux questions essentielles qu’entraîne, précisément, leur coïncidence historique. (VAN ELSLANDE, 1999, p. 3-4).

LES BERGERIES DE RACAN, AMOUR, SAGESSE ET IDÉAL

Le grand modèle de ce genre était la pièce de Racan, *Les Bergeries*. Issu d’une famille noble d’origine italienne, Racan porte le nom du fief que son père avait acheté en Touraine. Honorat de Bueil, son nom de famille, né en 1589, est devenu orphelin assez tôt et a été élevé par un cousin, grand écuyer de France, premier gentilhomme de la chambre du roi. Par l’influence de ce tuteur, Racan entre à la cour et devient page d’Henri IV en 1603. Pas doué pour la vie de Cour, timide et maladroit, Racan n’atteindra la gloire que par le truchement de la littérature. Il se fera disciple de Malherbe, qui arrive à la Cour en 1605 et qui est pris à charge par le comte de Bellegarde, le tuteur de Racan. L’influence littéraire de Malherbe et des dépit amoureux lui inspirent des poèmes et surtout son unique pièce de théâtre, *Les Bergeries*,

où l'on retrouve le désir d'évasion et l'idéalisation amoureuse qui avaient formé le caractère du jeune écrivain. Il n'est pas possible de le préciser, mais la plupart des critiques estiment que la pièce de Racan a été jouée pour la première fois, probablement à la Cour, avant juillet 1622 (date de la mort en combat du frère du comte de Bellegarde). Il ne l'a fait publier qu'en 1625, date à partir de laquelle les éditions se sont succédé (12 éditions en 10 ans), ce qui montre le bon accueil qu'a reçu l'ouvrage. Racan n'a plus écrit pour le théâtre et a mené dès lors, loin de la Cour, une vie longue et discrète.

Selon Jacques Scherer (1975, p. 1219-1222), Racan a reçu une importante influence de la pastorale italienne, notamment de l'*Aminte* du Tasse et du *Berger fidèle* de Guarini et, certes, il est vu aussi comme une sorte de continuateur, sur le théâtre, de d'Urfé et de son *Astrée*.

La pastorale de Racan met en scène les jeux d'amour et de séduction qui caractérisent le genre. Dans un paysage idéal – dans le cas des *Bergeries*, les bords de la Seine à Suresnes – les couples d'amoureux se rencontrent et se perdent, se trompent et se reconnaissent. Les protagonistes, Arténice et Alcidor, s'aiment mais leur amour doit faire face à des obstacles du début jusqu'à la fin de l'intrigue. Il y a au début une fourberie de Lucidas, le berger à qui Silène, père d'Arténice, avait promis sa fille : avec l'aide du magicien Polistène il fait croire à la bergère qu'Alcidor est amoureux de sa cousine Ydalie. Il lui montre même, à travers un cristal, les deux bergers – Alcidor et Ydalie - qui se dérobent dans les bois pour avoir des rapports plus intimes. C'est d'ailleurs dans cette scène feinte qu'on assiste à la plus grande liberté et au jailissement du désir de la façon la plus explicite dans la pièce, bien que cela se borne nécessairement au discours des personnages en scène, qui décrivent ce qu'ils voient :

Lucidas

Le vermillon leur vient, ils entrent dans les bois,
Tous deux sous un ormeau s'assistent à la fois.
Que je vois de baisers pris à la dérobée !

Arténice

Ô Dieux, en quel malheur se voit-elle tombée !
Que leurs sales plaisirs détestés en tous lieux
Font de peine à mon cœur, et de honte à mes yeux !
Que longtemps cet affront vivra dans ma mémoire ! (Racan, *Les Bergeries*,
Acte II, scène 4, v. 975-981).

« Cet affront » vivra surtout dans la mémoire des lecteurs/spectateurs, ou plutôt dans la curiosité de voir une scène forte à peine suggérée. Mais la pastorale ne s'offre certes pas comme le lieu du regard sur le désir, sinon, comme je viens de dire, le lieu de la suggestion du désir. Après cette déception amoureuse, Arténice va se retirer dans un couvent dédié au culte de Diane, « la préfiguration païenne de la Vierge » (SCHERER, 1975, p. 1231, note 1 de la page 334). Dans une visite que lui font son père et son oncle,

père d'Ydalie, Arténice a encore l'occasion de faire le récit de l'étreinte d'Alcidor et d'Ydalie et de la soumission de celle-ci :

Il semble qu'à regret elle suit ce perfide,
 La crainte et le désir la troublent en tous lieux,
 La honte est dans son teint, et l'amour dans ses yeux ;
 Elle résiste un peu, mais c'est de telle sorte
 Qu'on voit bien qu'elle veut n'être pas la plus forte ;
 Le coeur tout haletant, en vain elle tâchait
 À modérer l'ardeur du feu qu'elle cachait ;
 Mais enfin son amour triompha de sa honte,
 Enfin de son honneur elle ne tint plus compte,
 Elle se laisse en proie au désir du berger. (Racan, *Les Bergeries*, Acte II,
 scène 4, v. 1420-1429).

Le changement de temps verbal dans le dernier vers, qui reprend le présent utilisé au début du récit, crée un effet encore plus fort, c'est le moment du renoncement, de la chute, comme si la lutte interne qu'Ydalie avait menée contre elle-même trouvait une réponse définitive qui la rapportait violemment au présent. Il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas du personnage d'Ydalie dans cette scène, mais du fantôme créé par le magicien. Néanmoins toute fausse qui soit cette figure, elle a un rapport à la réalité des moeurs et de la morale qui dominant cette pièce et par ailleurs les pastorales en général. Elle essaie de résister au berger parce que les rapports sexuels sont interdits avant le mariage ; ce n'est pas pour autre raison que Damoclée, après avoir entendu le récit de sa nièce, part à la quête du jugement et de la punition de sa fille. Cette morale restrictive peut être retrouvée, plus ou moins élargie, dans la plupart des pastorales dramatiques.

Il y a un autre moment où le désir apparaît dans la pièce d'une façon assez crue : il s'agit de la scène 2 de l'acte II, lorsqu'un satyre – l'une des conventions du genre – essaie de violer Ydalie. Dans l'économie de la pièce la scène a la fonction de montrer la constance de Tisimandre, qui vient sauver la bergère immédiatement après être chassé par elle. La scène annonce aussi la conduite future du berger, prêt à la mort pour défendre Ydalie.

Par des phrases telles que « Enfin je jouirai de celle que j'adore ! » ou « Je vous tiens, je vous tiens, rien ne vous peut sauver », le satyre porte la pièce vers un contexte tout à fait éloigné de l'univers de la conquête amoureuse sage et respectueuse représenté par Tisimandre. Cela est renforcé par la réponse du satyre aux supplications de la bergère :

Ydalie
 Quoi ? méchant, prenez-vous les filles de la sorte ?
 À l'aide ; mes amis, à l'aide ! je suis morte !

Le satyre
 Vous ne sauriez mourir d'une plus douce mort.

Cette référence directe à l'acte sexuel est entourée d'un climat de violence et en même temps de comédie, étant donné l'aspect et le caractère du personnage du satyre et même l'injonction faite par Tisimandre qui vient empêcher le rapt d'Ydalie :

Tisimandre

Vilain, arrêtez-vous, quel furieux transport

Vous a fait profaner le corail de ces lèvres ?

Allez, bouquin puant, faire l'amour aux chèvres. (RACAN, *Les Bergeries*, II, 3, v.701-706)

L'espace du déploiement du désir est donc très réduit dans la pièce de Racan, et en plus, il est déprécié par l'association à la violence et au grotesque, dont la figure du satyre est un exemple accompli. Celui qui a un désir puissant est à mi-chemin entre l'homme et la bête ; les pulsions humaines sont – ou doivent être – beaucoup plus contrôlées et paisibles, celle-là paraît être la morale sous-jacente, très en accord d'ailleurs avec le discours dévot.

Le déroulement de l'intrigue – le suicide raté d'Alcidor, sa rencontre avec Arténice et son père, la réaction désespérée de la protagoniste à ce qu'elle croit être la mort du berger, le pardon du père, le mariage permis, le sacrifice que le berger Tisimandre était prêt à faire pour sauver Ydalie du châtiment et de la mort malgré le mépris dont elle avait toujours témoigné pour lui, la découverte de la vérité et le conséquent acquittement d'Ydalie, le sentiment qu'elle éprouve tout à coup pour son sauveur, les difficultés qui surviennent lors du mariage double et la reconnaissance finale, prouvant qu'Alcidor n'est pas un étranger, mais le fils de Damoclée, ce qui permet aux deux couples la réalisation amoureuse - va par ailleurs montrer que le désir n'a de place véritable dans la pastorale que quand il est lié au grand thème de ce genre dramatique, celui qui fait évoluer les personnages, qui les rapproche et les éloigne, qui est responsable des péripéties, de l'action, du dénouement, celui qui met en scène cette société idéale qui reproduit et corrige la société du temps : l'amour.

La priorité donnée à ce sentiment ainsi que les contraintes morales qui le lient directement à l'idéal du mariage participent à la reconstruction d'une France ravagée par les guerres intestines dont une des conséquences fut le changement de moeurs et leur éloignement des préceptes de l'église. Or, dans un moment où la Contre-Réforme fait de grands efforts pour rétablir le pouvoir de l'église catholique sur les âmes, et où la royauté veut contrôler de plus en plus l'aristocratie, l'éthique promue par la pastorale est reçue tout naturellement. C'est ce que pense Laurence Giavarini :

[...] la France des premières années du XVII^{ème} siècle [...] tente de penser le nouvel ordre social produit par la refondation religieuse du royaume : en donnant au mariage une légitimité « divine », providentielle, la tragicomédie pastorale offrait une forme aux questions françaises sur l'articulation du théologique et du politique au fondement de cet ordre nouveau. (GIAVARINI, 2010, p. 225).

Nous sommes ici loin d'un dramaturge tel que Théophile de Viau, par exemple, chez qui l'amour et le désir se confondent mais sont tous les deux parcourus par un éclair d'inconformisme, d'indiscipline, d'insoumission. L'amour chez Racan n'adopte jamais ce profil contestataire ; c'est dans la soumission aux lois des parents et de la société que bergers et bergères vont pouvoir vivre leur amour, leur seul effort étant de faire voir à ces autorités familiales et sociales qu'ils éprouvent un sentiment légitime dont dépend leur bonheur.

L'on verra que les pastorales dramatiques issues de la plume d'un héritier de Théophile aborderont ce problème d'une façon absolument différente. Chez Jean Mairet l'amour reprendra sa fonction subversive originelle.

LES PASTORALES DE MAIRET : L'AMOUR SUBVERSIF

Mairet était un habitué de la société libertine et cultivée qu'entretenait le duc de Montmorency, figure importante de l'aristocratie de l'époque. Il y a connu Théophile de Viau, poète et dramaturge qui venait de sortir de prison, après avoir subi un procès de deux ans qui a failli le mener à la condamnation à mort. Mairet s'est lié à ce poète, première victime, dans le domaine littéraire, de la censure de l'Église et du pouvoir de l'État. Il serait fortement influencé par la personnalité et par la philosophie naturaliste et individualiste de Théophile, qui est décédé peu de temps après son acquittement, des conséquences d'une longue encarcération dans les pires conditions.

LA SYLVIE : LE DÉSIR PLUS FORT QUE L'AUTORITÉ

La première pastorale dramatique de Mairet (sa deuxième pièce) fut publiée en 1630 et jouée au Château de Chantilly, une des résidences du duc de Montmorency, et à l'Hôtel de Bourgogne, le théâtre le plus important de Paris à l'époque, probablement entre 1626 et 1628¹, en ayant connu un grand succès², attesté par les dix-sept éditions qu'elle a eues jusqu'en 1634³.

Les critiques ont souvent souligné l'hybridité générique de la pièce, qui mélange les registres et les univers de la bergerie et de la chevalerie. En effet l'action commence

¹ Je suis ici l'opinion de Françoise Lavocat, exprimée dans l'introduction à *La Sylvie* présente dans l'édition critique dirigée par Georges Forestier : MAIRET, Jean. *Théâtre Complet, tome II*. Paris : Honoré Champion, 2008.

² Selon les frères Parfaict, « le plus grand succès de théâtre avant *Le Cid* ». *Apud* GIAVARINI, op. cit., p. 243.

³ Pour le nombre d'éditions de la pièce je suis encore Françoise Lavocat, mais je remarque que Jacques Scherer, dans sa notice de *La Sylvie* publiée dans son ouvrage, parle de quatorze éditions jusqu'en 1635. SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Op. cit., p. 1242. Selon lui, d'ailleurs, la première édition de la pièce date de 1628. Op. cit., p. 1239.

dans l'île de Candie, où le prince Florestan s'éprend de la fille du roi de Sicile, qu'il voit sur une photo apportée par un chevalier errant, mais elle se déroule en grande partie en Sicile, dans le cadre pastoral, cotoyé cependant par le palais du roi et les valeurs de l'aristocratie. Ce n'est qu'au dénouement, par l'arrivée du prince de Candie au palais du roi de Sicile et par le rôle décisif joué par lui, que les deux (ou les trois) univers vont se rejoindre en complétant l'action dramatique.

Mairet ne s'est pas privé de s'y mêler de politique, en tant que fidèle représentant du groupe réuni autour du duc de Montmorency, à qui d'ailleurs il dédie l'ouvrage, avec maintes références à Théophile. Ainsi, il y a deux épisodes dans *La Sylvie* que la critique attribue à deux faits historiques : le premier est le dialogue de Philène et de Sylvie qui compose la scène 3 de l'acte I. Philène, berger amoureux de Sylvie, l'aborde pour lui faire la cour et elle le repousse. La nouveauté est que le dialogue s'établit sur des distiques, à la façon du « Dialogue de Damon et de Sylvie », pièce célèbre publiée dans le *Mercur françois* en 1616 par un partisan de la cour lors de l'arrestation, par la régente Marie de Médécis, de Louis II de Bourbon, père du Grand Condé. Par cette référence, qui se voit à travers la forme, le nom de la protagoniste et même le contenu – dans les vers de 1616, Damon demandait les raisons de son arrestation à Sylvie, sa prétendue maîtresse, tandis que celle-ci lui répondait froidement –, Mairet fait un clin d'oeil aux lecteurs de sa pièce, en leur rappelant ironiquement, en plein coeur de la bergerie, qu'ils sont à la Cour de Louis XIII. Le deuxième fait historique concerné est au noeud même de la pièce : l'amour de Thélame envers la bergère Sylvie contre l'opinion de son père, roi de Sicile, qui a l'intention de le marier à la princesse de Chypre. Le rapport aux querelles de la cour, qui était depuis 1616 divisée à propos du mariage de Gaston d'Orléans, frère du roi, à Marie de Bourbon-Montpensier est évident. Ceux qui étaient pour le mariage, dont Louis XIII, Richelieu et la reine-mère, voyaient dans cette union, qui augmenterait les biens de la famille royale, une façon de renforcer le pouvoir royal, d'autant plus que le roi n'ayant pas encore d'héritier – Louis XIV n'est né qu'en 1638 - il était probable que le futur roi vînt de la lignée de son frère. C'était aussi une façon d'empêcher un des grands seigneurs féodaux d'augmenter son pouvoir, puisque Louis de Bourbon, de la famille des Condé, voulait lui aussi épouser la jeune fille. Chez ceux qui étaient contre le mariage, dont Gaston d'Orléans lui-même et le duc de Montmorency, on pouvait deviner une atmosphère frondeuse. Or dans la fiction proposée par Mairet, la raison d'État ne peut rien contre l'amour des protagonistes, différemment de la réalité, où le mariage s'est accompli l'année même de la parution de la pièce, ce qui a renforcé les interprétations de ce côté.¹

Le pilier de la pièce est le personnage de Sylvie, par qui l'auteur rend hommage au Tasse, par la référence à la protagoniste de *L'Aminta*, et à la duchesse de Montmorency, que Théophile avait célébrée sous ce nom dans *La Maison de Sylvie*. La protagoniste occupe tous les espaces lyriques et dramatiques de la pièce. Dans le monologue par lequel elle fait son entrée en scène, à la scène 2 de l'acte I, on peut déjà

¹ Pour cela il faut admettre l'année 1626 comme celle de la première représentation de la pièce à l'hôtel de Montmorency. C'est ce que défend Laurence Giavarini. Op. cit., p.243.

trouver tous les éléments qui la caractérisent et qui vont être exposés un à un à mesure que l'action avance. Je serais tentée de reproduire tous le 57 vers de ce monologue, mais je me contenterai d'en citer quelques-uns:

Après beaucoup d'ennuis, enfin l'heure est venue
 Que sans rendre ma flamme ou suspecte ou connue
 Je puis entretenir ces rochers d'alentour
 Des plaisirs *innocents* que me donne l'Amour.
 Amour, ha ! que ce mot sensiblement me touche,
 Et que je fus heureuse alors qu'il décocha
 Ce trait d'or qui mon coeur si vivement toucha,
 Versant d'un même coup dans le sein de Thélame
 Une pareille ardeur à l'ardeur qui m'enflamme.
 Dieux ! que depuis mes jours sont doucement coulés
 Que de plaisirs se sont à mes soupir mêlés,
 Et que j'ai bien goûté *sans crime* et sans envie
 Les plus aimables fruits de l'amoureuse vie ! (MAIRET, *La Sylvie*, Acte I, scène 2, v. 77-90. C'est moi qui souligne).

C'est à la nature que Sylvie s'adresse pour parler de son amour, un amour dont la découverte se confond, comme pour Thisbé, l'héroïne de l'unique pièce connue de Théophile – *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* –, avec la découverte du bonheur. Mais elle tient à souligner le caractère innocent de cet amour. Ici encore la passion devra être domptée et la vertu consistera à ne pas faiblir et devant son propre désir et devant celui, pressant, comme on le verra, de son amant. Le discours de Sylvie est cependant plein d'une sensualité qui se mêle à la nature et qui est éveillée par les images et les descriptions du cadre naturel qui l'entoure :

Mais parmi ce discours dont mon âme se flatte
 Le front du jour naissant visiblement éclate
 Et les petits oiseaux des forêts et des champs
 Avecque la clarté renouvellent leurs chants ;
 Ce bois qui de mon heur fut la cause première
 Sera tantôt forcé des traits de la lumière. (MAIRET, *La Sylvie*, I, 2, v. 97-102).

La nature sera donc le témoin idéal des rencontres de Thélame et de Sylvie, comme si l'espace participait à la création de l'amour. Tel est le sens des mots de Thélame :

Non guère loin d'ici je découvre le lieu
 Qui chaque jour m'élève à la gloire d'un Dieu,
 Où dans un petit fond que le feuillage couvre
 Je vois des raretés qu'on ne voit point au Louvre. (MAIRET, *La Sylvie*, I, 4, v. 387-390).

Pour pouvoir rencontrer sa bergère sans éveiller des soupçons, Thélame doit porter l'habit de berger ; c'est par le vêtement qu'il est à même d'entrer dans cet univers idéal, si proche et si éloigné à la fois de l'univers de la Cour, auquel il appartient. Jean-Pierre Van Elslande voit dans l'acte d'échanger le somptueux habit de Cour contre la simplicité de l'habit du berger, une manifestation du système de valeurs dévot dans la pastorale :

[...] délaissier ses vêtements de Cour pour la houlette, c'est adopter un mode de vie qui répond aux idéaux comportementaux du mouvement dévot – modestie, simplicité, transparence et dignité. Ce geste est donc essentiel : en même temps qu'il thématise, dans la fiction, *l'entrée en jeu* des personnages, il *revêt* les bergeries des insignes de la dévotion. (VAN ELSLANDE, 1999, p. 50. C'est lui qui souligne).

Or, ce qui arrive dans la pièce de Mairet c'est qu'en permettant à Thélame de s'approcher certes de ce mode de vie modeste et transparent, le déguisement est pour lui la porte d'entrée au monde des plaisirs offerts par la proximité physique de celle qu'il aime. L'habit de berger est ici la condition pour avoir des expériences beaucoup plus corporelles que spirituelles, malgré la retenue de Sylvie. Mais Thélame sait bien qu'il s'agit là plutôt d'une contrainte morale externe que d'un refus spontané¹ de la bergère et il le dit expressément : « Si je brûle pour elle, elle brûle pour moi » (I, 4, v. 396). Les esquives de Sylvie sont avant tout conditionnées par les règles internes du genre pastoral, selon Françoise Lavocat (2008, p. 176) : « La conciliation instable du plaisir avec la règle qui interdit sa consommation est une des spécialités de la pastorale [...] ».

La première rencontre des amoureux montre qu'ils sont en proie à un désir presque incontrôlable. Les propos tout à fait explicites de Thélame en sont la preuve :

Thélame

[...]
Je te donne en revanche un baiser tout de flamme.
[...]

Sylvie

Plût aux Dieux vissiez-vous mon âme toute nue
Pour juger de sa flamme.

Thélame

Elle m'est trop connue ;
J'aimerais beaucoup mieux te voir le corps tout nu. (MAIRET, *La Sylvie*, I, 5, v. 402 et v. 425-427).

¹ Cette idée d'une morale qui contrarie les penchants naturels et n'est internalisée qu'à force d'exemples et de discours est renforcée à la scène 2 de l'acte IV, où Sylvie raconte à Thélame l'histoire tragique d'une bergère qui s'est donnée à son amant avant le mariage.

L'auteur remplit cette scène d'une atmosphère on ne peut plus érotique. L'absence de didascalies n'empêche pas de songer à une mise en scène assez hardie, car il reste évident, par le discours des personnages, qu'ils *font* ce dont ils *parlent*.

Thélame

[...]

Couchons-nous sur ces fleurs, l'herbe et la feuille verte
S'offrent à nous servir de lit et de couverte ;
On dirait proprement que ces beaux myrtes verts
Aux pauvres amoureux tendent les bras ouverts ;
Voici le même endroit d'amour et de franchise
Où Vénus autrefois embrassait son Anchise ;
C'est ici que le Dieu qui préside aux combats,
Le harnais dépouillé, vient prendre ses ébats ;
Ici le moindre objet au plaisir nous convie,
Ici les ennemis des douceurs de la vie
Ne viennent point rouler le repos d'un amant.

[...]

De grâce oblige-moi, laissons cet entretien
Et rends la guérison à mon esprit malade ;
Donne-moi, je te prie, une amoureuse oeillade,
Tire-moi seulement un de ces chauds regards
Dont tu peux embraser les coeurs de toutes parts ;
Souffre sans murmurer que ma bouche idolâtre
Imprime ses baisers dessus ton sein d'albâtre.

[...]

Sylvie

Je sais bien que j'ai trop d'indulgence amoureuse ;
Je te serais meilleure étant plus rigoureuse ;
Si tu mourais durant cet aimable transport,
Sans doute je serais coupable de ta mort,

[...] (MAIRET, *La Sylvie*, I, 5, v. 437-447, v. 468-474, v. 481-

484).

Cette sensualité qui imprègne la pièce rappelle même, selon Françoise Lavocat (2008, p. 175, note 54), l'univers dramatique d'un Alexandre Hardy, où les jeux amoureux commencent souvent sur scène pour se terminer dans les coulisses et dans l'imagination du spectateur. L'atmosphère d'érotisme présente dans la pastorale de Mairet n'est pas cependant son trait le plus libertin. Le désir et l'amour n'ont pas ici une valeur en soi, mais ils sont plutôt les moteurs d'un dépassement, d'une inversion dans les valeurs familiales et sociales. Si dans la pièce de Théophile les interdits étaient eux aussi posés par la famille et par le pouvoir politique, et si la révolte des protagonistes était un essai d'affirmer l'espace de l'individu, leur acte rebelle, parce qu'échoué – il s'agit d'une tragédie -, n'arrivait pas à inverser les valeurs établies. Mairet franchit une étape de plus, car dans sa pièce, l'amour et le désir s'imposent et réussissent à vaincre les résistances du groupe familial et de la raison d'État. La censure s'ébauche dans le discours du père de Sylvie et éclate dans l'acte royal : la bergère est enlevée et un enchantement est jeté sur le couple d'amants, qui sont condamnés à, chaque jour,

rencontrer le corps endormi du partenaire et à croire qu'il est mort. La plainte quotidienne que Thélame et Sylvie se lancent rappelle clairement les monologues douloureux qu'on va retrouver dans *Pyrame et Thisbé*, dans une autre référence assez explicite que fait Mairet à son maître.

L'arrivée héroïque du prince Florestan, comme une aide extérieure en ce qui concerne le contexte intramimétique, mais aussi par rapport au contexte formel, générique - puisqu'il y apporte, comme on a déjà remarqué, le registre de la chevalerie - est ce qui défait la magie et en même temps ce qui permet aux personnages d'accomplir le dépassement définitif : Thélame et Sylvie reçoivent la bénédiction du roi. Le prince et la bergère réunis par l'amour et par le mariage, ce qui n'était pas du tout concevable au début de l'intrigue, le commentaire de Méliphile n'en laissant pas de doutes :

Mais de croire qu'un prince aimât une bergère,
Si ce n'est d'une amour ou feinte ou passagère,
C'est ce qui de mon sens s'éloigne tellement
Que je n'oserais pas y songer seulement. (MAIRET, *La Sylvie*, I, 4, v. 329-332).

illustrent la victoire de la raison individuelle contre la raison d'État, rêve de tous les libertins. Le dénouement est bien clair en ce qui concerne cette affirmation, d'autant plus qu'elle avait déjà été longuement exposée par le personnage de Thélame à l'acte IV, dans un dialogue avec Sylvie :

Sylvie

Et le bien de l'État...

Thélame

C'est de quoi je me moque ;
J'aime bien mes sujets, je ferais tout pour eux
Mais par raison d'État me rendre malheureux,
C'est le dernier effet d'une imprudence extrême
Que tu ne voudrais pas me conseiller toi-même.
Crois-tu que pour se voir dans un trône doré
D'une presse idolâtre à genoux adoré,
On nage pour cela dans un fleuve de joie,
Franche des mouvements que la douleur envoie ?
Non, non, fort peu souvent les solides bonheurs
Se fondent sur l'éclat des biens et des honneurs ;
Les vrais contentements attachés aux personnes
Ne suivent que de loin la pompe des couronnes ;
De moi, quand aujourd'hui je me verrais changer
Ma qualité de prince en celle de berger,
Pourvu qu'avecque toi je coulasse la vie,
Les rois les plus contents me porteraient envie.
Aussi quand on verrait l'un et l'autre soleil
Faire dans mes pays son somme et son réveil,
Sans toi qui fais le tout de ma bonne fortune,

Cette vaine grandeur me serait importune. (MAIRET, *La Sylvie*, IV, 2, v. 1442-1462).

La conclusion est tranchante. L'individu a la primauté, bien que ce choix ne produise pas nécessairement, dans l'éthique politique qu'on peut déceler à partir de l'intrigue et des jeux intertextuels qu'elle propose, un abandon des questions sociales. Mairet défend apparemment un compromis entre la morale personnelle et les intérêts de l'État, il paraît croire à une entente possible entre l'individuel et le collectif et là, justement, semble gésir sa plus grande audace. Il ne se borne pas à refuser l'ordre établi, mais il ose en proposer un tout nouveau. En ce sens, *La Sylvie* pourrait être lue comme une continuation de *Pyrame et Thisbé*, où les héros, après la souffrance subie à cause de leur insoumission, auraient, finalement vaincu les résistances et subverti le monde. Un *Pyrame et Thisbé* de l'espoir.

Il faut cependant atténuer un peu cette conclusion en observant que c'est un recours au merveilleux qui permet à l'auteur de suggérer cette entente. C'est une voix, qui avait guidé le prince Florestan dans sa lutte avec les forces inhumaines pour délivrer le couple amoureux, qui ordonne ou permet plutôt à Thélame d'épouser Sylvie, de donner « à sa vertu le prix d'une couronne » (v. 2165). En outre, Florestan n'oublie pas de se présenter à sa nouvelle fiancée, Méliphile, comme le « Fils du roi de Candie, et l'unique héritier » (v. 2215). Une seule bergère dans la famille royale, ça suffit ! Les dernières paroles du roi – et de la pièce – néanmoins reprennent la voie interprétative précédente : « [...]Allons, mes chers enfants, toutes cérémonies/Désormais d'entre nous entièrement bannies. » (MAIRET, *La Sylvie*, V, 3, v. 2249-2250).

Cette lecture certainement n'a pas été faite à l'époque de la parution de la pièce de Mairet, la censure ne s'étant pas manifestée. Cela ne diminue pourtant pas la portée du pari du poète protégé du duc de Montmorency : c'est peut-être par le genre choisi que Mairet a pu détourner la surveillance des censeurs. En effet la pastorale est un genre hybride du point de vue des systèmes de valeurs qu'elle véhicule, selon la thèse déjà citée de Van Elslande :

Or, précisément, qui joue au berger participe d'un monde où l'affranchissement revêt les insignes mêmes de la dévotion, la panoplie des bergers répond effectivement à la sensibilité libertine comme à la sensibilité dévote [...]. De même, le décor arcadien recrée la nature vierge chère aux libertins mais prend en même temps l'allure du paradis terrestre ; il répond au désir d'évoluer dans un lieu dédié au plaisir et à la volupté des sens alors même qu'il exprime la nostalgie de l'innocence perdue. Enfin, la temporalité d'exception que connaissent les bergers assure la transmission d'une tradition d'indépendance tout en cherchant à renouer avec l'origine heureuse des dévots. En Arcadie, l'Age d'Or libertin a la même allure que la naturalité édenique. L'ambiguïté des motifs définissant le jeu auquel se livrent les personnages de la pastorale en fait ainsi une activité insaisissable, qui rejoue, dans la fiction, les pratiques ambivalentes des libertins *rangés*. (VAN ELSLANDE, 1999, p. 107).

C'est peut-être cette ambiguïté constitutive du genre pastoral qui a protégé l'auteur de *La Sylvie*, à tel point qu'il a persisté et a écrit une autre pastorale, *La Silvanire*, qui, elle aussi prône l'amour comme un facteur de révolution dans la hiérarchie sociale.

LA SILVANIRE OU LA MORTE VIVE : LA RECONNAISSANCE DU DROIT AU DÉSIR

Le sujet de la deuxième tragi-comédie pastorale de Mairet, représentée en 1629¹ chez les Montmorency et puis à l'Hôtel de Bourgogne, et publiée en 1631, est inspiré par un des épisodes du célèbre roman pastoral d'Honoré d'Urfée, *L'Astrée*. D'Urfée lui-même avait écrit une pièce quelques années auparavant (1627) à partir de l'histoire de Silvanire, personnage éponyme de sa pièce. La pastorale de Mairet vaut surtout par sa préface, vraie prise de position de l'auteur concernant les débats qui se faisaient autour de la question des règles. La pièce, très longue et où il y a la présence de trois chœurs différents, est l'illustration des doctrines exposées dans la préface, la preuve que les trois unités peuvent être maintenues même dans une intrigue assez chargée et un exemple de respect aux bienséances.

En ce qui concerne l'érotisme, la pièce fait un grand pas en arrière par rapport à *La Sylvie*. Puisqu'il s'agit de faire la défense de la régularité, il n'y a plus de place pour les hardiesses que l'auteur s'était permises dans sa pièce précédente.

Le désir dans *La Silvanire* est restreint au personnage de Tirinte, qui, responsable de l'enchantement qui a donné à la protagoniste l'apparence de la mort, enlève la magie et essaie de la forcer au moment où elle « ressuscite ». Il en sera empêché par Aglante, l'amoureux de Silvanire, et condamné à une punition sévère, révoquée par l'intervention de Fossinde, qui l'aime et avec qui il accepte finalement de se marier.

Les amours d'Aglante et de Silvanire sont tout à fait chastes, d'autant plus que ce n'est qu'à l'acte IV que le berger saura, devant Silvanire expirant, que son amour est réciproque. Et ce sera au seuil de la mort de sa fille que Ménandre, le père de Silvanire, va donner le consentement à leur amour, lui qui vouait sa fille au mariage avec Théante, un berger plus fortuné. En fait les rapports entre Silvanire et Aglante pourraient être résumés par cet échange :

Aglante

Je jure par Hésus, par le flambeau céleste,
Par la terre, le Ciel, et l'Amour que j'atteste,
Bref par tous les serments que peut faire un mortel,
Sur le plus adorable et le plus saint autel,

¹ J'utilise ici la datation proposée par Van Elslande (VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. "Introduction à *La Silvanire* ». In : MAIRET, Jean. *Théâtre complet*. Op. cit.) ; selon Jacques Scherer sa première aurait eu lieu en 1630 (Op. cit., p. 1253) et; selon Laurence Giavarini *La Silvanire* aurait été représentée pour la première fois en 1628, à l'Hôtel de Montmorency (GIAVARINI, op. cit., p. 260).

Que je brûle pour vous d'une flamme aussi pure
 Que le feu pourrait être au lieu de sa nature.
 L'amour que je vous porte a trop de netteté
 Pour laisser quelque tâche à votre honnêteté.

Silvanire

Dis ce que tu voudras, l'amitié la plus sainte
 Me peut sauver du mal, et non pas de la crainte.
 L'honneur est un miroir si fragile et si cher
 Que le moindre soupçon ne le doit pas toucher. (MAIRET, *La Silvanire*,
 Acte III, scène 2, v. 1007-1018).

Le discours de la morale, de la retenue et de l'obéissance aux autorités l'emporte sur tout autre discours dans la pièce. Il n'y a qu'une voix discordante, celle du personnage d'Hylas, que Mairet a cherché aussi dans l'oeuvre romanesque de d'Urfé. Hylas est le porte parole de la liberté et de l'inconstance. Pour lui :

[...]

La constance est un songe, et ce genre d'amants
 Ne doit être reçu que dedans les romans ;
 De moi suivant la loi de la nature même,
 Je ne saurais aimer qu'une beauté qui m'aime. (MAIRET, *La Silvanire*,
 v.49-52)

Malgré le côté évidemment libertin de ses propos, Hylas ne participe pas à l'action, il n'a pas d'importance dramatique, il joue plutôt le rôle d'un compagnon, presque d'un confident d'Aglante, ayant la fonction de permettre au public de connaître les sentiments du héros de la pièce et de les faire valoriser par l'effet de contraste avec les siens. Cette position, beaucoup plus effacée que celle qu'il occupait dans l'ouvrage de d'Urfé, où il représentait, selon Scherer, le « désir à l'état brut, sans morale, sans bienséance, sans religion » (SCHERER, 1975, p. 1255), affaiblit la portée de la parole libertine dans la pièce.

Il est indéniable cependant que l'amour acquiert dans *La Silvanire* la même puissance capable de subvertir l'ordre social qu'il avait déjà montrée dans la première pastorale de Mairet. Si maintenant nous sommes loin de l'atmosphère érotique conférée par les héros à *La Sylvie*, si le personnage éponyme ici est beaucoup plus faible que ne l'était Sylvie, et justement parce que Silvanire doit équilibrer un jeu de scène où s'allient un amour profond et une austérité sévère, il est vrai en revanche que dans cette pièce les valeurs privées et les valeurs familiales sont exposées de façon encore plus claire à un débat juridique et à un jugement. Ménandre avait donné Silvanire en mariage à Aglante au moment où elle expirait ; or, lorsqu'elle reprend vie son père revient en arrière sur sa promesse. C'est alors que la société, requise de se manifester par le truchement du druide, autorité majeure de Forez, le fait en faveur du couple d'amants et contre le pouvoir paternel. C'est à Théante, le fiancé à qui Silvanire était promise, d'exposer l'éthique qui préside à cette décision, dans les paroles qu'il adresse à Ménandre et qui sont rapportées aux protagonistes par Hylas:

L'hyménée, a-t-il dit, étant libre de soi,
 Votre fille peut être à tout autre que moi :
 Quiconque épouse un corps en dépit de son âme
 Épouse, ou peu s'en faut, la moitié d'une femme. (MAIRET, *La Silvanire*, V,
 2, v. 2419-2422).

Partant je ne puis être tout à fait d'accord avec l'opinion de Philip Tomlinson, citée par Jean-Pierre Van Elslande (2008, note 3 de la page 337) dans son introduction à la pièce, selon qui « *La Silvanire* est l'oeuvre d'un auteur qui s'est rangé ». J'ai déjà remarqué que cette pièce est beaucoup moins hardie que ne l'était la précédente, mais on peut n'y voir que l'effet des bienséances, à la pratique desquelles Mairet s'était adonné au moment où il a décidé de faire des postulats théoriques et de se ranger du côté des réguliers. Les fondements de sa pensée n'ont pas pour cela été atteints, ses deux pastorales dramatiques prônant en somme la même chose, à savoir, la prééminence de l'individuel sur le collectif.

Jean-Pierre Van Elslande, dans son introduction à la pièce, montre à quel point le merveilleux en est exclu, les personnages assumant dans l'intrigue une compétence pour disposer d'eux-mêmes. Pour ce critique aussi, cette pièce, comme la précédente, a une portée assez hardie :

La Silvanire paraît peut-être plus sage que [...] *La Sylvie*, mais que l'on ne s'y trompe pas : pour être plus discrète, elle n'en défend pas moins des valeurs d'indépendance et de plénitude amoureuse. (VAN ELSLANDE, 2008, p. 388).

Ces constatations montrent à quel point Jean Mairet est un auteur important si on veut étudier la question du désir et de la liberté dans la littérature du XVII^{ème} siècle en France.

Je tiens à citer, en guise de conclusion, un commentaire de Laurence Giavarini (2010, p. 227) à propos de la pastorale dans les premières années du XVII^{ème} siècle : « Désacralisation de la nature d'un côté, interrogation sur la naturalité de la loi et de l'autorité de l'autre – ce sont les deux dimensions de la pastorale des années 1600-1625 ».

On pourrait citer encore l'inscription du désir sur l'amour et l'utilisation de ce dernier comme élément de destabilisation des hiérarchies, comme le porteur du germe d'une nouvelle organisation sociale. Le désir n'a pas d'existence singulière dans la pastorale, il se montre toujours à travers la face de l'amour. Ce n'est pas qu'il soit purgé ou sublimé, pour utiliser un vocable psychanalytique, il se donne à voir clairement, c'est même le noyau de l'amour, comme on a pu voir par les analyses des pièces, mais il se montre toujours lié à ce sentiment ; ce que les amants recherchent n'est plus simplement une récompense physique, une satisfaction de leurs besoins naturels, mais quelque chose de plus universel, de plus durable et, par là même, de plus dangereux. Le désir se faisant voir à travers l'amour acquiert quelque chose qui ne fait pas partie de sa nature et qui dès lors le rend encore plus séditieux: la durée.

REFERÊNCIAS :

- GIAVARINI, Laurence. *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles)*. Vrin/EHESS, 2010.
- LAVOCAT, Françoise. Introduction à *La Sylvie*. In : MAIRET, Jean. *Théâtre Complet, tome II*. Paris : Honoré Champion, 2008. Org. Georges Forestier.
- MAIRET, Jean. *La Sylvie*. In : SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- _____. SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- MARSAN, Jules. *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^{ème} et au commencement du XVII^{ème} siècle*. Genève : Slatkine Reprints, 1969.
- MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique. Tome I : Le premier XVII^{ème} siècle*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- RACAN. *Les Bergeries*. In : SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- SCHERER, Jacques. *Théâtre du XVII^{ème} siècle, tome I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *L'Imaginaire pastoral du XVII^{ème} siècle, 1600-1650*. Paris : PUF, 1999.
- _____. Introduction à *La Silvanire*. In : MAIRET, Jean. *Théâtre Complet, tome II*. Paris : Honoré Champion, 2008. Org. Georges Forestier.