

# CAHIERS TRISTAN L'HERMITE

XXXIX – 2017

## TRISTAN ET LE REGARD

Véronique ADAM, Sandrine BERRÉGARD  
Introduction

Roberto ROMAGNINO  
« Je n'écris pas un poème illustre ».  
Stylistique de l'évidence dans *Le Page disgracié*

Richard CRESCENZO  
Polyphème et Galatée.  
Un mythe mariniste du regard chez Tristan et Scudéry

Jérôme LAUBNER  
« Tant de chimères et de monstres fantasques ».  
Les visions intérieures dans les tragédies de Tristan L'Hermite

Sophia MEHRBREY  
Le regard comme moteur de l'écriture dans *Le Page disgracié*

Maxime CARTRON  
L'éclat de l'œil. Perception et représentation dans  
*La Description de la fameuse fontaine de Vaucluse en douze sonnets*  
de Georges de Scudéry

Grégoire MENU  
Un diable de femme. *La Mort de Chrispe* et la culture démonologique

Carl HAVELANGE  
Tristan ou l'indécision du visible

Chantal LIAROUTZOS, Franck BAUER  
À la pointe du regard.  
Les éblouissements de Malherbe dans les sonnets encomiastiques

### **Bibliographie – Résumés/Abstracts – Chronique**

par Sandrine BERRÉGARD et Jean-Pierre CHAUVEAU

## «TANT DE CHIMÈRES ET DE MONSTRES FANTASQUES»<sup>1</sup>

### Les visions intérieures dans les tragédies de Tristan L'Hermitte

La profonde ambiguïté qui affecte l'imagination, cette faculté de l'âme tant «nécessaire» que «grossière»<sup>2</sup> et dangereuse pour l'homme, apparaît nettement au XVII<sup>e</sup> siècle : en 1624, Saint-Amant intitule l'une de ses pièces poétiques «Visions» et entreprend d'y «décri[re] [l]es travaux intestins»<sup>3</sup> qui le torturent. Or ces images cauchemardesques, forgées par un poète victime de «la plus sombre humeur de la mélancolie»<sup>4</sup>, plaisent au public. Loin d'être l'objet d'un dégoût, ces œuvres montrent les excès de l'imagination en même temps qu'elles sollicitent celle du lecteur. De son côté, Tristan, sensible au goût du public, pense et inscrit les dérives de l'imagination tant dans ses œuvres poétiques<sup>5</sup> que dans ses œuvres théâtrales. Présentés sous la forme de visions intérieures, ces dérèglements apparaissent même comme une clé de voûte de sa dramaturgie tragique<sup>6</sup> tant elles lui confèrent une unité centrée sur les phénomènes irrationnels.

Plusieurs travaux ont étudié l'ancrage de Tristan dans «la tradition du songe classique»<sup>7</sup> ou examiné les diverses formes que prend le songe dans ses tragédies<sup>8</sup>. La réflexion sur ce moment hautement signifiant qu'est le songe a permis de faire apparaître l'originalité d'une dramaturgie tragique procédant à une intériorisation des spectres qui ne hantent plus les palais mais les consciences. Cependant, par-delà la place de taille qu'occupent les songes dans les pièces de Tristan, il semblerait que sa dramaturgie tragique puisse plus généralement être étudiée à l'aune des visions intérieures. Ces productions extravagantes ne sont pas à considérer comme radicalement différentes des songes mais bien plutôt comme leur versant diurne. Au même titre que les songes, ces visions intérieures peuvent s'inscrire dans le champ pathologique des excès de bile noire. Le discours médical de l'époque souligne à de nombreuses reprises la tendance des mélancoliques à être «assailli[s] d'un million de fantômes et spectres hideux, de fantasques chimères, de songes effroyables»<sup>9</sup>. Mais l'humeur atrabilaire altère de façon plus générale l'imagination des mélancoliques. Les images mentales qui naissent dans ces esprits troublés font peser une véritable menace sur la possibilité d'une juste appréhension du réel. Conscient de cette crise, Tristan se place du côté de «l'épistémè baroque», car «la validité gnoséologique du regard n'est plus donnée»<sup>10</sup> dans l'ensemble de ses tragédies. Donner à voir des héros mélanco-

liques aboutit alors à une mise à mal des certitudes de « l'œil de chair »<sup>11</sup>, un organe prompt à être trompé par le monde extérieur mais surtout par l'imagination elle-même. Définie dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* comme « une imagination fausse, folle, extravagante », la vision suscite de toute évidence la méfiance dès lors qu'elle ne correspond plus au résultat de la faculté de voir. Or mettre en scène les visions intérieures revient à les donner à voir et à entendre mais aussi à les considérer comme une constituante importante de la construction du personnage tragique. Leur ambivalence est par conséquent décuplée lorsqu'on les intègre à ce point au dispositif théâtral. Si elles sont inquiétantes en ce qu'elles dévoilent aux spectateurs les effets aliénants de l'imagination sur la psyché, elles restent particulièrement efficaces dans une dramaturgie des passions qui sollicitent tant l'imagination que l'activité herméneutique du spectateur.

L'étude des visions intérieures dans la production tragique de Tristan aboutit dès lors à un faisceau d'interrogations. Si les personnages des tragédies sont aux prises avec l'hallucination, le délire et l'illusion, il convient d'interroger la mise en intrigue, les fonctions et les significations possibles de cette grande part faite à l'extériorisation des dérives de l'activité imaginative. Souligner dans la lignée du scepticisme montaignien le « dérèglement »<sup>12</sup> de l'imagination n'engage pas nécessairement une condamnation morale de ces phénomènes. Bien plutôt, il s'agit pour Tristan de créer un espace de partage avec le spectateur, la scène de théâtre s'ouvrant, par l'intermédiaire des visions, aux richesses d'une scène intérieure.

### **La vision : du mot aux choses**

L'étude des visions intérieures dans les tragédies trisaniennes nécessite d'abord une approche lexicale de la notion de vision. Le terme apparaît à plusieurs reprises dans la production théâtrale de Tristan<sup>13</sup>. Il est intéressant de remarquer que, dans *La Mariane* et *Panthée*, c'est précisément le terme de « vision » qui est employé pour qualifier le songe. Hérode parle par exemple de son cauchemar liminaire comme de « la vision la plus mélancolique »<sup>14</sup> tandis que Charis considère les songes comme de « noires visions »<sup>15</sup>. Le terme renvoie, dans ces deux cas de figure, au songe et fait appel, plus généralement, aux distinctions proposées par l'onirocritique antique. Macrobe explique ainsi qu'« il y a *visio* (vision) quand on rêve d'une chose qui se produira de la façon dont on l'avait rêvée »<sup>16</sup>. Cette distinction subtile est reprise au XVII<sup>e</sup> siècle par Scipion Dupleix qui insiste lui aussi sur l'identité existant entre la situation « v[ue] en dor-

mant» et la situation vécue réellement<sup>17</sup>. La vision apparaît alors bel et bien comme une des formes que peut revêtir le songe<sup>18</sup>, et notamment le songe d'un être mélancolique qui, d'après Du Laurens, «voit souvent ce qui doit advenir, comme s'il lui était présent»<sup>19</sup>. Cependant, force est de constater que la distinction opérée dans l'onirocritique antique n'est pas reprise fidèlement par Tristan dans la mesure où le songe d'Hérode et celui de Panthée n'advieront pas de la même façon qu'ils ont été rêvés. On peut alors considérer que, lorsqu'il emploie le terme de «vision», Tristan y voit un équivalent lexical du mot «songe». Mais malgré cette apparente équivalence lexicale, il est possible que le dramaturge ait choisi le terme de «vision» pour insister sur la noirceur du songe. Les adjectifs «mélancolique» et «noires» en témoignent car la caractérisation dysphorique qu'ils impliquent semble déterminer le choix lexical de Tristan.

Néanmoins, les phénomènes retenus comme étant des visions intérieures ne se réduisent pas au songe, loin s'en faut. Quand bien même Tristan emploie le terme de «vision» uniquement pour désigner les cauchemars qui viennent hanter la psyché des dormeurs, il convient de déterminer aussi précisément que possible la nature de ces images nées d'une imagination dérégulée. Ces dernières se différencient d'abord du songe par leur mode d'apparition : les visions intérieures se révèlent lors de la veille et non en plein sommeil. Les personnages assaillis par ces visions les décrivent alors à leur entourage et aux spectateurs afin de «dépeindre au vif»<sup>20</sup> ce qui se joue sur leur scène mentale. Loin d'en être les maîtres, les personnages subissent le surgissement de ces images intérieures installées dans leur esprit. Cela se remarque notamment lors de la première apparition sur scène de Mariane, en compagnie de Dina. La première scène de l'acte II est tout d'abord consacrée à l'évocation du passé de Mariane. Cette dernière, au début de la tirade qu'elle consacre aux membres de sa famille, s'adresse à Dina en ces termes :

Quoi ? t'imagines-tu que la tragique histoire  
De mes plus chers parents sorte de ma mémoire ?  
Toujours le vieux Hircane et mon frère meurtris  
Me viennent affliger de pitoyables cris ;  
Soit lorsque je repose, ou soit lorsque je veille,  
Leur plainte à tous moments vient frapper mon oreille ;  
Ils s'offrent à toute heure à mes yeux éplorés,  
Je les vois tout sanglants et tout défigurés ;  
Ils me viennent conter leurs tristes aventures,  
Ils me viennent montrer leurs mortelles blessures,  
Et me vont reprochant, pour me combler d'ennuis,  
Qu'avecque leur bourreau, je dors toutes les nuits<sup>21</sup>.

Ces vers permettent de mieux définir les contours de la vision intérieure. Cette dernière se construit à partir d'images récurrentes et rémanentes et repose ici sur des souvenirs choquants d'une mort cruelle sans cesse racontée par des spectres. Les images qui constituent la vision intérieure forment une « histoire » venant hanter la « mémoire », comme le suggère la rime riche dans les deux premiers vers cités. Cette rime, assez topique, se retrouve aussi dans les récits de songe<sup>22</sup> et permet alors de comprendre que ces deux phénomènes sont l'indice de l'ascendant que prennent les images intérieures sur la raison. Le vers « Soit lorsque je repose, ou soit lorsque je veille » permet alors, de part et d'autre de la césure, une répartition des images en fonction du moment de leur apparition. Si le songe est réservé au sommeil, les visions intérieures surgissent, quant à elles, durant la veille. Le personnage n'est donc à aucun moment à l'abri du retour de ces images douloureuses. La question rhétorique posée par Mariane dans les premiers vers cités permet alors de mettre deux éléments en valeur : elle indique tout d'abord que la mémoire n'a de cesse de raviver le souvenir traumatisant et que le retour de ces visions intérieures ne peut être empêché. Par conséquent, l'état de veille, pourtant associé habituellement à la pleine possession de soi, ne parvient pas à endiguer ce flux d'images. Mais cette question suggère également la capacité d'un regard lucide de Mariane sur elle-même. Cette conscience de soi et le recours à l'entendement qu'elle présuppose permettent de séparer les visions nées d'un épisode de folie (ce sera le cas des visions d'Hérode) de celles liées au retour des mêmes images qui hantent la psyché.

Le fonctionnement des visions intérieures repose en outre sur une puissante sollicitation des sens. Le surgissement des revenants dans la psyché de Mariane l'atteste. Ces images intérieures apparaissent comme de véritables spectacles : Mariane, comme le spectateur de théâtre, voit et entend. L'alliance des deux sens est nettement suggérée par le fait qu'à la mention de l'« oreille » et des « yeux » répondent les verbes « voir », sollicitant la vue, et « conter », sollicitant l'ouïe. Cette répartition, en chiasme dans les vers 384 à 387, des mentions de ces deux sens fait bien de la conscience de Mariane une scène intérieure sur laquelle se joue un spectacle qu'elle subit. Une fois exprimé, le contenu de la vision semble doué de vie et de puissance. Les anciens morts, présents dans les discours, paraissent agir et influencer les personnages vivants et présents sur scène. Retrancher à ces spectres du passé la possibilité d'être incarnés, comme c'était pourtant le cas chez les prédécesseurs de Tristan, revient à inscrire dans les corps et les consciences les dérèglements de l'activité imaginative.

Ces dérèglements provoqués par les visions intérieures se retrouvent sous une forme originale dans *Osman*. En effet, si le début de la pièce repose, comme dans *La Mariane*, sur la présence d'un songe, on remarque que le personnage éponyme ne croit pas en la fiabilité de ces « chimères vaines »<sup>23</sup> qui alarment sa sœur. Cependant, alors même qu'il refuse d'ajouter foi aux propos de sa sœur, Osman est lui-même aveuglé par une vision intérieure. Cette dernière se définit comme une illusion du regard qui finira par se heurter à la réalité. Loin de correspondre au retour lancinant d'une ombre dans la mémoire du personnage, la vision intérieure est ici imprimée dans la psyché d'Osman à partir d'un portrait peint de la fille du Mufti. Osman désigne en effet la fille du Mufti par la périphrase suivante :

Cette jeune beauté de charmes si pourvue  
Qu'on m'a représentée et que je n'ai point vue<sup>24</sup>.

Apparaît ici une nouvelle modalité de la vision intérieure dans la mesure où elle repose sur un « enchantement »<sup>25</sup> ou une fascination que souligne le premier de ces deux vers. L'image forgée par Osman est tout entière une représentation et partant une falsification par rapport à la femme réelle. L'œil d'Osman, ne voyant qu'un portrait, imagine une femme réelle qui en serait la parfaite reproduction. Or, le héros éponyme ignore qu'il s'agit là d'une image mensongère et c'est l'acte II, coïncidant avec l'arrivée de la fille du Mufti, qui permet un dessillement violent dans la mesure où la vision intérieure se trouve contredite par une réalité extérieure. L'absence de conformité entre vision intérieure et réalité extérieure enferme encore davantage le personnage dans une intériorité qui ne parvient pas à prendre la juste mesure du réel. La réplique « Ce ne sont pas ses yeux, ce n'est pas son visage »<sup>26</sup> que prononce Osman lorsqu'il rencontre la femme dont il s'était forgé une image prouve bien que la femme réelle semble plus irréelle que la vision intérieure. Seule semble compter l'image imprimée dans la psyché du personnage. La rupture qui surgit entre le monde intérieur et la réalité extérieure semble alors consommée. L'image intérieure et l'image réelle entrent violemment en concurrence et les personnages en arrivent donc au stade de « l'incommunicabilité »<sup>27</sup> qui caractérise la dramaturgie tristаниenne.

### **Visions intérieures et personnages tragiques**

Ces dérèglements de la faculté imaginative permettent de construire de façon originale les rapports entre les personnages mais aussi les personnages eux-mêmes. En effet, les visions in-

térieures apparaissent comme autant de voiles posés sur les yeux des personnages, incapables de voir l'autre tel qu'il est. Ce point de départ, qui semble caractériser la majorité des personnages dans les tragédies de Tristan, sert dès lors à construire l'intrigue de façon significative. On remarque ainsi que, dans *La Mariane*, le premier acte est tout entier centré sur Hérode et le songe qui l'habite. Le tyran apparaît comme le premier personnage en proie à l'irrationnel dans cette tragédie. L'entrée en scène de Mariane au début de l'acte II plonge cette fois-ci le spectateur dans la psyché hantée du personnage éponyme. Les deux actes s'ouvrent donc sur une même exploration des consciences et des images qui s'y trouvent. Loin de s'opposer radicalement, les personnages sont tous les deux traversés par un flux d'images actives qui dérangent leur conscience. Si la mélancolie d'Hérode est avérée et offre une explication physiologique au surgissement de ces chimères, ce sont plutôt la mauvaise conscience et le ressentiment qui sont à l'origine des visions intérieures de Mariane. Face à cette prolifération d'images en soi faisant écran à une juste saisie du monde extérieur, le personnage éponyme finit par dire, au sujet de son époux : « Son humeur et la mienne ont trop peu de rapport<sup>28</sup> ». Ce constat confirme l'idée selon laquelle les visions intérieures sont autant d'obstacles empêchant de voir l'autre autrement que par le prisme d'une subjectivité affectée et hantée par des images obsédantes.

L'aspect récurrent et rémanent de ces visions intérieures apparaît comme un élément essentiel de la construction de l'intrigue tragique. En effet, comme le songe, les visions intérieures créent un débat entre les personnages. Le dialogue entre Dina et Mariane en est la preuve la plus patente. Après la tirade de Mariane sur les siens, Dina répond de la manière suivante :

Tous ces traits de malheur, depuis longtemps passés,  
De votre souvenir doivent être effacés.  
Faut-il qu'à tous propos cette triste peinture  
Renouvelle vos pleurs sur une vieille injure ?<sup>29</sup>

Aux yeux de Dina, les visions intérieures de Mariane sont bel et bien extravagantes et exagérées. Elles menacent la pérennité de l'hymen royal dans la mesure où elles alimentent la haine. Les douleurs passées sont encore vives et présentes à cause du retour lancinant des mêmes ombres. Dina mise sur le temps qui passe pour enrayer la logique obsédante qui caractérise la vision intérieure. Cependant, cette confiance placée dans le passage du temps contrevient à la temporalité de l'idée fixe, le propre de « cette triste peinture » étant d'être indélébile. La tragédie n'admet donc pas l'oubli. Le conseil que donne Dina à Ma-

riane ne saurait être entendu : les visions intérieures ne peuvent être effacées, le passé revenant toujours hanter le présent. Dès l'acte II, Tristan laisse entendre à quel point la situation est verrouillée : aucune issue raisonnable ne saurait être trouvée.

Les images obsédantes conditionnent aussi notre réception du personnage. En effet, les visions intérieures hantent les êtres et cristallisent les émotions tragiques que sont la crainte et la pitié. Elles requièrent une implication émotionnelle de la part du spectateur dans la mesure où elles exposent les failles d'individus qui ne sont ni trop bons ni trop mauvais<sup>30</sup>. Cela peut apparaître dès l'exposition, lorsque la vision intérieure fait naître de la crainte tant chez le protagoniste que chez le spectateur. Ainsi, dans *La Mort de Chrispe*, qui ne commence pourtant pas par un songe prophétique, les visions intérieures ouvrent la pièce. Fauste, dans son premier monologue, se présente en effet comme étant troublée par l'image de Chrispe qu'elle aime. Cette vision intérieure est d'ailleurs interpellée par des apostrophes comme « idole charmante »<sup>31</sup> et révèle un conflit entre l'*ethos* impérial de Fauste et la mélancolie érotique qui est en elle : le charme de l'image intérieure fascine le personnage au point de remettre en cause la grandeur de son statut. Ce conflit au sein d'une conscience obsédée par l'image de l'être aimé fait naître de « tragiques rêveries »<sup>32</sup> : ce terme renvoie aux délirés des mélancoliques dans la mesure où Ferrand propose d'appeler « rêverie » le moment où « une des puissances nobles de l'âme, comme l'imagination, ou la raison, sont dépravées »<sup>33</sup>. L'image intérieure obsédante dépasse alors le statut de *topos* pétrarquiste pour devenir un symptôme d'une mélancolie érotique qui, placée sur la scène tragique, ne peut que mener à la mort. Cette obsession intime exprimée sur la scène dès le lever du rideau place l'intrigue sous le signe de la tension entre les « sens bien effrontés »<sup>34</sup> et les « volontés »<sup>35</sup> de Fauste, entre la production continue de visions intérieures et l'incapacité du côté de la raison de s'en défaire. Dominée par ses sens, Fauste se présente alors d'emblée comme un personnage chez qui l'imagination s'impose comme la reine des facultés. Ces multiples tensions permettent de voir à quel point les images intérieures aboutissent constamment, sur la scène tragique, à des conflits qui peuvent se jouer soit entre les personnages soit au sein de chacun d'eux. Il semblerait donc que Tristan ait cherché à faire en sorte que les rapports entre ses personnages soient nettement conditionnés par les visions intérieures et les idées fixes de chacun. Ainsi se trouvent réunis sur scène des êtres qui, malgré leurs différences, se ressemblent par leur enfermement dans une psyché hantée.

Ce conflit intérieur permet aussi d'introduire des éléments pathétiques inattendus. Contrairement à ce que l'on trouve chez



Corneille dont la dramaturgie explore la grandeur dans le mal, les pièces de Tristan offrent au spectateur la possibilité de réfléchir aux sentiments qu'il éprouve face à ceux qui sont responsables de la mort des victimes. En ce sens, ouvrir *La Mariane* sur le songe d'Hérode et la finir sur l'hallucination du tyran plein de remords reviennent à enfermer le personnage du bourreau dans les tours que lui joue son imagination. Soumis à ses visions intérieures tant nocturnes que diurnes, Hérode oscille entre l'adhésion à l'effroi suscité par le songe et le rejet d'une signification possible de ce même songe. Cependant, les vers dévolus au rejet du songe comme phénomène insignifiant ne parviennent pas à libérer le tyran de sa crainte. Le récit du songe en lui-même accumule volontairement les précisions effroyables afin de susciter la crainte chez le spectateur mais aussi la pitié, dans la mesure où le corps du tyran prouve visuellement la douleur engendrée par le songe :

Mais quoi ? Le front me sue, et je suis hors d'haleine :  
Mon âme en ce repos a trouvé tant de peine  
À se désabuser d'une fâcheuse erreur,  
Que j'en suis tout ému de colère et d'horreur<sup>36</sup>.

Ces vers trouveront leur pendant dans la réplique de Tharé constatant à l'issue de l'hallucination finale du tyran :

La force lui défaut et le teint lui pâlit,  
Il est évanoui, portons-le sur un lit [...] <sup>37</sup>.

Le début et la fin de la pièce sont marqués par un même souci de créer la crainte et la pitié chez le spectateur en montrant un corps littéralement travaillé par ses visions intérieures. Cette expressivité du corps permet de montrer l'aspect pathétique des êtres dont l'imagination est dérégulée. Ces images vues d'eux seuls fondent donc la possibilité d'un spectacle véritablement tragique, c'est-à-dire susceptible de provoquer la crainte et la pitié.

Cependant, l'aspect proprement intérieur de ces visions tragiques suppose une extériorisation et la sollicitation du regard du spectateur pour qu'il puisse voir ce qui relève de l'intériorité. Tristan a recours, pour ce faire, à des « images actives »<sup>38</sup>. Le discours des personnages en proie à la mélancolie ou à la folie révèle toute l'importance de ces images frappantes, créant à elles seules, dans l'imagination du spectateur, des scènes qui ne sauraient être représentées sur scène. Ce goût pour les images marquantes rappelle une des exigences de la rhétorique des jésuites<sup>39</sup> qui consiste à frapper l'esprit de l'auditeur tout en facilitant la

mémorisation des textes pour les acteurs. Cette sollicitation de l'imagination du spectateur entraîne la naissance des émotions propres à la tragédie, notamment dans le dénouement d'*Osman* où les propos de la fille du Mufti recèlent une grande puissance visuelle. Cette tirade est placée sous le signe de la mélancolie érotique dont Ferrand précise les effets sur l'imagination. La maladie d'amour la dérègle au point que cette dernière est capable de produire «des visions étranges, qui peuvent être vues de l'œil, encore qu'elles soient au dedans»<sup>40</sup>, comme celles de la fille du Mufti :

Le Sultan n'est point mort, puisque je suis vivante [...].  
Je le vois, ce grand prince au point d'un parterment,  
Qui fait connaître aux siens son mécontentement ;  
Je l'aperçois qui m'aime et qui me persécute,  
Qui brave les malheurs et qui leur sert de butte.  
Je vois son port auguste et plein de majesté,  
Qui relève l'éclat d'une mâle beauté [...].  
On ne l'a point détruit, encor qu'on l'ait surpris,  
Il nage dans mon sang, il court dans mes esprits [...]<sup>41</sup>.

Ce déni de réalité final accroît l'aspect frappant de l'image active d'Osman encore vivant dans l'esprit de la fille du Mufti. Son délire sert l'expression d'une intériorité en proie à l'irrationnel, et la multiplication des verbes de perception suggère que la vision intérieure est toujours une gageure scénique, un élément invisible exprimé et décrit pour toucher le spectateur. Crainte et pitié surgissent devant cette vision intérieure qui apparaît clairement comme une échappatoire à la douleur. L'éclat du héros se change alors en persécution. Osman hante l'intériorité de celle qui a voulu sa mise à mort. Si la pièce s'ouvrait sur une vision intérieure qui plaçait Osman du côté de l'illusion et de l'extravagance, c'est celle qui l'avait déçu qui finit par être, elle aussi, assaillie par des visions intérieures. Aucun des personnages principaux ne semble pouvoir échapper à l'emprise de l'imagination, qui vient conditionner le déroulement de l'intrigue. Prise de folie, la fille du Mufti finit par mettre à mort le réceptacle de ces images actives, à savoir son corps lui-même. Il s'agit donc bien pour Tristan de créer des images fortes qui disent les hantises des personnages tout en sollicitant le spectateur. Soucieux de provoquer des émotions tragiques, Tristan explore l'idée que la vision intérieure «reste toujours hanté[e] par le malheur»<sup>42</sup>, pour reprendre les termes que Starobinski consacre au regard chez Racine. Cette sollicitation de l'imagination et des émotions du spectateur signe le choix d'une dramaturgie du spectaculaire dans laquelle les visions intérieures occupent une place centrale.

## **D'une lecture éthique à une approche esthétique des visions intérieures**

Si une signification d'ensemble de ces visions intérieures peut être dégagée, elle se fait, semble-t-il, en deux temps. En effet, c'est d'abord à une lecture éthique que nous invite Tristan lorsqu'il fait apparaître des visions intérieures. Dans les vers de Mariane cités plus haut, l'intériorisation du souvenir des cadavres et la parole dont ces morts sont étrangement capables servent à donner une consistance imagée à la mauvaise conscience de la victime d'Hérode. L'image ne semble plus vouée à l'évanescence puisqu'elle se retrouve littéralement imprimée dans la psyché des personnages à force d'y réapparaître constamment. C'est cette rémanence qui permet justement une figuration durable de la mauvaise conscience sous la forme d'une scène théâtrale intériorisée. L'hallucination finale d'Hérode peut être analysée de la même façon. Cette scène de folie, de cécité volontaire du tyran met à mal le statut de juge qu'avait jusqu'à présent Hérode, notamment dans l'acte III où se déroule le procès inique de Mariane. De juge Hérode passe au rang d'accusé, jugé par Mariane, dont les « regards innocents »<sup>43</sup> inversent le rapport de force qui existait précédemment :

Cet objet affligeant revient pour me punir ;  
Et ma triste mémoire, en m'offrant son image,  
Deviens en cet endroit fidèle à mon dommage.  
Elle est trop diligente à me représenter  
Ce qui ne me paraît que pour me tourmenter<sup>44</sup>.

Cette réapparition de l'absente présente aux yeux d'Hérode seulement correspond bien, sur la scène intérieure du tyran fou, au délire mélancolique. Cette vision apparaît comme une punition et comme la preuve que le personnage n'a pas été guéri de sa mélancolie, quand bien même Salomé a prodigué à son frère les remèdes préconisés par le discours médical de l'époque de Tristan<sup>45</sup>. La mort de la femme aimée aurait dû, selon les dessein de Salomé, permettre de combattre les excès de l'humeur noire chez Hérode. Or il n'en est rien. Même morte, Mariane reste susceptible d'être l'objet d'une vision intérieure. En effet, la rime, dans les propos du tyran, entre « image » et « dommage » suggère bien que le regard est avant tout le lieu de la projection hallucinatoire d'Hérode. Mariane existe encore en tant qu'objet de vision dans l'esprit du mélancolique : l'image de la femme aimée est en effet profondément imprimée en lui. Mais cette vision hallucinatoire apparaît aussi comme l'instance qui permet le jugement du bourreau par sa victime décrite en pleine apothéose.

Hérode intègre le regard accusateur de Mariane et instruit son propre procès : par l'image intérieure, la scène mentale de la conscience du mélancolique devient le lieu de la condamnation de la mise à mort de Mariane. Loin d'être moralement neutre, l'image intérieure existe justement pour signer le retour du tyran à la conscience de son « aveugle furie »<sup>46</sup> passée. Intériorisé, le regard absent de Mariane se change en regard quasi-céleste, apte à juger le tyran. Constatant qu'il est vu et donc jugé, Hérode exprime son remords à travers ce regard intérieur. Le délire apparaît alors pour le spectateur, dont les relais sont présents sur scène à travers les personnages de Tharé et Narbal, comme le signe d'une absence totale de maîtrise de soi chez le roi incapable de « régner dessus [s]es passions »<sup>47</sup>.

La pertinence d'une lecture éthique de ces visions intérieures est confirmée par le délire final qui frappe Néron dans *La Mort de Sénèque*. Ayant condamné à mort Sénèque, Épicaris et d'autres conjurés, le tyran romain « forcène »<sup>48</sup> et met des mots sur les visions qui l'assaillent. Ces images actives peuvent être lues comme le retour, devant les yeux du tyran, de ceux dont il a prononcé l'arrêt de mort. Ainsi, Épicaris, comparée à une « nouvelle Aleceton que l'Enfer a vomie »<sup>49</sup>, réapparaît-elle sous les traits d'« une Erinne infernale »<sup>50</sup> que voit Néron dans son délire. Ici, l'image de la furie peut être vue comme une allégorie de la mauvaise conscience qui persécute le tyran. Le retour des morts signe alors la condamnation des bourreaux, et les visions intérieures issues du délire des tyrans font de ces phénomènes irrationnels un repoussoir pour le spectateur.

Toutefois, contrairement à la morale finale tirée de l'hallucination d'Hérode, ni *La Mort de Sénèque* ni *Osman* ne proposent de leçon édifiante lors du dénouement. Dans le premier cas, c'est bien plutôt un sursaut d'*hybris* qui marque la fin de la pièce lorsque Néron, encore en proie au délire, annonce qu'il va « perdr[e] la moitié de la Terre »<sup>51</sup>. Dans le second cas, c'est le suicide de la fille du Mufti, exempt de jugement moral, qui signe le dénouement de la tragédie. Cette évolution mérite d'être interrogée : si trois pièces sur cinq se finissent sur un délire et sur une extériorisation de visions intérieures, pourquoi la première est-elle la seule à proposer une lecture éthique du comportement de l'individu aux prises avec ces hallucinations ? Au-delà du lien nettement établi entre les dérèglements de l'imagination et la punition des coupables, il n'en reste pas moins que Tristan semble vouloir créer un espace de partage, un espace où peuvent se rejoindre le dérèglement de l'imagination des personnages bouleversés par des visions intérieures et l'imagination stimulée du spectateur. Cet espace commun, qui dépasse l'opposition traditionnelle entre la scène et la salle, est le lieu d'une implication du

spectateur acceptant de se forger ces images qui n'apparaissent justement que sur la scène mentale et dans les discours des personnages. En ce sens, on peut bien plutôt analyser la vision intérieure comme une merveille susceptible de provoquer la surprise du spectateur. Ce merveilleux, défini par Rapin comme étant « tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature »<sup>52</sup>, apparaît alors comme particulièrement vraisemblable parce qu'il est sous-tendu par une pensée médicale et physiologique susceptible de justifier les débordements de l'imagination. La fonction clausulaire du délire dans trois des cinq tragédies vise bien à surprendre le lecteur plus qu'à lui donner des informations nécessaires au dénouement de l'action. Si l'acte V de *La Mariane* paraît, en ce sens, quelque peu superfétatoire sur le plan dramatique, il n'en reste pas moins que ce grand final a pour but de « *far stupir* »<sup>53</sup> (faire s'ébahir) le spectateur. C'est ainsi que peut s'interpréter le suicide final de la fille du Mufti. Alors qu'Hérode, en délire, s'évanouit, l'héroïne tragique de la dernière pièce de Tristan se donne la mort sur scène. Bien que le suicide soit toléré sur scène dans certains cas exposés par La Mesnardière<sup>54</sup>, la règle de bienséance ne semble pas directement prise en compte par Tristan qui prouve ainsi sa volonté de créer la stupéfaction chez le spectateur. La vision intérieure d'Osman hantant la conscience de la fille du Mufti prépare alors la scène du suicide et vise à « exciter la création d'images mentales chez le spectateur »<sup>55</sup>. À l'horizon des tragédies de Tristan se trouve donc un spectateur qu'il s'agit d'ébahir avant tout. Plaire et émouvoir deviennent bel et bien les exigences que se fixe un dramaturge soucieux d'efficacité dramatique.

La dramaturgie tragique de Tristan semble donc bien pouvoir être interprétée à l'aune des visions intérieures. Si leur mode d'apparition admet une certaine variété, elles sont toutes le fruit d'un dérèglement ou d'une forte activité de l'imagination. Versant diurne du songe, ces images intérieures signifient l'échec de toute vision juste : avoir une vue claire sur soi et sur les autres est impossible en raison de la grande présence de visions intérieures qui font de l'imagination une faculté dangereuse et pourtant nécessaire dans l'opération de saisie du réel. La dramaturgie tragique de Tristan promeut en effet une cécité ou plutôt un enfermement dans la vision intérieure et ses chimères. C'est l'imagination qui dicte ainsi la compréhension et la perception du réel. Cette dramaturgie trouve dans les visions intérieures un moyen efficace de suggérer la force de cette puissance susceptible de tromper l'œil qu'est l'imagination, et d'infléchir cet héritage montaignien dans un sens nettement plus inquiétant. Cependant, en faisant apparaître nettement le lien qui existe entre

les dérèglements de l'imagination et la dramaturgie tragique, il n'est pas certain que Tristan opère une condamnation radicale des dérives de la faculté imaginative. L'importance accordée aux humeurs, au corps et donc à la physiologie empêche toute condamnation morale dans la mesure où les personnages ne sont jamais représentés comme pleinement maîtres d'eux-mêmes sur la scène tragique. Par conséquent, l'importance prise par le fait biologique modifie la transcendance traditionnelle de la tragédie. Les dérèglements physiologiques aboutissent bel et bien à une intériorisation de la fatalité, les personnages étant davantage prisonniers d'eux-mêmes et de leurs visions que d'un sort divin qui leur serait réservé.

Invisibles dans la mesure où elles sont logées dans l'intériorité troublée des personnages, les visions trouvent dans l'emploi spectaculaire de la parole un moyen d'expression idoine pour gagner en vigueur. Vraisemblables en ce qu'elles naissent dans des esprits souvent en proie à la folie ou à la mélancolie, elles créent aussi un espace autre, celui de la projection des images intérieures, partagées avec le spectateur. Ce dernier, sollicité par une dramaturgie où le visuel se construit par les mots, est appelé à laisser le spectacle agir sur son imagination. Par-delà les dangers de l'imagination et de la pathologie mélancolique, Tristan ne semble pas chercher à prévenir les spectateurs des dangers de l'imagination. Bien plutôt, les visions intérieures offrent au dramaturge la possibilité d'une participation active d'un spectateur devenu « lui-même sensible à tout ce qu'on lui représente, [parce] qu'il entre dans tous les différents sentiments des acteurs, qu'il s'intéresse dans leurs aventures, qu'il craint et qu'il espère, qu'il s'afflige et qu'il se réjouit avec eux »<sup>56</sup>.

Jérôme LAUBNER  
Université de Strasbourg

1 Michel de Montaigne, *Essais*, éd. J. Balsamo, M. Magnien, C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, II, 8, p. 404.

2 Jean-François Pic de la Mirandole, *De l'imagination*, éd. Chr. Bourriaud, Chambéry, éditions Comp'Act, 2005 [1500], chap. vi, p. 39.

3 Saint-Amant, *Œuvres*, éd. J. Bailbé, Paris, S.T.F.M., 1971, t. I, « Les Visions », p. 125, v. 3.

4 *Ibid.*, v. 2.

5 Voir le poème intitulé « Les Terreurs nocturnes », *Les Vers héroïques*, p. 207-213 [in] *Œuvres complètes*, t. III, éd. V. Adam, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », 2002.

6 Nous choisissons de nous concentrer ici sur les tragédies de Tristan dans la mesure où elles offrent la possibilité d'étudier conjointement les dérives de l'imagination, leur représentation sur scène et leurs implications en termes

d'émotions tragiques. La tragédie, chez Tristan, semble ainsi s'écrire au plus près des phénomènes irrationnels.

7 Jacques Morel, «Tristan dans la tradition du songe classique», *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° III, *Tristan dans son temps*, Limoges, Rougerie, 1981, p. 5-10.

8 Véronique Adam, «Formes et reflets du songe chez Tristan L'Hermite», *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° XII, *Tristan : théâtre*, Limoges, Rougerie, 2000, p. 47-61.

9 André Du Laurens, *Discours de la maladie mélancolique*, éd. R. Suciù, Paris, Klincksieck, 2012, chap. II, p. 16.

10 Jean-Claude Vuillemin, *Épistémè baroque – Le mot et la chose*, Paris, Hermann, «Savoir Lettres», 2013, p. 238.

11 *Ibid.*, p. 242.

12 Michel de Montaigne, *Essais*, éd. citée, I, 20, p. 105.

13 Toutes nos références aux œuvres tragiques de Tristan renvoient à l'édition suivante : Tristan L'Hermite, *Les Tragédies*, éd. R. Guichemerre, C. Abraham, J.-P. Chauveau, D. Dalla Valle, N. Mallet et J. Morel, Paris, Honoré Champion, «Champion classiques. Littératures», 2009.

14 *La Mariane*, I, 2, v. 19, éd. citée, p. 40.

15 *Panthée*, II, 2, v. 504, éd. citée, p. 178.

16 Macrobe, *Commentaire au songe de Scipion*, éd. M. Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, «Collection des Universités de France», 2001, t. I, p. 12.

17 Scipion Dupleix, *Les causes de la veille et du sommeil, des songes, et de la vie et de la mort*, Paris, chez la Veuve Dominique Salis, 1606, discours II, chap. VI «De la diversité des songes», p. 88.

18 C'est aussi le cas dans *Le Page disgracié* lorsque le jeune page rencontre le philosophe et que ce dernier prétend avoir eu «des visions en dormant qui tenaient de la prophétie». Voir *Le Page disgracié*, éd. J. Prévot, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1994 [1643], I, 19, p. 70.

19 André du Laurens, *Discours de la maladie mélancolique*, éd. citée, chap. VI, p. 40.

20 *La Mariane*, Avertissement, éd. citée, p. 35.

21 *Ibid.*, II, 1, v. 379-390, p. 56.

22 On retrouve cette rime dans le récit du songe de la Sultane sœur. Voir *Osman*, II, 1, v. 313-314, éd. citée, p. 483.

23 *Ibid.*, I, 3, v. 265, p. 480.

24 *Ibid.*, I, 3, v. 177-178, p. 475.

25 *Ibid.*, I, 2, v. 36, p. 469.

26 *Ibid.*, II, 3, v. 437, p. 488.

27 Daniela Dalla Valle, *Il teatro di Tristan L'Hermite : saggio storico e critico*, Torino, G. Giappichelli, 1964, p. 261.

28 *La Mariane*, IV, 2, v. 1259, éd. citée, p. 97.

29 *Ibid.*, II, 1, v. 429-432, p. 58.

30 Pour cet équilibre propre au héros tragique, voir Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, «Le Livre de Poche classique», 1990, chap. XIII, 1453a, p. 122.

31 *La Mort de Chrispe*, I, 1, v. 9, éd. citée, p. 361.

32 *Ibid.*, v. 21.

33 Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, éd. D. Beecher et M. Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010 [1610], IV, p. 25.

34 *La Mort de Chrispe*, I, 1, v. 11, éd. citée, p. 361.

35 *Ibid.*, v. 12.

36 *La Mariane*, I, 1, v. 11-14, éd. citée, p. 39.

37 *Ibid.*, V, 3, v. 1801-1802, p. 120.

38 Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire.*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975 [1966], p. 23. C'est ainsi que Yates traduit l'expression latine «*imagines agentes*».

39 Françoise Siguret, *L'Œil surpris*, Paris, Klincksieck, 1993, Première partie, p. 28.

- 40 Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, éd. citée, p. 215.
- 41 *Osman*, V, 4, v. 1585-1599, éd. citée, p. 537-538.
- 42 Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, « Tel », 1999, p. 75.
- 43 *La Mariane*, V, 3, v. 1769, éd. citée, p. 119.
- 44 *Ibid.*, v. 1754-1758, p. 118.
- 45 Salomé agit en effet selon les prescriptions de Du Laurens qui conseille d'« éloigner » et de « dépayser » l'objet aimé pour soigner le mélancolique. Pour les remèdes proposés, voir André Du Laurens, *Discours de la maladie mélancolique*, éd. citée, chap. xi.
- 46 *La Mariane*, V, 3, v. 1787, éd. citée, p. 119.
- 47 *Ibid.*, v. 1810, p. 120.
- 48 *La Mort de Sénèque*, V, 4, v. 1850, éd. citée, p. 335.
- 49 *Ibid.*, V, 3, v. 1727, p. 330.
- 50 *Ibid.*, V, 4, v. 1851, p. 335.
- 51 *Ibid.*, v. 1868, p. 336.
- 52 René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1684)*, éd. P. Thouvenin, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2011, I, 23, p. 412.
- 53 Giambattista Marino, *La Murtoleide [in] Opera scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, éd. G. Getto, Turin, U.T.E.T., 1966, t. I, fischiata XXXIII, p. 248, v. 11.
- 54 Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, éd. J.-M. Civardi, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », 2015 [1639], chap. VIII, p. 319 : « Quoique le christianisme condamne irrévocablement les homicides volontaires, il permet aux grandes âmes d'être sensiblement touchées des malheurs de leur patrie, [...] ou de la perte de leur gloire ».
- 55 *Théâtre et imaginaire : images scéniques et représentations mentales (xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle)*, dirs. V. Lochert et J. de Guardia, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, introduction, p. 14.
- 56 René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1684)*, éd. citée, II, 18, p. 533.