

## « Si leurs pères ne les en avaient empêchés » : le rôle des pères dans le mythe de Pyrame et Thisbé et ses résurgences

Aurore Labbé  
Université Paris Nanterre

Qui sont ces pères qui empêchent « l'hymen légitime »<sup>1</sup> de deux êtres qui ne demandent qu'à s'aimer ? Qui sont ces pères, dont le refus précipite la mort de leur progéniture ? Le pater familias est un personnage de l'ombre dans le récit que nous livre Ovide des amours contrariées de Pyrame et Thisbé dans le livre IV des *Métamorphoses*. Beautés exceptionnelles de Babylone, passionnément épris l'un de l'autre, les deux voisins de maisons contigües semblaient prédestinés. Pourtant, et sans raison apparente, les pères empêchent leur union, ce qui entraîne toute une série de péripéties menant à la catastrophe finale, celle du double suicide des amants.

Les pères sont, tout au plus, des formes vagues dans le texte source. Évoluant sur la ligne de crête d'une mimésis troublante qui se dissémine entre les personnages du mythe, alors que la paire d'amants flirte déjà avec l'idée du même, les pères semblent eux aussi contaminés par cette identité en fuite, où l'autre touche à l'identique. Se transpose et se renouvelle dans les résurgences une tension dialectique entre leur présence ténue et leur rôle cependant essentiel, préalable indispensable, personnages pré-textes de l'histoire d'amour contrarié qui n'existerait pas sans eux. À y regarder de plus près, ils sont souvent tapis dans l'ombre. Leur être-là à l'œuvre est quasi-inexistant mais, figures de l'écart entre un décentrement et un retour au centre, leur apparente liminalité s'avère contredite par les éléments topographiques qui les réfractent dans un mouvement centripète.

Mis sur le devant de la scène, picturale notamment, le personnage demeure défiguré,

silhouette opaque ou visage anonyme. Indifférenciés, frappés de mutisme et d'invisibilité, peuvent-ils prétendre d'ailleurs à un véritable statut de personnage ? Les pères jouent souvent le rôle convenu d'opposants, personnages au capital inégalé d'antipathie de la part du lecteur ou du spectateur, mais parfois aussi celui de victimes tragiques, leviers d'une catharsis qui sublime le sacrifice des amants. L'étoffement du personnage n'éclipse pas cependant son caractère hautement déterminé, adjuvant faire-valoir de l'innocence sacrifiée. Les pères semblent condamnés à une carence d'incarnation sous peine de faire de l'ombre au couple mythique.

Le personnage du père et son autorité sont incontestablement référentiels, nourris de schémas antiques et de schémas plus modernes. Selon les époques, s'établit une corrélation entre son statut juridique, social, et un rôle plus ou moins secondaire. La psychanalyse apporte un éclairage intéressant sur ces variations : tout se passe comme si le non du père de l'hypotexte se fondait avec le « Nom-du-Père » lacanien. De la figure symbolique au personnage incarné, il semble voué à disparaître dans l'ombre d'une idéologie patriarcale désuète. Quelle est leur présence à l'œuvre, et comment joue-t-elle sur l'économie dramatique de cette histoire d'amour ? Il s'agira de porter un regard englobant et de s'attacher aux différents traits marquants de l'évolution du personnage dans la littérature et les arts.

<sup>1</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 135.

## Au commencement était le père ?

Arrêtons-nous tout d'abord sur leur statut de personnages dans l'hypotexte ovidien. Ils sont à l'entrée et à la sortie du récit, à travers trois occurrences distinctes, mais n'ont jamais voix au chapitre. L'absence d'incarnation est marquée par l'appellation générique et plurielle dans le texte latin *patres* (v. 61), puis *parentes* à deux reprises (v. 155 et 164). Certaines traductions proposent les parents, d'autres ne se réfèrent qu'aux pères. Ils sont invoqués au seuil de la mort par Thisbé, qui en appelle à leur pitié afin d'accéder à leur désir de reposer dans le même tombeau. Au terme de la fable, ils sont à nouveau mentionnés, « sa prière toucha les dieux, elle toucha les deux pères »<sup>1</sup>. Pères et Dieux semblent presque se confondre, personnages aux vertus divinatoires car, bien qu'absents au moment de la scène de la double mort, ils accèdent au souhait des amants, à travers le dépôt des corps dans une urne commune.

Ils sont, tout au plus, l'arrière-fond de la focale narrative qui s'attache au couple. Leur opacité est si forte que les deux pères semblent d'ailleurs interchangeables, dénués de toute individualité marquée. Le pluriel persistant qui les détermine s'applique à toute incarnation réelle. Ils sont amalgamés dans la binarité systémique de la fable qui s'étend aux personnages (les deux amants, les deux pères), comme à l'espace (les deux maisons). De l'autre côté du mur, l'axe central, se trouve la réplique parfaite, A (Pyrame) | A (Thisbé), B (père de Pyrame) | B (père de Thisbé), qui se déclinerait sous la forme BA | AB, à l'instar d'une image tirée d'un test de Rorschach. Le dédoublement symétrique gomme les contours précis du personnage, rendu flou par cette gémellité diffuse. Ce sont des personnages sans corps, littéralement désincarnés, qui gravitent autour du couple mythique, dans un jeu de paréidolie (à la fois *para-* « à côté de », et *eidôlon* « apparence, forme »). Ce manque de netteté définit le personnage.

Synecdoques qui renvoient à l'idée de la puissance paternelle plus que personnages individualisés, il faut remonter à César Auguste pour comprendre l'enjeu de l'autorité du père et l'étendue de son pouvoir juridique, la *patria potestas* : le chef de famille est celui qui détient l'autorité sur les enfants légitimes comme adoptés, mais il n'accède à ce statut que lorsqu'il n'a plus d'ascendant. C'est donc une institution perpétuelle. Il faut donc bien comprendre que le père n'est pas forcément alors le père (biologique). Vis-à-vis de ses enfants, il avait le droit de vie et de mort, et son consentement au mariage était indispensable. Le droit romain lui confère une prérogative absolue, et Ovide s'inscrit pleinement dans son époque qui laisse au père le pouvoir de s'opposer à l'hymen de ses enfants sans avoir à s'en justifier.

Le texte latin introduit donc ce personnage de l'ombre qui n'est qu'une toile de fond, le tiers opposant au rôle convenu, sous forme d'abstraction. Anne Videau souligne avec justesse que les amants ovidiens « ne sont pas insérés dans une généalogie »<sup>2</sup>, et cette indétermination première rend les personnages des pères très malléables, à l'instar des transformations que la figure subit au fil du temps.

L'ère féodale subvertit le schéma antique en mettant en avant l'importance du lignage. Ceci transparaît dans les lectures romanes du mythe, comme dans le *Piramus et Tisbé*<sup>3</sup> d'un clerc anonyme du XII<sup>e</sup> siècle qui s'ouvre sur les pères et donne une place et une voix, limitées certes, à la mère de Thisbé. Dans le texte médiéval, l'interdiction découle d'abord du souci des parents de préserver la chasteté de leurs enfants, motif qui prévaut sur celui de l'inimitié entre les deux familles. La place des parents retranscrit pleinement le remaniement chrétien que les textes d'Ovide subissent au Moyen-Âge<sup>4</sup>. La structure mythémique est pliée, Pyrame et Thisbé sont utilisés comme parangons de l'innocence, ce sont deux enfants de dix ans dont la

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>2</sup> Anne Videau, « Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses* d'Ovide : l'élégiaque, tragique de l'Éros et le romanesque, épique de l'Éros », *Interférences* n°1, 2003, p. 2.

<sup>3</sup> Cornelis de Boer (éd.), *Piramus et Tisbé : poème du XII<sup>e</sup> siècle* [1921], Paris, Honoré Champion, 1968.

<sup>4</sup> Cette relecture chrétienne des mythes païens est l'entreprise de nombreux auteurs médiévaux, voir l'*Ovide Moralisé* du XIV<sup>e</sup> siècle. Dans l'*Épître d'Othéa*, Christine de Pizan illustre par le biais de la fable le quatrième commandement « Honneurs pere et mere » (l. 60) et redore le blason des parents : les amants ne sont plus ici victimes d'une autorité arbitraire, mais coupables au contraire d'avoir ignoré leurs conseils. Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Gabriella Parussa (éd.), Genève, Droz, 1999 (TLF, n°517), Texte I, Histoire 38.

pureté est sauvegardée par leurs parents, gardiens de cet ordre moral.

Les personnages des parents sont fortement informés par les évolutions historiographiques, et la contemporanéité du personnage sera soulignée quand elle apportera un éclairage intéressant.

## L'ombre du père et le père dans l'ombre

Les pères sont des protagonistes à la marge, mais ils rayonnent parfois indirectement : peu incarnés dans les œuvres-mêmes, leur présence est cependant réfractée par le *domus*. La loi du père est inscrite de façon très concrète sur l'espace, notamment de façon tangible sur ce mur qui sépare les deux maisons et empêche les amants de s'unir. Le mur est donc, par métonymie, la marque sur l'espace du pouvoir paternel. Quitter la maison, c'est déroger à son autorité. L'espace du personnage du *pater familias* est à la fois décentré et central dans le texte source. L'incarnation subvertit les schémas catégoriels figés, alors que le personnage du père est là où il n'est pas physiquement ou textuellement, et se joue donc à différents niveaux de référence. Le personnage de l'ombre irradie, s'impose par le biais de l'élément topographique, rejoignant la symbolique spatiale et architecturale pléthorique du mythe ovidien mise en exergue par Philippe Hamon<sup>1</sup>.

Le tableau d'Édouard Jérôme Paupion, *Thysbe écoutant la voix de Pyrame* (Fig. 1), daté du XIX<sup>e</sup> siècle, allie cette dialectique entre un personnage du père en apparence absent du tableau où seule Thysbé est représentée, mais qui, à y regarder de plus près, semble presque caché dans le décor.

Le récit proposé par l'œuvre picturale dévie du texte source<sup>2</sup> alors que le personnage féminin semble être déjà sorti de la maison paternelle, mais y être revenu, puisque le voici représenté dans un espace étrange semi-intérieur, semi-extérieur. Un ornement mural, à peine perceptible, représente un patriarche assyrien dont le geste indique dans une ligne diagonale la tenue de la jeune femme comme pour en signaler l'indécence.

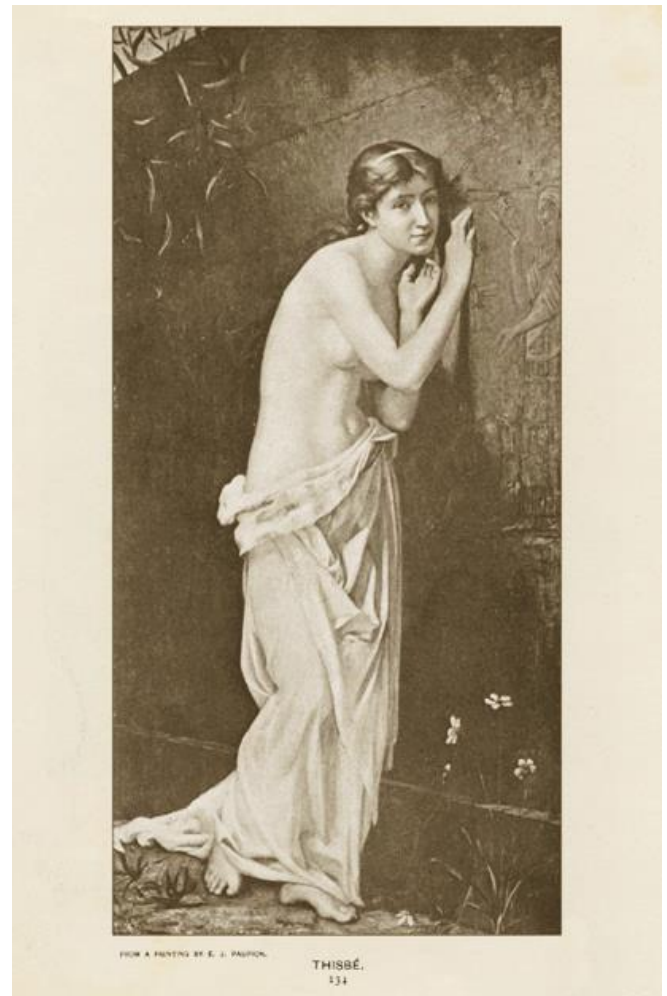


Fig. 1 – Édouard Jérôme Paupion (1854 - 1912), *Thysbe écoutant la voix de Pyrame*, 1880, peinture à l'huile, 187 x 100 cm, Musée des beaux-arts et musée Marey, Beaune, Inv 13.2.1, base des musées de France (Joconde), référence 000PE029327 © Musée des beaux-arts et musée Marey.

La main tendue semble viser l'hymen féminin comme pour dénoncer la faute. Figure patriarcale, l'image pourrait s'interpréter comme celle du père de Thysbé réprimandant sa fille pour sa tenue ou sa conduite. Revenue au bercail après la faute, la jeune femme se retrouve littéralement face à un mur de remontrances et n'a d'autres perspectives que d'implorer des yeux l'aide du spectateur, seul horizon d'attente. Tout se passe comme si la paroi jouait le rôle du surmoi de l'interdit parental. Le père de Thysbé a littéralement envahi l'espace, rejoignant la capacité du personnage à planer sur le récit en dépit de son absence, à l'instar



Détail de la fig. 1.

<sup>1</sup> Voir Philippe Hamon sur le rôle symbolique du mur, « Texte et architecture », *Poétique*, n°73, 1988, p. 3-25.

<sup>2</sup> Rappelons que dans une version plus ancienne du mythe, Thysbé se donne la mort car elle se retrouve enceinte de Pyrame, voir Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, PUF, 1969, p. 402-403.



du procédé explicité par Philippe Hamon, tout à la fois « signifiant discontinu et signifié discontinu, défini par un faisceau de relations (en contexte proche ou *in absentia*) »<sup>1</sup>. Signifiant peu présent au niveau textuel ou visuel, mais qui signifie par des biais détournés, notamment par l'écrasante présence de ce mur dans lequel il s'est ici littéralement fondu, le personnage absent pèse sur le texte et sur la toile comme sur les protagonistes.



Fig. 2 - Altdorfer Albrecht, *Pyramus and Thisbe*, v.1515-1518, gravure, 6,1 x 4,1 cm, National Gallery of Art, collection Rosenwald, Inv 1943.3.395, domaine public sous licence Creative commons, URL : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.3607.html>.

De quel père s'agit-il en fait ? Dans le roman médiéval, la prière finale de Thisbé adressée au père, est en fait adressée au « Dieu père », comme le souligne Anne-Marie Cadot, le « *Diex grans*, le *Diex* père, Dieu-tout-puissant, créateur de chaque

homme en particulier »<sup>2</sup>. Dans l'occident médiéval chrétien, l'association de la figure paternelle avec celle de Dieu le Père est incontournable. Le glissement des figures (père laïque / père chrétien ; dieux païens / Dieu chrétien) transparaît aussi dans les arts visuels, cette fois-ci à travers le jeu du hors-champ, par le regard de Thisbé tourné vers le ciel et par ses bras suppliants qui se déclinent dans de nombreuses œuvres iconographiques, d'une époque à l'autre.

Dans cette gravure de la Renaissance (Fig. 2), Thisbé en appelle au Père du ciel. Le personnage du père peut se cacher dans la toile comme hors de la toile, ou en cacher un autre. En reprenant l'idée de Christopher Lucken, on pourrait aussi voir dans le tombeau de Ninus, ancêtre fondateur de Babylone au pied duquel les amants se donnent la mort, une autre image indirecte « d'un père mort »<sup>3</sup>.

Peut-on les qualifier de personnages ? Protéiformes, incarnés dans, ou par la matière, ils renvoient, de façon centripète, par différents chemins de traverse (la maison, le mur, le tombeau) à l'idée de l'interdit paternel. De façon volontairement anachronique, on pourrait parler d'imgo paternelle, celle d'une représentation du rôle interdicteur, distorsion aux accents jungiens, entre un personnage du père très secondaire (physiquement absent) au niveau du signe textuel ou pictural mais tout à la fois omniprésent et omnipotent (au niveau symbolique)<sup>4</sup>. Le personnage est abstraction plus qu'incarnation, mais il a un rôle primordial, il est le non qui engendre la fiction des amours contrariées. Son refus est procréateur. Autrement dit, les pères ovidiens sont doublement géniteurs, à la fois en tant que parents des amants-enfants comme en tant que pères de la fable. Leur refus catégorique initial est atténué par leur décision finale d'accéder au souhait des amants, ce qui défige légèrement leur caractère pétrifiant (parfaitement illustré par ce père qui fait corps avec la matière solide). Cette amorce sera reprise et largement développée par Shakespeare, puis par ses

<sup>1</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 124-125.

<sup>2</sup> Anne-Marie Cadot, « Du récit mythique au roman : étude sur *Pyramus et Thisbé* », *Romania*, vol. 97, n° 388, 1976, p. 446.

<sup>3</sup> Christopher Lucken, « Le suicide des amants et "l'enseignement" des lettres : "Pyramus et Thisbé" ou les métamorphoses de l'amour » *Romania*, vol. 117, n°467/468, 1999, p. 384. URL : <https://www.jstor.org/stable/45039450>

<sup>4</sup> Dans ces résurgences du mythe, l'*imgo paternelle*, à l'instar du concept jungien, s'apparente à une représentation abstraite, figée dans l'inconscient et potentiellement déformée par rapport à la réalité.

successeurs, qui les met en lumière et leur assigne un rôle expiatoire emblématique inédit.

## Lumière sur les pauvres parents : l'incarnation au service du sublime

La matière ovidienne est l'une des multiples sources d'inspiration de *Roméo et Juliette* (1597), pièce dans laquelle les parents jouent un rôle essentiel, celui de témoins du drame de la mort. Hissés au rang de personnages secondaires, il se joue par leur truchement une possible expiation. La mort des amants n'en est que plus sublime car, transformée en sacrifice, elle permet une réparation morale. Henry Suhamy souligne d'ailleurs que les deux patriarches sont à leur niveau « les victimes d'une tragédie »<sup>1</sup>, maillons impuissants de la haine ancestrale entre les deux familles.

L'incarnation des parents se décline dans les pièces du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que Théophile de Viau ajoute, lui aussi, les personnages du père de Pyrame et de la mère de Thisbé dans ses *Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623). La pièce s'ouvre sur les reproches du père qui, furieux de l'amour persistant de son fils pour la fille de son pire ennemi, l'accuse de « parricide » (I, 2)<sup>2</sup>. Seul le spectateur est capable de mesurer toute l'ironie dramatique de cette charge virulente, alors que c'est le père qui, par un retournement de situation, deviendra indirectement le bourreau de sa propre chair. La mère de Thisbé y est une autre Jocaste rêvant la mort de son enfant, prolepse du drame à venir qui redouble sa portée tragique. Relégués hors-scène lors du dénouement, leur incarnation passagère sert avant tout le pathétique de cette double mort annoncée.

Sur la scène lyrique du XVIII<sup>e</sup> siècle, les amants sont réinscrits dans un contexte familial, dupliquant en cela le modèle médiéval, avec une différence de taille cependant, celle du statut social : il s'agit, à l'opéra, d'offrir à Pyrame et Thisbé une lignée royale. Ils deviennent fils et fille de rois, mais leurs nobles parents ne sont bien souvent mentionnés dans la liste des personnages et les prologues des livrets que pour servir les attentes d'un public mondain<sup>3</sup>. L'opéra d'Adolph Hasse, *Piramo e Tisbe*<sup>4</sup> fait figure

d'exception. Le père de Thisbé y est un personnage incarné à part entière, tout à la fois commentateur du drame et victime tragique. L'œuvre se clôt sur son suicide, ce qui nourrit l'amplification pathétique de la pièce lyrique. L'étoffement des pères et des mères accroît la dimension cathartique et ancre le récit dans la tragédie, en la dédoublant. Ce dédoublement s'illustre de façon intéressante en peinture lorsque les parents sont mis sur le devant de la scène.

Les œuvres picturales balayent, pour leur grande majorité, les pères et les mères hors du cadre, dans le hors-champ. Les peintres se focalisent sur la scène où Thisbé découvre le corps inerte de son amant et se plante l'arme dans la poitrine. Les artistes ciblent l'acmé du moment tragique, et les personnages des pères sont absents du cadre. Quelques exceptions cependant, dont celle du hollandais Leonard Bramer (1596-1674) qui choisit comme point d'entrée la découverte des corps des amants (Fig. 3).



Fig. 3 – Leonard Bramer (1596-1674), La Découverte des corps de Pyrame et Thisbé, v.1630 – 1635, peinture à l'huile, cuivre, 46 x 60 cm, Musée du Louvre, Photo (C) A. Labbé.

Le spectateur assiste à la représentation d'un drame dédoublé. À la mort des amants, s'ajoute le malheur des familles. La gestuelle du désespoir se réfracte sur les trois protagonistes-spectateurs : un homme agenouillé en prière, un deuxième dont on ne distingue pas le visage se tient la tête entre les mains et un dernier semble désigner les corps inertes. L'accent est mis sur le drame amoureux et le caractère intimiste de la scène repose sur le jeu du clair-obscur qui laisse toute une partie du paysage et

<sup>1</sup> Henri Suhamy, *Roméo et Juliette*, Paris, Ellipses, 2015, p. 141.

<sup>2</sup> Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Paris, Flammarion, 2015, p. 55.

<sup>3</sup> Voir par exemple l'opéra de Jean-Louis Ignace de la Serre, *Pirame et Thisbé* (1726).

<sup>4</sup> Adolph Hasse, *Piramo e Tisbe* (1768) sur un livret de Marco Coltellini.



des visages dans l'ombre. Nous ne pouvons que supposer que les deux personnages sur la droite sont les pères des amants.

Les pères, si ce sont eux, conservent néanmoins une forme d'indistinction et d'anonymat lorsqu'ils sont mis sur le devant de la scène. À nouveau, les personnages des pères s'apparentent à une idée, cette fois-ci celle de la souffrance, figures allégoriques du désespoir, plus que personnages de chair. Cette incarnation progressive n'entame donc en rien une forme de défiguration : d'une forme vide à une présence vide de forme, l'identité du personnage semble vouée à la déshérence. L'existence des pères demeure précaire, contours de l'élément central, réduits à une hypothétique troisième personne.

Dans une perspective intermédiaire, la carence d'incarnation qui le définit se décline sur l'axe du préfixe négatif dé-, tour à tour dés-incarné, dé-figuré, ou dé-doublé. Son statut de personnage et sa représentation reposent sur un dés-équilibre. Ce rôle intermédiaire est d'ailleurs symbolisé de façon très parlante par la main tendue des pères vers les amants, qui se décline dans différents tableaux. Le père (potentiel) désigne le drame pour mieux le souligner, le ferait le coryphée de la tragédie antique.



Détail fig. 3.

La gestuelle illustre leur rôle de personnages commentateurs qui orientent la lecture du spectateur et servent de relais au pathos de la scène. La dimension métatextuelle du geste qui se fait discours sur l'œuvre est saisissante. S'y dessine une mise en abyme d'une scène biblique, rappelant les lamentations sur le Christ mort évoquées dans de nombreuses toiles, du Grand Siècle notamment. Ils jouent ici le rôle de personnages paraboles, tels Marie et Joseph, pauvres parents de victimes sacrificielles dont ils déplorent la mort.

Tous ces exemples recèlent et révèlent des personnages de parents qui, mis dans la lumière, érigés au statut de personnages secondaires, conservent soit une forme d'opacité, soit un rôle adjuvant. Leur promotion au rang de *dramatis personae* peine à s'affranchir du type et de l'allégorie.

Leur présence à l'œuvre est toujours en rapport avec son objet premier, le couple d'amants. Leur désespoir de parents-spectateurs incarnés sert de relais au regard du spectateur-lecteur. Leur rôle d'intermédiaires est essentiel : dans les replis de l'ombre des parents, se cache aussi le spectateur.

## Voir ou ne plus voir les pères en peinture

Du statut de personnage de l'ombre, abstraction qui rayonne indirectement, au statut de personnage secondaire qui joue le rôle de faire-valoir, quels sont les effets de ces variations ? L'artiste symboliste allemand Max Klinger semble s'être posé la question. Il propose en 1879 deux eaux-fortes sensiblement identiques (Fig. 4 et 5).

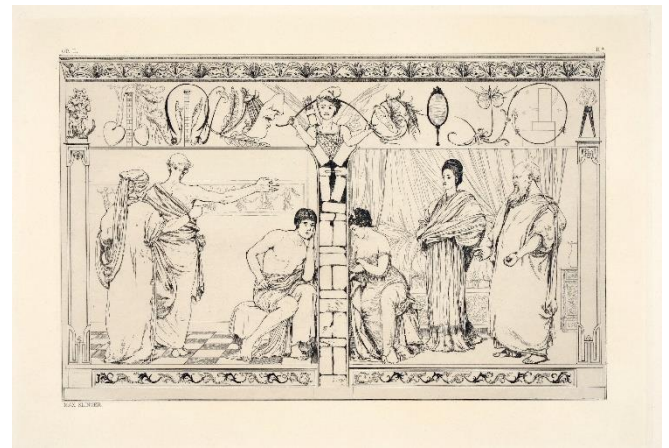


Fig. 4 – Max Klinger (1857-1920), Pyramus and Thisbe IIa, 1879, Eau-forte sur papier, 44,2 x 60 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Cabinet d'art graphique © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola.



Fig. 5 – Max Klinger (1857-1920), Pyramus and Thisbe IIb, 1879, Eau-forte sur papier, 44,2 x 60, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Cabinet d'art graphique © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola.

Les parents sont ici incarnés, littéralement gravés sur la plaque. Ils apparaissent sur la première à visage découvert, sur la deuxième de façon

anonyme, le haut des corps et les visages étant escamotés. Si les personnages principaux demeurent le couple d'amants qui forme le triangle central des deux représentations, on pourrait les qualifier de personnages secondaires dans la première tandis que dans la deuxième, leur incarnation tronquée les fait basculer du côté des personnages de l'ombre (dans le sens littéral et figuré).

Dans la deuxième eau-forte, le cadre semble littéralement se resserrer autour des amants, ils paraissent comprimés par l'espace fermé de toutes parts. L'obstruction et la pesanteur ont contaminé le décor comme les corps. Les gestes des parents parlent et, par un étrange phénomène de renversement, l'écho de leurs reproches se fait d'ailleurs plus retentissant lorsque leurs visages sont escamotés. Ce sont des piliers de l'autorité qui font pression sur deux innocents. Aucune ligne de fuite ne s'offre au regard, le temps semble s'alourdir, tout se passe comme si le couple était voué à l'enlèvement.

Les amants du premier tableau semblent plus jeunes et les parents plus différenciés. Enfants avant d'être amants, ils ne sont pas seuls au monde. En termes de hiérarchie, ces deux eaux-fortes illustrent fort bien les enjeux du statut du personnage de l'ombre dans ses nuances avec le statut de personnage secondaire. Dans une relation de vases communicants, plus les parents sont indéterminés, plus l'attention est tournée sur les amants. A contrario, lorsque le personnage de l'ombre devient visible, il entraîne une déflation du couple mythique.

À cette déflation s'adjoint une dégradation corrélative du mythe. Ceci transparaît nettement dans la version que le dramaturge Jacques Pradon en propose en 1674<sup>1</sup>. Une place de choix y est dévolue à Arsace, le père de Pirame. La haine familiale est réinsérée dans une chronologie et une relation causale : la rivalité entre les pères, remportée par Arsace, a condamné Narbal, père de Thisbé, à l'exil puis à la mort. Le dénouement de la tragédie propose le récit de la mort des amants et le retour de leurs corps dans Babylone par le biais du personnage du père. La voix donnée au père et la démultiplication des intrigues amoureuses, familiales et politiques

entraînent une démythification de l'histoire d'amour impossible.

Choix du dramaturge pour répondre aux règles de convenance de la tragédie classique, cette mise en lumière du père comme l'ajout du politique sont toutefois à resituer dans le contexte historiographique des tragédies du XVII<sup>e</sup> puis du XVIII<sup>e</sup> siècles. Christian Biet nous rappelle que les tragédies insistaient alors fortement sur « les défaillances de la famille, sous les traits de la famille régnante qui ne peut, dans ces fables, mener à bien la charge que Dieu lui a confiée et qu'il a confiée au père : celle de conduire sa famille au Ciel »<sup>2</sup>. Le rôle plus central accordé aux pères ne peut être détaché du questionnement en cours sur le pouvoir paternel en lien avec le pouvoir du souverain de droit divin. L'entrelacement du domestique, du politique et du religieux se décline dans les résurgences du mythe et fait la part belle aux parents et aux enjeux de pouvoir. Dans un double mouvement, le personnage secondaire du père (ombre portée du Père royal) occupe davantage le devant de la scène tandis que le couple d'amants subit une dégradation de son aura mythique.

L'incarnation complète des pères et des mères embrasse aussi le registre de la comédie : la dégradation du mythe est recherchée et avérée dans *Les Romanesques* (1894) d'Edmond Rostand, réécriture parodique, où les pères partagent le premier rôle avec les amants. Bergamin et Pasquinot parlent, agissent, complotent, dans un jeu sur le double et le même poussé à son paroxysme, qui donne aux pères un rôle burlesque. C'est un jeu des paires qui sape le sublime de l'amour contrarié et le fait basculer du côté du grotesque. On observe un procédé similaire en miroir, à travers le jeu des commères, cette fois-ci, dans le *Pyrame et Thisbé* (1853) d'Eugène Berthier, dans lequel Alix et Babet, vendeuses d'échalotes sur le marché, se chicanent, à grand renfort de grivoiseries, autour de leur refus de voir leurs enfants s'unir. Du registre tragique au registre comique, leur degré de présence à l'œuvre génère une dégradation corrélative du mythe.

<sup>1</sup> Jacques Pradon, *Pirame et Thisbé* [1674] dans *Œuvres en deux tomes*, Paris, Cie des Libraires associés, 1744, vol I.

<sup>2</sup> Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 101.

## La nécessaire ombre au tableau du mythe

Forme vague, son manque de netteté épaissit sa dimension antagoniste et symbolique. Lui donner un visage, c'est le rendre plus familier, plus humain, et inversement moins mystérieux et donc moins fantasmé. Tout se passe d'ailleurs comme si la part d'ombre du personnage contenait des affinités particulières avec le mythe. On pourrait transposer au personnage l'idée de Gilbert Durand selon laquelle « tout effort de traduction du mythe – comme tout effort pour faire passer du sémantique au sémiologique – est un effort d'appauvrissement »<sup>1</sup>. Étendu aux personnages des pères et des mères, l'effort d'incarnation (verbale ou visuelle) des figures de l'ombre de l'hypotexte élargit la focale qui n'est plus uniquement centrée sur les amants. Les voici alors réinsérés dans une temporalité figée et un tissu familial. Par extension, l'incarnation progressive des parents appauvrit le tissu mythique de la fable ; rappelons la richesse de l'intertextualité du texte source : à l'ombre orientale des figures mythiques de Sémiramis et Ninus, dans un récit enchâssé raconté par les filles de Mynias qui refusent de célébrer le culte de Bacchus, au sein de la grande constellation mythique des *Métamorphoses*. Dans ces résurgences se joue une sécularisation de l'histoire d'amour, avec le cadrage sur la dimension sociale de l'individu. Inversement, l'absence d'une filiation identifiée réinscrit le couple dans l'*illo-tempore* mythique de Mircea Eliade, et dans leur ascendance mythologique.

Côté outre-Atlantique, la littérature naissante de la jeune nation américaine cherche à s'émanciper et les parents sont, sans surprise, aux abonnés absents : d'Henry James et sa pièce des débuts *Pyramus and Thisbe* (1869), à la réécriture qu'en propose l'essayiste américaine Susan Sontag, *The Very Comical Lament of Pyramus and Thisbe* (1991)<sup>2</sup>, le mur est tombé, et l'absence d'empêchement fait

sombrer la relation amoureuse dans le prosaïque et la nostalgie du mur. Quelle histoire reste-t-il quand le non ou le Nom-du-père<sup>3</sup> disparaît ? La pièce de Sontag met au jour l'interaction fondamentale entre le personnage du père et son rôle d'obstacle. Clin d'œil au titre de la pièce dans la pièce dans le *Songe d'une nuit d'été* (1600) : « The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe », comédie dans laquelle le barde anglais établissait déjà le rôle essentiel joué par les différents obstacles dans toute belle histoire d'amour, puisque « l'amour véritable est toujours contrarié » [*true lovers have been ever crossed*] (I, 1, v. 150)<sup>4</sup>. Ce commentaire métatextuel du dramaturge rappelle que l'histoire d'amour, pour être sublime, appelle l'ombre au tableau, cette nécessaire écornure qui est tremplin du sublime amoureux.

L'effacement des pères reflète l'essor de l'individu autonome libéré de la tutelle parentale, suivant l'évolution sociohistorique de la famille, du modèle parental au modèle nucléaire. À cet égard, la libre traduction du mythe tirée des *Tales from Ovid* (1997) du poète britannique Ted Hughes est significative :

*For angry reasons, no part of the story,  
The parents of each forbade their child  
To marry the other.*<sup>5</sup>

Les raisons de la colère<sup>6</sup> ne sont pas explicitées mais balayées comme ne faisant pas partie du récit. À moins que la négation qui talonne dangereusement les parents, « *no part of the story* », ne les enjambe et les englobe dans ce néant d'être. Dans un double mouvement, ils sont construits et déconstruits par le discours poétique : êtres du non, êtres sans noms, avoisinant le non-être, proches du degré zéro de qualification. Rappelons au passage la polysémie du mot *part*, à la fois « partie », mais aussi « rôle » et enfin « écarter, séparer » : le poète semble

<sup>1</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Bordas, 1984, p. 414.

<sup>2</sup> Susan Sontag, *The Very Comical Lament of Pyramus and Thisbe*, *The New Yorker*, 4 mars 1991. URL : <https://www.newyorker.com/magazine/1991/03/04/the-very-comical-lament-of-pyramus-and-thisbe-an-interlude>

<sup>3</sup> Chez Lacan, le « Nom-du-Père » signifie que le sujet assume son désir comme assenti à la loi du Père, dette symbolique qui régit son désir. Dès Ovide, l'interdit parental conditionne en partie et avive fortement le désir des amants. Avec la disparition de l'obstacle parental dans les résurgences modernes, le désir semble perdre son objet et le mythe sa substance.

<sup>4</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (1590), Paris, Flammarion, 1996, p. 43.

<sup>5</sup> Ted Hughes, « Pyramus and Thisbe », dans *Tales from Ovid*, 1997, Londres, Faber, p. 246.

<sup>6</sup> La traduction achoppe sur l'hypallage qui soustraie la colère des parents pour l'attacher aux raisons, procédé stylistique qui contribue ici à les déshumaniser davantage. De même, la construction alambiquée qui insiste dans le même temps sur la pluralité *the parents* et l'unicité *their child*, l'individuation *each* et l'altérité *the other* recoupe l'hésitation originelle sur le même : parents et enfants sont ici personnages en gestation qui ne sont pas encore passés par le stade de la parturition.



bien décidé à vider les personnages des parents de toute substance et à les évacuer du récit. Par ce biais, l'auteur - père de substitution - rétrograde et condense ce personnage de l'ombre à l'idée du non, pour redonner à Pyrame et Thisbé leur primauté et permettre leurs retrouvailles, sur lesquelles son œuvre se clôt.

L'évolution socio-historique de la figure paternelle, qui se transforme avec la laïcisation de la société, affecte sa présence à l'œuvre. L'obstacle parental est ainsi dorénavant déplacé sur d'autres *topoi* comme l'adultère, à l'image de la relation adultérine entre Emil Bergson et Marie Tovesky dans *O Pioneers!* (1913) de Willa Cather<sup>1</sup>, réécriture indirecte de la fable, ou encore le conflit politique, au cœur des amours tragiques de Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon* (1871). Les représentations modernes du sujet ovidien tendent à escamoter totalement les parents, se recentrant sur le couple uniquement, voire sur l'individualité de chacun, à l'instar des nombreuses représentations picturales et littéraires de Thisbé seule dans le courant romantique et chez les préraphaélites<sup>2</sup>. Bien souvent, les amants ont pris de l'âge et ne sont plus des enfants. La Tisbe dans *Angelo, tyran de Padoue* (1835) de Victor Hugo est une comédienne courtisane, orpheline de mère, « pauvre femme sans mari »<sup>3</sup>, née de père inconnu dirait-on aujourd'hui. Mère morte, père absent : les parents semblent voués à disparaître des résurgences modernes du mythe, axées sur la relation interpersonnelle et l'individu.

Les parents des amants sont des figures de la disproportion, essentiels mais substituables, désincarnés mais élémentaires. Ce sont des moules dont la forme peut être changée, mais qui ne cessent de rappeler la fonction essentielle des personnages de l'ombre : celle d'ouvrir une brèche, à la profondeur insondable, réservoir de pères fantasmés et fantasmatiques, que les apports de la psychanalyse permettent de revisiter. Le degré de présence comme d'absence à l'œuvre du père est référentiel, et ses variations au fil du temps déjouent et rejouent les enjeux du statut du personnage de l'ombre, condamné à le rester sous peine de faire de

l'ombre aux amants et, par extension, de purger le mythe de son aura. Le mythe ne peut s'affranchir de sa part d'ombre.

Les amants modernes ont tué le père, alors que l'effacement du personnage suit les méandres du statut du père et de la mère dans la société, entre une idéologie patriarcale triomphante et le déclin de l'autorité paternelle. L'histoire de Pyrame et Thisbé n'est plus empêchée, et ceux de Sontag arrosent cette liberté nouvelle autour d'une canette de River Cola. Cheminant sur une ligne de crête, le personnage est voué à l'incomplétude, alors que sa disparition rejoue, à l'inverse, une dégradation du mythe de l'amour impossible qui a désespérément besoin du non du père.

## Bibliographie

- BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010.
- BOER, Cornelis de (éd.), *Piramus et Tisbé : poème du XII<sup>e</sup> siècle* [1921], Paris, Honoré Champion, 1968.
- CADOT, Anne-Marie, « Du récit mythique au roman : étude sur Piramus et Tisbé », *Romania*, vol. 97, n°388, 1976, p. 433-446.
- CATHER, Willa, *O Pioneers!* [1913], New York, Dover Publications, INC., 1993.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Bordas, 1984.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, PUF, 1969.
- HAMON, Philippe, « Texte et architecture », *Poétique*, n°73, 1988, p. 3-25.
- , « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- HASSE, Johann Adolph, *Piramo e Tisbe* (1768), livret de Marco Coltellini.
- HUGHES, Ted, « Pyramus and Thisbe », dans *Tales from Ovid*, London, Faber, 1997.
- HUGO, Victor, *Angelo, tyran de Padoue* [1835], Paris, Flammarion, 1979.

<sup>1</sup> Willa Cather, *O Pioneers!* (1913), New York, Dover Publications, INC., 1993.

<sup>2</sup> Voir par exemple les œuvres suivantes : *Thisbe* (1861) de Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-thisbe-a01171>, *Thisbe* (1909) de John William Waterhouse (1849-1917) <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=57>

<sup>3</sup> Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, 1835, Paris, Flammarion, 1979, p. 292.

- JAMES, Henry, *Pyramus and Thisbe* [1869], dans *The Complete Plays of Henry James*, Oxford, Oxford University Press, 1949.
- LA SERRE, Jean-Louis Ignace de, *Pirame et Thisbé* (1726), musique François Rebel et François Francoeur.
- LUCKEN, Christopher, « Le suicide des amants et "l'enseignement" des lettres : "Pyramus et Tisbé" ou les métamorphoses de l'amour », *Romania*, vol. 117, n°467/468, 1999, p. 363-395. URL : <https://www.jstor.org/stable/45039450>
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.
- PIZAN, Christine de, *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999 (TLF, n°517), Texte I, Histoire 38.
- PRADON, Jacques, *Pirame et Thisbé* [1674], dans *Œuvres en deux tomes*, Paris, Cie des Libraires associés, 1744, vol I.
- ROSTAND, Edmond, *Les Romanesques* [1894], Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle éditeur, 1911.
- SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night's Dream* [v. 1595], Paris, Flammarion, 1996.
- , *Roméo et Juliette* [v. 1595], Paris, Flammarion, 2016.
- SONTAG, Susan, *The Very Comical Lament of Pyramus and Thisbe*, *The New Yorker*, 4 mars 1991. URL : <https://www.newyorker.com/magazine/1991/03/04/the-very-comical-lament-of-pyramus-and-thisbe-an-interlude>
- SUHAMY, Henri, *Roméo et Juliette*, Paris, Ellipses, 2015.
- VIAU, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* [1621], Paris, Flammarion, 2015.
- VIDEAU, Anne, « Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses* d'Ovide : l'élégiaque, tragique de l'Éros et le romanesque, épique de l'Éros », dans *Interférences*, n°1, 2003.
- ZOLA, Émile, *La Fortune des Rougon* [1871], Paris, Gallimard, 1981.