

CAHIERS  
TRISTAN L'HERMITE

XVI

1994

*TRISTAN ET LA POLITIQUE*

Dominique MONCOND'HUY

*Eblouissement et désillusion :  
représentation du politique dans le théâtre de Tristan*

Hélène MERLIN

*« La Marianne », ou l'obscurcissement du politique*

Roger GUICHEMERRE

*Deux conseillères perfides dans le théâtre de Tristan*

Nicole MALLET

*Osman et les Politiques*

TRISTAN L'HERMITE

*Osman, acte IV, scène 1*

Présentation par Nicole MALLET

Jean-Pierre CHAUVEAU et Benoît de CORNULIER

*Sur la métrique de Tristan*

*Comptes rendus - Bibliographie - Chronique*

ROUGERIE



## CAHIERS TRISTAN L'HERMITE

Revue annuelle publiée par l'association  
des « Amis de Tristan L'Hermite »

### *Editeur*

Olivier ROUGERIE, 87330 Mortemart.

### *Secrétariat*

Amédée CARRIAT, Bellevue, 23350 Tercillat.

### *Comité de Rédaction*

Jacques MOREL (Univ. de Sorbonne Nouvelle),  
Jean-Pierre CHAUVÉAU (Univ. de Nantes),  
Claude ABRAHAM (Univ. de Californie, Davis),  
Daniela DALLA VALLE (Univ. de Turin),  
Catherine GRISÉ (Univ. de Toronto).

### *Correspondants étrangers*

- *Allemagne* : Wolfgang LEINER (Univ. Tübingen) ;  
Christian WENTZLAFF-EGGEBERT (Univ. Cologne).
- *Belgique* : Marcel PAQUOT (Univ. Liège).
- *Canada* : Catherine GRISÉ (Univ. Toronto) ; Nicole  
MALLET (Univ. Alberta).
- *Danemark* : John PEDERSEN (Univ. Copenhague).
- *Espagne* : José Luis COLOMER (Univ. Madrid).
- *Etats-Unis* : Claude K. ABRAHAM (Univ. Californie,  
Davis) ; David L. RUBIN (Univ. Virginie).
- *Italie* : Daniela DALLA VALLE (Univ. Turin),  
Cecilia RIZZA (Univ. Gênes), Felicita ROBELLO  
(Univ. Gênes), Guido SABA (Univ. Rome).

Dans les prochains *Cahiers* :

- N° 17 (1995) : *La « réception » de Tristan.*

## LES AMIS DE TRISTAN L'HERMITE

Association loi de 1901, J.O. du 7 janvier 1979

Siège social : Bellevue, 23350 Tercillat

### *COMITE D'HONNEUR :*

- † Marcel ARLAND ; Raymond LEBEGUE ; Georges MONGREDIEN ; Jean TORTEL ;
- Georges-Emmanuel CLANCIER, ancien Président du Pen Club ;
- Comte Pierre de L'HERMITE ;
- Henri HEMMER, Directeur honoraire des Archives de la Creuse ;
- Jean MESNARD, Professeur à la Sorbonne, Président d'honneur de la Société d'Etude du xvii<sup>e</sup> siècle ;
- René PINTARD, Professeur honoraire à la Sorbonne ;
- Robert SABATIER, de l'Académie Goncourt ;
- Jacques SCHERER, Professeur honoraire à la Sorbonne.

### *PRESIDENT :*

- Jacques MOREL, Professeur à la Sorbonne.

### *VICE-PRESIDENTS :*

- Jean-Pierre CHAUVEAU, Université de Nantes ;
- Françoise GRAZIANI, Université de Lille.

### *SECRETAIRE :*

- Amédée CARRIAT.

### *TRESORIER :*

- Jean MICHAUD.

### *ADMINISTRATEURS :*

- Jacques ARNOLD, Yvonne BELLENGER, André BLANC, René BOUDARD, Stephan BOUTTET, René CHATREIX, Patrick DANDREY, Jean DUBU, Henri GERBAUD, Roger GUICHEMERRE, Jean LAGNY, Maurice LEVER, Andrée MANSAU, Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, Louis PE-ROUAS, René ROUGERIE, Jean SERROY.

EBLOUISSEMENT ET DESILLUSION :  
REPRESENTATIONS DU POLITIQUE  
DANS LE THEATRE  
DE TRISTAN L'HERMITE

Comme d'autres dramaturges de son temps, Tristan reprend ici ou là des métaphores traditionnellement attachées à l'expression du pouvoir royal. Ainsi de l'image du corps de l'Etat (notamment dans *La Folie du sage*, V, 5, v. 1594), ainsi surtout de l'image solaire, qui parcourt quasiment tout son théâtre grave. Dans *La Folie du sage* (I, 1, v. 35-42) encore, elle sert même à réaliser la première caractérisation du souverain, pour dire la gloire d'un roi pieux. On la retrouve dans *Panthée*, enrichie d'une référence mythologique et surtout actualisée d'une manière qui peut surprendre :

*Il faut régler son vol : car lorsque l'on s'égaré  
On a le plus souvent la fortune d'Icare :  
On ne peut sans péril approcher d'un Soleil.*  
(I, 4, v. 323-325.)

Le soleil ne désigne plus ici le souverain, comme plus tôt dans la pièce : Charis, fille d'honneur de Panthée, s'adresse à Araspe et c'est sa reine qu'elle évoque. On substitue donc une métaphore solaire à l'autre : l'amour prévaut sur la politique. Face à Panthée, Araspe va dans le même sens, transférant l'idée du souverain comme image des dieux à la définition de la femme aimée : « Vous ressemblez aux dieux dont vous êtes l'image » (II, 3, v. 570 ; cf. v. 561-576). S'il est vrai qu'un tel langage amoureux n'est en rien novateur, le déplacement peut paraître révélateur de la démarche de Tristan dramaturge.

En effet, on l'a souvent remarqué, dans son théâtre la part du discours proprement politique, sous une forme doctrinale en tout cas, est fort réduite. *La Mariane* et surtout *La Mort de Sénèque* le manifestent d'autant mieux que de telles tragédies, notamment une tragédie de la conjuration, offrent plus que d'autres l'occasion d'énoncés, de débats de doctrine politique. Du point de vue politique, le théâtre de Tristan est quasiment creux, vide — ou plutôt *vidé* de toute substance théorique. De cette absence délibérée, on ne saurait rendre compte en termes de manque ou d'incapacité du poète. Tenons-la plutôt pour idéologiquement signifiante : le vide, ici, fait sens. Il

signale comme un retrait volontaire, une volonté manifeste de donner l'image d'un monde — qu'il s'agisse de Rome, de Constantinople ou de Jérusalem importe évidemment fort peu — d'où la théorie s'est absentée, où ne reste plus qu'une pratique par ailleurs fortement évaluée. Dans ces conditions, l'usage de métaphores politiques, où l'on pourrait être tenté de voir au moins une marque d'obédience plus ou moins convenue à un discours idéologiquement dominant, doit être examiné de plus près.

Car Tristan recourt parfois très ostensiblement à de telles images. Mais c'est pour mieux les détourner ou les dénoncer. Du côté du détournement, il y a ce renversement de la métaphore politique en métaphore amoureuse, on l'a vu dans *Panthée*. Et l'on peut reconnaître là ce souci qui paraît habiter Tristan, dans plus d'un cas, de « neutraliser » l'éventuelle portée politique de ses pièces : même lorsque le sujet pourrait être traité de manière strictement politique, le dramaturge en évacue cette substance potentielle. Par ce geste, il signifie bien que le monde est le règne des passions. Du tout dernier vers de *La Mariane* (« Et les rois bien souvent sont esclaves d'eux-mêmes ») à *La Folie du sage* ou à *Osman* (« Il n'importe comment ; je me veux satisfaire », déclare Osman au v. 214), toujours la même conclusion : le souverain est victime de lui-même, de son amour ou de son orgueil, de son « caprice » (*Osman*, V, 2, v. 1336).

Pour dire cette faiblesse du souverain, le dramaturge joue de la métaphore solaire en la *retournant*. Selim dit de ce « présomptueux » qu'« il s'était *aveuglé* d'une superbe envie, / De voir en conquérant les murs de Cracovie » (II, 3, v. 501-502 ; c'est nous qui soulignons). Autrement dit, Osman s'est ébloui lui-même... Plus loin, il reprend l'idée d'aveuglement en rejetant la faute éventuelle sur le peuple :

*Serait-il aveuglé jusqu'à me méconnaître,  
Lui qui m'a vu régner après m'avoir vu naître ?  
Pourrait-il oublier l'honneur de nos aïeux  
Dont la grandeur encore éclate dans nos yeux ?*  
(IV, 1, v. 989-992 ; nous soulignons.)

La fille du Mouphti, amoureuse, recourt au même topos (« Je trouve que sa mine éblouit tous les yeux », v. 669 ; cf. aussi v. 1440-1454), oubliant alors qu'elle parle d'un tyran. Surtout, la pièce est ponctuée de références à la vue — parfois véritable vision — du *corps*

politique ou de l'image qu'on lui oppose. Un témoin raconte :

*Ainsi le grand Osman laissant partout la crainte,  
Du Sérail qu'il habite a regagné l'enceinte ;  
Mais tout au petit pas et comme en faisant voir  
Qu'il faut que l'Univers tremble sous son pouvoir.*

(III, 2, v. 791-794 ; nous soulignons, mais l'enjambement souligne aussi à sa manière.)

Selim se propose peu après d'enflammer à son tour les « gens de guerre » contre Osman :

*Mettons devant leurs yeux de nouvelles images  
De tant d'affronts reçus, de mépris et d'outrages,  
Et faisant contempler à ces soldats troublés  
Leurs tristes compagnons sur le champ étranglés [...]*  
(III, 3, v. 879-882.)

La lutte pour le pouvoir passe bien ici par un contrôle de la représentation du pouvoir ou de ses effets — ce qui donne à penser qu'il n'est peut-être qu'une représentation... Dès lors, c'est bien cette représentation et le discours qui la fonde qui sont en discussion, qu'on démonte pour mieux s'affirmer. Ainsi Orcane explicite la métaphore afin d'amener le souverain à ne pas abandonner ses sujets, revendiquant pour eux que le « soleil » reconnaisse la part qu'ils ont à son rayonnement :

*Seigneur, qui des grands rois est le Maître ou  
[l'Arbitre ?*

*Qui te nomme un soleil, te donne un juste titre ;  
Mais comme l'on connaît et comme nous voyons,  
De cet Astre brillant nous sommes les rayons,  
Puisque notre valeur exprime sa puissance  
Et fait sentir sa bonne ou mauvaise influence.*

(IV, 4, v. 1129-1134) (1).

L'empereur, lui, ouvrait ainsi la scène : « Qui vous fait assembler pour me donner conseil ? / L'ombre est-elle en état d'éclairer le soleil ? » (IV, 4, v. 1083-1084.) Ce qui est en jeu, c'est bien le statut du souverain, ici élu par ses sujets ; Orcane le rappelle, alors qu'il se croit tout-puissant. L'empereur oublie l'origine de son pouvoir : prenant la métaphore pour autre chose qu'une simple figure, croyant doté d'un poids de réalité ce qui n'est qu'une représentation, il devient tyran. La théorie politique est tout de même là, en filigrane, et de manière parfaitement limpide — d'autant plus que la transposition à l'image du roi chrétien, intermédiaire entre Dieu et les

hommes, est aisée. Mais elle est dénoncée comme illusoire — et la faiblesse humaine le révèle.

On en resterait là si la question n'était pas retravaillée dans d'autres pièces, cette fois sous l'aspect de la dénonciation. Ainsi dans *La Mort de Chrispe*, où Cornélie, la confidente de Fauste, cherche à convaincre Léonce, le domestique de Chrispe, d'œuvrer pour sa maîtresse, alors que Léonce réaffirme sa fidélité au « jeune prince, [...] adoré comme un soleil levant » :

*Léonce, en ce discours dépourvu de science,  
On voit que la jeunesse a peu d'expérience,  
Et qu'en ton âge encor nos esprits innocents  
Suivent avec erreur le conseil de nos sens.  
Selon les yeux du peuple et son grossier langage,  
C'est un soleil levant qu'un prince de cet âge.  
Mais comme tous les jours nous voyons arriver  
Ces soleils sont parfois longtemps à se lever,  
Et quelquefois encor tout brillants de lumière  
On les voit éclipser entrant dans la carrière.*  
(IV, 5, v. 1331-1340.)

L'explication, donnée par une confidente, vaut mise en garde contre un langage codé qui n'a d'autre valeur que celle qu'on veut lui accorder — et qui peut bien servir à leurrer le populaire. Les « yeux du peuple » sont éblouis par cette métaphore qu'il a tendance à prendre au premier degré. Au contraire, nous dit-on, il faut n'y voir qu'un moyen de régner sur les foules : une expression creuse, dont seuls les « politiques » (2) savent vraiment user. En l'occurrence, c'est bien la théorie politique elle-même, exprimée par la métaphore, qui est dénoncée comme pure construction « politique ».

*Panthée*, d'une autre manière, va finalement dans le même sens. Plus que dans d'autres pièces de Tristan, le portrait du bon roi est ici dessiné de façon insistante — trop, peut-être, pour être tout à fait honnête. Tout commence par l'autoportrait brossé par Cyrus dès la première scène :

*Je redonne les biens pour acquérir le cœur.  
[...]  
Et je fais à Panthée un si doux traitement,  
Qu'Abradate en aura quelque ressentiment (3) :  
Pour peu que sa vertu réponde à sa naissance,  
Il m'en témoignera de la reconnaissance ;*

*En quelqu'autre rencontre il s'en ressentira,  
Et chez les étrangers ce trait me servira.*  
(I, 1, v. 86, 97-102.)

Dans la scène 2, c'est Panthée qui reprend cet éloge — définissant au passage le bon et le mauvais prince (v. 160-168) —, offrant à Cyrus lui-même l'occasion de se définir une fois encore et d'affirmer qu'un roi doit

*Gouverner son esprit ainsi que ses sujets ;  
Et mêlant la justice à des bontés extrêmes,  
En commandant autrui, se commander soi-même.*

[...]

*Je ne fais vanité que d'être raisonnable,  
De révéler les dieux, d'aimer mes alliés,  
De pardonner à ceux qui se sont oubliés,  
Et donner à mon peuple un assez beau modèle  
Pour se rendre dévot, vaillant, sage et fidèle.*

(I, 2, v. 190-192 et 196-200.)

Le bon souverain suscite l'émulation. Mais s'il se donne comme modèle, n'est-ce pas surtout pour mieux régner ? Dans tous ces passages, la récurrence du « pour » finit par inquiéter : la grandeur d'âme du roi ne serait-elle pas pure politique, c'est-à-dire au fond dévaluée par l'intention qui préside à sa mise en œuvre ? L'effet est assuré : Panthée réitère ses louanges en présence d'Araspe (I, 4, v. 247-250, 257-258), puis d'Abradate (IV, 1, v. 1055-1062). Mais le sentiment persiste que Cyrus a utilisé Panthée plus qu'il n'a été spontanément généreux. De fait, il n'interviendra plus guère. Son rôle est réduit, dit-on, pour mieux réserver le premier rang au personnage féminin ; soit, mais n'est-ce pas aussi qu'une fois sa magnanimité déclarée — et expliquée... —, il n'a plus qu'à en attendre les conséquences, disons même les bénéfiques ?

Au-delà du pessimisme éthique et idéologique qui règne dans plusieurs de ses pièces (et au premier chef dans *La Mort de Sénèque*, notamment avec les rôles de Sénèque et d'Epicaris) (4), Tristan dit l'absence de doctrine politique, ou son détournement pervers, notamment par le biais d'un discours métaphorique auquel ne croient peut-être plus que les sujets aveuglés ou le souverain tombé dans l'illusion de sa propre représentation. C'est le règne du politique, au mauvais sens du terme — et, en ce sens, le vide doctrinal est bien un acte politique, celui du dramaturge. L'éblouissement initial du roi solaire

tourne à la désillusion : avec plusieurs de ses pièces, Tristan offre à cette métaphore (dont on sait l'avenir) des miroirs déformants qui, à son sens, travestissent peut-être moins la réalité qu'elles n'en disent la nature exacte — un travestissement, précisément. Comme si le poète ne pouvait décidément se satisfaire d'une position de retrait, comme si, désabusé, ce mélancolique ne pouvait s'empêcher de noircir la royale métaphore solaire...

Dominique MONCOND'HUY,  
*Université de Poitiers.*

#### NOTES

(1) Orcale continue ainsi, jouant de l'autre métaphore dominante de la représentation du souverain :

*Nous pouvons dire aussi que l'Empire est un corps  
Composé de cités, d'hommes et de trésors,  
Et que pour lui fournir des forces nécessaires,  
Nous sommes aujourd'hui ses nerfs et ses artères.*  
(IV, 4, v. 1135-1138.)

(2) Avec toutes les connotations péjoratives qu'on peut imaginer : « un politique » et « la politique » reviennent à plusieurs reprises dans *Osman*, à l'acte II, scène 2 (v. 401 et 406), et surtout à l'acte III, scène 3, où Selim dit à la fille du Mouphti que son père est « un grand politique » : « De trouver un prétexte il sait bien la pratique » (v. 895-896). Plus loin, c'est Osman lui-même qui défie les Bassas :

*Vous êtes-vous émus en fuyant les combats,  
Pour voir si votre sens vaut mieux que votre bras ?  
Et si pour rétablir les affaires publiques  
De fort mauvais soldats seront bons politiques ?*  
(IV, 4, v. 1087-1090.)

(3) Au sens de reconnaissance (même chose au vers 101). Dans la scène 3 du même acte I, après avoir rencontré Panthée, Cyrus insistera :

*Nous ne fimes jamais un plus riche butin  
S'il faut que son mari suive notre destin ;  
Nous y rencontrerions l'utile et l'honorable ;  
Et ce serait pour faire un progrès admirable.*  
(I, 3, v. 225-228.)

(4) Cf. l'article d'A. Soare, parfois d'une virulence inutile mais fort stimulant (« Les inquiétudes cornéliennes de Tristan », *Actes d'Athens*, Biblio 17, Papers on French Seventeenth-Century Literature, n° 77, 1993, p. 31-52).



GASTON FILZ DE FRANCE DVC D'ORLEANS DE  
Valois et Châtres Conte de Blois etc. Chef des Confeils de fa Maiefté et  
Lieutenant general de fés armées. *Recut en 1686.*  
Montcornet ex. Com. privilegio

Gaston d'Orléans, frère du roi (1608-1660), dédicataire de *La Mariane* (gravure de Moncornet, coll. part.). Auprès de ce protecteur turbulent, Tristan eut tout le loisir d'observer les ambitions et les rivalités des grands. Et de se persuader que, pour l'écrivain et l'artiste, mieux vaut se tenir à l'écart :

*Trêve dans notre pratique*  
*Des sujets de Politique...* (Epître à M. Bourdon).

## LA MARIANNE, OU L'OBSCURCISSEMENT DU POLITIQUE

Il peut paraître surprenant, pour aborder la question du politique dans l'œuvre de Tristan L'Hermite, de choisir une œuvre théâtrale comme *La Marianne* dont le propos selon Jacques Schérer, « est avant tout psychologique » : *son but n'est pas d'expliquer une situation politique complexe, à laquelle ne sont faites que les allusions indispensables (...)* (1)

Or, c'est un texte du père jésuite Nicolas Caussin intitulé « Le politique malheureux » qui constitue l'une des sources principales de la tragédie. Certes, « Le politique malheureux » n'explique aucunement « une situation politique complexe ». La signification politique du texte n'en est pas moins explicite :

*De vrai j'ai jeté l'œil de ma considération sur diverses histoires et je n'ai rien vu qui puisse faire appréhender plus sensiblement aux grands combien ceux qui se gouvernent aux Cours et aux Etats par pure police et prudence humaine, accommodant la religion à leurs intérêts, sont trompés, que la vie et la mort de cet infortuné Roi de Judée* (2).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le mot *politique* n'a pas encore sa résonance contemporaine. En effet, dans ce temps où se reconstruit et se développe l'Etat absolutiste, commence tout juste à s'imposer l'idée d'une sphère d'action politique autonomisée par rapport au plan onto-théologique. Le *Dictionnaire* de Furetière peut nous éclairer sur ce point. Vient en premier lieu la définition du substantif féminin :

*La première partie de la Morale, qui consiste en l'art de gouverner et de policer les Etats pour y entretenir la sûreté, la tranquillité et l'honnêteté des mœurs. La bonne politique ne consiste pas seulement à faire des conquêtes, mais à gagner l'amour de son peuple (...) Il y a plusieurs livres de Politique d'Aristote, de Bacon, de Cardan, de Juste Lipse (...)*

Puis celle du substantif masculin :

*Celui qui sait l'art de gouverner ou qui en juge suivant les lumières qu'il a acquises. Les plus grands politiques ont été trompés par les événements, ont eu une fin malheureuse. Dans les troubles de la Ligue*

*il y avait les Politiques qui étaient du parti du Roi contre les Ligueurs (...) Machiavel était un grand et dangereux politique.*

Enfin, l'adjectif découle de l'un et l'autre sens :

*Qui concerne le gouvernement, la conduite de la vie. Les discours politiques et militaires du sieur de La Nouë. (...) Cet homme a une conduite fort politique et cachée, c'est un esprit politique.*

Même si Furetière fait ici de la politique « la première partie de la Morale », le champ sémantique du mot décrit une position qui, détachée des finalités du salut comme du modèle de la « monarchie céleste » ou de la « cité de Dieu » (3), considère le gouvernement du point de vue d'une nécessité commune, *utilité* ou *intérêt public*. Parallèlement, la politique ne relève plus de la théologie mais d'un savoir séparé et spécifique, comme en témoignent les autorités citées (4).

Autrement dit, derrière ce terme se joue un combat lui-même politique, et la référence aux « Politiques » nous amène au cœur du problème : sous les guerres de Religion, les Politiques ont défendu une solution de compromis entre ultra-catholiques (la Ligue) et protestants : cette solution, qui aboutira à l'édit de Nantes, repose sur une définition explicite ou implicite du corps politique en des termes institutionnels et pragmatiques : les sujets sont liés entre eux et à l'Etat sur la base d'une interdépendance étroite entre intérêts particuliers et intérêt public. Au contraire, les Ligueurs définissaient le bon gouvernement en des termes strictement religieux, position qui excluait notamment la présence d'un corps étranger (les protestants) altérant l'unité onto-théologique du corps politique. Cette opposition capitale se poursuit sous Louis XIII : les « dévôts » vont mener une violente campagne contre les « libertins ». Parue en 1624, *La Cour sainte*, où figure « Le politique malheureux », est un texte qui s'inscrit dans cette lutte : Caussin veut réformer la cour pour l'arracher à son devenir profane et faire d'elle une totalité organique exemplaire attachée à son roi comme à son Dieu. « Le Politique malheureux » se présente comme la transposition allégorique explicite de ce combat :

*Ce qui m'a fait encore résoudre à cette histoire que j'ai tiré de Josèphe (...) sans m'asservir à aucune traduction, c'est qu'outre le politique désastreux, vous y lirez l'innocence persécutée en la vie d'une dame*

*qui a été un vrai miroir de patience et que je veux mettre en avant comme un des grands ornements de notre cour sainte (5).*

Caussin introduit dans son récit une polarité symbolique des deux personnages qui n'existe pas chez Flavius Josèphe, autre source de Tristan : décrit comme un tyran sanguinaire, Hérode doit fournir la preuve que toute position « politique » entraîne une tyrannie « universelle », y compris dans les liens domestiques, qui ne sont d'ailleurs, dans la perspective organiciste que défend Caussin, qu'une partie du corps politique exactement comme ce dernier n'est qu'une partie de la monarchie céleste. Face à lui, Marianne montre la voie apolitique d'un détachement à l'égard des préoccupations de ce bas monde et d'un attachement exclusif aux exigences de la vertu, d'une conduite vertueuse indifférente aux conjonctures, aux compromis, à la logique des intérêts. Gouvernement de soi ou gouvernement tout court doivent comme elle se fonder sur le modèle divin et non sur les préceptes sacrilèges d'une prétendue science politique.

Qu'en est-il dans *La Marianne* ?

Par rapport à ses sources, Tristan a développé de façon significative la machination qui aboutit à la condamnation à mort de Marianne. Chez Flavius Josèphe comme chez Caussin, toute la séquence qui constitue la « fable » tragique est placée sous le signe du « malheur domestique ». En marge de l'histoire d'Hérode chez Flavius Josèphe, ce malheur domestique chez Caussin découle de la tyrannie publique d'Hérode (puisqu'il est lié aux meurtres du grand-père et du frère de Marianne) et fonctionne comme un avertissement de la colère divine contre Hérode : se trouve nié un plan politique autonome, au profit d'un point de vue religieux unificateur. En développant l'épisode de la machination, Tristan déplace le sens de l'ensemble de la fable. Tant chez Josèphe que chez Caussin, le récit nous signale simplement que la sœur d'Hérode, Salomé, soudoie l'échanson d'Hérode pour que ce dernier insinue auprès du roi que Marianne cherche à l'empoisonner. Tristan a sans doute trouvé chez Hardy l'idée de porter sur la scène l'entretien entre Salomé et l'Echanson, mais en resserrant l'argument, il lui donne une dimension plus clairement politique que Hardy (6).

S'adressant à Salomé, l'Echanson en effet rappelle la conviction morale qui le détermine à accuser Marianne d'une fausse intention criminelle :

*Et puis vous m'assurez que par cette industrie,  
Je m'expose à la mort pour sauver ma patrie (7).*

L'Echanson a été persuadé par Salomé d'agir comme un bras de Dieu :

*Mais puisque Votre Altesse et les Cieux l'ont voulu,  
Mon cœur sur ce sujet est assez résolu (8).*

Nous assistons donc à la dernière étape d'une manipulation, et Salomé représente ici le mauvais conseiller, figure type de la tragédie classique. La formule finale de son discours pastiche le discours machiavélique :

*L'occasion paraît, prends-la par les cheveux (9).*

De même, le chef d'accusation principal retenu contre Marianne est un chef d'accusation politique. Alors que chez Nicolas Caussin, Hérode commence son discours aux juges par cette phrase :

*Il semble que Dieu veut contrebalancer les prospérités de mon Etat par les infortunes de ma maison (...) (10),*

dans la tragédie, Hérode place le sien sous le signe d'un autre *topos* :

*Observant de l'Etat la blessure inhumaine,  
Otons-en la partie où paraît la gangrène (...) (11).*

Plus loin, il évoquera « ce noir attentat / Formé contre ma tête et le corps de l'Etat », et conclura :

*Mes amis, prononcez ce qu'ordonnent les lois  
Contre les attentats qui regardent les Rois (12).*

Derrière cet épisode se profile donc le problème du tyrannicide, encore brûlant au moment où Tristan écrit sa pièce : deux rois en effet, Henri III puis Henri IV, ont été assassinés par des meurtriers convaincus de tuer « le tyran » et d'agir ainsi pour le salut du royaume, conformément à la perspective défendue notamment par les prédicateurs de la Ligue. La figure de l'Echanson présente toutes les caractéristiques du tyrannicide. Il agit animé par un « zèle » analogue et produit une catastrophe de même nature : au-delà de la mort de Marianne, c'est bien à une certaine mort d'Hérode que nous assistons aussi. Face à l'Echanson, et contrairement à Emilie dans *Cinna* ou à Epicaris dans *La Mort de Sénèque*, Marianne n'est en rien animée d'un désir tyrannicide :

*Mon esprit que le Sort afflige au dernier point  
Souffre des trahisons, mais il n'en commet  
[point (...) (13).*

Ainsi le tyrannicide se trouve-t-il expressément condamné par Tristan, condamnation conforme à toute la littérature dramatique ou politique du siècle. Personne ne doit juger le souverain : c'est à Dieu seul, qui lui a communiqué directement sa puissance sans la médiation du peuple, qu'appartient de juger son gouvernement. Aussi convient-il de souligner l'étrangeté du discours final d'Hérode :

*Vous, peuples opprésés, spectateurs de mes crimes,  
Qui portez tant d'amour à vos Rois légitimes,  
Montrez de cette ardeur un véritable effet,  
Employant votre zèle à punir mon forfait.  
Venez, venez venger sur un tyran profane  
La mort de votre belle et chaste Marianne (...)* (14).

Suit l'imprécation en direction du peuple juif incapable de cette « belle action ». Certes, c'est un tyran qui appelle au tyrannicide, ce qui évoque le paradoxe du menteur : aussi ne doit-on sans doute pas en conclure que Tristan réintroduit subrepticement la thèse tyrannicide. La pièce n'en évoque pas moins, après La Boétie, l'énigme de « la servitude volontaire » et l'aporie politique où mène l'interdiction du tyrannicide, interdiction qui conduit notamment à laisser le champ libre au conseiller machiavélique : l'incapacité politique du peuple fait entrer le politique dans un cercle vicieux.

L'analyse des personnages de Marianne et d'Hérode confirme l'absence d'alternative à cette aporie. Certes, la Marianne de Tristan tient sur Hérode un discours en tout point conforme au texte de Caussin. A la scène 2 de l'acte IV notamment, Tristan met dans sa bouche une phrase de Caussin :

*La vertu respirant parmi l'odeur du vice  
Epreuve le supplice  
Du vivant bouche à bouche attaché contre un  
[mort] (15).*

Marianne se constitue donc elle-même en figure allégorique de l'innocence opprimée. Mais, paradoxalement, cette prise en charge par le personnage de la voix signifiante du prédicateur chrétien altère sa portée symbolique. D'une part, la parole du père jésuite est en quelque sorte mise à l'épreuve de la situation théâtrale. Or Marianne n'y convertit personne. Si le spectacle de son supplice fait couler des larmes au peuple, ce peuple, le discours d'Hérode le soulignera assez, n'en est pas transformé pour autant. La solitude de Marianne dans la pièce est totale — ce

qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, n'est pas un indice de vertu (16) —, et rien dans le dénouement, entièrement occupé par la folie d'Hérode, ne donne à son geste un sens explicitement providentiel.

De plus, un décalage se fait sentir entre la figure d'innocente victime qu'elle prétend incarner et la position d'énonciation magistrale que lui a donnée Tristan : décalage qui produit une différence de « caractère », au sens aristotélicien du terme. Voici comment Nicolas Caussin résumait ses qualités :

*(...) une âme vraiment royale, sainte, religieuse, débonnaire, miséricordieuse, accorte, affable et douée d'une patience incomparable (...) (17).*

Difficile de reconnaître dans ce portrait la Marianne de la tragédie, « superbe, dédaigneuse », selon les termes de Salomé (18). En fait, Tristan suit Flavius Josèphe :

*Voilà comment mourut cette noble femme et rassise et de grand courage, laquelle toutefois n'était pas assez modeste ni humble : et si était contentieuse plus qu'il n'eût été de besoin (19).*

Enfin, ce qui achève d'obscurcir le sens allégorique de Marianne, c'est qu'Hérode n'est pas présenté exactement comme le « tigre inhumain » qu'elle dénonce à la suite de Nicolas Caussin : Marianne aurait pu représenter le salut d'Hérode, telle est l'une des virtualités de l'amour, véritable quoique passionnel, d'Hérode, qui tient à plusieurs reprises un discours néoplatonicien et mystique sur elle et sur son désir d'union, de fusion avec elle. N'étant pas une interprète sûre d'Hérode (il y a un *reste* du côté d'Hérode dont son discours ne rend absolument pas compte), comment pourrait-elle l'être de son propre personnage ? Pour une part, la « gloire » de Marianne paraît entachée de passion et d'amour-propre. Là encore, la parole de Salomé la qualifiant de « levain de révolte et de sédition » (20) sonne juste par-delà son caractère mensonger. Car un principe d'autonomie, qui au XVII<sup>e</sup> siècle ne peut être qu'un principe de division, l'âme : Marianne est celle qui se refuse au désir d'Hérode. Elle reste, en son palais, comme un corps étranger qui refuse de s'unir, elle fait de leur couple « un tout composé de contraires parties », selon la parole même d'Hérode (21). Aussi, ni l'élimination de Marianne, ni l'élimination d'Hérode ne peuvent fournir la solution : en ce sens, il n'y a plus de « mauvais membre » qu'il suffirait d'extirper du corps

politique pour le rendre à son organicité, à son harmonie premières. L'antithèse symbolique entre les deux personnages se brouille : il n'y a pas moins de tyrannie dans le personnage de Marianne que dans celui d'Hérode : si l'absolu du pouvoir est l'illusion propre à Hérode, ce que soulignent les derniers vers prononcés par Narbal :

*O Prince pitoyable en tes grandes douleurs ! (...)*  
*Tu sais donner des lois à tant de nations,*  
*Et ne sais pas régner dessus tes passions.*  
*Mais les meilleurs esprits font des fautes extrêmes,*  
*Et les rois bien souvent sont esclaves*  
*[d'eux-mêmes (22),*

l'absolu de la vertu prend également une dimension illusoire, puisque incapable de convertir une âme pourtant amoureuse de la personne l'incarnant.

Au plan religieux aporétique (la sanctification finale de Marianne laisse sceptique : entrevue par les yeux amoureux d'Hérode, elle témoigne de son désordre passionnel autant que du sens mystique inaccompli de son amour), correspond donc un plan historique brouillé. Altérée d'emblée, divisée, la totalité organique se décompose davantage à la fin de la pièce : faute d'avoir su tolérer la place du corps étranger, « le supplice du vivant bouche à bouche attaché contre un mort », qui est aussi bien celui de Marianne que celui d'Hérode ? La tragédie de Tristan n'est pas plus limpide que le songe initial d'Hérode. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, selon le père Rapin,

*Quand Mondory jouait la Marianne de Tristan, le peuple n'en sortait jamais que rêveur et pensif, faisant réflexion à ce qu'il venait de voir et pénétré à même temps d'un grand plaisir (23).*

Hélène MERLIN,  
Université d'Artois.

## NOTES

(1) Jacques SCHÉRER, « Notice » de *La Marianne*, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Schérer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1980, p. 1319.

(2) CAUSSIN (R.P. Nicolas), *La Cour sainte ou institution chrétienne des Grands...* Paris, S. Chappelet, 1624, p. 552.

(3) Le prince doit non pas porter de l'amour à son peuple mais gagner son amour ; l'art de gouverner n'est plus référé à un impératif théologique mais à une efficacité pratique.

(4) Même si le nom de Machiavel est prudemment rejeté non du côté de l'art politique mais du côté d'un savoir pratique sulfureux.

(5) *Op. cit.*, *loc. cit.*

(6) HARDY (Alexandre), *Marianne*, *Le Théâtre*, t. II, Paris, J. Quesnel, 1624-1626, II, 2.

(7) II, 3, 566-567.

(8) II, 3, 601-602.

(9) II, 3, 598.

(10) CAUSSIN (Nicolas), *La Cour sainte*, t. II, Paris, J. du Bray, 1664, p. 202. (On me pardonnera de changer d'édition de référence pour cet ouvrage : l'exemplaire de la première édition conservé à la Bibliothèque Nationale est presque inconsultable ; dans l'exemplaire de la deuxième édition, manquent les pages correspondant au début du « Politique malheureux ». Dans les exemplaires des éditions postérieures, augmentées, « Le Politique malheureux » s'intitule désormais « Marianne » ; il s'agit du même texte, hormis les paragraphes d'introduction, raison pour laquelle je les cite dans la première édition.)

(11) III, 1, 743-744.

(12) III, 2, 833-834.

(13) III, 2, 813-814.

(14) V, 3, 1599-1604.

(15) IV, 2, 1260-1262.

(16) Dans *La Mort de Sénèque*, par exemple, Sénèque ne meurt pas seul, mais avec sa femme.

(17) *Op. cit.*, p. 217.

(18) II, 2, 527.

(19) JOSÈPHE (Flavius), *Histoire (...)*, Paris, P. Recollet, 1631, Livre XV, p. 554.

(20) IV, 1, 1218.

(21) I, 3, 236.

(22) V, 3, 1805-1812.

(23) RAPIN (René), *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675). Ed. E. T. Dubois, Genève - Paris, Droz-Minard, 1970, p. 102.

## DEUX CONSEILLERES PERFIDES DANS LE THEATRE DE TRISTAN

Les conseillers des rois, réalité politique sous l'Ancien Régime, et particulièrement à l'époque du ministériat de Richelieu ou de Mazarin, sont nombreux dans la tragédie du XVII<sup>e</sup> siècle (1). De conditions très diverses — ministres, familiers, parents, épouses ou amis —, non seulement ils sont les confidents des princes mais, par leurs conseils, ils jouent souvent un rôle décisif dans leurs décisions, selon qu'il les encouragent à être justes et bienfaisants envers leurs sujets ou qu'ils flattent leurs passions et justifient leur tyrannie au nom de maximes machiavélistes. Parfois une tragédie oppose un bon et un mauvais conseiller : voyez Burrhus et Narcisse dans *Britannicus*. Plus souvent, nous trouvons de mauvais conseillers, inspirant aux princes des décisions funestes qui entraînent l'issue tragique de la pièce : moyen permettant au dramaturge de moraliser, en montrant le danger qu'il y a pour un monarque à s'entourer de mauvais ministres, et aussi de faire retomber sur un personnage subalterne les fautes royales.

Parmi les conseillers de la tragédie, on rencontre quelquefois des femmes qui, épouses ou mères, sœurs ou maîtresses, peuvent avoir beaucoup d'influence sur le prince. Il est remarquable que, Livie mise à part, qui conseille la clémence à Auguste, la plupart des femmes qui jouent un rôle de conseillère dans la tragédie sont des femmes ambitieuses ou intéressées, jalouses ou haineuses, dont les avis ou les machinations ont des effets funestes : ainsi Arsinoé (*Nicomède*), Syra (*Cosroès*) et deux personnages de Tristan : Salomé (*Mariane*) et Sabine Poppée (*La Mort de Sénèque*).

Dans *La Mariane*, Salomé, jalouse de l'influence de Mariane sur Hérode, qui en est très épris, met son frère en garde contre l'ingratitude et les noirs desseins de sa jeune épouse. Ces calomnies sont d'abord sans effet mais, après un affrontement entre les deux femmes (II, 2), Salomé, furieuse des mépris de sa belle-sœur, trame une machination destinée à la perdre : un échanton qu'elle a soudoyé soutient à Hérode que Mariane a voulu l'empoisonner et le roi la fait arrêter. Au cours du procès qui suit (acte III), malgré l'avis de Salomé qui estime que

la mort est un châtement trop doux pour la coupable, Hérode, toujours amoureux, est prêt à pardonner quand Mariane, se défiant d'un époux qui a ordonné secrètement sa mort, provoque la jalousie du roi : elle n'a pu apprendre cet ordre secret qu'en accordant ses faveurs à Soesme, qui était chargé de l'exécution. Hérode envoie Soesme au supplice, mais il hésite encore à punir une coupable qu'il aime toujours. Salomé, retenue par son frère Phéroré, intervient une fois encore : « Il faut l'ôter du monde » (v. 1150) ; la clémence du roi ne fera qu'irriter celle qui veut sa perte et risque de soulever le peuple contre lui. Hérode, enfin convaincu, ordonne la mort de Mariane, mais la nouvelle de son exécution le plonge dans le désespoir et il maudit le couple infernal qui lui a inspiré cette décision funeste.

Salomé, qui paraît dans neuf scènes, joue donc un rôle décisif dans l'intrigue de cette pièce. Si ses calomnies sont d'abord sans résultat, l'imposture de l'échanson qu'elle a soudoyé entraîne le procès et la condamnation de Mariane, et les accusations graves qu'elle porte contre elle achèvent de déterminer Hérode à faire périr sa femme.

Le rôle de Sabine Poppée qui, dans *La Mort de Sénèque*, incarne ici encore le mauvais génie d'un souverain (2), est plus restreint (sept scènes), mais non moins important. Tristan eût pu se borner à mettre en scène la conjuration de Pison, sa découverte et la punition des coupables, sans que Sénèque, qui n'y avait point part, fût impliqué. C'est le personnage de Poppée qui, d'abord par ses médisances contre le précepteur de Néron (I, 1), puis en le dénonçant comme un des conjurés (IV, 4), fait le lien entre les deux actions.

Dès la première scène, Sabine Poppée pousse Néron à faire périr tous les mécontents ; en particulier Sénèque, qu'elle dépeint comme un hypocrite, ingrat et dangereux. Mais Néron ne veut agir qu'avec prudence. Poppée ne paraît point à l'acte II, consacré aux préparatifs des conjurés ; mais on la retrouve à l'acte III où, après la dénonciation d'Epicuris par Procule, elle inquiète Néron, en lui contant le songe effrayant qu'elle vient d'avoir, et surtout lui amène Milicus qui, à son tour, dénonce son maître Sevinus. En lui faisant espérer le pardon, Poppée se fait remettre la liste des conjurés, et elle invite l'empereur à les faire arrêter, y compris Sénèque, qui doit en être (IV, 4). C'est encore elle qui promet à Sevinus de le combler de biens s'il oblige Epicaris à parler. Comme

Epicaris refuse et défie ses accusateurs, Néron la fait livrer au bourreau et Poppée profite de la colère de l'empereur pour faire condamner en même temps Sénèque :

*Qu'il meure aussi bien qu'elle !*

Le récit édifiant de la mort du philosophe bouleverse Néron qui chasse alors Poppée.

L'intérêt de la tragédie de Tristan va surtout aux conjurés — le lâche Sevinus, l'héroïque Epicaris, l'amoureux Lucain —, ou à la grande figure de Sénèque, si émouvant lors de ses adieux à Pauline. Mais Poppée, l'âme damnée de Néron, a un rôle essentiel dans l'intrigue, extorquant des aveux aux conjurés, poussant Néron à punir les coupables, et obtenant par son insistance la mort de Sénèque. Sa fonction dramaturgique la rapproche donc de Salomé, acharnée elle aussi à perdre Mariane.

Les deux femmes ont d'ailleurs beaucoup de traits communs. Elles sont l'une et l'autre proches des princes qu'elles conseillent : Salomé est la sœur d'Hérode, Sabine Poppée la maîtresse de Néron, et elles ont d'autant plus d'influence sur eux que ceux-ci sont des faibles : Néron n'est plus le jeune homme instable que Racine nous présente dans *Britannicus*, mais il est dominé par sa maîtresse ; ce criminel, qu'on pourrait croire endurci, redoute « l'humeur du peuple » (v. 142), « tremble » lorsqu'il apprend le nombre et la qualité des conjurés (v. 1388) et craint de ne pouvoir venir à bout de tant d'ennemis (v. 1811-14). Hérode est encore plus pitoyable, partagé entre sa passion pour Mariane et sa fureur contre celle qui le méprise, obsédé par une jalousie malade, condamnant enfin la jeune femme pour sombrer ensuite dans une folie hallucinatoire. On conçoit que des femmes déterminées comme Salomé et Poppée puissent aisément manœuvrer des êtres aussi irrésolus, voire névrosés.

Ces « conseillères » perfides sont mues par leurs passions. Salomé éprouve une véritable haine contre celle qui a pris tant d'ascendant sur son frère Hérode, haine accrue encore par les mépris de la descendante des Asmonéens à son égard (voir II, 2, v. 529-34). Quant à Poppée, ce sont sa cupidité et la convoitise des « grands biens » de Sénèque qui la poussent apparemment à demander sa mort à Néron.

Toutes deux se montrent particulièrement habiles à convaincre leur époux et à l'amener à leurs vues. Salomé, par ses insinuations sur Mariane, sème l'inquiétude dans

l'esprit d'Hérode : leur union ne semble pas heureuse (v. 230), Mariane est insensible à son amour (v. 268-70), et elle tient sur lui des propos inquiétants de nature à soulever ses sujets contre lui (v. 312-18). Non contente de médire de Mariane, elle soudoie l'échanson, qui accusera la jeune femme d'avoir tenté d'empoisonner son mari : comme l'homme hésite, elle le rassure, lui promet la fortune et la gloire, enfin lui apprend ce qu'il doit dire (II, 3). L'imposture semble réussir : Hérode est convaincu de la « trahison » de sa femme, Salomé triomphe (« la victoire est à nous », v. 713), et, à l'acte suivant, l'échanson répète ses accusations devant les juges qui condamnent Mariane (III, 2). Hérode se laisse néanmoins attendrir par les pleurs de sa femme et, même lorsque les allusions imprudentes de Mariane lui font soupçonner l'adultère, il hésite encore à punir :

*Je suis à la punir justement animé ;  
Mais quoi ! faire périr ce que j'ai tant aimé ?*  
(v. 1153-54).

Salomé réussit alors à perdre Mariane par ses arguments perfides, éléments d'un véritable réquisitoire. Après un argument spécieux — Mariane est d'autant plus coupable qu'elle était plus aimée (v. 1143-44) —, Salomé accumule les accusations

— *Le meurtre, l'adultère et l'ingrate arrogance*  
(v. 1159) —,

tente d'émouvoir Hérode en pleurant

— *Il faut bien se résoudre à périr avec vous*  
(v. 1170) —,

avant de revenir à des raisons décisives qui achèvent de déterminer Hérode : cette nouvelle accusation va irriter davantage la femme qui n'a jamais pu l'aimer (v. 1192-96) ; elle demeure une menace permanente et, si Hérode perd l'appui d'Auguste, elle soulèvera le peuple contre lui (v. 1217-26) ; il sera trop tard alors pour regretter sa faiblesse (v. 1229-32). Cette argumentation habile, qui mêle raisons politiques et chantage sentimental, impressionne Hérode, qui cède et abandonne Mariane :

*Qu'on l'ôte ! qu'on l'ôte !* (v. 1232).

Poppée sait aussi trouver les arguments propres à convaincre Néron et à le décider à perdre Sénèque. Elle peint le philosophe comme un hypocrite, jouissant de ses richesses tout en prêchant le dénuement (v. 67-68), un

ingrat qui ne reconnaît pas tout ce qu'il doit à Néron et même qui — argument auquel l'empereur cabotin devait être sensible — n'admire pas ses talents d'orateur. Elle termine ce long réquisitoire en se disant inspirée par l'enfant qu'elle porte en son sein (v. 123-26), touchant ainsi la fibre paternelle de son interlocuteur. Enfin, comme l'emploi du poison qu'elle suggère ne peut réussir à cause du régime prudent du philosophe, elle montre là une preuve supplémentaire de sa culpabilité :

*Son crime se fait voir par cette défiance* (v. 161).

Cette conseillère éloquente sait appuyer son discours par des maximes machiavéliques (v. 33-38) :

*César, pour affermir une grandeur naissante,  
On ne doit point avoir de souffrance innocente :  
Il faut à tout le monde imposer le respect  
Et perdre promptement ce qui paraît suspect.  
Pour s'assurer d'un trône, il faut être capable  
De confondre parfois innocent et coupable.*

Toutefois Néron, par crainte de l'opinion publique, ne se décide pas à arrêter Sénèque.

L'éclairage se déplace alors sur les conjurés, l'arrestation d'Epicaris, et sa défense énergique contre les accusations de Procule. Et Poppée intervient alors avec une habileté diabolique : effrayant Néron par un songe prémonitoire (III, 2), produisant un témoin qui accuse son maître, Sevinus, de conspirer contre l'empereur, exerçant un chantage sur Sevinus, en lui promettant la vie sauve, s'il parle (IV, 4, v. 1365-69), ou la fortune, s'il fait parler Epicaris (V, 2, v. 1631 sq.) ; et, de même que Salomé faisait la leçon à l'échanson, Poppée suggère à Sevinus ce qu'il doit dire à la conspiratrice (v. 1645-50).

Surtout elle fait preuve d'un véritable acharnement contre Sénèque. Après le réquisitoire impitoyable qu'elle prononçait contre lui au début de la pièce, elle ne cesse de rappeler à Néron qu'il faut le faire périr avec tous les conjurés. Sénèque ne figure pas sur la liste qu'a remise Sevinus, mais Lucain y est, et Poppée de s'écrier :

*Tu peux connaître ici l'oncle par le neveu* (v. 1382).

Néron a-t-il donné l'ordre d'arrêter les coupables, Poppée intervient :

*Et Sénèque en ce lieu se doit-il oublier ?* (v. 1405).

Et lorsque Epicaris défie Néron, Poppée ajoute perfidement :

*L'oncle de son amant l'instruit sans doute aussi !*  
(v. 1754),

obtenant enfin de l'empereur la mort du philosophe :

*Qu'il meure aussi bien qu'elle !* (v. 1758).

Ainsi, par leurs médisances et leurs calomnies, par leur adresse à trouver les arguments propres à influencer leur époux, par leur acharnement à perdre celui ou celle qu'elles exècrent, ces femmes diaboliques finissent par réussir dans leurs desseins. Hérode fait mourir Mariane, Néron donne à Sénèque l'ordre de s'ouvrir les veines.

Triomphe momentané toutefois. Hérode, désespéré après la mort de Mariane, s'empporte contre Phéroré et Salomé, et les chasse :

*Vous avez inspiré ce funeste dessein...*

*Allez, couple infernal, sortez, race maudite*

(v. 1713 et 15).

Quant à Néron, bouleversé par le récit que lui a fait le centenier de la mort de Sénèque, il chasse lui aussi celle qui l'a poussé à ce crime :

*Eloigne-toi d'ici, fuis promptement, Sabine,*

*De peur que ma colère éclate à ta ruine* (v. 1863-64).

Mouvement de colère prémonitoire : on sait que l'empereur, en frappant Poppée, qui était enceinte, d'un coup de pied dans le ventre, provoquera peu après la mort de la favorite.

On trouve dans le théâtre de Tristan une autre femme dont la jalousie a des conséquences tragiques : dans *La Mort de Chrispe*, Fauste, la femme de l'empereur Constantin, éprise de son beau-fils et jalouse de Constance, dont ce dernier est épris, presse par ses conseils son mari de perdre le père de Constance, avant de faire empoisonner sa rivale. Mais Fauste, entraînée par une passion incestueuse — celle de Phèdre — et criminelle par jalousie, est la protagoniste de la tragédie : aussi ne l'avons-nous pas rangée parmi les conseillères perfides, bien que sa conduite la rapproche de Salomé et de Poppée. Ces deux créatures, par leur influence sur des maris faibles ou névrosés, jouent néanmoins un rôle essentiel dans les tragédies de Tristan, puisqu'elles réussissent par leurs accusations calomnieuses, à obtenir la mort, l'une de l'épouse d'Hérode, l'autre du précepteur de Néron. La violence de la haine qui anime Salomé contre Mariane, l'acharnement de Poppée à récla-

mer la mort de Sénèque, font de ces deux femmes des figures dramatiques qui ne manquent pas de relief. Néanmoins, elles ont relativement peu de consistance psychologique : si l'ascendant de Mariane sur Hérode et son attitude méprisante à son égard expliquent la haine de Salomé, l'acharnement de Poppée contre Sénèque est moins justifié : la favorite de Néron n'a pas de raisons d'envier les richesses du philosophe. On ne voit pas non plus d'hésitation, ni l'ombre d'un conflit intérieur chez ces femmes, dans ces pièces manichéennes où, en face de la vertueuse et touchante Mariane ou de l'héroïque Epicaris, Salomé et Poppée incarnent la perfidie et le mal. Enfin, si Salomé montre à Hérode le danger qu'il y a à laisser en vie la descendante des souverains légitimes, si Poppée presse Néron de rechercher et d'anéantir tous les conjurés, arguments qui peuvent convaincre des monarques sentant leur pouvoir menacé, ce ne sont pas des vues politiques qui les poussent, mais leur haine contre une rivale ou un précepteur détesté. On ne saurait trouver dans ces deux tragédies ni la complexité des personnages, ni la réflexion politique qui faisaient la richesse de *Cinna* ou de *Nicomède*. Tristan n'est pas Corneille.

Roger GUICHEMERRE,

*Université de Paris IV - Sorbonne.*

#### NOTES

(1) Voir J. TRUCHET et alii, *Recherches de thématique théâtrale. L'exemple des conseillers des rois dans la tragédie classique*, Tübingen, Gunter Narr, 1981.

(2) *Ibid.*, p. 37.



OSMAN,

TRAGÉDIE.

*Du Sieur TRISTAN  
l'Hermite.*



A PARIS,

Chez G V I L L A V M E D E L V Y N E S,  
Libraire Juré, au Palais dans la Salle  
des Merciers, à la Justice.

---

M. DC. LVI.

*Avec Privilège du Roy.*

**Edition originale d'*Osman*, seule édition ancienne, 1656, 12 × 8, (8)-62 p. ; pas de frontispice, privilège du 17 juin 1647, achevé d'imprimer du 1<sup>er</sup> février 1656. Elle manque à la B.N. ; l'exemplaire de l'Arsenal a été remonté au format in-4° des autres pièces de *Tristan* (Coll. part.).**

## OSMAN ET LES POLITIQUES

*Osman* (1) occupe une place à part dans l'histoire du théâtre de Tristan : la pièce ne semble pas avoir été jamais jouée et ne parut qu'à titre posthume en 1656, près de dix ans après la date présumée de sa composition. Comme on ne trouve aucune trace de représentation dans aucun registre, on ne peut que proposer une datation approximative (la saison 1646-1647) en se référant au privilège du roi, accordé pour vingt ans, fait exceptionnel comparé aux autres pièces, et qui est daté du 17 juin 1647. Les troubles de la Fronde, et surtout la mort du poète survenue en 1655 sont invoqués pour tenter d'expliquer la période assez longue qui sépare l'écriture de cette tragédie de sa publication.

Examinée du point de vue de son sujet, la pièce se distingue aussi des autres tragédies de Tristan puisqu'elle est tirée d'un événement de l'histoire contemporaine, la mort de l'empereur ottoman sauvagement assassiné par ses janissaires en 1622, événement qui fut immédiatement l'objet de comptes rendus épistolaires circonstanciés avant d'être incorporé dans les ouvrages des historiens. Cependant, elle partage avec les pièces qui la précèdent une thématique de l'humaine condition vue sous l'angle des luttes de pouvoir dont nous allons essayer de dégager les incidences politiques explicites.

L'existence d'une pensée politique de Tristan, cohérente et suivie, n'est plus à prouver en dépit des apparences, celles d'une vie qui semble être restée en marge des grands engagements politiques de son temps. Dans le numéro XI des *Cahiers* (1989), Claude Abraham a très bien montré à quel point les reformulations des *Plaidoyers historiques* constituent un ensemble d'opinions personnelles de Tristan sur la justice et les pouvoirs, repris, développé, mis en scène dans son théâtre.

Il est à noter que la réflexion politique se distingue souvent mal de l'Histoire, observation d'autant plus vraie au long du XVII<sup>e</sup> siècle français qui est le lieu historique où s'élabore la mise en ordre d'une société et se constitue l'idéologie absolutiste. *Osman* est une pièce historique et en tant que telle, elle participe, par son sujet, ses sources, et son contexte autant que par ses thèmes au discours politique foisonnant de l'époque qui s'édifie autour de

l'héritage de Machiavel, lourd d'ambiguïtés, de contradictions et d'imperfections (2).

Pièce historique, *Osman* l'est à plus d'un titre. D'abord, en puisant l'idée de sa tragédie dans l'histoire turque contemporaine, Tristan se lançait dans l'actualité historique comme d'autres dramaturges avant lui qu'inspirèrent l'assassinat d'Henri IV ou le sort cruel de Marie Stuart. Une actualité certes moins brûlante car, comme le fait remarquer Racine dans la seconde préface de *Bajazet* : « Le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui est à mille lieues ». Actualité néanmoins très significative car elle s'inscrit dans le contexte des relations diplomatiques de la France avec la Sublime Porte.

Il y a une cinquantaine d'années, un universitaire de Toronto, C.D. Rouillard, a consacré une étude minutieuse et abondamment documentée au « Turc dans l'histoire, la pensée et la littérature françaises de 1520 à 1660 » (3), ouvrage qui dit assez l'intérêt soutenu de la France pour les affaires du Levant aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, intérêt qui est à l'origine d'une vogue d'exotisme aisément décelable dans les productions artistiques de l'époque. Dans le domaine du théâtre, les « turqueries » étaient fort à la mode depuis que G. Bounin avait donné le coup d'envoi avec sa *Soltane* en 1561 et elles le resteront longtemps encore après *Le Bourgeois gentilhomme* et *Bajazet*. Avant Tristan, la mort violente du jeune sultan avait déjà inspiré le dramaturge belge Denis Coppée qui avait composé un *Assassinat du sultan Osman* en 1623, mise en scène assez grand-guignolesque des premiers récits de l'événement avec chœur de Renégats et de dames turquesques et l'invention d'un cinquième acte au cours duquel la sultane éplorée se lamentait à satiété sur le trépas de son époux.

La curiosité des Français à l'endroit de l'empire ottoman reposait sur des assises politiques très précises. Pour damer le pion à la Maison d'Autriche, développer le commerce et implanter les missionnaires catholiques au Moyen-Orient, Richelieu s'était efforcé de raviver les relations diplomatiques de la France avec la Porte. La décennie qui vit la composition d'*Osman* est notable à cet égard. Rouillard a dépouillé la *Gazette* de Théophraste Renaudot pour la période et nous livre de très intéressantes observations : par deux fois, aux dates du 18 avril et du 1<sup>er</sup> juin 1640, la *Gazette* se consacre intégralement aux nouvelles de Constantinople ; d'abord aux extravagances

spectaculaires de « L'Audience donnée par le Grand Seigneur à l'Ambassadeur de France en suite de la superbe entrée de Grand Vizir dans Constantinople » ; puis aux « funérailles du Grand Seigneur [Murat IV] » ; Avec l'installation de son frère [Ibrahim I<sup>er</sup>] à l'Empire des Turcs, et les cérémonies qui s'y sont observées » (Rouillard, Appendice II, pp. 665-670). Au mois d'août de la même année, la *Gazette* rapporte les détails d'une ambassade turque à Paris qui, bien avant l'ambassade célèbre, immortalisée par Molière, de « Soliman Muta Ferraca » en 1669, n'était pas passée inaperçue (Rouillard, pp. 156-157). Entre 1645 et 1647, l'intérêt pris aux « affaires des Turcs » est concrétisé dans les multiples reportages sur la guerre de Candie. C'est en 1641 que revint définitivement à Paris le baron de Cézay qui avait été en poste à Constantinople de 1619 à 1639 (avec une interruption entre 1631 et 1634) et qui régala les cercles parisiens du récit de ses expériences. Tristan a sans doute glané certains renseignements inédits auprès de ce célèbre ambassadeur de France près la Sublime Porte dont la façon de vantarde est légendaire et que Racine invoque à propos de *Bajazet*. Pour se cantonner au monde du théâtre, rappelons que c'est durant cette même décennie que Georges Scudéry compose l'une des pièces les plus frappantes du « cycle de Soliman », *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1643), qui fut reprise plusieurs fois par la suite et se trouvait au programme de l'hôtel de Bourgogne pendant la saison 1646-1647. Donc par le choix même de son sujet et le décor de sa pièce Tristan participe au discours esthétique né dans les marges de l'histoire diplomatique de son pays.



Les récits et ouvrages historiques où les dramaturges trouvaient leur inspiration avaient certes une intention documentaire qui se retrouve dans le souci de couleur locale mis en œuvre par les artistes. Tristan ne fait pas exception à la règle et les exemples abondent qui créent l'atmosphère turque de la tragédie, qui donnent à voir et à entendre « la somptuosité barbare de l'Islam » pour citer Jacques Scherer (4). Cependant, les relations et descriptions étaient pour la plupart sous-tendues par une intention didactique définie. Selon Rouillard, qui a analysé les récits de voyage, traités, mémoires et essais de l'époque, l'empire du Levant était cité comme le type de gouver-

nement tyrannique à éviter parce que livré à l'arbitraire et à la violence ; il est certain que l'histoire d'Osman II fournissait un exemple singulièrement expressif.

La révolution sanglante de 1622 mettait fin au règne assez court de ce jeune sultan, monté sur le trône de l'empire ottoman en 1618, à l'âge de treize ans, et qui s'était vite rendu impopulaire par son avidité de conquêtes et de gloire. Ayant eu vent qu'il projetait de s'enfuir en emportant les trésors de la Couronne, le 18 mai la soldatesque en furie envahissait et pillait le sérail, massacrait les ministres, se saisissait du sultan qui fut emprisonné au château des Sept-Tours, torturé et étranglé le 20 mai, tandis qu'on réinstallait sur le trône son oncle dément, ce même Moustapha qu'on avait déposé quatre ans auparavant parce que sa débilité mentale le rendait inapte à gouverner.

Diverses versions de ces événements, toutes plus ou moins calquées les unes sur les autres, avaient fait grand bruit à l'époque : d'abord la lettre d'un père capucin, le père Pacifique de Provins qui se trouvait à Constantinople en mai 1622 et se vante d'avoir été témoin oculaire du « massacre le plus ignominieux qui (vu la personne) ait été commis depuis mille ans [...] funeste et pitoyable Tragédie ». Datée du 30 mai 1622, la missive adressée à « un prédicateur du même ordre » fut publiée à Paris la même année et mise à profit dans la relation du *Mercure français* : « Etrange mort du grand Turc Sultan Osman étranglé par les janissaires et les Spahis » (tome 8, pp. 357-373) qui dit aussi s'appuyer sur « l'histoire de Lunderpius [l'Allemand Lundorp] et l'avis envoyé par le baron de Cézy ». Le *Mercure* avait publié l'année précédente un long compte rendu de la guerre entre les Turcs et la Pologne (tome 7, pp. 767-779) et transcrit deux dépêches (pp. 771-772), l'une en date du 13 septembre et l'autre du 15 octobre 1621 relatives au renfort des troupes polonaises par des cosaques à la veille de la bataille de Choczim.

Ces premiers récits furent à leur tour mis à contribution par Michel Baudier, l'auteur de trois ouvrages qui connurent une extraordinaire popularité en leur temps : *l'Inventaire de l'histoire générale des Turcs*, vraisemblablement la source la plus directe de l'intrigue de Tristan, plutôt que, comme le suggère Bernardin, *l'Histoire Générale du Sérail et de la cour du Grand Seigneur* (1624), certes réédité de nombreuses fois du vivant de Tristan,

tout comme l'*Histoire générale de la religion des Turcs* (1625), mais dont l'influence a sans doute été plus diffuse. *L'Inventaire...* connut cinq éditions entre 1617 et 1641. Dans l'édition de 1628, Baudier insère l'assassinat d'Osman en reconnaissant sa dette envers le père Pacifique et il fait allusion à la fille du Mouphti qui n'était pas mentionnée jusqu'alors. D'autres textes susceptibles d'avoir servi à Tristan sont d'une part, les *Histoires tragiques de notre temps* (1630), de Claude Malingre, sieur de Saint-Lazare, ouvrage dans lequel l'auteur reproduit presque intégralement la lettre du père Pacifique et d'autre part le *Mercurio* de Vittorio Siri (1646, t. 1) dédié à Gaston d'Orléans. Ce dernier ouvrage résume l'histoire mais précise qu'Osman se serait attiré les foudres du Grand Mufti en épousant sa fille et en la répudiant le même jour « senza deflorarla ».

Tristan a suivi ses sources d'assez près mais il a modifié certains éléments biographiques pour grandir son héros et l'entourer de passions : il a créé le personnage angoissé de la Sultane sœur, sorte d'alter ego fanatique du jeune sultan, et engagé le Bassa (5) Sélim dans la rébellion pour venger la fille du Mouphti dont il est épris ; au lieu d'exterminer Osman au fond d'un cachot, il choisit de le faire mourir en pleine lumière, à l'issue d'un vaillant combat qui est rapporté avec toute sa barbarie. Ces changements adaptent certes le sujet aux attentes d'un public français sentimental et romanesque ; ils permettent de surcroît l'instauration d'un métadiscours sur les droits et devoirs d'un Prince que nous allons tâcher de déceler.



Pour Tristan, poète tragique avant tout, le destin du jeune sultan emmuré dans son palais rejoint celui des autres grandes figures bafouées de son théâtre où il met en scène « l'homme seul et impuissant face au destin, seul et malheureux face aux hommes » pour reprendre la belle formule de Daniela Dalla Valle (6). Toutefois, de la mise en scène des vicissitudes du souverain, du détail du langage dramatique, de la psychologie que le dramaturge donne à son héros, du texte des dialogues où il l'engage, émerge un discours critique aux nettes résonances politiques qui met en place, discrètement mais efficacement, une problématique de l'exercice du pouvoir.

Le sultan Osman, dénommé aussi « empereur », « monarque », « prince », est l'image emblématique du « Grand Seigneur » à l'orientale, capable de faire « trembler la terre » (v. 753), tout l'univers « sous son pouvoir » (v. 795) ; enfermé dans son sérail qui est tout ensemble une châtse et une forteresse, il est sans contact avec un peuple qui le révère de très loin, un peuple « d'une humeur pacifique, & douce & débonnaire, / [qui] pense à son trafic, [qui] pense à son travail / et sçait qu'il vit en paix par l'ordre du Sérail » (v. 994-996). Il a prise sur le monde extérieur par une petite fenêtre d'où il peut sournoisement observer l'exécution de ses ordres ; tel une icône glorieuse, redoutable et lointaine de « l'Othomane race » dont par son nom il est une métonymie, il peut choisir d'apparaître pour exercer l'emprise de son ascendant et supprimer sans forme de procès qui ose s'opposer à lui (v. 725-795). Il est seul avec son autocratie, piégé dans l'univers clos du sérail, sans amis — « Car les amis de cour, ces mouches des Palais / Dans les adversitez ne nous suivent jamais » (v. 1519-1520) —, entouré de fourbes et de traîtres, exposé aux révolutions de palais, aux intrigues sinieuses de ministres ambitieux, à la sédition et aux mutineries de son armée dont dépend toute sa puissance.

Dès son entrée en scène (I, iii) Osman se présente comme le guerrier conquérant et intolérant, imbu de son autorité, habitué à être obéi sans discussion, à porter « la guerre aux lieux qu'il lui plaira » (v. 171), féroce quand il sent le pouvoir lui échapper, parce que son armée, instrument de ses victoires, lui semble amollie, dépravée, lâche et pusillanime et ne sert plus ses appétits de conquête. Sélim racontera à la fille du Mouphti l'échec de la campagne de Pologne en insistant sur la « rage » et le « manque de justice » du sultan (II, iii).

Cependant, Tristan plaque sur ce stéréotype de tyran certaines qualités morales qui en tempèrent la dureté et dans une certaine mesure occidentalisent le concept en le nuancant. Le mégalomane Osman a une très haute conception de sa gloire et fait preuve par deux fois de scrupules moraux pour justifier noblement son départ : d'abord avec sa sœur (I, iii) avec qui il prend la peine d'expliquer que, loin de fuir, il se « retire » de la « grande Cité » (v. 86), se replie « en un autre climat faire une autre milice » (v. 141-142) pour revenir en force opérer un retour triomphal. Il revient à la charge avec son précepteur (IV, i) et clame qu'il abhorre la honte et la

lâcheté : « Quoy ? Dans cette foiblesse Osman pourrait tomber ? / Non, non, il veut partir et non se dérober » (v. 924-925). C'est dignement qu'il veut « porter d'empereur le titre » (v. 976) ; « Le pouvoir absolu n'a rien de redoutable / Dont à sa conscience un Roi ne soit comptable », dira Pertharite (III, 3, 567-568).

Par deux fois et par la bouche des deux femmes qui le vénèrent, l'attachement du sultan à la « vertu » héroïque est évoqué : la Sultane sœur implore les astres d'éclairer l'esprit de son frère et de dessiller ses yeux parce qu'elle connaît ses « nobles desseins » (v. 338) et « l'amour qu'il porte à la vertu » (v. 340). La fille du Mouphti face au jeune prince sera déchirée par un double appel : « Sa cruauté me tuë, et sa vertu me plaist » (v. 1402) confiera-t-elle à Fatime. La grandeur morale à laquelle Osman aspire et qu'il extrait péniblement de sa gangue barbare revêtira la forme de la bravoure forcenée avec laquelle il livrera son dernier et héroïque combat.

Ouvrons une brève parenthèse pour noter que la mort du grand Osman fut historiquement une mise à mort dont les observateurs occidentaux décrièrent ou déplochèrent la cruauté sordide. En choisissant une mort plus glorieuse pour son héros, Tristan, poète tragique, le nimbe d'un potentiel d'admiration et de compassion qui fait glisser la signification du geste exterminateur du tyranicide vers celui plus délicat du régicide et anticipe quelque peu sur le débat qui s'instituera autour de l'exécution de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre en 1648. Le hurlement au « parricide » de la Sultane sœur « dormante » à l'orée de la tragédie avait déjà projeté dans l'imaginaire de la pièce un étrange relent des idées monarchistes du temps de Richelieu axées sur la conception du roi/père qui est recapté par l'issue tragique.

Face aux croyances irrationnelles de la Sultane sœur, Osman fait montre d'un emportement mâtiné de scepticisme qui s'apparente singulièrement à une certaine libre pensée chère à Tristan. Il rejette, au nom de la raison, les craintes de sa sœur traumatisée par un songe qu'elle croit prémonitoire (II, iii). Les sarcasmes du jeune souverain face aux angoisses superstitieuses de sa sœur exaltée attestent un désir de lucidité qui complète les préoccupations morales dont il a fait preuve et qui, dans tout autre système politique, pourraient bien être les garants de l'éthique d'un bon dirigeant. Ballotté au gré des factions,

il demeurera seul dans le huis clos de son sérail, cette « Maison » d'où « la raison est bannie » (v. 1255). C'est animé des mêmes sentiments que, déchu, il essaiera de comprendre son sort : « Qu'à ce prince hébété l'empire soit offert / C'est un nouveau dédale où ma raison se perd » (1301-1302), questionnant par là l'absurde qui s'attache à certains imprévus dynastiques.

De son côté, la Sultane sœur a conscience qu'il néglige « la loi » au profit de la satisfaction de son orgueil, qu'il confond son bon plaisir avec ses responsabilités de chef d'Etat (I, 3, v. 224-237), gouverne en s'imposant par la force de sa « colère » (v. 222), s'entoure de traîtres et d'intrigants, de mauvais conseillers (v. 247), distribue les faveurs au gré de ses envies (v. 312), suit « imprudemment » des conseils qui le tuent (v. 351). Elle fait le procès de son gouvernement au nom d'une éthique qui s'apparente à celle du prince idéal des théoriciens de l'époque de Tristan, étrangement mise à l'épreuve aux heures troubles de la pré-Fronde. Par son constat douloureux des défaillances et de l'aveuglement de son frère, cette princesse communique une image en creux du « Prince parfait » dont le discours politique complexe du temps de Richelieu s'efforçait de cerner les contours : despote éclairé, responsable, maître de soi, exerçant la vertu de prudence, prenant l'avis judicieux de conseillers mesurés, sagaces et dévoués à la cause publique. Lodia, le précepteur avisé, complètera cette image en adjoignant à Osman qui avait sollicité ses conseils, de tirer ses leçons de l'Histoire (IV, i, v. 961-962).

Il est intéressant de noter que le terme de « politique », dont André Stegmann a remarquablement analysé les « implications dans la littérature européenne du début du XVII<sup>e</sup> siècle » (7), est prononcé cinq fois dans *Osman*, fait assez exceptionnel, comparé au reste du corpus dramatique de Tristan. Il apparaît une fois dans le discours de la Sultane sœur, dans le sens de la façon de gouverner (« notre politique », v. 406) et quatre fois dans le sens du « politique » c'est-à-dire du machiavélien habile, pragmatiste, ingénieux et efficace dont Mazarin était en train de devenir le prototype, ce même Mazarin dont Tristan va célébrer dans les *Vers héroïques* l'« autorité non commune » (« A son éminence », éd. C. Grisé, p. 134).

L'examen contextuel de ces quatre occurrences révèle que le terme apparaît chaque fois à la rime et tente de s'harmoniser ou de dialoguer avec « la cause publique »

(v. 245-246), les « frénétiques » (v. 401-402), « la pratique » (v. 895-896) et « les affaires publiques » (v. 1089-1090). Dans le premier cas, il s'agit du « Selicta Aga », qui « fait le Politique » ; c'est l'officier supérieur de l'armée turque (8), dont la Sultane sœur rappelle à son frère la nature fourbe, « l'âme meschante » (v. 250). La deuxième occurrence sert à Osman à invoquer les « grands Politiques » qui jamais ne demandent « conseil aux insensez » (v. 400). Dans le troisième cas, il s'agit du pouvoir religieux, le « grand Politique » dont il est question étant le Grand Mouphti, chef suprême de la religion musulmane dont la fille est en train de comploter avec Sélim la mort d'Osman et dont Lodia dénoncera le talent à [retordre] « la Loy d'une subtile adresse » (IV, ii, 1041)... Dans le quatrième exemple enfin, c'est de nouveau l'allusion au pouvoir militaire : Osman harangue sa milice et refuse dédaigneusement les conseils de ses officiers car « de fort mauvais soldats » ne font pas de « bons politiques ». Ces quatre incidences agrémentées d'une épithète valorisante posent le problème crucial du choix des conseillers dans la perspective des idées de Machiavel qui faisaient leur chemin dans la pensée politique du xvii<sup>e</sup> siècle.

Sans faire d'*Osman* une tragédie politique au sens où l'entend Georges Couton à propos de Corneille, il semble que Tristan, par le prisme de sa sensibilité de dramaturge, se soit interrogé sur certains problèmes spécifiques concernant la légitimité, les conditions d'exercice et les abus du pouvoir, l'éthique liée à sa pratique, les droits et les devoirs du souverain face à la raison d'Etat, la nécessité de définir les bons conseillers, autant de questions débattues depuis le début du siècle qui étaient devenues d'actualité au moment de la mort de Louis XIII et de Richelieu et qui se posaient avec acuité aux heures les plus agitées de la régence d'Anne d'Autriche, sans qu'il soit possible d'y trouver une réponse franche et définitive.

Nicole MALLET,  
*Université d'Alberta.*

## NOTES

(1) L'édition à laquelle nous nous référons est celle du *Théâtre complet de Tristan L'Hermite* par C. Abraham, J.W. Schweitzer et J. Van Baelen.

(2) Comme l'atteste le travail magistral d'Etienne THUAU, *Raison d'Etat et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Armand Colin, 1966, auquel il faut adjoindre l'étude plus récente mais non moins fondamentale d'André STEGMANN, « Les traités politiques en France (1600-1648) : entre le juridique et le moral », *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle* [« Pensée et politique »], n° 9, 1987, pp. 77-109.

(3) Clarence Dana ROUILLARD, *The Turk in French History, Thought and Literature (1520-1660)*, Paris, Boivin, 1941.

(4) *La Dramaturgie classique en France*, p. 154.

(5) « Ce sont Conseillers d'Etat, Gouverneurs de Provinces, Généraux d'armées ; c'est la plus grande dignité qui soit dans l'Etat du Grand Seigneur, après celle du premier « Vizir » (Gilbert SAUNIER DU VERDIER : *Abrégé de l'Histoire des Turcs*, Paris, 1653).

(6) *Il teatro di Tristan L'Hermite*, Torino, 1964, p. 263.

(7) Nous renvoyons à cette étude intéressante : « Le mot « politique » et ses implications dans la littérature européenne du début du XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de lexicologie*, vol. XIII (1968) - 2, pp. 33-48.

(8) Le *selictar* est « celui qui garde l'épée du Grand Seigneur, la plus haute dignité du sérail », (Gilbert SAUNIER DU VERDIER, *op. cit.*).

Les Cahiers d'un Bibliophile  
VII

---

# OSMAN

TRAGÉDIE

PAR TRISTAN L'HERMITE

NOUVELLE ÉDITION

Texte collationné par EDMOND GIRARD  
sur l'édition posthume, publiée par QUINAULT, en 1656



*Se trouve, à Paris*  
*En la Maison des Poètes*

32, AVENUE FÉLIX-FAURE, 32

**Première réédition d'*Osman*, 1906, 20 × 13, (12)-99 p.  
Tirée seulement à 200 exemplaires (Coll. part.).**

## TRISTAN MONARCHISTE ENTRE IDEALISME ET OPPORTUNISME

Sans être le lieu d'élaboration d'un théâtre politique, ni même un théâtre d'idées, la création dramatique de Tristan participe au discours réflexif de son temps. Dans ce même cahier, nous essayons de montrer comment une problématique de l'exercice du pouvoir s'installe à travers divers éléments dramaturgiques d'*Osman*. A titre d'illustration de cette forme de dialectique qui est l'apanage du théâtre, nous proposons l'entretien entre Osman et son précepteur qui ouvre le quatrième acte de la tragédie. Sans être un inédit, ce texte est très difficilement accessible au public moderne, car la seule édition contemporaine qui en existe et qui est celle que nous utilisons (1), n'a pas été diffusée en France.

Ayant décidé de se retirer en Egypte pour réorganiser son armée et revenir tout-puissant sur le trône ottoman, le jeune sultan sollicite le conseil de celui qui lui sert de mentor depuis l'enfance et que Tristan désigne du nom générique de Lodia (2). S'ensuit un échange dont le rythme oscille entre l'emportement fiévreux et intransigeant du jeune empereur et la sagacité ample et posée du conseiller. Partant de la notion figée du tyran à l'orientale, Tristan donne à son héros une haute conception de la renommée, un souci de sa gloire aux accents proprement cornéliens (v. 933-934). La mégalomanie est élevée au statut d'exaltation d'un moi à la fois grand et vulnérable parce que aveuglé par l'orgueil. Le tissu serré des questions oratoires qui composent la deuxième tirade d'*Osman* en est la manifestation rhétorique et scénographique (v. 973-992). C'est évidemment dans cette incapacité d'écouter l'autre que réside la faute tragique qui entraînera la chute sanglante du jeune sultan.

Face à cette superbe retentissante, le discours de Lodia est coulé dans une langue apaisante, renforcée d'images didactiques fondamentales (v. 947-948). Le précepteur prône les valeurs de tempérance (v. 951), de prudence (v. 952), de prévoyance (v. 969-972) ; en bon conseiller pragmatique, il invoque l'exemple de l'histoire (v. 960), préconise l'examen objectif de la situation sociale (v. 994-1006), insiste sur l'importance pour un souverain d'être aimé de son peuple (v. 1003) (3), n'hésite pas, si besoin est, à recourir à l'expédient (v. 1009). Il y a là

tous les éléments d'une éthique du bon chef d'Etat dont le principe directeur s'inspire plus de la « vertu » du Prince de Machiavel que de la vertu à l'antique.

Ces idées étaient au cœur du débat politique qui agitait les esprits au cours des années qui ont précédé la Fronde, à un moment de l'histoire où s'instaurait un ordre nouveau. Ce dialogue théâtral devrait être perçu comme un discours à deux voix contrastantes, une méditation unique non dogmatique, une visite poétique de la « planète Machiavel » (4) où se profile la figure du souverain tel qu'on essayait de le définir, en réponse aux exigences et aux urgences de plus en plus pressantes de la raison d'Etat.

Même si la pièce n'a été publiée qu'après la mort du dramaturge sans qu'on en sache la raison de façon certaine, rien ne permet de conclure catégoriquement que la tragédie d'*Osman* n'ait pas joui d'un certain succès du vivant de son auteur et même par la suite : il demeure troublant que Tristan ait demandé pour celle-ci un privilège beaucoup plus long — « vingt ans entiers et accomplis » — que pour ses autres œuvres dramatiques. Pellisson et Chappuzeau la répertorient; de surcroît, *Osman* figure parmi la liste des pièces égrenées par un comédien ambulante dans *Le Baron de la Crasse* (5), ce qui laisserait penser qu'elle faisait couramment partie du répertoire des troupes de l'époque. Il est certain que c'est une tragédie d'une beauté toute hiératique qui mériterait d'être redécouverte.

Nicole MALLET.

(1) Celle du *Théâtre complet de Tristan L'Hermite*, par Claude K. ABRHAM et al., the University of Alabama Press, 1975.

(2) Le nom viendrait du turc et « signifie proprement un maître qui enseigne », selon Bernardin qui s'appuie sur Galland, le traducteur en 1678 d'un manuscrit turc d'une « Relation de la mort du Sultan Osman et du couronnement du Sultan Mustapha » (*Un précurseur de Racine...*, p. 480, note 3). Bernardin signale aussi que cet homme s'appelait en fait Umer Efendi.

(3) Le peuple étant étonnamment entendu comme la masse populaire besogneuse, un peu à l'instar du Cyrano de *La remontrance du peuple*.

(4) L'heureuse formule est de Joël Cornette dans sa contribution (p. 44) au collectif : *L'Etat baroque, regards sur la pensée politique de la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1985.

(5) Cette comédie de Raymond Poisson date de 1661-1662 ; elle est reproduite dans *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, recueil de pièces présenté par G. Forestier, Université de Toulouse - Le Mirail, 1986. La référence à *Osman* se trouve p. 90.

ACTE IV  
Scène Première  
OSMAN, LODIA Precepteur

OSMAN

- 920 *M'embarquer à la haste ? il ne sera pas dit  
Que ce nouveau murmure ait eu tant de credit,  
Et que pour euitier des rumeurs populaires,  
Vn Sultan soit de nuit passé dans ses galeres.  
Quoy ? dans cette foiblesse Osman pourroit tomber ?  
Non, non, il veut partir & non se dérober.*
- 925 *Il faut que la trompette en tous lieux retentisse,  
Et que de mon départ le peuple elle aduertisse.  
Je veux sortir au pas, & voir si sans effroy  
Quelqu'vn entreprendra de parler contre moy.  
Le Bassa de la mer sans sujet apprehende,*
- 930 *Il n'a pas digéré les choses qu'il me mande ;  
Et ce zele qu'il n'a que pour ma seureté,  
Doit estre plus ialoux de mon autorité.  
Je ne suis pas aussi resolu de le croire ;  
Je prendray seul le soin de conseruer ma Gloire.*
- 935 *Dis luy qu'à mon egard les affaires vont bien :  
Tandis, qu'il se repose & qu'il ne craigne rien.  
Après auoir remis la troupe mutinée,  
Je pourray m'embarquer demain l'apresdinée ;  
Qu'il tienne cependant ses soldats sur la Mer,*
- 940 *Afin que les forçats soient tous prests à ramer ;  
Et toy, qui pris tousjours soin de ma nourriture,  
Vien me donner conseil dessus cette auanture,  
Et sans dissimuler dis moy ton sentiment  
Sur l'estat de ce trouble & de mon partement ;*
- 945 *Parle & sans me flater.*

LODIA

- Seigneur, ton grand courage  
S'accroist dans le peril & depite l'orage ;  
Mais la fureur des vents, l'orgueil des flots mutins  
Font souvent jaire bris aux plus heureux destins ;  
Et c'est pourquoy, Seigneur, toutes les sages testes*
- 950 *Auec discretion respectent les tempestes :  
Tempere s'il te plaist la force de ton cœur,  
Qui de tous, en tous lieux, veut demeurer vainqueur,  
Et mesnage vn peu mieux le cours de cette vie,  
Dont Alexandre mesme eut solipiré d'enuie.*

- 955 *Garde mieux ta Personne & n'expose pas tant  
Ces tresors qu'un malheur peut perdre en un instant.  
Tu sçais que ta milice est toute mecontente,  
Et qu'elle est en fureur autour de toy flotante :*  
*S'il faut qu'elle s'eleue vne seconde fois,*  
960 *Elle te peut porter en de mauuais d'etroits ;  
L'Histoire te conseille & si tu la contemples,  
Beaucoup de tes ayeux te fourniront d'Exemples,  
Qui s'estans mal conduits ou s'estans mal gardez,  
Par ces Soldats mutins ont esté degradez,*  
965 *Et pour s'estre conduits par de mauuaises traces,  
Avec confusion sont morts dans leurs disgraces.  
Seigneur, dessus ce point ie ne te flatte pas,  
Demeure s'il te plaist, ou bien haste tes pas.  
Oppose ta puissance à ce torrent terrible,*  
970 *Si tu crois en auoir un succez infallible ;  
Sinon destourne-toy pour le laisser passer,  
De peur que sa fureur vienne à te terrasser.*

OSMAN

- Le sang à ce discours au visage me monte.  
Ie partirois pour viure & viure avecque honte ;*  
975 *Et ie serois par là reduit honteusement  
A porter d'Empereur le tiltre indignement ;  
Quoy ? des Soldats mutins, sans cœur & sans conduite,  
M'obligeroient à prendre vne honteuse fuite ?  
Ie craindrois leurs clameurs, ie craindrois leur abort,*  
980 *Moy qui dans les combats n'ay peu craindre la mort,  
Moy, qui portant mes pas aussi loin que mes Peres,  
Ay semé la terreur sous les deux Hemispheres,  
Ie serois ebranlé par ces fils de Chrestiens,  
Qu'un opprobre odieux met au nombre des chiens ?*  
985 *Quand ils s'assembleroient, cette canaille emuë  
Ne pourroient soutenir un éclat de ma veuë.  
Puis, que feroit le peuple en cette occasion ?  
Se voudrait-il mesler dans la sedition ?  
Seroit-il aueuglé jusqu'à me méconnoistre,*  
990 *Luy qui m'a veu regner apres m'auoir veu naistre ?  
Pourroit-il oublier l'honneur de nos Ayeux  
Dont la grandeur encore éclate dans nos yeux ?*

LODIA

*Non, non, Seigneur ! ton peuple est selon l'ordinaire,  
D'une humeur pacifique, & douce, & debonnaire,*

- 995 *Il pense à son trafic, il pense à son travail,  
Et sçait qu'il vit en paix par l'ordre du Serrail ;  
Que sans l'auctorité d'un Sultan Iuste & Sage,  
Ses femmes & ses biens seroient mis au pillage,  
Et qu'il seroit porté dans d'extremes dangers*
- 1000 *Par nos propres Soldats ou par des Estrangers :  
Il est tout alarmé de ces rumeurs publiques  
Et de se voir contraint de fermer ses boutiques ;  
Mais quoy que de son Peuple Osman soit fort aimé,  
Qu'est-ce que peut tenter ce peuple desarmé ?*
- 1005 *Pour abatre aujourd'hui l'orgueil du Ianissaire,  
Un secours plus puissant te seroit necessaire.*

OSMAN

*Je n'ay pour arrester tous ces braues guerriers  
Qu'à faire du Serrail armer les Officiers ?*

LODIA

- 1010 *Vn autre expedient me vient à la pensée :  
Contre quelqu'un des tiens cette troupe est poussée ?  
L'honneur de tes bien-faits irrite son courroux ;  
De tout ce qui la fâche elle se prend à nous ,  
Saoule de nostre sang, cette race mutine,  
Qui porte en ton Estat vne ardeur intestine :*
- 1015 *Nous serons trop heureux t'exprimant nostre foy,  
De servir de victime & de mourir pour toy.*

OSMAN

- Comment, pour contenter ces troupes criminelles  
Nous abandonnerions nos seruiteurs fidelles ?  
Nous aurions trop d'horreur de cette lâcheté ;*
- 1020 *Lors que nous les perdrons, nous perdrons la clarté.  
Mais que me veut ma Sœur les yeux couverts  
[de larmes ?*

## SUR LA METRIQUE DE TRISTAN

Notre propos est de donner une idée générale de certains aspects de la métrique de Tristan à partir d'un relevé métrique (1) d'un corpus non exhaustif, mais regroupant l'essentiel de son œuvre lyrique (2). Ce corpus, comprenant 14 972 vers répartis en 434 pièces, est assez massif et homogène pour que son analyse fournisse un sondage significatif sur un état de la métrique à cette époque; notre propos ne sera donc pas seulement d'étudier un certain poète, mais aussi d'approfondir à cette occasion notre compréhension de la métrique française classique sur certains points fondamentaux. On peut distinguer dans cette masse globale : 12 324 vers (82,3 % des vers, en 183 pièces) en séquences périodiques quant à la rime et au mètre ; 1 582 vers (10,6 %) appartenant à 113 sonnets ; enfin 1 066 vers (7,1 %) appartenant à 138 pièces non périodiques qui ne sont pas des sonnets. Dans la présente étude, nous n'étudierons que les pièces périodiques.

A l'exception d'une pièce marginale non prise en compte ici (3), les pièces périodiques quant à la rime et au mètre sont plus précisément périodiques en mètre et en schéma de rimes - en abrégé *MSR-périodiques*, c'est-à-dire que les terminaisons rimiques se renouvellent de strophe en strophe, sauf dans les rares cas où un fait de répétition du type refrain implique le retour d'une même terminaison ; il s'agit de 12 318 vers, soit 82,2 % du corpus.

### 1. STROPHES « CLASSIQUES »

Il apparaît d'abord avec évidence qu'une large majorité des vers MSR-périodiques, précisément 76,8 % de cet ensemble (9 437 vers), sont strophés en *strophes classiques*, si on désigne par ce terme des *strophes* de structure rimique (aa) ; ou (ab ab) ou sa variante « invertie » (ab ba) ; ou (aab ccb) ou sa variante « invertie » (aab cbc) ; ou des strophes composées de tels éléments.

Appelons strophes classiques *pures* les strophes ne comprenant pas d'élément inverti, donc constituées uniquement à base de (aa), (ab ab) ou (aab ccb). A peu près la moitié des vers MSR-périodiques (4 730) appartient à des pièces rimées en strophes classiques pures : il s'agit :

1) de vers rimés en (aa), suites de paires de rimes « plates » (non graphiquement démarquées et non nom-

mées « strophes » dans les études traditionnelles), en (ab ab), ou en (aab ccb). Nous avons compté dans ces strophes classiques les trois sizains (aab aab) de « Sur l'Assomption de la Vierge » (O.V., p. 51) malgré le fait que les terminaisons initiales de tercet n'y soient pas renouvelées d'un tercet à l'autre comme dans la versification classique (2<sup>e</sup> tercet aab au lieu de ccb). Est-ce un archaïsme métrique évoquant des prières du Moyen Age ?

2) De vers rimés en *strophes composées* de tels éléments *simples*, à savoir d'un (ab ab) et d'un (aab ccb) réunis en (abab ccd eed); ou, moins fréquemment et dans un style plus proche de la chanson, d'un (ab ab) et d'un (aa) réunis en (abab cc) comme dans la « chanson » *Les vents qui se sont dechaisnez* (P.A. LXXVII) ou de deux (aa) géminés en (aa bb) comme dans « Resolution d'aimer » (P.A. XVI);

3) de strophes *surcomposées*, dont un élément composant a lui-même la forme d'une strophe composée, cas uniquement des trois stances de la « Requête civile des dépriés » (Ber. p. 606), rimées en (abab bc bc dd), c'est-à-dire composées d'un huitain et d'un (aa) conclusif; le huitain est lui-même composé de deux quatrains *rétro-enchaînés* comme au Moyen Age (le second a pour rime de départ la rime conclusive du premier) (4).

Les strophes classiques non-pures comprennent d'abord les formes *simples* inverties (ab ba) et (aab cbc) communes chez Tristan comme elles l'étaient à cette époque même hors des sonnets. Les formes composées sont surtout des dizains composés d'un quatrain pur, ou parfois inversi, et d'un sizain inversi, réunis en (abab ccd ede), ou (abba ccd ede), plus nettement coupés en 4-3-3 v, selon le sens, que chez Malherbe (donc plus « classiques » selon notre terminologie), et quelques quatrains géminés (abab cddc) dont le second est également inversi, comme dans la « Chanson » *Vous demandez à tous* (L. XII; rappelons que les strophes géminées sont caractéristiques du style de chanson). Les strophes classiques composées sont donc généralement des paires de strophes simples, et quand inversion il y a, elle se situe au moins dans le second composant, donc en conclusion du composé.

Cependant les quatorze dizains des « Forges d'Antoigné » (5), rimés (abba cc dede), se distinguent des dizains analysés ci-dessus par leur coupe sémantique moyenne, favorisant, dans le sizain final (en supposant un regroupement 4-6 v), une division 2-4 v plutôt que 3-3 v;

en témoigne la ponctuométrie, ou ponctuation moyenne évaluée à 2335 25 3329 (formule dans laquelle chaque chiffre indique la valeur moyenne de ponctuation (6) du vers correspondant) alors que la moyenne est de 14-17 224 229, dans « le manifeste de la belle ingrata » (*V.H.* CXXV), « Enfin guéri de la folie » (*Recueil des plus beaux vers*, 1626-1627 ; Ber. p. 594) et la « Courante de M. de la Barre » (*Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, 1661 ; Ber. p. 598), pièces analysables en (abba ccd-ede) « classiques ». On remarque aussi que le quatrain initial des « Forges d'Antoigné », à en juger par la ponctuation moyenne, ne tend pas nettement vers une division 2-2 comme dans les autres dizains à quatrain initial inversé. Ces observations peuvent tendre à fournir un argument contre l'attribution de ce poème à Tristan ; alors que notre poète témoigne généralement d'un instinct sûr de la strophe classique dans sa structure symétrique, le versificateur des « Forges d'Antoigné » se laisse éloigner — comme d'autres parfois l'ont fait — de cette structure fondamentale et attirer vers une structure conforme à la division apparente des rimes selon leurs « dispositions » en rimes plates, embrassées ou croisées ; et ainsi, au lieu de structurer le sizain final (aab cbc) en paire de tercets (aab cbc), il le coupe en une paire de rimes plates et un quatrain de rimes croisées : (aa bcbc), erreur à laquelle Malherbe lui-même, on le sait, s'était longtemps laissé entraîner avant de revenir à la coupe classique (7).

Nous avons considéré comme MSR-périodique le « Sujet de la comédie des fleurs » (*V.H.*, CVII) dont les premiers sizains sont rimés en (aab cbc) et le dernier en (aab ccb). Comme on le voit, la stance légèrement différente (approximativement équivalente, tout de même) se situe comme en ponctuation finale du poème (variation finale) (8). Mais le mélange comme équivalents des strophes classiques pures et inversées peut aussi évoquer la forme du sonnet dans laquelle les quatrains pur et inversé sont parfois mélangés (plus d'une fois sur dix dans notre corpus).

La proportion d'un peu moins de 80 % de vers rimés en strophes classiques parmi les vers MSR-périodiques, quoique largement majoritaire, paraît tout de même relativement faible si on la compare à celle des poésies non-posthumes de Malherbe (100 %, si on analyse comme classiques ses sizains aabccb et aabcbc, isolés ou en finale de dizain), ou à celle des pièces périodiques de

Théophile de Viau (97 %, d'après un relevé métrique (9) effectué en 1990, compte tenu des strophes classiques contenues dans des strophes composées non entièrement classiques). Il importe d'autant plus d'essayer d'analyser les strophes de Tristan qui n'appartiennent pas au type classique dominant.

## 2. STROPHES NON « CLASSIQUES »

Les 2 872 vers MSR-périodiques (en 27 pièces) non strophés classiquement présentent-ils des sous-groupes homogènes et comparables au type « classique » comme modèle ?

*Second module de type a<sup>n</sup>b allongé ou diminué.*

Trois pièces, l' « Hymne pour les Saints Innocens » et la « Méditation sur le *Memento homo* » (O.V. pp. 63 et 69), et « Le départ » (L. XX), présentent des stances rimées en (aab ab), ou en (ab aab). Ces formes sont clairement apparentées aux formes « classiques », étant constituées comme elles de deux *modules* de type a<sup>n</sup>b liés par leurs rimes semblables en a et b ; elles s'en écartent uniquement par la dissymétrie des modules en nombre de vers (n variant d'un module à l'autre). Si on tient compte de la perspective temporelle, on peut dire que (ab aab), commençant comme un quatrain classique, devient un *quintil par augmentation* par le fait que son module 2 s'allonge d'un vers par rapport à son premier. Dans la même perspective, (aab ab), s'annonçant par son module initial comme un sizain, est un *quintil par diminution*.

Ce type de dissymétrie étant reconnu, nous pouvons rendre compte de trois autres pièces : l' « Imitation d'une Ode d'Horace » (manuscrit Conrart ; Ber. p. 611), la Consolation à l'un de ses grands amis » (V.H. CXVII), et « Sur le trespas de la Serenissime Princesse Isabelle » (L. LXXXVII), rimés en (aab ba) ou en (ab aba). Chacune de ces deux formes peut apparaître comme le répondant inversé des formes qu'on vient d'analyser, étant dérivable, selon le cas, de (aab ab) ou de (ab aab) par permutation des deux dernières terminaisons. On peut donc parler de *quintils (par augmentation ou diminution) inversés*. La forme (aab ba) était du reste connue dans le rondeau marotique où elle alternait, selon les rondeaux, avec (ab ba), forme de quatrain inversé. La forme (ab aba) est moins commune, peut-être parce qu'elle risquait de donner par ses quatre premiers vers l'impression d'un quatrain (ab ab).

Ainsi six des vingt-sept pièces (325 vers) qui selon nous s'écartent du type « classique » dominant peuvent, par référence à lui, être considérées comme présentant des quintils par augmentation ou diminution, invertis ou non.

*Strophes « centaures ».*

Les « Paroles pour chanter » (V.H. LXXVIII) sont faites de stances rimées en (aab cbc**b**). Comparons cette forme (10) au type classique, en tenant compte de son orientation temporelle. Elle commence en aab, donc comme un sizain classique, et semble ainsi annoncer un second module semblable ou ccb ; ou sa variante inversée cbc ; ou du moins, en restant dans le type de module a<sup>n</sup>b, un module diminué ab (formant aab ab). Au lieu de cela, le second module est rimé en cbc**b** ; il rime donc globalement, par sa terminaison (globale) en b, avec le tercet initial ; mais là s'arrête l'équivalence modulaire, car sa structure interne est radicalement différente de celle du module de statut simple auquel il répond (11) : au lieu de ce type a<sup>n</sup>b, il se dédouble intérieurement en deux sous-modules, conformément au type strophique classique (ab ab).

De cette dissymétrie résulte une sorte d'ambiguïté de statut de chacun des deux « modules » de la strophe complète. Son premier module aab, de statut modulaire classique, peut apparaître après coup comme fonctionnant un peu comme une strophe (composante) puisque ne lui répond pas un second module de statut semblable, et que ce tercet ne trouve de forte équivalence que structurale au niveau inter-strophique, en tant que tous les tercets initiaux de tels septains sont équivalents en (aab) au niveau de la suite de strophes. Corollairement, comme on l'a vu, le second « module » du septain, n'est pas seulement un module, rimant globalement au premier en b : il possède une structure interne de strophe, par quoi il entre en équivalence structurale avec les quatrains terminaux de toutes les strophes de la suite.

Un terme étant ici nécessaire pour désigner les strophes analogues à ces (aab cb-cb), nous utiliserons désormais celui de *strophes centaures*, comme pouvant évoquer cette mixité et dissymétrie de statut.

Dans le cas présent, cette dissymétrie substitue le complexe au simple et aboutit à un effet d'amplification de la strophe au niveau de son second « module ».

*Strophes centaures à composant dissymétrique.*

Les deux notions que nous venons de dégager sur des cas simples — variation de longueur ou variation de statut au second module — permettent, si on les combine, de rendre compte des deux tiers des vers périodiques non strophés classiquement par référence au type « classique » (vingt des vingt-sept pièces).

Considérons d'abord les stances de Sénèque dans *La Mort de Sénèque* (acte V, scène 1) et celles de l'ode « Pour Monseigneur le duc de Guyse » (*V.H.* LIV), dont la disposition rimique (aab ccb cb) pose un problème d'analyse. Martinon (1912 : 340), dans une perspective historique, mais peut-être aussi enfermé par sa problématique dans le cadre de la notion de huitain — « Comment disposer les rimes dans ce cadre numérique ? » —, semble les analyser en un sizain augmenté d'un distique. On pourrait aussi imaginer une structure chevauchante formée par un sizain et un quintil, le module terminal de l'un étant initial de l'autre ; mais la ponctuation (216 023-09) suggère plutôt une coupe principale après le troisième vers et une analyse en (aab ccb-cb), où nous notons par un tiret le regroupement des deux derniers modules. Or ces deux modules ainsi regroupés ne sont autre chose que le type (aab ab) que nous avons reconnu sous le nom de quintil par diminution. La strophe (aab ccb-cb) commence donc comme un sizain classique, mais au lieu que son second module soit tout à fait semblable au premier, dans cette perspective temporelle, on peut considérer qu'il se dédouble en une strophe présentant elle-même une dissymétrie interne, puisque son second module en cb est une variante diminuée de son premier en ccb. Cependant, par ses cinq vers et sa complexité interne, ce second module constitue une nette amplification par rapport au tercet auquel il répond.

Il paraît légitime d'analyser d'une manière analogue, mais avec quintil par augmentation, la « Prière à la Vierge pour se mettre sous sa sainte protection » (*O.V.* p. 48) dont les stances présentent la séquence rimique (aab cb-cbb), même si la coupe 4-(2-3) y est moins nette.

Examinons maintenant les odes « A Monseigneur le Grand » et « A Roxane » (*L.* CIV et XV), et les stances « Contre l'absence » (*P.A.* V), toutes rimées en (abab cbbbc). En moyenne, la ponctuation y est la plus forte après le troisième vers, puis après le sixième ; ceci favorise une analyse en (aab ccb-bc), où nous reconnaissons

une variante du type précédent : un quintil par diminution, inversé, et préfixé d'un module (aab) de manière à constituer une strophe centaure.

A noter que si de telles strophes ne se rencontrent jamais chez Malherbe, en revanche on en trouve quelques exemples dans des pièces célèbres de Théophile (12) : stances rimées (aab cbc) dans l' « Ode au Prince d'Orange », (aab ccb cb) dans l'ode « Contre l'Hyver », et (aab ccb bc) dans l' « Ode à Monsieur de L. sur la mort de son père » (13) ; cependant ce rapprochement ne doit pas conduire à minimiser l'apport de Tristan : la coupe des huitains de Théophile n'est pas si claire que celle de Tristan, et Martinon (1912 : 340-341), enfermé dans sa classification numérique des strophes, et plus attentif peut-être à ceux de Théophile, les analyse plutôt comme des sizains augmentés d'un distique, en confondant les deux poètes dans la même analyse. Il ne nous paraît pas évident que la structure en strophe centaure que nous croyons pouvoir déceler chez Tristan ait déjà nettement émergé, sous la même disposition rimique, chez son prédécesseur. En tout cas, l'ensemble de ces formes à cette époque mériterait une étude plus approfondie que celle esquissée ici.

#### *Strophes surcomposées à composant centaure.*

Venons-en à la stance que Richelet (14) (1671) présente comme « la plus grande et la plus difficile, mais aussi la plus belle de toutes », c'est-à-dire au type de douzain représenté chez Tristan par plusieurs variantes.

L'exemple le plus fameux est sans doute celui des odes « A Monseigneur le Mareschal de Schomberg » et « A son Altesse Royale sur ses autres progrès en Frandre » (V.H. XV et V), dont les stances sont des douzains rimés en (ababccdede). Ce ne sont, selon Richelet (*ibid.*), « proprement que des Stances de dix, à la fin de chacune desquelles on ajoute deux vers, qui sont quelquefois de même rime que ceux qui les précèdent, ce qui rend ces stances beaucoup plus belles » ; ce seraient donc des (abab-ccdede ed). Martinon (1912 : 417-418) autorise à peu près la même analyse, puisqu'il présente ces douzains comme composés d'un quatrain et d'un « huitain à distique final » (sizain augmenté d'un distique, cf. paragraphe précédent). Il vaut la peine de citer (15) ici l'une de ces strophes, célèbre en son temps et citée par Richelet comme « modèle », ainsi que par Martinon, pour voir à

quel point cette notion d'addition d'un distique final, inspirée par une perspective dispositionnelle, tombe à contresens. Rappelons l'admiration dont elles ont longtemps été l'objet ; ainsi Bernardin (p. 546), citant un prédécesseur (Serret), écrit : « ces grandes strophes, lourdes et malaisées à manier, Tristan, sans effort apparent, *les enlève de terre et les fait voler* ; il règle et dirige leur vol élégant et rapide, et, fidèle en cela aux leçons de Malherbe, leur apprend à retomber avec grâce » :

*Mais, ô vive Image d'Achile,  
 Devant qui tout lasche le pié ;  
 Qui ne te comptoit que pour mille,  
 Comptoit trop peu de la moitié.   abab  
 Il ignoroit que ton Espée  
 Dans une eau fatale trempée :  
 Porte l'horreur & le trespas :   ccd  
 Que c'est elle qui sçait resoudre  
 Les difficultez des Combas,   ed  
 Et qui dans le sang & la poudre,  
 Fait voler des éclats de foudre  
 Par tout où s'avancent tes pas.   eed*

Nous ne voyons pas du tout là un dizain augmenté d'un distique. Certes, cela commence comme un quatrain, que prolonge un tercet aab, module s'annonçant comme initial d'un sizain classique. Mais au tercet initial, et fortement ponctué, succède, au lieu d'un simple module eed (ou ede), un module amplifié par dédoublement interne en une paire de modules du type a<sup>n</sup>b ; et cette strophe-module est elle-même dissymétrique, dans le même sens de l'amplification, puisqu'à son premier module ed succède un second module eed. (Suivant cette analyse, le module ccd et le module/strophe ed-eed riment entre eux par leurs derniers mots *trespas* et *tes pas*, cependant qu'à l'intérieur de ce dernier, les modules ed et eed riment entre eux globalement par leurs derniers mots *Combas* et *tes pas*, outre qu'ils présentent la rime composée ed = eed.) Cette analyse est confirmée par la ponctuométrie des dix-huit stances de ce poème : 24-19 [217 14-329], d'après notre édition de travail. Il s'agit donc bien, comme l'ont vu Richelet et Martinon, d'une variante du 4-6 v classique, dont la seconde strophe composante, de structure centaure, est amplifiée, par dédoublement interne, dans son module conclusif, pour aboutir à la structure : [abab [ccd ed-eed]] ; soit, au total, une strophe surcomposée fort complexe et

déviant à plusieurs égards de la simplicité générale de la métrique classique, mais dont la structure se prêtait peut-être particulièrement bien à un lyrisme de ton oratoire.

L'ode « Sur un portrait » (*V.H.* XXXVII), assez semblable aux précédentes, s'en distingue seulement par le fait que son quintil conclusif est un quintil par diminution : (abab ccd eed-ed).

L'ode « A la Sérénissime Princesse Isabelle » (*V.H.* XI), l'« Adoration prière et pour le matin » et la « Prière pour le soir après l'examen » (*O.V.* p. 24 et p. 29), et l'ode sur « La Renommée » *Ber.* p. 616) sont rimées en (abab ccd eed de) et peuvent s'analyser suivant la même structure, étant précisé qu'elles se terminent par un quintil par diminution inversi.

Nous avons ainsi rendu compte de 1 930 des 2 872 vers MSR-périodiques non-« classiques » du corpus, soit un peu plus des deux tiers.

#### *Autres strophes non classiques.*

Il nous reste à passer en revue, sinon à analyser, un résidu de 942 vers (sept pièces) représentant 7,7 % des 12 308 vers en séquences MSR-périodiques.

Quatre de ces pièces (216 vers, 7,5 % des strophes non-classiques), la « Prosopopée de la Fontaine de \* » (*V.H.* XXVI), la « Promesse à Philis », « Les justes reproches » et « Le mespris » (*P.A.* LXXV, LXXXII et XVIII) sont composées de stances rimées en (aab ccbbc) ou en (aab bcacb) ; la ponctuation moyenne confirme la coupe 3-5 v qui est celle des huitains centaures, mais non la division des quintils en ccb-bc ou en cb-ccb ; à supposer que ce fût leur structure fondamentale, il y aurait peu de raison de la supposer si on ignorait l'ensemble de la métrique de Tristan d'après ses autres pièces. Il est cependant possible que ces quatrains soient nés comme variantes dispositionnelles des quintils centaures, c'est-à-dire reproduisant leur disposition rimique superficielle, mais peut-être pas leur structure fondamentale.

Les trois quintils de « A Sainte Barbe » (*O.V.* p. 78) sont rimés en (ab bab) ; en supposant que leur tercet terminal soit de type inversi, donc en les supposant dérivés d'un hypothétique (ab bba), on ne retrouve pas une forme apparentée directement aux structures « classiques » ; du moins chacun des deux modules, considéré isolément, est-il de type classique et disposé comme dans un (ab aba), quintil par augmentation inversi, dont on

aurait permuté les timbres en passant d'un module à l'autre comme parfois au Moyen Age d'une sous-strophe à l'autre (cf. aussi ci-dessous note 22). Nous faisons ce rapprochement à titre purement hypothétique, et reconnaissons que cette forme est tout à fait problématique et marginale relativement à notre analyse.

« Les terreurs nocturnes » (V.H. LXXVII) sont rimées en (abab cd-cd-dc) ; chez un auteur plus moderne, on serait tenté de considérer que ce type de stance est composé d'un quatrain classique et d'un sizain de type ternaire (style de chanson), constitué de trois modules au lieu de deux (le dernier inversé). La ponctuation, 4419 25-14-19 pour vingt stances, paraît plutôt favorable à cette hypothèse. En l'absence d'autres exemples comparables chez Tristan, une autre analyse est au moins envisageable, encore que fort hypothétique : celle selon laquelle le sizain conclusif serait une variante du type centaure, composée d'un quatrain préfixé (ou suffixé ?) d'un module de deux vers.

Faisons le point. Nous avons relevé le fait que la proportion des strophes périodiques non-classiques chez Tristan était notable (plus d'un cinquième des vers). Les dissymétries entre modules, assez communes à diverses périodes de la tradition classique, n'en rendaient compte qu'en faible partie. Nous constatons maintenant que la majorité des stances non classiques sont ou contiennent des strophes centaures, dont l'élément strophique combiné dissymétriquement avec un module est lui-même, dans la presque totalité des cas, une strophe simple de structure interne dissymétrique (quintil de coupe 2-3 v ou 3-2 v). Ces combinaisons déviant dissymétriquement du modèle classique sont donc pour ainsi dire, par leur importance numérique, la caractéristique de l'originalité métrique de Tristan.

Restent, pour finir, les cinq cent onze vers en soixante-treize stances (abab bcc) des « Plaintes d'Acante ». Car les strophes de cette pièce célèbre et monumentale sont décidément difficiles à analyser dans la perspective classique.

Leur forme (abab bcc) (16) avait constitué un couplet de ballade commun au Moyen Age, et se trouve jusque chez Marot. Martinon (312-315), trouvant vraiment singulière l'idée qu'a eue Tristan de l'employer soixante-treize fois de suite alors qu'elle était de son temps « complètement abandonnée » imagine que ce « choix

bizarre » peut venir de l'exemple anglais : Tristan, réfugié en Angleterre, a pu être influencé par la vogue qu'y connaissait cette forme sous le nom de *rime royale de Chaucer*, et l'admirer par exemple chez Spenser.

Cela dit, des formes apparentées ne manquent pas au XVI<sup>e</sup> siècle français, notamment chez les Grands Rhétoriciens ; ainsi les huitains de l' « Inscription mise sur la grande porte de Theleme » dans *La vie très horrible du grand Gargantua* sont rimés en (ab-aab bcc) et on rencontre des (aab-aab bcc) dans le *cri* de Roger de Collerye (17) « Pour l'abbé de l'église d'Auxerre et ses suppostz ». Dans toutes ces strophes, à un (abab), (ab aab), ou (aab aab), paire de modules du type a<sup>n</sup>b, est combiné un tercet terminal de forme (abb), rétro-enchaîné à la sous-strophe initiale : il démarre par sa rime conclusive, suivant une technique banale au Moyen Age, totalement abandonnée des poètes classiques. Ce rétro-enchaînement est une première singularité anachronique de la strophe des « Plaintes d'Acante ». Une autre singularité est, non seulement de conclure une stance par des rimes suivies, mais d'employer un tercet de forme (abb) presque inexistant dans la poésie classique (18). Cependant plusieurs de ces particularités sont séparément attestées ailleurs dans l'œuvre de Tristan.

En effet, remarquons tout d'abord que la stance (abab bcc) peut paraître apparentée aux strophes centaures si on considère que son tercet conclusif bcc est du type module, et qu'à défaut de rimer globalement avec le quatrain initial, il le rappelle par sa rime de vers initiale ; mais en ce cas la strophe précéderait le module. On peut ainsi la comparer, peut-être, à la stance en (aab cbcb) des « Paroles pour chanter » (*L.H. LXXVIII*) dont nous avons vu qu'elle combinait, comme elle, un quatrain classique avec un tercet ; mais le tercet y était antéposé, de type classique (aab), et sans rétro-enchaînement.

Hors des pièces périodiques, Tristan a utilisé au moins deux fois le rétro-enchaînement rimique de module à strophe : le madrigal « Pour des fleurs de miniature » (*V.H. CXXIII*) et la stance « Sur les clous qui percèrent les mains et les pieds de nostre Seigneur » (*O.V. p. 56*) sont en (aab cbcb) : le tercet ne rime globalement ni avec le quatrain, ni avec son premier module ; ceux-ci, plutôt, prennent pour rime de départ la rime conclusive du tercet. Les « Plaintes d'Acante » présentent la même relation, pour des composants en ordre inverse. Remarquons que

si Tristan avait voulu que la strophe de son poème commence par un quatrain (abab), et se termine par un tercet de type classique (aab), le rétro-enchaînement aurait abouti à (abab bba) qui aurait présenté une succession de trois b qu'il n'est pas impossible qu'il ait voulu éviter.

Signalons enfin que dans *Les Amours de Psyché* que La Fontaine fait raconter par Poliphile devant trois de ses amis dont l'un s'appelle justement « Acante », les premières strophes employées par Poliphile, exprimant les « plaintes » que Vénus fit à son fils quand elle vit son culte délaissé pour celui de Psyché, sont rimées et coupées comme les « plaintes » de l'« Acante » de Tristan en (abab cbb) masculins, seulement mesurés d'une manière plus complexe. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, quand on sait combien La Fontaine, poète de l'époque dite classique et connaisseur de l'œuvre de Tristan, était en même temps amateur de formes médiévales.

### 3. TRISTAN APRÈS MALHERBE ET THÉOPHILE

Malgré le caractère incomplet de cette étude, tentons un bilan provisoire. L'analyse des structures rimiques dans le massif poétique important que constitue notre corpus permet peut-être de suggérer les conclusions suivantes.

1) L'œuvre lyrique de Tristan, composée pour l'essentiel entre 1625 et 1650, est exemplaire à deux titres pour son époque :

a) elle marque pour la plus grande part une continuité par rapport à la métrique de Malherbe, notamment en ce qui concerne la nette prédominance des strophes de type « classique » à bases de groupes symétriques (aa), de (ab ab) ou de (ab ba), et de (aab ccb) ou de (aab cbc) éventuellement combinés entre eux ; on serait même tenté d'affirmer que le « classicisme » de Tristan est plus spontané et « naturel » que celui de Malherbe, né il est vrai, près d'un demi-siècle plus tôt :

b) mises à part toutes les anomalies qui relèvent des compositions destinées à être chantées, Tristan reste étranger à l'entreprise, chère aux mondains, et incarnée notamment par son contemporain Voiture (né en 1597), de composer des pièces en vers libres ;

2) Alors que la totalité des pièces périodiques publiées par Malherbe sont exhaustivement analysables en composants strophiques du type « classique », on trouve,

comme il a été remarqué ci-dessus, quelques exemples de strophes centaures chez Théophile de Viau. Tristan a-t-il été influencé par son aîné sur ce point ? Toujours est-il qu'il fait un usage plus abondant de ces formes, les intègre dans des stances surcomposées, plus complexes que les dizains classiques auxquels elles sont cependant comparables, et emploie aussi à l'état isolé le quintil par augmentation ou diminution qui y figure en position conclusive (et qui est assez largement employé par Saint-Amant) ; il est peut-être significatif qu'une telle forme, admirée et citée à l'époque, et si propre par sa structure complexe au lyrisme oratoire, n'ait pas eu un plus grand destin dans la poésie des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (19) ; à l'intérieur même de la classe des strophes centaures, la strophe des « Plaintes d'Acante » représente un cas singulier, par la forme de son tercet conclusif de type (abb), rétro-enchaîné au quatrain initial. Le répertoire strophique de Tristan est donc un peu plus élargi que celui de Théophile au-delà du noyau des strophes « classiques » dont se contentait Malherbe, et on y rencontre plus de résurgences de la métrique médiévale (20). S'agit-il de fidélité à un passé lointain, compte tenu de la rupture importante apportée par la Pléiade et assumée par ses successeurs ? ou de curiosité, au moins aux débuts d'une carrière poétique, pour des recherches formelles un peu aberrantes (*La Maison d'Astrée* (21), 1625, marginale par ses mètres) ou pour des formes étrangères (*Les Plaintes d'Acante*, 1633, et leur curieuse strophe peut-être inspirée par l'Angleterre) ? Dans cette perspective, et dans ces limites, l'œuvre de Tristan peut paraître d'une certaine manière comme relativement atypique.

Jean-Pierre CHAUVÉAU et Benoît de CORNULIER,  
*Centre d'Etudes Métriques,*  
*Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin, Nantes.*

## NOTES

(1) Sur la méthode d'analyse de corpus par relevé métrique, cf. B. de CORNULIER, *Art Poétique* (C.E.M., 1993). Une version remaniée du présent travail, complétée par une étude des mètres, doit paraître dans le n° 2 des *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques* (1994) à l'Université de Nantes.

(2) Le corpus analysé comprend les œuvres suivantes, analysées exhaustivement sauf indication contraire : 1) *Plaines d'Acante et Amours*, d'après l'édition de J. Madeleine, 1909, tirage Nizet 1984 (abréviation : P.A.) ; 2) *La Lyre*, 1641, d'après l'édition de J.-P. Chauveau, Droz, 1977 (abréviation : L.) ; 3) *Les Vers Héroïques*, d'après l'édition de C. Grisé, Droz, 1967 (abréviation : V.H.) ; 4) *L'Office de la Sainte Vierge*, 1646, d'après les pièces choisies qu'en a éditées F. Lachèvre dans *Tristan L'Hermite, poète chrétien et catholique*, Margraff, Paris, 1941 ; encore n'avons-nous analysé de cette édition que les pièces à stances polymétriques ou non « classiques » au sens défini ci-dessous (abréviation : O.V.) ; 5) Pièces diverses, recueillies, pour l'essentiel, par N.-M. Bernardin dans sa thèse *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite* (Paris, Picard, 1895 ; Slatkine Reprints, 1967 ; abréviation : Ber.), ou appartenant au théâtre de Tristan. Le relevé métrique sur lequel nous nous appuyons consiste en un fichier informatique Works, sur Macintosh, consultable au Centre d'Etudes Métriques.

(3) Les « Vers de Monsieur Tristan au sujet du portrait de l'auteur » en quatre quatrains unisonants, servant de pièce liminaire aux *Poésies et Rencontres du sieur de Neufgermain, poète hétéroclite de Monseigneur* (Paris, Jacquin, 1630, Ber. p. 587), dont chaque quatrain présente en terminaison de ses trois premiers vers les trois syllabes du nom de *Neufgermain*.

(4) Le dernier huitain de cette pièce est même rimé en (abab baba), d'une manière encore plus caractéristiquement médiévale.

(5) On trouvera commodément cette pièce dans les *Cahiers Tristan L'Hermite* n° VIII (1986), où A. Carriat fournit les éléments de discussion sur l'attribution du poème à Tristan.

(6) Nous attribuons 3 points à un vers suivi d'une virgule ; 6 points à un vers suivi de deux points ou d'un point virgule ; 9 points à un vers suivi d'un point, d'un point d'exclamation ou d'un point d'interrogation. La formule de ponctuation 2335 25 3329 pour les dizains des « Forges d'Antoigné » signifie donc que la valeur moyenne de ponctuation du vers initial de dizain est 2 ; que la valeur moyenne est de 3 pour le second vers ainsi que pour le troisième vers ; de 5 pour le quatrième vers, etc., enfin de 9 pour le dernier vers, ceci signifiant qu'il se termine toujours ou presque par une ponctuation forte. Cf. B. de CORNULIER, « Le système classique des strophes », *Langue française* 99, Larousse, 1993, p. 26-44.

(7) Cf. R. FROMILHAGUE, *Malherbe : Technique et création poétique*, Colin, 1954, et dans *l'Art Poétique*, 1994, la discussion de l'analyse dispositionnelle au chapitre 3.

(8) De même, dans la fable « Le Rat de ville, et le Rat des champs » de La Fontaine (fable 1:9), l'une des rares qui soient de

forme périodique, la dernière strophe se démarque comme inversée après une série de quatrains purs ; on observe quelques curieuses ressemblances sémantiques entre ces deux textes, dont le premier évoque la visite en province d'un Prince dont le départ après le « festin » est annoncé par le vers *Le pavot vient, on se retire*, tandis que le Rat des Champs invité en ville quitte le « festin » peu après le vers *Le bruit cesse, on se retire* ; coïncidences ?

(9) Daniel F. LONG, *Relevé métrique des œuvres poétiques de Théophile de Viau*, fichier Works sur Macintosh, C.E.M., 1990.

(10) Les premiers (aab cbcb) sont peut-être de Ronsard ; cf. MARTINON, *Les strophes*, Champion, 1912, p. 46 et 320.

(11) Les formes apparentées au chant ou chantées présentent souvent des dissymétries ou dénivellations analogues.

(12) Cf. relevé métrique de F. Long (1990).

(13) Dans les *Œuvres poétiques de Théophile de Viau*, éd. G. Saba, Bordas, « Classiques Garnier », 1990, respectivement p. 22, p. 45 et p. 376.

(14) D'après N.-M. Bernardin, p. 545-547. Cet auteur commet une erreur d'analyse plus grave que celle de Martinon puisque, conformément à la doctrine dispositionnelle, au lieu de considérer les sizains classiques comme des paires de tercets, il les présente comme formés de la succession d'un distique de rimes plates et d'un quatrain.

(15) Cité dans le texte original d'après l'édition de 1662, conforme à celle de 1648.

(16) Les métriciens modernes, peu familiarisés avec le rétro-enchaînement, risquent d'analyser une telle strophe en (ababb cc) ; cependant la ponctuation moyenne du quatrième vers est nettement plus forte que celle du cinquième.

(17) *Œuvres* de Collerye, Jannet, Paris, 1855.

(18) Dans cette étrange strophe de Verlaine dans *Sagesse* :

*Je ne sais pourquoi  
Mon esprit amer  
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.  
Tout ce qui m'est cher,  
D'une aile d'effroi*

*Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi ?*

on peut voir deux tercets dont chacun est rimé en (abb), avec, de plus, permutation de timbres de l'un à l'autre.

(19) Martinon (1912) ne cite, après Tristan, que Scarron et Chapelain comme ayant écrit dans ce rythme : ce n'est pas ce qu'on appelle une grande postérité pour une strophe lyrique. La strophe que, deux siècles plus tard, Hugo a préféré comme variante amplifiée du 4-6 v est d'une structure beaucoup plus simple et moins déviante de ce que nous appelons les strophes « classiques », à savoir, abab cccd eeed.

(20) La pièce « Qu'il ne faut point d'inscription » de Malherbe, rimée en (abba acac), à quatrains graphiquement démarqués suivant l'édition par Fromilhague des *Œuvres poétiques* de Malherbe (Belles Lettres, 1968) semble réaliser un huitain de type médiéval,

à quatrains rétro-enchaînés à l'ancienne, et employé notamment par Marot ; archaïsme non moins judicieux qu'exceptionnel de la part de Malherbe, s'agissant d'une inscription à graver sous une statue de Jeanne d'Arc de 1458 ; le poète classique semble ici adapter sa métrique même à son environnement monumental

(21) Poème recueilli dans les *Vers héroïques*, XXXIII.

## COMPTES RENDUS

*Actes d'Athens. Tristan L'Hermite, Tallemant des Réaux* (Actes du XXIV<sup>e</sup> Colloque de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Athens, Georgia, 1<sup>er</sup>-3 octobre 1992). Etudes réunies par Francis Assaf. *Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature*, Paris-Seattle-Tübingen, 1993, 20,5 × 14,5, 141 p.

En ce qui concerne Tristan, cinq articles très riches, qui témoignent de la belle vitalité des études tristaniennes outre-Atlantique. Tandis que deux de ces articles portent sur l'œuvre lyrique (*La Mort d'Hypolite* où Richard E. Goodkin, en contrepoint du récit de Thérémène dans *rhède*, décèle un glissement du baroque au classique ; et *Les Terreurs nocturnes*, soumises par Gloria Inne Onyeoziri à l'expérience d'un déchiffrement sémiotique et rhétorique), les trois autres constituent une contribution fort intéressante au débat proposé par le présent numéro des *Cahiers* sur le sujet : Tristan et la politique, et ce à propos du théâtre. Nina Eckstein (« Language, Power and Gender in Tristan's *La Mariane* and *La Mort de Sénèque* »), comparant l'exercice du langage chez les hommes et chez les femmes de ce théâtre, montre qu'il exprime chez les tyrans les limites de leur pouvoir, alors qu'il en donne aux femmes soit dans la réalisation de leurs desseins (Salomé, Sabine Poppée), soit dans l'affirmation de leur liberté (Mariane, Epicaris). Helen L. Harrison (« Tristan, Exchange, and the Undermining of the Tyrant ») met en rapport l'incapacité des tyrans à concevoir les rapports humains en termes autres que ceux, mercantiles, de l'échange et de la réciprocité, avec la conscience tragique qui découle de l'instauration progressive mais implacable de l'absolutisme en France. Quant à Antoine Soare (« Les inquiétudes cornéliennes de Tristan »), il découvre un Tristan tourmenté par le souci d'échapper au piège, anachronique au temps de l'exaltation du volontarisme et des valeurs héroïques, de la tragédie humaniste de la belle mort passive, dont Corneille, de son côté, se dégage avec l'éclat du *Cid*. Si Mariane n'est peut-être déjà plus tout à fait la statue inattaquable de la passivité stoïque, *La Mort de Sénèque* opposerait clairement l'inflexible volonté tyrannicide d'Epicaris à la molle et lâche passivité de Sénèque, au point de faire de ce dernier un anti-héros, « spécialiste des refus crapuleux », et de laisser le spectateur décider quelle est la plus belle mort, « celle du collabo disgracié, qui meurt " dans la pompe et dans la bonne odeur " (v. 1794), ou celle de la résistante qu'égorgeront dans quelque cachot, lasses de la torturer, les brutes de la police néronienne » ; mais comment ne trancherait-il pas d'enthousiasme pour l'héroïque Epicaris, « morte sans sépulture » ?

Jean-Pierre CHAUVÉAU.

Roger GUICHEMERRE, *Visages du théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1994, 24 × 16, 314 p.

Voici un recueil important et précieux qui vient couronner l'exemplaire carrière d'un universitaire qui a consacré toutes ses veilles à la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle et qui a beaucoup

contribué à renouveler la connaissance et la vision qu'on en avait. Personne ne peut oublier son apport dans le domaine de la littérature romanesque (voir notamment ses rééditions des nouvelles de Scarron et de Segrais) ou dans celui de la poésie (on se souvient en particulier de ses études sur la poésie de Tristan) ; mais c'est surtout un incomparable connaisseur du théâtre que ses amis ont voulu honorer, en réunissant, en guise de « mélanges », l'essentiel de ses articles sur ce genre dominant au XVII<sup>e</sup> siècle, qui viennent, en quelque sorte, en complément de ses livres sur la comédie et la tragi-comédie. Le volume ainsi constitué montre bien ce que sa familiarité avec l'œuvre de Molière, à laquelle sont consacrées quelques substantielles études, doit à une exploration attentive et sans cesse renouvelée de la production théâtrale antérieure, française et espagnole ; Roger Guichemerre n'a pas son pareil pour circuler avec aisance et doigté dans une production immense, de valeur inégale sans doute, mais où émergent des talents singuliers et trop souvent mal connus, parmi lesquels Rotrou, Boisrobert, Scarron et, bien sûr, Tristan (présent ici notamment avec *La Mort de Sénèque* et avec *Le Parasite*). Dans la *Préface* qu'il a rédigée pour le présent recueil, Yves Coirault me semble avoir trouvé les mots justes pour définir le mode d'approche et l'originalité de R. Guichemerre, subtil connaisseur de « la taxinomie des genres et des espèces » et « géographe » sensible et averti du domaine littéraire sur lequel il a jeté son dévolu. De ce domaine il connaît les moindres recoins, et c'est pour faire apparaître, aux yeux de son lecteur, des perspectives neuves qui soulignent l'unité dans sa riche diversité d'une époque — surtout l'époque Louis XIII, comme le montre bien la gravure choisie pour la couverture du livre : une représentation théâtrale offerte en son palais Cardinal par Richelieu à Louis XIII et Anne d'Autriche —, sans pour autant gommer la singularité des auteurs consacrés par la postérité.

Jean-Pierre CHAUVEAU.

Jean TORTEL, *Un certain XVII<sup>e</sup>*. Préface de Gérard Arseguel. Marseille, André Dimanche, 1994, 21,5 × 15, 233 p.

Dans ces très beaux « mélanges » posthumes, le contenant à la hauteur du contenu — « dernier livre architecturé du vivant de l'auteur », nous dit le préfacier —, la provenance n'est pas indiquée des neuf chapitres qui le constituent. On reconnaîtra sans peine cependant les pages si novatrices de Tortel découvrant au grand public lettré un foisonnement poétique insoupçonné, élevant Tristan au tout premier rang des lyriques de son temps. D'abord, celles du précieux numéro des *Cahiers du Sud* sur *Le Préclassicisme français* (1952), dont il fut le maître d'œuvre et qu'on devrait bien rééditer (p. 7-16, « Présentation du préclassicisme français » ; p. 17-64, « Quelques constantes du lyrisme préclassique »). Ensuite le somptueux article paru dans la revue *Argile* en 1979 (p. 75-102, « Tristan et la figuration de l'astre »). Enfin, le long chapitre de *l'Histoire des littératures*, t. III, de l'Encyclopédie de la Pléiade (1958), sur « Le lyrisme au XVII<sup>e</sup> siècle » (p. 149-230). Au total, c'est l'étoile de Tristan — par quel retournement de sa « malignité » ! — qui rayonne le plus largement sur ce « certain XVII<sup>e</sup> », à elle seule autant que celles d'autre part réunies de Corneille, de Marbeuf et des baroques allemands. La belle revanche que voilà ! — Amédée CARRIAT.

TRISTAN L'HERMITE, *Florilège* choisi et présenté par Amédée Carriat, Jean-Pierre Chauveau et Michèle Ducher. « Les Amis de Tristan L'Hermite », 1993, 21 × 15, 32 p., ill.

Plaquette destinée aux élèves de l'école Tristan L'Hermite, à La Souterraine, où elle a été composée en garamond par Gilliane Rommeluère et tirée par MJC Promo à 500 exemplaires hors commerce. Ecartant pour ses difficultés le théâtre, le choix se limite à trois chapitres du *Page disgracié* (III, VI, XV) et à une dizaine de fragments poétiques extraits de l'*Ode à M. de Chaudelbonne, La Mer, Le Promenoir, Les Terreurs nocturnes, L'Orphée...* Illustrent ce *Florilège* le portrait de Tristan par Daret, la page sur le loup et l'agneau dans la traduction Baudouin des Fables d'Esopé, le frontispice de *La Lyre*, le dernier sonnet des *Vers héroïques* (« C'est fait de mes destins... ») et quelques culs-de-lampe...

## BIBLIOGRAPHIE

1991

(320) MARTINEZ Caridad, « La Justicia come monstruo en el tema de Herodes y Mariamna (T. L'H., con referencia a Calderon y Hardy) », *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, IV, p. 527-543, Barcelona, Quaderns Crema, 1991.

(321) MOREL Jacques, « D'Araspe à Tartuffe : un exemple de réécriture burlesque », *L'Esprit et la Lettre*, 1991, p. 145-151.

1992

(322) MITTERAND Henri, dir., *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, P., Robert, Les Usuels, 1992, p. 467-468 [*Le Page disgracié*].

1993

(323) ABRAHAM Claude, « Burlesque et fantaisie verbale dans *Le Parasite* », *CTLH*, XV, p. 12-21.

(324) *Actes d'Athens. Tristan L'Hermite. Tallemant des Réaux : « Les Historiettes »*. *Actes du XXIX<sup>e</sup> Colloque de la North America Society for Seventeenth-Century French Literature. Athens, Georgia (1<sup>er</sup> - 3 octobre 1992)*. Etudes réunies par Francis Assaf. Paris-Seattle-Tübingen, *PFSCS*, Biblio 17, 1993, p. 7-75. [Cf. N. Ekstein, H. Harrison, G. Onyeosiri, A. Soare, R. Goodkin.]

(325) BERTIÈRE Simone, VIDAL Lucette, *Anthologie de la littérature française XVII<sup>e</sup> siècle*, composée, présentée et annotée par... P., L.G.F., Le livre de poche classique, 1993, p. 207-221.

(326) BOUTTET Stéphane, « Tristan et l'épître : une rencontre tardive », *Littératures classiques*, n° 18, « L'épître en vers au XVII<sup>e</sup> siècle », printemps 1993, p. 115-122.

(281) CARRIAT Amédée, « Maynard et Tristan... », C.r., *Cahiers Maynard*, n° 18, 1992-1993, p. 75.

- (327) CARRIAT Amédée, « Rougerie et Tristan. Mémorandum (310) *Cahiers Tristan L'Hermite*, XIV, 1992... C.r.Felicità d'une fidélité », *Plein Chant*, n° 53-54, 1993, p. 73-74.
- Robello, *Studi francesi* 109, gen.-avr. 1993, p. 141.
- (328) *Cahiers Tristan L'Hermite*, XV, 1993, *Questions de langage*. Mortemart, Rougerie, 1993, 64 p. [Cf. C. Abraham, J.-P. Chauveau, J. Prévot, O. Rosenthal, Tristan.]
- (329) CHAUVEAU Jean-Pierre, « De la langue des hommes à la langue des dieux », *CTLH* XV, 1993, p. 47-53.
- (330) EKSTEIN Nina, « Language, Power and Gender in Tristan's *La Marianne* and *La Mort de Sénèque* », *Actes d'Athens...*, p. 9-18.
- (331) *French* 17, n° 41, Colorado State Univ., 1993, p. 173-174.
- (332) GOODKIN Richard E., « Racine and Tristan : " La Mort d'Hypolite " », *Actes d'Athens...*, p. 53-62.
- (288) GUICHEMERRE Roger, *Quatre poètes du XVII<sup>e</sup> siècle...* C.r. A. Génétiot, *Rev. d'hist. litt. de la Fr.*, sept.-oct. 1992, p. 887-889.
- (333) HALL Hugh Gaston, « Le répertoire de l'illustre théâtre des Béjart et de Molière », *Australian Journal of French Studies*, XXX-3, 1993, p. 276-291.
- (334) HARRISON Helen L., « Tristan, Exchange, and the Undermining of the Tyrant », *Actes d'Athens...*, p. 19-30.
- (335) HOWARTH W.D., « The Dramatists of the 1630s and the Fourth Unity » *Seventeenth Century French Studies*, XV, 1993, n. 55-69.
- (336) ONYEROSIRI Gloria Nne, « " Les Terreurs nocturnes " de Tristan L'Hermite : figures et projets narratifs », *Actes d'Athens...*, p. 63-75.
- (337) PRÉVOT Jacques, « Sur *Le Page disgracié* », *CLTH*, XV, 1993, p. 5-11.
- (338) ROSENTHAL Olivia, « Le poète et ses " peintures ". Tableaux, portraits et autoportrait dans la poésie de Tristan », *CTLH*, XV, 1993, p. 23-46.
- (339) SAFTY Essam, « Les Erinyes francisées ou les criminels de la tragédie baroque et l'épreuve du remords », *French Review*, LXVI, 1993, p. 584-594.
- (340) SERROY Jean, « Le roman et l'histoire au XVII<sup>e</sup> siècle avant Saint-Réal », *Studi francesi* 109, gen.-avr. 1993, p. 243-250.
- (341) SOARE Antoine, « Les inquiétudes cornéliennes de Tristan », *Actes d'Athens...*, p. 31-52.
- (342) TRISTAN L'HERMITE, *Florilège* choisi et présenté par Amédée Carriat. Jean-Pierre Chauveau et Michèle Ducher. « Les Amis de T. L'H. », 1993, 32 p., 4 ill. [500 ex. h.c.].
- (343) TRISTAN L'HERMITE. « A elle-même, stances. La guérison du page et les vers qu'il fit pour payer son hôtesse », *CTLH*, XV, 1993, n. 238-240.
- (344) ZUBER Roger, LOPEZ Denis, PICCIOLA Liliane, BURY Emmanuel, *Littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, P., P.U.F., 1993, p. 238-240.

1994

- (345) GUICHEMERRE Roger, *Visages du théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle. Mélanges en l'honneur de Roger Guichemerre*, P., Klincksieck, 1994, p. 70-80 [« *Le Parasite* de Tristan : archaïsme

et modernité »], 207-216 [« A propos de *La Mort de Sénèque* : les tragédies de la conjuration »].

(346) LEMAITRE Henri, *Dictionnaire Bordas de littérature française* [2<sup>e</sup> éd.], P., Bordas, « Les référents », 1994, p. 849-850.

(347) TORTEL Jean, *Un certain XVII<sup>e</sup>*, préface de Gérard Arsegué, Marseille, André Dimanche, 1994, p. 39-45, 75-102, 186-187 et *pass.*

## CHRONIQUE

ASSEMBLEE GENERALE DU 11 JUIN 1993. — Elle s'est tenue à Paris-Sorbonne, salle Bourjac, sous la présidence de M. Jacques Morel, président de l'association. Etaient présents : M<sup>mes</sup> F. Arnold, F. Graziani, Y. Coudert ; MM. J. Arnold, A. Carriat, J.-P. Chauveau, G. Coudert, P. Dandrey, J. Dubu, R. Guichemerre, J. Michaud, P. Michaud, J. Morel, F. Moureau, J. Prévot. Quorum atteint avec 58 pouvoirs reçus.

*Rapport moral.* Le président Morel donne lecture du procès-verbal de l'assemblée générale du 5 juin 1992, qui est approuvé. Il se félicite de la vitalité de l'association, accrue d'une vingtaine d'adhésions nouvelles, consécutives à l'inauguration du groupe scolaire Tristan-L'Hermite, à La Souterraine, le 28 novembre 1992. Il rappelle la participation des Amis de Tristan au 3<sup>e</sup> Salon de la revue les 9, 10 et 11 octobre 1992, lors duquel la Bibliothèque de France a acheté la collection complète des *Cahiers Tristan L'Hermite*. Il exprime ses remerciements au Centre national du livre qui a bien voulu renouveler sa subvention de 5 000 F pour l'année 1993 ; à Olivia Rosenthal et à Jacques Prévot pour leurs contributions au n<sup>o</sup> XV des *Cahiers* ; à Olivier Rougerie pour la publication ponctuelle desdits cahiers, dont le contenu a dû être limité à 64 pages pour des raisons commerciales (d'où le report au n<sup>o</sup> XVI d'un texte de Benoît de Cornulier et J.-P. Chauveau sur la métrique de Tristan).

*Rapport financier.* Les comptes établis par Jean Michaud s'établissent ainsi : Recettes 15 232 F (dont cotisations 9 270 F, subvention C.N.L. 5 000 F) ; — Dépenses 1 739 F (frais de secrétariat 640 F, facture de l'éditeur 1 100 F) ; — Disponibilités sur C.C.P. 14 453 F, dont est à déduire la facture Rougerie pour le n<sup>o</sup> XV des *Cahiers* en cours de distribution. A l'unanimité moins une abstention, les cotisations sont maintenues à 60 F et 90 F. Les deux rapports sont approuvés à l'unanimité.

*Conseil d'administration.* Sont à renouveler les mandats de M<sup>mes</sup> Y. Bellenger, G. Mathieu-Castellani, A. Mansau, et de MM. J. Arnold, A. Blanc, A. Carriat, R. Chatreix, J.-P. Chauveau, J. Dubu, R. Guichemerre, J. Michaud, J. Morel. Ils sont reconduits à l'unanimité. M<sup>me</sup> Françoise Graziani est ensuite élue à l'unanimité à la deuxième vice-présidence de la société, en remplacement du regretté Pierre Menanteau.

*Projets.* 1° Participation au Salon de la poésie, place Saint-Sulpice (24-27 juin 1993) : à l'initiative de J. Arnold, des numéros des *Cahiers* seront exposés au stand de la Société des gens de lettres. 2° Participation au 4° Salon de la revue (Marseille, Centre de la Vieille Charité, octobre 1993) : elle n'est pas envisagée en raison des difficultés matérielles et du financement à prévoir pour une seconde Journée Tristan L'Hermitte à Janailat en août 1994. 3° N° XIV des *Cahiers Tristan L'Hermitte* (1994) : il sera consacré à « Tristan et la politique », sous la direction du président J. Morel, avec la contribution assurée de R. Guichemerre et de D. Moncond'huy, et celle, espérée, d'Hélène Merlin et de Nicole Mallet. 4° Edition d'une plaquette anthologique de Tristan, destinée aux élèves du groupe scolaire Tristan-L'Hermitte, à La Souterraine ; le choix des textes sera établi avec la collaboration des enseignants. 6° Journée Tristan L'Hermitte à Janailat (13 août 1994) : organisée avec la participation de la municipalité, elle associera, comme en 1984, colloque, exposition et spectacle. Des contacts seront pris avec les organismes et des acteurs susceptibles de nous apporter leur concours.

**HOMMAGE A RENE ROUGERIE.** — Avec le n° 53-54 de la revue *Plein Chant* (Bassac, Charente), dont les soixante-dix signataires ont été rassemblés par Georges et Nicole Drano, voilà bien le plus mérité des honneurs dus à un éditeur des poètes. N'éditant que ce qui lui plaît, « sans le moindre esprit de lucre » (J. Rousselot), en quarante-cinq années d'« un parcours exemplaire » (G.-E. Clancier), René Rougerie a à son actif plus de huit cents recueils de poètes contemporains et de quelques-uns de leurs grands aînés : Albert-Birot, Bousquet, Jacob, Saint-Pol-Roux, Segalen, Suarès, Vitrac... (voir le répertoire complet p. 162-186 ; comparer avec le prestigieux catalogue Guy Lévis Mano, Bibl. nat. 1981, 553 numéros). Au surplus, deux revues : *Réalités secrètes*, avec Marcel Béalu (42 numéros, 1957-1970), et *Poésie présente*, continuée par son fils Olivier (91 numéros parus depuis 1971), des anthologies... Et les présents *Cahiers*, dont l'initiative lui revient pleinement, en même temps que la fondation de notre association ; c'était en juillet 1978. Tristan : le seul écrivain vieux de trois siècles à être aujourd'hui véhiculé à travers France et Belgique dans la fourgonnette beige des Rougerie (qui tiennent à demeurer leurs propres diffuseurs), confondu aux poètes de notre temps, n'est-ce pas un des signes éclatants de sa modernité ? — A.C.

**JOURNEE DE JANAILLAT (13 AOUT 1994).** — Au programme sont prévus : en matinée, un colloque sur la redécouverte de Tristan aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (de Bernardin aux travaux récents), accompagné d'une exposition thématique autour du *Pro-menoir*, de *La Mariane*, de *La Mort de Sénèque*, du *Page disgracié* ; à 12 h 30, déjeuner salle polyvalente de Janailat ; à 14 h 30, spectacle dans l'église de Janailat, récit poétique ; concert par l'Ensemble baroque de l'Ouest (dir. Rémy Landy) ; lectures de *La Marianne* (Jean-Pierre Rossfelder) ; à 19 h, dîner à l'auberge de l'étang de Masmangeas.

**INFORMATIONS DIVERSES.** — Après avoir présenté une épître (*XVII<sup>e</sup> siècle*, avril-juin 1993) de Puget de La Serre, qui fut en relation avec Tristan (cf. M. Israel, *CTLH*, III, 1981), notre

confrère Gilles Banderier (Mulhouse) va faire paraître dans *Studi francesi* un article intitulé « Autour d'Orphée : Ronsard et Tristan L'Hermite ». — L'Université du Nevada, à Las Vegas, a acquis la collection complète des *Cahiers Tristan L'Hermite*. — Le 27 juillet 1993, au Festival d'Aix-en-Provence, dans le cloître Saint-Sauveur, la mezzo-soprano Jennifer Lane a interprété *Le Promenoir des deux amants*, de Debussy. — Fin août - début septembre 1994, à Guéret, les Archives départementales de la Creuse (dir. Hélène Say) présenteront une exposition Tristan L'Hermite (éditions anciennes et modernes, études françaises et étrangères, portraits, affiches, documents divers), qui sera accompagnée d'une conférence de Jacques Morel sur le théâtre de Tristan.

ADHESIONS NOUVELLES. — M. Jean-Gilbert DUCHER, professeur de collège, Marseuil, 23800 La Celle-Dunoise ; — M. Yvon LABORDE, professeur de lettres, 11200 Camplong-d'Aude ; — M. Dominique MONCOND'HUY, Université de Poitiers et 96, rue de la Chanterie, 86000 Poitiers ; — M. Pierre PASQUIER, Université Stendhal, Grenoble et 7, rue Honoré-Chevalier, 75006 Paris ; — M. FAKHSAKH Najet, 26, rue de la Ligue-Arabe, Menzah 6, Tunisie ; — M<sup>me</sup> Mauricette REVEIL, retraitée, Pommier, 23400 Saint-Dizier Leyrenne ; — M. Emmanuel DESILES, 19, rue Garibaldi, 13330 Pélissanne.

NECROLOGIE. — Alors que le présent numéro des *Cahiers* était déjà sous presse, les Amis de Tristan L'Hermite ont appris, bouleversés, le décès brutal (28 avril 1994) de leur ami et collaborateur assidu Stéphane BOUTTET. Fauché par la mort à trente-sept ans, Stéphane Bouttet avait donné brillamment la preuve de sa capacité à faire de sa culture et de son goût pour le fait littéraire un enjeu vivant et à faire passer son enthousiasme dans ses écrits et dans ses actes. Ayant collaboré activement à la préparation de plusieurs numéros de nos *Cahiers* (et notamment, naguère encore, des *Cahiers* n<sup>os</sup> XII, XIII et XIV), il travaillait aussi, aux fins de publication, à une étude sur la poésie lyrique de Tristan (refonte d'une thèse soutenue en 1987), et à une édition intégrale de l'œuvre religieuse de ce poète. Que la veuve et la famille de Stéphane Bouttet trouvent ici l'expression de notre sympathie émue. — J.P. C.