

Tragédie baroque et exégèse ovidienne *Niobe* de Nicolas Frénicle (1632), tragédie de la vaine gloire et de la *vanitas*

Maurizio Busca

Università del Piemonte Orientale, Italia

Abstract Nicolas Frénicle is mainly remembered in literary history for his pastoral works. His tragedy *Niobe* has been largely overlooked; yet it constitutes an interesting case of intersection of different exegetic, poetic and theatrical models. Drawing on the Renaissance and Baroque mythographic tradition, Frénicle conceives the figure of *Niobe* as an allegory of *vanitas*; he interweaves into the main plot a romantic episode reflecting the growing interest in the gallant element observed in the 1620s-30s; also, he develops a dramaturgical framework that draws on humanist theatre, on Théophile's innovations, and on contemporary debates on the *règles*.

Keywords Frénicle. *Niobe*. Ovid. Tragedy. *Vanitas*.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Problèmes de datation. – 3 Une dramaturgie hybride. – 4 De la vaine gloire à la *vanitas*.



Peer review

Submitted 2026-06-18
Accepted 2026-07-02
Published 2026-10-12

Open access

© 2026 Busca | 4.0

1 Introduction

Le nom de Nicolas Frénicle (1600 ?-1661 ?) est généralement associé, dans l'historiographie littéraire, aux domaines de la poésie et de la pastorale narrative. Impliqué au début des années 1620 dans l'affaire du *Parnasse des poètes satyriques* (Lachèvre 1914 ; Roberts 2014), puis, dans la seconde moitié de la même décennie, dans l'activité du groupe des « Illustres Bergers » (Cauchie 1942 ; Macé 2011), Frénicle est retenu par la critique notamment pour son *Entretien des Illustres Bergers* paru en 1634,¹ la seule parmi ses œuvres qui ait fait l'objet d'une édition moderne (Macé 1998). Moins connu est le volet dramatique de sa production, se résumant à trois pièces : la tragédie *Niobe* (Frénicle 1632a), la « fable bocagère et pastorale »² *Palemon* (1632b) et la « comédie pastorale » *La fidelle bergère*, insérée au sein même de *L'Entretien des Illustres Bergers* (1634, 285-377). C'est à la tragédie *Niobe*, jusque-là rarement abordée par la critique,³ que cet article est consacré : œuvre méconnue d'un auteur n'ayant pas laissé de traces profondes dans l'histoire du théâtre du XVII^e siècle, la *Niobe* s'avère pourtant être un exercice d'expérimentation remarquable quand on l'inscrit dans son contexte de composition et de publication. Dans un premier temps, il s'agira de situer cette pièce dans la carrière de Frénicle, tout en proposant d'en dater la composition sur la base d'indices contenus principalement dans les privilèges de ses œuvres. Les implications de cette datation seront examinées dans un deuxième temps, parallèlement à l'analyse d'éléments de dramaturgie faisant écho aux débats sur les règles prenant place au tournant des années 1630. Dans un troisième temps, enfin, il sera question des rapports que cette tragédie entretient avec la traduction commentée des *Métamorphoses* ovidiennes qui constitue son hypotexte principal : on observera comment le récit mythologique et son commentaire allégorique sont également mis à profit par le dramaturge.

2 Problèmes de datation

La seule tragédie connue de Nicolas Frénicle est publiée dans un volume in-8° par l'imprimeur-libraire parisien Jacques Dugast

1 Lavocat 1998 ; 2014 ; Macé 2002 ; Giavarini 2010.

2 Dans ces pages, la graphie des citations d'ouvrages datant des XVI^e et XVII^e siècle est toujours respectée, exception faite pour la dissimilation des *i* et des *j* ainsi que des *u* et des *v*, et pour le développement des esperluettes et des abréviations.

3 Lancaster 1966, 1 : 284-6 ; Forsyth 1994, 323-4 ; Louvat-Molozay 2012, 71 ; 2014, 104-5.

en 1632.⁴ Le frontispice porte le simple titre *La Niobe*,⁵ alors que l'« Argument » (Frénicle 1632a, 1-3) annonce un titre plus long, laissant entendre que l'action principale est doublée d'un épisode secondaire : *La fin tragique de Niobe, et des amours de son fils Tantale, et d'Eriphile*. Le titre courant, quant à lui, ne reprend que la première partie du titre de l'« Argument » : *La fin tragique | de Niobe*. L'ouvrage comporte un extrait du privilège royal délivré le 29 janvier 1629 à l'imprimeur-libraire parisien Jean de Bordeaux pour « imprimer conjointement ou separement les Œuvres de N. Frénicle, Conseiller du Roy, et General en sa Cour des Monnoyes, qui sont diverses Poësies » (italique de l'original) ; l'extrait est suivi d'une note précisant que ce privilège a été transféré le 17 juillet 1629 à Jacques Dugast.⁶ La date du privilège a pu être considérée comme le *terminus ante quem* de la composition de la *Niobe* ;⁷ toutefois, l'examen de la production de Frénicle des années 1625-34 suggère de situer la rédaction de cette tragédie plutôt entre 1629 et 1632. Il conviendra d'exposer tout d'abord les raisons de cette proposition de datation, pour en illustrer ensuite les implications.

En 1625, Frénicle publie chez le libraire parisien Toussaint Du Bray le recueil de ses *Premieres œuvres poetiques*, protégé par un privilège de neuf ans délivré à Du Bray le 12 juillet de la même année. Les nombreuses pièces laudatives figurant en tête de cet ouvrage affichent l'appartenance de Frénicle au groupe d'hommes de lettres que la critique appelle conventionnellement les « Illustres Bergers »,⁸ avec lesquels il collabore d'une façon régulière dans les années suivantes. En 1626, il participe avec d'autres « Bergers » à la réalisation de deux plaquettes poétiques intitulées *Le banquet d'Apolon et des Muses* (Frénicle 1626a) et *Vers du Balet des Balets* (1626b), parues l'une chez Claude Morlot et l'autre chez Claude Hulpeau ; un an plus tard, il contribue à une troisième plaquette collective (1627a) et publie chez le même Hulpeau un petit recueil d'élégies, introduit par des poèmes de compliment signés par plusieurs « Bergers » et destiné, à en croire la préface, à une circulation confidentielle et non à la vente

⁴ Pour une description détaillée de l'imprimé, voir Riffaud 2026, n° 3216.

⁵ Le titre est bien *La Niobe* et non *La Niobé*, comme on le lit le plus souvent dans les travaux mentionnant cette pièce.

⁶ Le même privilège est employé par Frénicle pour la pastorale dramatique *Palemon*, parue toujours chez Dugast en 1632.

⁷ Antoine Adam (1962, 454) et Bénédicte Louvat-Molozay (2012, 71), par exemple, estiment que la pièce était achevée dès 1629 ; pour Henry C. Lancaster (1966, 1 : 285 ; 2 : 761), elle l'était déjà en 1628.

⁸ C'est Maurice Cauchie (1942) qui a proposé le premier cette dénomination, en l'empruntant à *L'Entretien des Illustres Bergers* (Frénicle 1634) : dans cette œuvre, Frénicle représente plusieurs membres de son cénacle dans un cadre pastoral, en leur attribuant des noms fictifs.

(1627b). Après la parution de ces petits ouvrages émanant de l'activité de son cénacle, Frénicle revient à une entreprise personnelle de plus ample envergure, en l'occurrence la réalisation d'un grand recueil de ses œuvres poétiques. C'est en vue de l'impression de ce recueil que l'imprimeur-libraire parisien Jean de Bordeaux demande le privilège royal dont il a été question plus haut, qu'il obtient le 29 janvier 1629 pour « un livre intitulé, *les œuvres de N. Frenicle, Conseiller du Roy et General en sa Cour des Monnoyes* » (1629, n.p. ; italique de l'original). Un volume d'environ 450 pages portant le titre indiqué dans le privilège est confectionné durant les semaines suivantes⁹ et publié par l'imprimeur et par Toussaint Du Bray, qui avait déjà diffusé en 1625 les *Premieres œuvres poetiques* de Frénicle (dont une partie est reprise dans les *Œuvres* de 1629). La rapidité avec laquelle l'impression suit l'obtention du privilège et la parfaite correspondance du titre annoncé dans le privilège avec celui qui est effectivement attribué au recueil¹⁰ invitent à croire que, dès les premiers mois de 1629, la programmation de cette opération éditoriale est pleinement aboutie : selon toute probabilité, à cette époque Frénicle envisage seulement la publication de sa production lyrique et non celle de sa production dramatique – si elle existe à cette date. Cette hypothèse est confortée par un élément du privilège qui n'est pas retenu dans l'extrait inséré par Jean de Bordeaux dans les *Œuvres* de 1629 mais qui figure dans les imprimés donnés par Dugast en 1632. Les œuvres protégées par le privilège de 1629, lit-on dans l'extrait fourni dans la *Niobe* et dans le *Palemon*, « sont diverses Poësies » : une précision qui semble bien renvoyer aux hymnes, élégies, sonnets et églogues composant les *Œuvres* de 1629. Il est vrai que la cession du privilège à Dugast le 17 juillet 1629 pourrait trahir l'intention d'imprimer des textes dramatiques inédits en les rangeant abusivement sous la protection du privilège octroyé six mois plus tôt pour les « *œuvres de N. Frenicle* » ; mais il est également vrai qu'après cette opération il faudra attendre non moins de trois ans pour voir paraître la tragédie *Niobe* et la pastorale *Palemon*. Rien ne permet donc d'inférer que la demande de privilège de Jean de Bordeaux ou sa cession à Jacques Dugast aient été faites expressément en vue de la publication de la *Niobe* et du *Palemon*, ni que ces pièces aient été achevées avant 1629.¹¹ Du reste, la préface du *Palemon* date au plus tôt à l'année 1630 la

9 L'achevé d'imprimer date du 15 mars 1629.

10 Le privilège annonce « un livre intitulé, *les œuvres de N. Frenicle, Conseiller du Roy et General en sa Cour des Monnoyes* » ; le frontispice porte précisément le titre *Les Œuvres de N. Frenicle, Conseiller du Roy, et General en sa Cour des Monnoyes*, conservant l'indication des fonctions de l'auteur.

11 C'est la conclusion à laquelle était arrivé également Georges Forestier (1993, 87 note 1). Dans ses considérations, il ne prenait cependant pas en compte l'ensemble de la production de Frénicle des années 1625-34 mais seulement les œuvres sujettes à

composition ou l'achèvement de la pièce ; quant à la préface de la *Niobe*, aucune mention n'y est faite d'éventuelles circonstances qui en auraient retardé l'impression.¹² On peut en conclure que l'activité de Frénicle se concentre entre 1625 et le début de 1629 autour de la composition et de la publication de poèmes lyriques liés à l'activité du cercle des « Illustres Bergers », et qu'elle se réoriente seulement entre le deuxième tiers de 1629 et 1632, du moins partiellement, vers l'écriture et la diffusion d'œuvres dramatiques.

Le problème de la datation de la *Niobe* s'avère tout sauf anodin quand on considère le contexte de sa composition et de sa publication. On sait que les années 1628-34 constituent comme un interrègne du genre tragique durant lequel on assiste au recul de la tragédie sur les scènes et dans les ateliers d'imprimerie parisiens et, parallèlement, ont lieu les débats entre les partisans de la dramaturgie moderne et les tenants de la dramaturgie réglée aboutissant à l'élaboration des premières pièces dites « classiques » (Forestier 1993). Or, non seulement la *Niobe* est la seule tragédie originale imprimée à Paris dans ces années cruciales pour l'histoire du théâtre français mais, si les déductions exposées plus haut sont exactes, elle a été composée entre 1629 et 1632, soit au cœur même de cette période. S'agit-il de l'œuvre d'un auteur isolé, évoluant dans des milieux périphériques, ignorant les actualités culturelles parisiennes et par conséquent les enjeux de la publication d'une tragédie à cette date ? Certainement pas. Si Nicolas Frénicle n'a jamais été un dramaturge de renom, au cours des années 1620-30 il était un poète bien inséré dans les cercles lettrés de la capitale : proche d'Antoine Godeau,¹³ l'une des figures majeures des débats sur la dramaturgie moderne, et lié au cénacle de Guillaume Colletet¹⁴ avec François Ogier,¹⁵ un autre partisan de la modernité théâtrale, on ne saurait croire qu'il ait pu demeurer à l'obscur des questions qui agitaient alors les milieux gravitant autour des scènes parisiennes. Compte tenu de l'environnement dans lequel Frénicle a évolué, son coup d'essai dramatique apparaît

la protection du privilège de 1629 ; aussi, il n'avancait aucune hypothèse de datation pour la *Niobe*.

12 Dans la préface de *Palemon*, Frénicle s'adresse à son personnage en ces termes : « Il semble, ô Palemon, que vous ayez de la peine de consentir à votre départ ; les caresses que je vous ai faites vous retiennent oisif dans mon cabinet, et vous rendent negligent de suivre les Destins que je vous ai ordonnez ; quelle repugnance avez-vous de parestre dans le monde ? [...] oubliez le séjour solitaire où l'espace de deux années je vous ai cheri comme un de mes enfants, et sans vous opposer à ce que je souhaite allez recevoir les couronnes de Myrthe [...] » (1632b, à ii r-iii v). La pièce ayant paru en 1632, les « deux années » mentionnées par Frénicle renvoient à l'année 1630.

13 Pour une synthèse sur les échanges entre Frénicle et Godeau, voir Cauchie 1942, 123-4.

14 Pour un aperçu de ses rapports avec Colletet, voir Pompejano 1989.

15 Sur les rapports entre Frénicle et Ogier, voir Cauchie 1942, 124.

moins comme le faux pas d'un ingénu que comme l'expression d'une stratégie – certes hasardeuse – de positionnement dans le champ théâtral. À travers la publication d'un diptyque associant une pastorale inscrite dans l'univers poétique qu'il a jusque-là privilégié (*Palemon*) et une tragédie marquant une rupture avec ses propres pratiques en même temps qu'avec l'actualité théâtrale (*Niobe*), Frénicle s'aventure sur un terrain glissant où il a toutefois de bonnes chances de ne pas passer inaperçu. Avec sa tragédie, en particulier, il fait preuve d'originalité sur plusieurs plans : d'un côté, comme on vient de le voir, vis-à-vis du profil d'auteur qu'il s'est forgé ; de l'autre, comme on le verra dans les pages suivantes, vis-à-vis des modèles dramaturgiques qui, au tournant des années 1630, font l'objet de vifs débats.

3 Une dramaturgie hybride

La *Niobe* est une tragédie en alexandrins avec des chœurs de sixains d'octosyllabes, divisée en cinq actes, consacrée à l'histoire mythique du personnage éponyme. Avant d'en examiner la structure, il convient de retracer brièvement le mythe de Niobe tel qu'il est relaté dans les *Métamorphoses* d'Ovide (VI, vv. 146-312) qui, comme on le verra dans les pages suivantes, représentent la source du sujet de la pièce.¹⁶ Niobe est la fille de Tantale et l'épouse du roi de Thèbes Amphion. Démesurément orgueilleuse de ses origines divines, de son pouvoir et surtout de sa nombreuse progéniture (elle est la mère de sept garçons et de sept filles), Niobe interdit à ses sujets d'accomplir des sacrifices à la déesse Latone, estimant être plus digne qu'elle de leur dévotion. Latone punit cet orgueil en faisant tuer tous les enfants de Niobe par ses propres enfants Apollon et Diane. Le roi Amphion, désespéré, se suicide, tandis que Niobe, littéralement pétrifiée par la douleur, est transformée en un rocher duquel l'eau coule sans cesse.

Frénicle restitue l'intrigue dans son intégralité, en l'amplifiant à travers l'ajout de scènes et de personnages absents des *Métamorphoses* et surtout à travers l'insertion d'un épisode secondaire de son invention, axé sur l'amour d'Eriphile et de Tantale (l'un des fils de Niobe), qui occupe une large partie de la pièce. La matière est distribuée dans les cinq actes de la façon suivante :

- Acte I : flattée par son conseiller Melas, Niobe décide d'interdire le culte des dieux pour imposer le sien (I, 1), alors que la

16 Il faut préciser que Frénicle ignorait presque certainement l'existence d'une tragédie de Sophocle sur ce même sujet : avant les découvertes réalisées à partir de la fin du XIX^e siècle, on n'en connaissait qu'un petit nombre de fragments d'extension très modeste (Ozbek 2023, 3-6).

prêtresse Manto incite les femmes thébaines à célébrer une grande fête en l'honneur de Latone (I, 2). Le prince Tantale aime Eriphile, qui l'aime en retour, mais leur union ne peut que susciter la désapprobation du roi Amphion à cause de leur différence de rang. Ils décident alors de célébrer secrètement leur mariage : Tantale se rendra le soir même chez Eriphile pour demander sa main à son père (I, 3). Le Chœur chante les louanges de Latone, en annonçant l'imminence des sacrifices.

- Acte II : Niobe empêche les Thébaines d'offrir leurs sacrifices à Latone, tout en exigeant qu'on lui porte les honneurs jusque-là réservés à la déesse (II, 1). Tantale prie Amour de l'assister dans ses projets amoureux ; il s'entretient ensuite avec son frère aîné Ismène, que le roi vient d'associer à l'exercice du pouvoir (II, 2). Manto invoque la vengeance divine et prévoit que l'impiété de Niobe sera punie d'une façon sanglante (II, 3). Le Chœur déplore la vanité de Niobe et en appréhende les conséquences.
- Acte III : Latone se plaint de l'injustice subie auprès de ses enfants Apollon et Diane : ces derniers promettent de la venger (III, 1). Eriphile et son père Arcan discutent du projet de mariage clandestin : Arcan se méfie des promesses d'un prince et, d'une façon générale, des unions secrètes mais, après une longue discussion, il est enfin persuadé de donner sa bénédiction au mariage d'Eriphile et Tantale (III, 2). Persuadée d'avoir désormais triomphé de Latone, Niobe rejoint ses courtisans et son peuple qui se sont rassemblés pour admirer les exercices gymniques et équestres que ses fils vont exécuter (III, 3). Le Chœur rappelle la vanité des biens terrestres, l'instabilité de la fortune et la valeur de la vertu.
- Acte IV : Manto annonce que tous les fils de Niobe ont été tués. Refusant de reconnaître ses abus et de se repentir, Niobe défie une fois de plus Latone : on commence alors à entendre les cris des filles de la reine, atteintes par les flèches d'Apollon et de Diane (IV, 1). Amphion se suicide (IV, 2), tandis que Niobe, ayant ordonné la construction d'un grand tombeau pour ses enfants, s'endort (IV, 3). La furie Mégère, sous de fausses apparences, vient hanter le sommeil de Niobe et déclare qu'elle la poursuivra jusqu'à la fin de sa vie. Niobe se réveille furieuse, en blasphémant les dieux ; elle refuse de se repentir et accable de menaces son conseiller Melas, coupable de l'avoir encouragée dans ses projets insensés (IV, 4). Le Chœur médite sur le sort de la famille royale et implore la clémence divine.
- Acte V : Mégère révèle son identité à Niobe, qui entre dans le tombeau de ses enfants pour y mourir (V, 1). À la tombée de la nuit, Eriphile attend Tantale ; ne le voyant pas arriver, elle part à sa rencontre : elle découvre ainsi le rocher pleurant de Niobe (une statue ou bien Niobe métamorphosée) et le tombeau de

Tantale et de ses frères. L'ombre de Tantale apparaît et révèle son sort ; Eriphile se tue avec le poignard qu'il lui avait offert (V, 2).

Cet aperçu, bien que sommaire, suffit pour observer que divers modèles dramatiques se croisent dans la *Niobe*. La scène de présentation du personnage tyrannique doublé d'un mauvais conseiller qui en flatte les ambitions démesurées (I, 1), le récit de l'apparition divine (I, 2), l'élévation des prières et la disposition des sacrifices (II, 1), l'oracle prévoyant la fin de Niobe (II, 3), la préparation de la vengeance divine (III, 1), la *rhesis* du massacre des enfants (IV, 1), l'apparition de l'ombre de Tantale (V, 2) et la présence des chœurs à la fin des actes situent la *Niobe* dans le sillage de la tradition humaniste d'inspiration sénéquienne (Caigny 2011), en particulier dans le courant des tragédies de vengeance (Forsyth 1994). L'exhibition des cadavres des sept fils de Niobe et le bruit des cris de ses sept filles mourantes (IV, 1), les scènes du sommeil de Niobe et de l'intervention de la furie Mégère (IV, 3-4 ; V, 1), les deux suicides à l'arme blanche (IV, 2 ; V, 2), le dialogue entre Eriphile et l'ombre de Tantale, la vision de Niobe pétrifiée et la découverte du tombeau de ses enfants (V, 2), quant à eux, tout en s'inscrivant dans cette même tradition, témoignent d'une adéquation à l'esthétique tragique de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle caractérisée par l'amplification de la dimension spectaculaire de l'horreur et de la violence (Biet 2006). Si le débat entre Eriphile et son père autour de l'opportunité d'épouser un homme de rang plus élevé évoque une scène de comédie ou de tragi-comédie, l'histoire de ses amours avec Tantale doit être mise en relation avec la vogue des tragédies d'amour des années 1600-20¹⁷ et notamment avec une autre pièce de sujet ovidien, à savoir *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau (1623). Frénicle n'emprunte pas à Théophile le thème de la rivalité amoureuse entre le héros et le roi mais retient celui de l'hostilité du roi au mariage des deux jeunes gens ; il reprend également les motifs du rendez-vous nocturne, de la découverte de la mort du jeune homme par son amante (à travers la vue du cadavre dans un cas, du tombeau dans l'autre) et du suicide de celle-ci. Aussi, tout comme Théophile évoque dans la dernière scène de sa tragédie la métamorphose du mûrier (qui scelle l'épisode de Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses*), Frénicle conserve la transformation de Niobe en rocher, bien qu'il veuille à en effacer le merveilleux. Dans sa tragédie, Niobe fait ériger près du tombeau de ses enfants une statue la représentant en pleurs (1632a, 62-3) ; lorsqu'Eriphile découvre

17 Pour une étude sur l'ensemble de cette production, voir Cavaillé 2012 ; Louvat-Molozay 2014, 91-107.

cette statue, elle croit voir Niobe pétrifiée (76) : la métamorphose s'opère ainsi à travers le regard du personnage. Les décors mêmes des scènes finales des pièces de Théophile et de Frénicle présentent d'évidentes affinités, tous deux incluant un monument funéraire (le tombeau de Ninus chez l'un, celui de Tantale et de ses frères chez l'autre). Pour résumer, dans l'épilogue de sa tragédie, Frénicle s'approprie globalement la matière et la structure de la dernière scène de *Pyrame et Thisbé*.

Ce travail d'hybridation, certes remarquable pour sa complexité, n'est pas étonnant, en soi, pour une pièce datant du premier tiers du XVII^e siècle. Il est en revanche surprenant de constater que les unités de temps, d'action et de lieu, telles qu'on les conçoit vers 1630, sont toutes respectées.

L'action de la *Niobe* commence à l'aube, comme il est suggéré à trois reprises au cours du premier acte. À la fin de la première scène, Niobe annonce son intention d'instaurer le culte de sa propre personne « devant que la lumiere / Du bel Astre du jour acheve sa carrière » (Frénicle 1632a, 11), en laissant entendre au passage que l'action principale tiendra sur une journée. Aussi, dans la deuxième scène, Manto rapporte que Latone vient de lui apparaître, et que cette apparition a eu lieu au moment où « Les premiers rais du jour luisoient dedans les Cieux » (12). Au début de la troisième scène, Tantale rappelle encore que le jour vient de se lever :

Source de la clarté qui nous donne le jour,
Bel Astre sans pareil vous estes de retour ;
[...]
La divine Beauté qui régne sur mon ame,
Et qui consent enfin à bruler de ma flame,
M'a promis, pour m'oster de peine, et de souci,
Qu'à la pointe du jour elle seroit ici. (14)

Ces trois annonces, loin d'être redondantes, attestent que l'action de chaque personnage ou groupe de personnages activement impliqué dans l'intrigue (la reine Niobe, la prêtresse Manto et les adeptes de Latone, le couple des jeunes amants) ne démarre pas plus tôt qu'à l'aube de la même journée.

Concernant la conclusion de l'action, on devine dès la troisième scène du premier acte qu'il faudra la situer une douzaine d'heures plus tard, car Tantale déclare qu'il ira le soir même demander la main d'Eriphile à Arcan :

Tout va bien maintenant ; devant que la lumiere
Pour la deuxième fois commence sa carrière
Nous serons joints ensemble, et le bel œil du jour
Verra par l'himenée accomplir notre amour ;

Allez sans différer apprendre à votre pere
Que je veux prontement terminer cette affaire,
Et que je l'irai voir en cachette, et sans bruit,
Aussi tost que le jour fera place à la nuit
Pour tout conclure ensemble. (18-19)

Cette entrevue secrète n'aura pas lieu car Tantale mourra durant la journée ; mais la pièce s'achève bien à l'heure où Tantale aurait dû rencontrer Arcan. C'est Eriphile qui, au début de la dernière scène du cinquième acte, signale que la nuit est désormais tombée et qu'il est temps que Tantale (dont elle ignore la mort) la rejoigne :

La lumiere a fait place aux ombres de la nuit,
Et le temps est venu qui nous promet le fruit
De nos travaux passez, et de calmer l'orage
Dont le charme d'amour troubloit notre courage ;
Les étoiles déjà paressent dans les Cieux,
Et la Lune à son tour vient éclairer ces lieux ;
Tantale doit venir ; je l'attends ; voici l'heure
Qu'il se doit rendre ici. (73-4)

Dans la suite de la même scène, Eriphile quitte sa maison pour aller à la rencontre de Tantale qui tarde à venir, découvre son tombeau et se donne enfin la mort. L'unité de temps est donc pleinement respectée, l'action de la *Niobe* se déroulant entre le lever du soleil et les premières heures de la nuit, soit en l'espace d'une douzaine d'heures.

L'unité d'action, quant à elle, semblerait faire défaut, car Frénicle greffe sur l'histoire de Niobe celle des amours de Tantale et d'Eriphile ; il faut cependant considérer la manière dans laquelle l'unité d'action est conçue à l'époque de la rédaction de cette tragédie. Les remarques que Jean Mairet expose à ce propos dans un texte fondateur de la dramaturgie régulière comme la préface de la *Silvanire* (1631) sont éclairantes :

La seconde condition est l'unité d'action, c'est-à-dire qu'il y doit avoir une maîtresse et principale action à laquelle toutes les autres se rapportent comme les lignes de la circonférence au centre. Il est vrai qu'on y peut ajouter quelque chose en forme de l'épisode de la tragédie, afin de remédier à la nudité de la pièce, pourvu toutefois que cela ne préjudicie en aucune façon à l'unité de la principale action à laquelle cette-ci est comme sous-ordonnée : et en ce cas le sujet de la comédie n'est pas simple, mais composé, comme l'on peut voir en la plupart de celles de Térence. (Dougnet 2017)

Pour Mairret, l'unité d'action ne correspond pas à l'unicité (Dougnet 2017, note 63) ou à l'unification (Scherer 2025, 109-29) que viseront les dramaturges des décennies suivantes : à son sens, les actions secondaires (y compris les épisodes remédiant à la « nudité » des tragédies) sont autorisées à condition qu'elles « se rapportent » à l'action principale. Dans cette perspective, l'amour de Tantale et d'Eriphile se configure comme un épisode « sous-ordonné » à la « maîtresse et principale action », dépendant d'elle mais n'interférant pas avec elle. On peut dès lors considérer la *Niobe* comme une pièce à sujet « composé », à l'instar d'autres tragédies datant des mêmes années : pour ne citer qu'un cas notable, *La Mort d'Achille, et la dispute de ses armes* d'Isaac de Benserade, mise en scène en 1635-36 et imprimée en 1636, affiche dans le titre même la nature composée de son sujet.

On constate que Frénicle s'efforce de respecter aussi l'unité de lieu, que ses contemporains entendent, tout comme l'unité d'action, d'une façon moins rigoureuse qu'elle ne le sera après les années 1630. Pour Jean Mairret, il faut éviter que le même personnage apparaisse dans des lieux excessivement éloignés les uns des autres, car une « soudaine mutation de scène » heurte l'imagination des spectateurs, la « refroidit » et la « dégoûte » au plus haut degré.¹⁸ Pour Pierre Corneille, qui s'exprime au sujet de l'unité de lieu dans la préface de *La Veuve ou le Traître trahi* (1634), il est légitime de resserrer l'espace de l'action « à la seule grandeur du théâtre » ou « à toute une ville », voire « aux lieux où l'on peut aller dans les vingt et quatre heures », bien qu'il ne recommande pas cette troisième

18 Dans la préface de la *Silvanire*, Mairret aborde cette question d'une façon indirecte, dans le cadre de son discours sur l'unité de temps : « Il est croyable avec toute sorte d'apparence qu'ils [i.e. les Anciens] ont établi cette règle [i.e. la règle de l'unité de temps] en faveur de l'imagination de l'auditeur, qui goûte incomparablement plus de plaisir (et l'expérience le fait voir) à la représentation d'un sujet disposé de telle sorte que d'un autre qui ne l'est pas ; d'autant que sans aucune peine ou distraction il voit ici les choses comme si véritablement elles arrivaient devant lui, et que là, pour la longueur du temps, qui sera quelquefois de dix ou douze années, il faut de nécessité que l'imagination soit divertie du plaisir de ce spectacle qu'elle considérerait comme présent, et qu'elle travaille à comprendre comme quoi le même acteur, qui naguère parlait à Rome à la dernière scène du premier acte, à la première du second se trouve dans la ville d'Athènes, ou dans le grand Caire si vous voulez ; il est impossible que l'imagination ne se refroidisse, et qu'une si soudaine mutation de scène ne la surprenne, et ne la dégoûte extrêmement, s'il faut qu'elle coure toujours après son objet de province en province, et que presque en un moment elle passe les monts et traverse les mers avec lui » (Dougnet 2017). Pour Mairret, la règle de l'unité de lieu découlerait donc de celle de l'unité de temps : si le temps de la représentation doit être comparable à celui de l'action représentée, les lieux reproduits sur les planches ne peuvent pas être trop distants les uns des autres car, par souci de vraisemblance, les personnages doivent pouvoir s'y rendre dans l'espace de quelques heures.

option (qu'il a pourtant adoptée en 1632 dans son *Clitandre*).¹⁹ On comprend que le problème fondamental est celui de la vraisemblance des déplacements des personnages, qui doivent pouvoir s'effectuer dans les vingt-quatre heures admises pour le déroulement de l'action représentée. Dans la *Niobe*, Frénicle a recours à la deuxième solution mentionnée par Corneille : l'action de sa tragédie se déroule dans plusieurs endroits de la ville de Thèbes (le palais royal, le temple de Latone, la maison d'Eriphile et ses alentours) qui, dans ses intentions, doivent certainement être arrangés dans un décor simultané où les personnages peuvent passer d'un espace à l'autre (ce qui arrive notamment dans la scène finale, où Eriphile quitte sa maison et découvre le tombeau des enfants de Niobe). Il est vrai que le lieu de l'entretien de Latone, Apollon et Diane (III, 1) ne peut pas être identifié avec précision à cause de l'absence de didascalies internes ou externes ;²⁰ mais le problème de la vraisemblance de leurs déplacements ne se pose évidemment pas en raison de leurs pouvoirs divins.

Dans cette pièce convergent en somme différents modèles issus des traditions théâtrales humaniste et baroque, que Frénicle plie déjà en 1632 au respect des règles qui s'imposeront progressivement seulement à partir de la seconde moitié des années 1630. Sans introduire de véritables éléments de nouveauté, Frénicle élabore une synthèse de tendances divergentes sur le plan de la dramaturgie mais également sur celui du style : il vaut la peine de relever, par exemple, qu'il adopte une approche conservatrice vis-à-vis des chœurs (dont il maintient à la fin des actes I, II, III et IV la fonction d'exposer des réflexions moralisantes sur l'action principale) mais qu'en même temps, dans les dialogues aussi bien que dans les sections chorales, il rejette le ronsardisme pour embrasser une poétique moderne. Curieusement, ces choix dramaturgiques et stylistiques ne sont aucunement revendiqués dans sa préface : ici, Frénicle se concentre uniquement sur la défense de l'intérêt du sujet de sa pièce et, d'une manière plus générale, sur l'affirmation de l'utilité de la poésie et de

19 Dans la préface de *La Veuve ou le Traître trahi*, Corneille écrit : « Pour l'unité de lieu et d'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement, mais j'interprète la dernière à ma mode, et la première, tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre, et tantôt je l'étends jusqu'à toute une ville, comme en cette pièce [i.e. *La Veuve ou le Traître trahi*]. Je l'ai poussée dans le *Clitandre* jusques aux lieux où l'on peut aller dans les vingt et quatre heures, mais bien que j'en pusse trouver de bons garants et de grands exemples dans les vieux et nouveaux siècles, j'estime qu'il n'est que meilleur de se passer de leur imitation en ce point » (Dougnet 2013).

20 S'adressant à ses enfants, Latone déclare s'être rendue auprès d'eux pour dénoncer une injustice subie (« A peine croirez-vous ce qui m'amène ici » ; Frénicle 1632a, 37). Dans la pièce, aucun élément ne permet de situer avec précision le lieu où Apollon et Diane se trouvent ; dans les *Métamorphoses* (VI, vv. 204-5), Ovide précise qu'il s'agit du mont Cynthe, le plus haut sommet de leur île natale de Délos.

sa capacité d'instruire en suscitant le plaisir. Serait-ce le signe qu'il tient sa *Niobe* pour une tragédie à lire ? C'est là une hypothèse que l'on ne saurait exclure ; mais il est plus probable qu'il veuille surtout éviter de s'engager ouvertement dans un débat périlleux. Pour éviter toute référence explicite à des questions épineuses, il focalise son discours sur un topos critique auquel se sont réclamés, dans les années précédant la publication de la *Niobe*, deux personnages de taille comme Jean Chapelain²¹ et Antoine Godeau,²² et qui, de plus, est profondément ancré dans l'histoire de la réception française de l'œuvre dont il tire la matière de sa tragédie.

4 De la vaine gloire à la vanitas

Les *Métamorphoses* ne sont pas un recueil de fables vaines, voire immorales, mais un réservoir de sagesse et de connaissances cachées qu'il faut atteindre en perçant l'écorce fabuleuse des récits à travers les outils de l'interprétation allégorique : la poésie ovidienne n'est donc pas seulement admirable pour ses qualités formelles et pour le plaisir qu'elle suscite auprès des lecteurs mais également pour les précieux enseignements (philosophiques, moraux, spirituels, etc.) dont elle est porteuse. Voilà ce que les éditeurs, les commentateurs et les traducteurs français des *Métamorphoses* des XV^e-XVII^e siècles déclarent presque unanimement, dans leurs préfaces, moralisations et autres gloses, pour justifier leur choix de publier, de commenter ou de traduire le chef d'œuvre d'Ovide.²³ Ces propos sont aussi ceux de Nicolas Renouard, l'auteur d'une traduction en prose des *Métamorphoses* (1606), enrichie de quinze « Discours dans lesquels le secret des Fables est compris », qui constitue la principale voie d'accès au texte ovidien en langue française dans la première moitié du XVII^e siècle (Chatelain 2008, 157-75). L'ouvrage de Renouard est

21 Dans sa célèbre « Lettre ou Discours [...] sur le Poème d'Adonis du Chevalier Marino », Jean Chapelain affirme la valeur de la poésie joignant l'instruction au plaisir : « La fin de la Poesie estant l'Utilité, bien que procurée par le moyen du Plaisir, il y a de l'apparence que ce qui a l'Utilité pour object, c'est à dire qu'il tend à l'Utilité, soit plus estimable en icelle, que ce qui n'a pour object que le Plaisir seulement, c'est à dire ce qui se termine au Plaisir ; et qu'ainsi les Fables qui ne sont pas embarrassées, comme ayans pour object l'Utilité luy soient plus considerables que celles qui le sont, comme n'ayant pour object que le Plaisir tout seul » (Marino 1623, n.p.).

22 Dans son « Discours sur les Œuvres de M^r de Malherbe », Godeau écrit : « La Poésie arrive à sa fin, qui est d'instruire et de plaire, d'une façon toute particuliere. Car elle cache sous l'écorce de la fable ce que les autres sciences proposent à découvert, pour rendre les veritez qu'elle publie plus venerables par ce voile qui les couvre, et se donner entrée dans l'esprit avec moins de peine, par le contentement qu'il reçoit d'une fiction ingenieuse » (Malherbe 1630, n.p.).

23 Jeanneret 1990 ; Maréchaux 1992 ; Chatelain 2008 ; Busca 2022.

doublement mis à profit dans la *Niobe* : d'une part, Frénicle aborde le texte d'Ovide par le biais de cette traduction, comme plusieurs indices disséminés dans la tragédie le montrent ;²⁴ d'autre part, il s'approprie la lecture moralisante du mythe de Niobe exposée par Renouard dans ses « Discours dans lesquels le secret des Fables est compris », en l'intégrant dans les actes et dans les Chœurs.

Frénicle restitue dans la *Niobe* l'ensemble du récit des *Métamorphoses* avec une certaine fidélité, exception faite de l'épisode amoureux dont on ne trouve aucune trace chez Ovide. Il s'attache notamment à conserver les discours directs et indirects des personnages ovidiens, parfois en les amplifiant (souvent à travers une réécriture sous forme de dialogue), parfois en les abrégeant : il retranche alors les détails mythologiques érudits – ce qui s'avère cohérent avec ses choix stylistiques – ainsi que les références à des personnages secondaires qu'il a exclus de sa tragédie. Dans l'ensemble, il conserve néanmoins la matière et la *dispositio* de sa source.

Pour illustrer ces pratiques d'adaptation, on pourra examiner deux passages. Le premier porte sur l'ordre que la prêtresse Manto donne aux Thébaines d'offrir des sacrifices à Latone et à ses enfants, en ceignant leurs têtes d'une couronne de laurier et en brûlant de l'encens. Ovide confie la scène entière à la voix du narrateur ; Frénicle, qui conserve tous les détails énoncés par Ovide, choisit de mettre en scène la préparation des sacrifices en convoquant sur les planches la communauté des Thébaines. Ce faisant, il prépare une fin de scène à effet : Niobe interrompra les célébrations et obligera les fidèles à se détourner de l'autel de Latone pour s'incliner devant elle (Frénicle 1632a, 25-8).

Manto fille devineresse du vieil Tyresias, agitée de ses divines fureurs, avoit esté crier par toute la ville de Thebes, et commander aux Dames de prendre des couronnes de laurier sur leurs testes, avec des encensoirs en main, pour aller faire un solennel sacrifice

24 Le dramaturge emploie les versions francisées des noms des personnages du mythe qu'on retrouve chez Renouard ; surtout, il intègre plusieurs détails absents du texte latin et introduits par ce traducteur. Chez Ovide, par exemple, Ismène, le fils aîné de Niobe, est tué par une flèche qui l'atteint au milieu de la poitrine (*medio [...] in pectore*, VI, v. 227) alors qu'il monte un cheval (*conscend[it] in equos*, VI, v. 222). Si l'on compare les deux principales traductions françaises du texte ovidien circulant dans la première moitié du XVII^e siècle, à savoir celles de Nicolas Renouard et de Charles et Raymond de Massac, on observe que, chez le premier, la flèche frappe Ismene « droit dans le cœur » pendant qu'il « s'exer[ce] » (Renouard 1606, 255-6), alors que, chez les seconds, elle perce son « poumon » pendant qu'il « piqu[e] le cheval » (Massac 1617, 275). Frénicle reprend des éléments lexicaux de la version de Renouard : les enfants de Niobe « Sont tous à l'exercice » (1632a, 50) lorsqu'Ismene « Expir[e] sur le champ ayant le cœur percé / D'un trait » (dans ce même passage, Frénicle évoque les frères d'Ismene « vaguans dans la carrière », en ayant recours au mot « carrière » employé par Renouard et non par Massac).

à Latone et à ses deux enfans. Les Thebaines obeissantes au commandement de la Deesse, fait par la bouche de Manto, avoyent toutes ceinct leurs cheveux des branches verdoyantes qu'Apollon cherit tant, elles jettoient de l'encens sur les foyers sacrez, et avec la fumee qu'il rendoit faisoient monter leurs prieres au ciel.
(Renouard 1606, 252)

CHŒUR DE MUSIQUE

La divine Manto d'un esprit profétique
A crié plusieurs fois dans la place publique
Qu'à la grande Latone il faut offrir des vœux,
Et de brins de laurier couronner ses cheveux :
Arsine commançons de celebrer sa feste :
Reçois cette couronne, et la mets sur ta teste ;
Approchons de l'autel, et d'une douce odeur
Offrons avec l'encens nos cœurs à sa grandeur. [...]

INON

Que l'on chasse d'ici toute chose profane ;
Nous reverons Latone, Apollon, et Diane
Trois grandes Deïtez qui ne peuvent souffrir
Qu'on vienne à leurs autels sans pureté s'offrir.
(Frénicle 1632a, 21-2)

Le second passage concerne la dénonciation de l'impiété de Niobe de la part de Latone. Chez Ovide, alors que Latone se plaint auprès de ses enfants, Phébus lui coupe la parole en affirmant être impatient de venger l'injustice subie : il ne souhaite pas « employer le temps en si longs discours ». Frénicle remanie d'une façon subtile cet échange : dans la tragédie, Latone achève sa plainte sur une demande explicite d'aide, à laquelle Apollon répond en mettant fin au dialogue mais en tournant d'une façon bien plus courtoise l'invitation à ne pas prolonger les discussions. L'Apollon de Frénicle ne reproche pas à sa mère la longueur de ses discours : les bienséances sont sauvées !

Permettez-vous qu'à faute de vostre secours je demeure vefve d'autels et de sacrifices ? Si vous ne m'aidez, je voy l'heure qu'on va ruiner mes temples. Opposez vous à telles violences, l'injure ne me touche pas seule, vostre honneur y est interessé avec le mien. Ceste effrontee fille de Tantale, avec une langue couverte d'autant de venin que celle de son pere, en me mesprisant a bien osé faire plus d'estat de ses enfans que de vous, et n'a point eu honte de m'appeler (malheur qui luy adviendra) mere sans enfans.

Latone à ses plaintes vouloit adjouster des prieres, mais Phœbus luy dist, que c'estoit autant retarder la vengeance, que d'employer le temps en si longs discours. (Renouard 1606, 255)

LATONE

La superbe Niobe a détruit mes autels ;
Je serai désormais la fable des mortels
Si bien-tost votre force à mon aide n'arrive
Pour me rendre un honneur dont son orgueil me prive ;
Personne à l'advenir n'ozera m'adorer ;
Cette Reine l'empesche, et ne veut endurer
Que dedans ses étas on fasse un sacrifice
Que pour autoriser son énorme malice ;
Mais ce qui plus me touche, et me comble d'ennui
C'est que sur ses enfans elle met son appui
Les préférant à vous, et sa langue profane
Méprise impunément Apollon, et Diane ;
Parle de leur puissance avec indignité,
Et de les offencer elle fait vanité ;
Deffendez votre mere, et repoussez l'injure
Que pour votre interest à regret elle endure.

APOLLON

Ne m'en dites plus rien ; ce n'est que différer
Le juste chastiment qu'elle doit endurer ;
Vous en serez vangée, et son humeur altiere
Perdra les sentimens qui la rendent si fiere.
(Frénicle 1632a, 40)

La fidélité dont Frénicle fait preuve envers sa source ne concerne pas seulement le récit des *Métamorphoses* tel qu'il a été traduit par Nicolas Renouard mais aussi, comme nous l'avons indiqué, l'interprétation que le même Renouard en donne dans ses quinze « Discours dans lesquels le secret des Fables est compris ». Ces « Discours » se configurent comme autant de dialogues entre le traducteur et un ami savant, consacrés chacun à un livre des *Métamorphoses* et divisés en chapitres portant sur les principales fables recueillies dans chaque livre. Dans ces dialogues, Renouard compile des interprétations provenant de sources variées (notamment du commentaire scolaire de l'humaniste allemand Sabinus, 1555), son objectif affiché n'étant pas de produire une somme exhaustive des traditions exégétiques ovidiennes mais, plus modestement, de « tirer les fruits les plus doux et les plus savoureux qui s'y peuvent cueillir » (Renouard 1606, 5). Parmi les interprétations qu'il rassemble, Renouard privilégie celles de nature morale ; et, parmi celles-ci, il affectionne plus que tout autre commentateur français des XVI^e-XVII^e siècles celles portant sur la dénonciation de la *vanitas*. La fable de Niobe, en particulier, représente pour lui un parfait *exemplum* de vanité : une vanité

qu'il faut entendre dans les deux acceptions de « vaine gloire » et d'« impermanence des choses mondaines ».²⁵

C'est un tableau [...] où tous les traits de la vanité et d'une aveuglée presumption sont tirez au vif. Les deux extremes s'y rencontrent, de l'un desquels les foibles esprits se laissent aysement conduire à l'autre sur les brisees de l'Insolence, que leur bonne fortune n'a pas si tost fait naistre, qu'elle leur fait sentir un revers. Et de ce revers le ressentiment leur est d'autant plus cruel, et les epines plus poignantes, que les roses de la fortune passee leur avoyent esté douces et le changement moins redouté. [...] Ce nous est assez que nous remarquions en ce feinct ou veritable Patron de la mesme arrogance combien les fortunes les plus eslevees sont toujours panchantes du costé de leur ruine, et les fleaux du ciel prests à tomber sur ces testes orgueilleuses qui en la vaine image, ou en l'ombre plustost d'un bonheur passager, se figurent d'inviolables felicitez. [...] C'est ce que vous voyez si nayvement depeinct dans les vains discours de Niobe, car à l'ouyr parler elle savoure si delicieusement sa felicité, qu'elle force les cieux d'en estre jaloux, et les deffiant, les contrainct de descharger leurs justes courroux sur ses enfans, qui sont comme le fort au milieu duquel son insolence se croit invincible. Et pour nous apprendre encore que la mesconnoissance est la piece qui bat principalement en ruine les grandeurs d'icy bas, la fable porte ceste ambitieuse femme d'Amphion jusques à vouloir se faire dresser des autels, et demander les honneurs que la Phrygie avoit accoustumé de rendre à Latone. (Renouard 1606, 155-7)

La lecture de la fable de Niobe donnée par Renouard est reprise par Frénicle non seulement dans la préface de sa tragédie²⁶ mais

²⁵ Sur la polysémie du mot « vanité » au XVII^e siècle, voir Teyssandier 2005. Pour une synthèse sur la *vanitas* au début de l'époque moderne, voir Spica 2005 ; Laborie, Cottagnies 2012.

²⁶ « Quelle plus belle apparence peut contenter notre imagination que la pompe royale, et la splendeur dont cette Princesse [i.e. Niobe] est environnée ? que peut-on se représenter de plus dous que la prosperité qui fait qu'elle régne au gré de ses désirs ? l'éclat de ses richesses éblouit les yeux ; la beauté de son visage ravit en admiration, et l'heureux succez de ses desseins oblige tout le monde à l'applaudissement de ses actions : Il ne faut point douter que la description de semblables merveilles ne plaise infiniment à ceux qui lisent les Poemes, et que l'esprit affligé des soins, et des inquietudes que les traverses du monde lui donnent ne s'y relasche avecque beaucoup de douceur, et ne retrouve le calme qu'il avoit perdu ; mais si nous considerons la suite de cette Fable nous connoistrons l'utilité qui s'en peut retirer, et de quel fruit ces belles fleurs sont suivies ; on voit une femme affligée que l'ire des Cieux a soumise à sa fureur ; une Reyne que la Fortune a renversée dans ces horribles précipices, et une mere qui sans réconfort pleure la mort de ses enfans, et trop superbe en son malheur aime mieux accuser d'injustice les Dieux qui l'ont punie que leur demander pardon du

encore dans la tragédie elle-même. Les sections chorales sont, bien évidemment, le lieu privilégié pour l'exposition de réflexions moralisantes : c'est précisément dans les Chœurs des actes II et III que la déploration de la vaine gloire de Niobe et de la vanité des choses de ce monde est développée de la façon la plus ample et articulée.

Rappelons qu'au cours de l'acte II, Niobe interdit le culte des dieux pour imposer le sien et que, dans la dernière scène, Manto prévoit que cette « vaine audace » causera sa ruine (Frénicle 1632a, 33). Le Chœur intervient immédiatement après le discours de la prêtresse pour dénoncer les conséquences de cette manifestation d'« extreme vanité », qu'il faudra entendre ici comme « hybris » :

L'impieté régné en ces lieux,
Tout cede au plus audacieux,
La Justice est d'ici banie,
Et tout le peuple épouvanté
Gémit dessous la tyrannie
Qui lui ravit sa liberté.
Il n'oze plus sur les autels
Invoquer les Dieux immortels,
Niobe s'en est emparée,
Et son extreme vanité
Veut desormais estre adorée
Au lieu de leur Divinité. [...]
O l'exécrable ambition
Plus digne de punition
Que l'orgueil des fils de la terre
Qui ne se pouvans moderer
Oserent bien faire la guerre
A ceux qu'ils devoient adorer. (36)

Au cours de l'acte suivant, Latone, Apollon et Diane préparent leur vengeance tandis que Niobe se réjouit de son prétendu triomphe. Le Chœur revient alors sur le thème de la vanité mais en changeant de perspective et, pour ainsi dire, d'échelle : son chant ne porte plus sur

crime dont elle est coupable : C'est un bel exemple pour nous apprendre à connoistre notre infirmité, et l'obligation que nous avons à la puissance divine qui seule nous peut maintenir dans le bon-heur, et nous plonger aussi dans les miseres quand nos fautes l'y contraignent ; Ceux qui adorent leurs propres vanitez, et l'insatiable ambition qui les possède au mépris de Dieu doivent trembler à la lecture de cette Fable [...]. Je tiens ce langage afin que les personnes simples ne soient point surprises par l'impertinence de ceux qui blament la poésie comme une chose frivole, et que chacun puisse connoistre avecque combien de plaisir elle instruit ceux qui la cherissent » (Frénicle 1632a, n.p.).

la condamnation morale de l'hybris de Niobe mais sur le *memento* de la fragilité et de la fugacité des biens terrestres.

Malheureux celui qui se fonde
Dessus l'apparence du monde ;
Sa grandeur n'est que vanité ;
Ce n'est qu'une ombre que sa gloire,
Et l'on ne voit dans son histoire
Qu'un exemple d'infirmité.

Ses plaisirs n'ont point de durée ;
Sa bonace est mal assurée ;
Par tout on trouve du danger,
Et tel pense élever sa teste
Qui ne prévoit pas la tempeste
Qui bien tost le doit submerger.

C'est une mer pleine d'orages ;
Sans cesse on y voit des naufrages
Qui nous dévoient épouvanter,
Et dans les plus grandes délices
On y trouve des précipices
Qui ne se peuvent éviter. (51-2)

Ici, l'interprétation morale et spirituelle de la fable oriente la composition de la tragédie jusqu'au plan de la poétique. Le Chœur de l'acte III, en effet, est un véritable poème sur la vanité : dans les sixains cités, le lexique et le réseau métaphorique employés, et, dans les sixains suivants, la visée parénétique et la célébration de la vertu en tant que seul bien « qui ne trompe personne » témoignent de cette inspiration. Cette section chorale, par ailleurs, est la seule à n'inclure aucune référence explicite à l'action, ce qui contribue à lui donner une portée universelle et, dès lors, à faire d'elle une pièce poétique presque autonome au sein de la tragédie. Dans les premiers vers de l'acte suivant, les propos sentencieux du Chœur sont d'abord repris dans une brève méditation de Manto sur l'instabilité du sort, puis reliés au cadre de l'action dramatique par le récit de la mort des sept fils de Niobe.

Que les pauvres mortels auparavant leur mort
Sont sujets à souffrir un déplorable sort ! [...]
Niobe étoit heureuse, et d'un semblable cours
Elle eust conduit sa vie, et terminé ses jours
Si son ame trop vaine eust sceu dans sa fortune
Posséder comme il faut sa gloire non commune ;
Hé bien qu'est devenu l'orgueil prodigieux
Qui sembloit l'élever à la honte des Dieux ?
Où sont ces vains desseins qui lui faisoient accroire

Que toujours sur Latone elle auroit la victoire ?
Qu'est que de Niobe ? et quel triste accident
Fait qu'un si grand éclat tombe en son occident ?
Elle pleure, elle crie, et le dueil l'environne ;
Un moment lui ravit l'espoir de sa couronne ;
Tous ses fils sont tuez. (53-4)

Dans la même scène, Manto tente de convaincre Niobe et Melas que, devant le courroux divin, « tous [l]es discours sont vains » et que le seul chemin pour le salut passe par l'humiliation de soi et par l'horreur de sa propre « folie » (59) ; mais elle ne sera pas écoutée et les sept filles de Niobe tomberont également sous les coups d'Apollon et de Diane. À la fin de l'acte IV, le Chœur dressera un bilan désolant de l'entreprise de Niobe :

O que Niobe se trompa
Lors que trop vaine elle usurpa
Le tiltre, et le nom de Déesse !
Au lieu du triomphe attendu
Elle est la honte de la Grece,
Et son empire s'est perdu. (69)

Dans un *crescendo* tragique, à la « honte » et à la perte de l'« empire » fera suite, au début de l'acte V, la mort de la « trop vaine » Niobe.

Pour conclure, Frénicle propose dans la *Niobe* une synthèse notable de plusieurs tendances à l'œuvre dans le théâtre français du premier tiers du XVII^e siècle. Des conventions héritées de la tradition humaniste se croisent avec les éléments spectaculaires et macabres caractérisant la production du tournant du siècle ainsi qu'avec les apports de la (tragi-)comédie et de la tragédie amoureuse ; et l'ensemble est agencé de sorte à répondre aux recommandations des partisans des règles qui, dans les mêmes années où la *Niobe* est composée, posent les bases théoriques de la dramaturgie dite « classique ». En même temps, Frénicle compose un poème dramatique dont l'« utilité » émerge aussi bien par l'exemple (dans la représentation de la trajectoire descendante de Niobe) que par son explication (dans les réflexions des Chœurs, fondées sur le commentaire de Nicolas Renouard aux *Métamorphoses*). Si la tragédie de Frénicle n'a pas suscité l'intérêt des contemporains (le célèbre comédien Montfleury en possédait néanmoins une copie)²⁷ ni n'a marqué l'historiographie théâtrale et littéraire, elle reste l'expression d'un projet de renouvellement générique fondé sur l'hybridation des

27 L'exemplaire de la *Niobe* actuellement conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française (Res FRE O 1632) porte l'ex-libris de Montfleury (voir Riffaud 2026, n° 3216).

formes et sur le respect des règles des unités ; un projet littéralement unique en son temps, s'agissant de la seule tragédie originale parue entre 1629 et 1633. La *Niobe* constitue en cela un témoignage sans doute marginal mais significatif d'une saison décisive pour l'histoire du théâtre français.

Bibliographie

Sources primaires

- Benserade, I. de (1636). *La Mort d'Achille, et la dispute de ses armes*. Paris : Antoine de Sommaville.
- Douguet, M. (éd.) (2013). *Pierre Corneille : La Veuve ou le Traître trahi [1634] ; La Veuve [1644-1682]. Au lecteur*. <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=138>.
- Douguet, M. (éd.) (2017). *Jean Mairet : La Silvanire ou la Morte vive. Préface en forme de discours poétique*. <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=305>.
- Frénicle, N. (1625). *Les premieres œuvres poétiques du Sieur Frenicle*. Paris : Toussaint Du Bray.
- Frénicle, N. et al. (1626a). *Le Banquet d'Apolon et des Muses*. Paris : Claude Morlot.
- Frénicle, N. et al. (1626b). *Vers du Balet des Balets*. Paris : Claude Hulpeau.
- Frénicle, N. et al. (1627a). *Le Banquet des amoureux*. Paris : s.n.
- Frénicle, N. (1627b). *La seconde partie des elegies de Frenicle. Pour la belle Isis*. Paris : Claude Hulpeau.
- Frénicle, N. (1629). *Les Œuvres de N. Frenicle, Conseiller du Roy et General en sa Cour des Monnoyes*. Paris : Jean de Bordeaux, Toussaint Du Bray.
- Frénicle, N. (1632a). *La Niobe*. Paris : Jacques Dugast.
- Frénicle, N. (1632b). *Palemon. Fable bocagere et pastorale*. Paris : Jacques Dugast.
- Frénicle, N. (1634). *L'Entretien des Illustres Bergers*. Paris : Jacques Dugast.
- Lafaye, G. (éd.) (2007). *Ovide : Les Métamorphoses*. Paris : Les Belles Lettres.
- Macé, S. (éd.) (1998). *Nicolas Frénicle : L'Entretien des Illustres Bergers*. Paris : Champion.
- Malherbe, F. (1630). *Les Œuvres de Mre François de Malherbe*. Paris : Charles Chappelain.
- Marino, G.B. (1623). *L'Adone, poema del Cavalier Marino. Alla Maestà christianissima di Lodovico il Decimoterzo, Rè di Francia, et di Navarra*. Parigi : Oliviero di Varano.
- Massac, C. ; Massac, R. (1617). *Les Metamorphoses d'Ovide. Mises en vers françois par Raimond et Charles de Massac pere et fils*. Paris : François Pomeray.
- Ozbek, L. (éd.) (2023). *Sofocle : Niobe*. Venezia : Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-710-4>.
- Renouard, N. (1606). *Les Metamorphoses d'Ovide. De nouveau traduites en françois [par N. Renouard]. Avec XV discours. Contenant l'explication morale des fables*. Paris : Mathieu Guillemot.
- Sabinus [Schuler, G.] (1555). *Fabularum Ovidii interpretatio tradita in Academia regiomontana*. Vitebergae : Haeredes Georgii Rhaw.
- Viau, T. de (1623). *Œuvres du sieur Theophile. Seconde partie*. Paris : Jacques Quesnel.

Sources secondaires

- Adam, A. (1962). *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Vol. 1, *L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*. Paris : Del Duca.
- Biet, C. (éd.) (2006). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris : Robert Laffont.
- Busca, M. (2022). « Casser la noix. La place de l'allégorie dans les paratextes des traductions françaises des *Métamorphoses* aux XVI^e et XVII^e siècles ». Possamai-Perez, M. ; Gaullier-Bougassas, C. (éds), *Postérités de l'Ovide Moralisé*. Turnhout : Brepols, 283-97. <https://doi.org/10.1484/M.RRA-EB.5.120717>.
- Caigny, F. de (2011). *Sénèque le Tragique en France, XVI^e-XVII^e siècles : imitation, traduction, adaptation*. Paris : Classiques Garnier. <https://dx.doi.org/10.1512/isbn.978-2-8124-4105-9>.
- Cauchie, M. (1942). « Les églogues de Nicolas Frénicle et le groupe littéraire des 'Illustres Bergers' ». *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, 30, 115-33.
- Cavaillé, F. (2012). « Singularité de Pyrame ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600-1620) ». *Arrêt sur scène/Scene Focus*, 1, 11-20.
- Chatelain, M.-C. (2008). *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- Forestier, G. (1993). « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) ». *Littératures classiques*, 19, 87-128. <https://doi.org/10.3406/licla.1993.1742>.
- Forsyth, E. (1994). *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*. Édition revue et augmentée. Paris : Honoré Champion. <https://dx.doi.org/10.1512/isbn.978-2-37312-566-5>.
- Giavarini, L. (2010). *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris : Éditions de l'EHESS. <https://doi.org/10.3917/ehess.giava.2010.01>.
- Jeanneret, M. (1990). « Préfaces, commentaires et programmation de la lecture. L'exemple des *Métamorphoses* ». Mathieu-Castellani, G. ; Plaisance, M. (éds), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France-Italie (XIV^e-XVII^e siècles)*. Paris : Aux amateurs de livres, 31-9.
- Laborie, J.-C. ; Cottegnies, L. (éds) (2012). « Vanités d'hier et d'aujourd'hui : une poétique de l'éphémère ». Num. monogr., *Études Épistémè*, 22. <https://doi.org/10.4000/episteme.355>.
- Lachèvre, F. (1914). *Les recueils collectifs de poésies libres et satyriques publiés depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile (1626)*. Paris : Champion.
- Lancaster, H.C. (1966). *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part I: the Pre-Classical Period (1610-1634)*. 2 vols. New York : Gordian Press.
- Lavocat, F. (1998). *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*. Paris : Champion.
- Lavocat, F. (2014). « Arcadie : non-lieu d'un topos ». Pioffet, M.-C. (éd.), *Geographiae imaginariae. Dresser le cadastre des mondes inconnus dans la fiction narrative de l'Ancien Régime*. Paris : Hermann, 109-24. <https://doi.org/10.3917/herm.pioff.2014.01.0109>.
- Louvat-Molozay, B. (2012). « La postérité de la mort de Pyrame et Thisbé dans le théâtre français des XVII^e et XVIII^e siècles ». *Arrêt sur scène/Scene Focus*, 1, 69-79.
- Louvat-Molozay, B. (2014). *L'« enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

- Macé, S. (2002). *L'Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*. Paris : Champion.
- Macé, S. (2011). « Entre polémique et vision syncrétique : les héritiers de Ronsard au cours du premier XVII^e siècle ». *Littératures classiques*, 75, 95-107. <https://doi.org/10.3917/licla.075.0095>.
- Maréchaux, P. (1992). *Le poème et ses marges. Herméneutique, rhétorique et didactique dans les commentaires latins des Métamorphoses d'Ovide de la fin du Moyen Âge à l'aube de l'époque classique* [thèse de doctorat]. Université Paris IV.
- Pompejano Natoli, V. (1989). *Verso una biografia di Guillaume Colletet*. Fasano : Schena.
- Riffaud, A. (2026). *Répertoire du théâtre français imprimé (1600-1699)*. <https://repertoiretheatreimprime.othone.com/repertoire.php>.
- Roberts, H. (2014). « Obscenity and the Politics of Authorship in Early Seventeenth-Century France: Guillaume Colletet and the *Parnasse des poètes satyriques* (1622) ». *French Studies*, 68(1), 18-33. <https://doi.org/10.1093/fs/knt226>.
- Scherer, J. (2025). *La dramaturgie classique*. Nouvelle édition revue par Colette Scherer. Préface de Georges Forestier. Paris : Armand Colin.
- Spica, A.-É. (éd.) (2005). « Discours et enjeux de la Vanité ». Num. monogr., *Littératures classiques*, 56.
- Teyssandier, B. (2005). « Vanité vaine et vanité vaniteuse. Glissements sémantiques et modifications référentielles du concept de vanité à l'âge classique ». *Littératures classiques*, 56, 39-48. <https://doi.org/10.3917/licla.056.0039>.

