

CAHIERS TRISTAN L'HERMITE

1988

X

TRISTAN ET L'EUROPE

Jacques MOREL, *Anniversaire*. — Marcel ISRAEL, *Tristan L'Hermitte à Bruxelles*. — Jean SERROY, *Tristan et l'Angleterre*. — Nicole MALLET, *Tristan dramaturge face aux Elisabethains*. — Cecilia RIZZA, *Tristan face à ses modèles italiens*. — Daniela DALLA VALLE, « *Le Parasite* » et la comédie italienne. — Andrée MANSAU, *Gongora et Tristan L'Hermitte*. — Jean-Pierre CHAUVEAU, *Tristan et Christine de Suède*.

TRISTAN L'HERMITE

Stances à la reine Christine

Claude ABRAHAM, « *Le Page Disgracié* » et son *Tristan*.

Comptes rendus — Bibliographie — Chronique
Liste des sociétaires — Table des « Cahiers » (n^{os} I à X)

ROUGERIE

TRISTAN DRAMATURGE FACE AUX ELISABETHAINS

La préparation d'un dixième " Cahier Tristan " est un événement à plus d'un titre : comme tout anniversaire, c'est une pause tournée vers l'avenir et le passé, l'heure des élans et des bilans tout à la fois. Si la revue s'engage avec confiance dans une deuxième décennie de découvertes et d'enrichissement, le thème choisi pour marquer cette célébration incite en premier lieu à l'inventaire et à la synthèse. C'est ce que nous projetons de faire en guise de préambule à une analyse de la place qu'occupe Tristan dans le concert européen du baroque, en limitant notre enquête au théâtre et au domaine franco-anglais.

Une précision d'abord quant aux prémisses dont nous partons : il ne viendrait plus à l'esprit de mettre en doute l'existence d'une communauté d'idées, de goûts, de culture dans l'Europe de la Renaissance et de la première moitié du XVII^e siècle, lieu géographique et temporel où nous situons notre enquête ; dans le domaine qui nous intéresse plus spécifiquement, il est fort à propos de rappeler l'importance des travaux de Raymond Lebègue, de Jean Jacquot, de leurs disciples et co-équipiers (1).

Ainsi donc, si l'on tente de faire le point de ce qui a été dit de la création dramatique de Tristan face au théâtre anglais on se trouve devant un discours critique qui se classe en deux catégories : d'une part, dans le sillage d'Ernest Serret qui écrivait en 1870 que " la Mariane de Tristan et la Catherine de Shakespeare sont des sœurs ; elles habitent le même ciel poétique, presque au même rang " (2), on glane une série de remarques épisodiques d'une intuition perspicace quoiqu'un peu à l'emporte-pièce, véritable anthologie de citations sur certains échos " shakespeariens " perceptibles dans les pièces de Tristan. D'autre part, quelques études plus circonstanciées se détachent qui visent à cerner l'analogie pressentie et à la justifier en l'analysant à l'aide d'exemples précis.

Dans le premier groupe, il convient de citer Pierre Quillard qui, dans sa contribution aux " poètes hétéroclites " (3) rapproche Tristan par deux fois du grand dramaturge anglais : la Sardaigne de *La Folie du Sage* lui semble " aussi chimérique que la Bohème de Shakespeare " (p. 331) ; et *La*

Mort de Sénèque ne lui paraît pas “ inférieur aux drames historiques de Shakespeare ” (p. 332). Tout en célébrant dans Tristan le précurseur de Jean Racine (4) N.-M. Bernardin lui aussi évoque le barde à plusieurs reprises : l'intrigue de *La Mariane* lui rappelle *Othello* ; “ la noble et chaste figure de Mariamne ” calomniée par Salomé, c'est Desdémone “ à côté de Iago ” (p. 343). Plus loin, il ajoute : “ dans le cadre étroit de la tragédie française, qui ne permet pas les amples développements et les gradations à peine sensibles du drame de Shakespeare, Tristan a su faire des progrès, des emportements, des remords de jalousie, une étude assez exacte, assez puissante, pour mériter d'être rappelée même à côté de cet incomparable chef-d'œuvre qui a nom *Othello* (pp. 347-348). Et de citer Serret qui avait déjà vu dans Hérode “ un de ces personnages qui s'emparent de l'âme des spectateurs, comme *Othello*, comme le Misanthrope ” (p. 354). Dans le chapitre qu'il lui consacre, il n'hésitera pas à parler de *La Mort de Sénèque* comme d'une “ œuvre originale aux allures shakespeariennes ” (p. 428), idée qu'il reprendra vingt ans plus tard dans sa conférence à l'Odéon du 16 novembre 1911 : “ la très originale, très vivante et quasi-shakespearienne tragédie de Tristan ” (p. 6). A la fin du siècle, J.-J. Jusserand dit de Rosélie qu'elle se réveille “ comme Juliette ” et G. Ascoli, qui l'approuve trente ans après, rapproche aussi l'héroïne d'Ophélie (5).

Pour Jacques Madeleine, éditeur de *La Mort de Sénèque*, “ Le Roy de Sardaigne... est roi de Sardaigne comme, dans le *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, Léonte et Polixène sont, l'un roi de Sicile et l'autre roi de Bohême, comme Thésée est duc d'Athènes dans *Le Songe d'une nuit d'été*, et comme il y a un Prince du Maroc dans *Le Marchand de Venise* ” (6). Marcel Arland n'échappe pas lui non plus à la tentation : “ Par la diversité de ses plans et la hardiesse de sa coupe comme par sa sobre vigueur, *La Mort de Sénèque* peut être rapprochée de certains drames historiques de Shakespeare ”. Et il dit en note que “ dans *Marianne*, on trouve plus d'un trait qui conviendrait mieux au théâtre shakespearien ”. Enfin, pour lui, “ c'est un autre Shakespeare, et le plus singulier, que rappelle *La Folie du Sage* ” (7). A. Roulet, cité par A. Carriat dans son *Choix de Pages* (p. 241) dit de *La Mariane* que “ ce premier ouvrage [...] s'il oriente vers un classicisme de surface, est encore d'une manière étonnamment élisabéthaine ”. Thomas Braga étudiant la folie dans le théâtre de Tristan (8) commence par évoquer l'analogie qui s'impose avec les grands fous de l'âge baroque : Hamlet, Don Quichotte et Lear. Enfin récemment, Jean-Marie Villégier qui

s'entretient avec Roselyne Laplace à propos de sa mise en scène de *La Mort de Sénèque* à la Comédie-Française (9) glisse cette réflexion symptomatique dans sa conversation : “ Tristan, un peu à la manière de Shakespeare, écrit tantôt en vers, tantôt en prose ” (p. 10). Du reste, l'audacieux metteur en scène qui exprime avec passion sa volonté d'eupéaniser la pièce n'a pas hésité à mettre entre les mains de Néron la tête coupée d'Octavie car “ nous avons droit au sang, à l'horreur sur scène ” (p. 8), ce qui, en l'occurrence équivalait autant à “ élisabéthaiser ” qu'à italianiser l'œuvre.

Dans le deuxième groupe de critiques, il faut d'abord faire mention de Lacy Lockert, auteur de *Studies in French-Classical Tragedy* (10) qui consacre à la question trois pages de son chapitre sur Tristan (p. 117-120) : “ C'est le mélange d'éléments notablement excellents et de faiblesses non moins notables ” qui lui semble apparenter le théâtre de Tristan à celui des Anglais. “ Par ses qualités et par ses défauts, Tristan fait figure d'un Elisabéthain transplanté en terre française ” (p. 117). Comme Webster, il privilégie la force des émotions au détriment de la cohérence et de la clarté de l'intrigue ; *La Mort de Sénèque*, par sa structure invertébrée et sa galerie de personnages à la psychologie subtile évoque le *Perkin Warbeck* de Fork (p. 118). La bravoure d'Épicaris devant Néron lui rappelle la Vittoria du *Démon Blanc* de Webster, de même que le martyre d'une femme noble et innocente dans *La Mariane* ressemble à la lente et barbare mise à mort de la Duchesse d'Amalfi. Dans les deux tragédies, le personnage-titre est une figure pathétique qui disparaît avant le cinquième acte construit autour du remords et du châtement du bourreau (Hérode/Bosola).

Un an plus tard, paraissait un article de Claire-Eliane Engel au titre suffisamment explicite : “ Tristan et Shakespeare ” (11). La comparatiste établit des rapprochements entre *La Folie du Sage*, *Hamlet* et *Roméo et Juliette*, au niveau des situations et de certains dialogues, “ trop nombreux et souvent trop précis pour n'être que de simples coïncidences ” (p. 238). Selon elle, le roi et Ariste se trouvent dans une situation identique à celle de Claudius et de Polonius dans *Hamlet*, et le sort de Rosélie n'est pas sans rappeler celui d'Ophélie. Puis, au troisième acte, “ Tristan abandonne alors *Hamlet* pour passer à *Roméo et Juliette* ” (p. 237) : Palamède, à l'instar de Roméo, n'étant pas au courant du stratagème de la mort feinte de sa belle est décidé à se suicider ; le désespoir de Capulet (IV, 5) aurait bien pu inspirer à Tristan le chagrin du roi de Sardaigne, de même que le rôle du frère Laurent et de l'apothicaire de Mantoue celui du méde-

cin ; évidemment, le parti pris tragi-comique de Tristan mène à un autre dénouement.

Dans l'introduction qu'ils rédigent pour la publication du *Théâtre complet de Tristan L'Hermite*, les éditeurs (Claude Abraham, Jérôme W. Schweitzer et Jacqueline Van Baelen) se posent aussi la question de savoir quels peuvent être les rapports de Tristan avec le théâtre élisabéthain et font un premier bilan (12). Tout en estimant qu'il pourrait être abusif d'exagérer l'influence de l'horrible et du macabre qui ne sont pas l'apanage du théâtre anglais de la Renaissance, ils considèrent le cas de Shakespeare et offrent, à titre d'exemple, une analyse de *La Mort de Sénèque* ; leur conclusion est que Shakespeare et Tristan ont en commun la mise en scène de personnages nombreux d'où se détachent certaines figures frappantes, aliénées, voire ostracisées, la beauté du langage et le sens de la fragilité tragique de la destinée ; néanmoins pour ce qui est du maniement de l'intrigue, " Tristan n'est guère à la hauteur de Shakespeare " (p. 10).

Andrée Mansau, qui avait déjà relevé en 1977 " l'influence de Shakespeare " comme " évidente " dans son étude érudite d'Epicaris (13), offre aux lecteurs du *Cahier Tristan IV* (1982) de belles pages d'exégèse sur " Ariste ou la sage folie " ; elle met en parallèle le héros de Tristan, Hamlet et le Sigismond de Calderon de la Barca, dégage certaines ressemblances formelles (tel l'emploi du soliloque) et une similitude d'orientation dans la quête philosophique qui se traduit dans une thématique commune aux trois dramaturges s'articulant autour des motifs du roi, de la folie, de la mort et de la prison. Elle se demande si " Tristan [...] avec " la sage folie " ne proposerait pas une nouvelle solution aux réflexions métaphysiques menées par les héros de Shakespeare et de Calderon ? " (p. 18).

Nous avons essayé nous-même d'élucider cette parenté possible de Tristan avec l'univers théâtral élisabéthain en montrant à quel point Epicaris et la Vittoria du *Démon blanc* de John Webster se retrouvent dans leur lutte héroïque et vibrante pour affirmer la dignité de leur condition de femme, tout comme Marianne et la duchesse d'Amalfi font figure de " femmes fortes ", exposées qu'elles sont aux mêmes épreuves cruelles (14). Dans le *Cahier Tristan VIII*, 1986 (" Tristan et la maladie élisabéthaine "), nous sommes partis à la recherche d'une typologie du héros tristanien qui ne serait pas étrangère aux différents " mélancoliques " de la scène anglaise, surtout jacobéenne et caroléenne.

Que conclure de ce tour d'horizon qui n'est sans doute pas exhaustif ? D'abord, que depuis un bon siècle que la pos-

térité de notre poète n'est plus " cruellement oublieuse ", selon l'expression de Quillard, chaque génération de critiques a cru bon de confronter Tristan dramaturge à ses homologues d'outre-Manche ; d'une somme de références impressionnistes à certains commentaires plus substantiels étayés de preuves textuelles, on se retrouve à la tête d'un corpus critique qui laisse songeur tant par ses proportions que par ses obsessions. On constate que les dramaturges anglais de prédilection sont Shakespeare, Webster et Ford et les pièces de Tristan les plus mises à contribution : *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *La Folie du Sage*. Il est aussi à propos de noter une polysémie assez étonnante de l'épithète " shakespearien ", souvent usitée de façon générique. Celle d'" élisabéthain ", qui englobe traditionnellement la production dramatique du règne d'Elisabeth et de celui des premiers Stuarts jusqu'à la fermeture des théâtres de Londres par les Puritains en 1642, et qui ne rabaisse aucunement le génie de Shakespeare, est plus appropriée. Enfin, il appert que la chasse aux influences n'est peut-être pas l'approche critique la plus féconde. C'est là, du reste, un terrain mouvant pour se lancer dans une aventure comparatiste en passe de devenir caduque car elle entretient entre les littératures nationales un esprit de compétition assez malsain. Nous lui préférons le constat et l'illustration de cette communauté de pensée et de sensibilité qui transparaît dans les œuvres artistiques de l'époque et qui est le gage vivace d'une Europe en pleine gestation.

Si la provende que nous venons de recueillir semble disparate, il est peut-être un thème susceptible de servir de fil de liaison entre la plupart de ces analogies éparses : c'est celui de la vengeance. La tragédie de vengeance, héritée de la tragédie sénèqueenne, enrichie de diverses sources européennes, italiennes et françaises surtout, a connu un succès continu en Angleterre dans la première moitié du XVII^e siècle. Nous ne pouvons ici qu'effleurer son histoire et son contexte européen (15). *La Tragédie espagnole* de Kyd (1587 ?) en est le prototype et *Hamlet* le chef-d'œuvre incontesté. Cette vogue a imposé un genre qui s'est substitué à certains genres plus éphémères (drame historique et tragicomédie) en les incorporant au lieu de les rejeter. Un genre qui repose sur une idéologie dérivée de conceptions ancestrales de la justice avec ses conventions dramaturgiques (spectre qui réclame vengeance, hésitations du vengeur, pièce dans la pièce, songe, folie, morts en cascade) qui ont été soumises à d'infinies variations (16) selon l'écriture dramatique propre à chacun, l'évolution des mentalités et des goûts du public autant que l'édification progressive du code pénal et les injonctions de la religion. Les historiens du théâtre délimitent quatre générations de dra-

maturges de la vengeance au cours desquelles ces aspects fondamentaux se métamorphosent, plongés dans une atmosphère qui va de l'horreur à l'élégie, jusqu'à l'usure du genre qui coïncide en gros avec la fermeture des théâtres.

Pour schématiser, disons qu'on trouve la vengeance noble, découlant du code de l'honneur médiéval, acte de " justice sauvage ", comme l'appelle Bacon, et la vengeance sadique, assouvissement d'une passion personnelle (haine, jalousie, envie, orgueil) ; cette vengeance peut être domestique ou publique (la tragédie de conjuration peut se concevoir comme un avatar du genre). Il y a toute une gamme de vengeurs, allant du héros justicier au traître barbare (le " vilain "). Le genre a son éthique qui s'établit autour de l'option fondamentale entre le bien et le mal et le châtement des coupables est conçu comme l'expression de la vengeance divine et le rétablissement de l'ordre naturel (d'où le thème du monstrueux qui en est le corollaire obligé). Nous considérerons brièvement *La Mariane* et *La Mort de Sénèque* pour montrer que maints échos de cette polyphonie dramaturgique y sont orchestrés.

L'action de *La Mariane* prend curieusement en compte les formes noble et dénaturée de la vengeance : l'ombre d'Aristobule demande la rétribution des massacres perpétrés par l'usurpateur sanguinaire. L'innocente Mariane qui ne peut se résoudre à la violence du sang par le sang a recours à l'arme que lui fournit son état de femme : elle se refuse donc à Hérode. Salomé est animée de haine et d'envie à l'endroit de Mariane " Et n'est pas ignorante en l'art de se venger " (II, 2.534) ; elle fait figure du traître mauvais conseiller, sorte de lago femelle qui travaille sur l'imagination et les sens de son frère pour qu'il fasse de sa virilité humiliée une cause de vengeance louable. Après maints atermoiements, Hérode, jaloux comme Othello et crédule comme Lear, finit par ordonner le meurtre souhaité (voir : II, 4, 645-646 ; III, 2, 985-986, 1064 et 1121-1122). La punition de l'acte de ce " monstre abominable " (II, 1, 348) en découle, accompagnée, comme dans bon nombre de drames élisabéthains, de la prise de conscience tragique et fugace de l'erreur. Hérode dans sa démente appelle sur lui la vengeance des cieux (V, 2, 1599-1618), déjà réclamée par Alexandra dans ses prières (IV, 4, 1295-1300). Les Elisabéthains étaient convaincus que la vengeance perverse mène au dérèglement des sens et perturbe le psychique ; la folie n'est pas seulement spectaculaire ; elle est symbole de chaos moral, sorte de mort lente pour Hérode. A noter que Mariane meurt sans demander ven-

geance ; elle souhaite seulement la réhabilitation de sa gloire. Le thème de l'immolation est le contrepoint de celui de la vengeance.

Une structure parallèle est décelable dans *La Mort de Sénèque*. La conjuration dont Epicaris est l'ardente égérie est vécue par les conjurés comme une délégation de la vengeance d'en haut pour débarrasser la société d'un tyran (II, 1, 321-322, 327 ; II, 2, 425-426, 458 ; II, 4, 617-624 ; IV, 1, 1088-1090). C'est la situation de *Jules César* avec un usurpateur aussi monstrueux que Richard III ou Tamerlan. L'évocation de Rome en flammes prend des proportions cosmiques (II, 2, 400-402) et joue le rôle du " Fantôme sanglant " (V, 4, 1852) qui crie vengeance. Epicaris est éliminée à cause des calomnies d'un traître dépité qui se venge bassement et sa mort est suivie d'une succession de massacres et de suicides dans la tradition de la tragédie de vengeance. Les agissements de Sabine Poppée visent à l'anéantissement de Sénèque qu'elle déteste ; elle vit la vilénie de ses sentiments comme un instinct de vengeance dévoyée (III, 2, 925-942) ; elle arrivera à ses fins et fera de Néron une sorte de Brutus perverti acculé au parricide. La brutalité avec laquelle Néron la repousse à la fin est une préfiguration du coup de pied au ventre dont il la fera mourir tandis que l'isolement dément de l'empereur sanguinaire est sa damnation.

Pour conclure, nous remarquons que ces quelques notations ne sont que de brèves invites à sonder plus avant les rapports originaux de la sensibilité dramatique de Tristan avec ce thème. Il est frappant que dans les deux cas examinés ce soit une femme l'instigatrice des deux formes de vengeance ; à Mariane et Epicaris justicières s'opposent Salomé et Sabine Poppée qui travaillent à les détruire. Écoutons Salomé :

" ... *notre sexe est fort vindicatif*
Et dans ses trahisons se rend bien inventif "
La Mariane, II, 4, 691-692.

Une version atténuée du même schéma dramatique se vérifierait aussi dans *La Mort de Chrispe* et dans *Osman*. " Femmes, méfiez-vous des femmes " (*Women beware Women*), c'est là le titre/thème d'une pièce à succès de Middleton composée en 1621. À la différence de la majorité des dramaturges anglais, le tendre Tristan répugne à montrer l'horreur des meurtres nombreux auxquels il substitue des accès de folie investis de connotations macabres ou un discours onirique d'une rhétorique puissante. Il est en cela plus proche de certains de la dernière génération, le Ford du *Cœur Brisé* (1633), par exemple et participe de l'agonie d'un genre. D'ailleurs, il règle la scénographie solennelle de la mort de

celui par qui la tragédie de vengeance était arrivée et, ce faisant, il télescope l'histoire et le théâtre dans un geste superbe de mise en abyme que Shakespeare n'eût pas désavoué.

Nicole MALLET
Université d'Alberta

NOTES

(1) R. Lebègue, *Etudes sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, parmi lesquelles figurent " La Tragédie ' shakespearienne ' en France au temps de Shakespeare ", pp. 299-339, texte de 1937 et " Le Théâtre de mesure et d'horreur en Europe ", pp. 362-374, qui date de 1951. J. Jacquot, éd. *dramaturgie et société*, éd. du C.N.R.S., 1968, tome II.

(2) Ernest Serret, " Un précurseur de Racine ", *Le Correspondant* (25 avril 1870, pp. 334-354). Il est permis de demander qui est cette Catherine ; sûrement pas celle de *La Mègère apprivoisée*. Restent celles d'*Henri V* ou d'*Henri VIII*... ?

(3) Pierre Quillard, " Les poètes hétéroclites, II : François Tristan L'Hermite de Soliers ", *Mercure de France* (août 1892), pp. 317-333.

(4) N.-M. Bernardin, *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite, sieur du Solier, 1601-1655*, Paris, Picard, 1895.

(5) Jean-Jacques Jusserand, " Une légende de Cyrano ", *Revue d'histoire de la France*, VI (1899), pp. 343-350. Georges Ascoli, *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle*, Paris Gamber, 1930, t. 2, p. 153.

(6) *La Folie du Sage*, édition critique par J. Madeleine, Paris, Droz, 1936. Appendice, p. 118.

(7) Marcel Arland, Préface à l'édition du *Page disgracié*, Paris, Stock, 1946, p. 27.

(8) Thomas Braga, "Madness in the Theater of Tristan L'Hermite", *The French Review*, vol. XLVIII, 3 (Feb. 75), pp. 539-547.

(9) " *La Mort de Sénèque* à la Comédie-Française. Entretien avec Jean-Marie Villégier ", *Cahiers Tristan*, VII (1985), pp. 5-12.

(10) Nashville, Vanderbilt Univ. Press, 1958. Nous traduisons.

(11) C.-E. Engel, " Tristan et Shakespeare ", *Revue de Littérature Comparée*, 33 (1959), pp. 324-238.

(12) The University of Alabama Press, 1975, pp. 7-10.

(13) Andrée Mansau, " Epicaris, la courtisane. De *La Mort de Sénèque* de Tristan L'Hermite à la conjuration de Le Noble ", *Bulletin de la Société toulousaine d'Etudes classiques*, 175-176 (juin-déc. 1977) pp. 5-22.

(14) " Tristan et Webster : essai de rapprochement ", *Cahiers Tristan* IV (1982), pp. 30-36 ; repris et développé dans " The compleat woman " ou l'affirmation de la dignité féminine ", in *Onze nouvelles études sur la femme au XVII^e siècle*, Paris/Tuebingen, 1984, pp. 45-54 ; " Tristan et Webster champions de la " femme forte " ", in *Du Baroque aux Lumières*, 1986, pp. 31-36.

(15) Pour le domaine anglais, nous nous appuyons sur les travaux de F.T. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, Petersmith, Gloucester, Mass. 1959 et Charles A. Hallet et Elaine S. Hallet, *The Revenger's Madness. A study of Revenge Tragedy Motifs*, Lincoln & London, Univ. of Nebraska Press, 1980, et pour le domaine français sur le livre de Elliott Forsythe, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962.

(16) Voir Jean Fuzier, " *The Changeling* et la tradition tragique élisabéthaine : perversion ou subversion ", *Etudes Anglaises* (janvier-mars 1983), pp. 1-10.