

CAHIERS
TRISTAN L'HERMITE

IV

1982

TRISTAN ET LE THÉÂTRE

Roger GUICHEMERRE
La Tragédie de la Conjuraton

Daniela DALLA VALLE
« *Son nom seul est resté* » (La Mariane)

Andrée MANSAU
Ariste et la sage folie

Claude ABRAHAM
Jeu et vérité dans « Le Parasite »

Nicole BONVALET
Tristan et John Webster

TRISTAN L'HERMITE
Les Stances de « Panthée »
et Alexandre Hardy

Présentation de Jacques MOREL

Comptes rendus par A. CARRIAT, J.-P. CHAUVEAU,
M. LEVER, J. MOREL, J. SERROY, J. SEVRY
Bibliographie - Chronique 1981

ROUGERIE

TRISTAN L'HERMITE ET JOHN WEBSTER : ESSAI DE RAPPROCHEMENT

S'il est vrai, d'après A. Adam, que la vision tragique de Tristan s'apparente à celle des grands tragiques de la Renaissance française, il nous paraît aussi que c'est bien plutôt à l'univers poétique de certains des successeurs de Shakespeare, à savoir les dramaturges jacobéens, qu'il serait fructueux de confronter le théâtre de Tristan.

Ceux-ci, plus désabusés, sont souvent placés sous l'étiquette de « dramaturges élisabéthains » au sens large du terme, d'où la confusion possible : « Tristan often seems an Elizabethan transplanted to French soil », faisait remarquer Lacy Lockert (1), évoquant Ford ou Webster. Avant même d'avoir lu Lockert, nous avions eu à sonder le monde imaginaire de Webster (2). Quelque vingt ans plus tard, nous ouvrons le volume du théâtre de Tristan fraîchement paru ; nous y sentons un « je-ne-sais-quoi » (3) qu'une intuition encore vague et précaire nous fait immédiatement associer à John Webster. Nous avons donc résolu de cerner et de préciser ce « je-ne-sais-quoi ». La gageure est de taille et nous ne faisons qu'aborder cette quête proustienne. Différentes pistes se dessinent déjà qu'il reste à creuser : la folie, l'onirique, la solitude ; au niveau du langage dramatique, il convient d'analyser ce que nous appelons les mises en scène de la mort : songes, récits pathétiques ou épiques chez Tristan ; songes aussi, pantomimes, funèbres, voire macabres, chez Webster ; dans l'un et l'autre cas, jeu essentiel des images. Il y a chez ces deux grands visionnaires une poétique du spectacle funèbre intimement liée au thème tragique de la mort et à leur commune fascination pour l'occulte (4). Autre motif qui s'entrelace de baroque façon au précédent : celui de la vengeance, en particulier, dans les rapports souvent insolites entre frères et sœurs, dans le rôle dévolu aux femmes dans son accomplissement. Les personnages féminins des tragédies de J. Webster et de Tristan sont d'une trempe hors du commun et leur parenté de tempérament est frappante. A titre d'échantillon, nous considérerons brièvement le cas de deux de ces figures exemplaires : la Vittoria du *Démon Blanc* (5) et l'Épicaris de *la Mort de Sénèque*.

L'intrigue des deux pièces se fonde sur une vérité historique revue, voire amplement romancée, comme c'est le cas du *Démon Blanc*. Au niveau anecdotique, elles ne semblent guère avoir en commun, l'une, à travers Tacite — Tacite qui « creuse dans le mal », selon la formule de Fénelon — faisant revivre des événements politiques de l'Antiquité romaine ; l'autre, inspirée par

une chronique, presque un fait divers de l'Italie du XVI^e siècle : l'histoire tourmentée, sanglante et fatale des amours de Vittoria Corombona et du duc de Brachiano ; elle se déroule sur un fond politico-religieux non moins agité : l'élection du pape Sixte Quint (6) qui, allié à la famille de l'un des protagonistes, avait trempé dans l'affaire passionnelle (7).

Ce n'est pas l'habileté d'une intrigue bien menée qui est l'apanage des deux dramaturges ; les événements sont souvent un support pour l'élaboration d'un groupe de personnages dotés d'une remarquable puissance d'évocation et en qui se cristallise la vision tragique. Le réseau se resserre justement si l'on considère l'étendue du rôle des deux héroïnes : Vittoria n'apparaît que dans quatre scènes : au premier acte, scène 2, elle donne la réplique à son Machiavel de frère après avoir été présentée comme facile à séduire puisque nantie d'un mari sénile et grossier qui sied mal à sa nature chaleureuse. Absente totalement du deuxième acte, elle est au centre du troisième, la scène 2, fort longue, étant celle de son procès. Elle reparait à l'acte IV, scène 2, et enfin à la scène 3 de l'acte V où elle assiste, impuissante et déchirée, à la mort horrible de son amant et finira, elle-même poignardée. Epicaris,

Ce tison embrasé,

Qui va de toit en toit pour y jeter les flâmes
Que la Rebellion allume dans les Ames,

(III, 1, 790-792)

ne traverse que peu de fois notre champ de vision, mais, comme Vittoria, comète fulgurante — l'image revient souvent sous la plume de Webster —, elle y laisse une traînée lumineuse tenace. Elle ne fait son entrée qu'à l'acte II, scène 2 ; Circé du souvenir, elle y évoque, par la magie d'une série d'images incandescentes, l'incendie criminel de Rome par Néron ; puis, ayant repoussé l'amour de Lucain pour se consacrer tout entière à la cause de la république (sc. 3), elle est arrêtée (sc. 5 et 6) et soumise à la question (III, 1). Absente de l'acte IV, elle revient au dernier acte, dont les scènes 3 et 6 sont les prolongements barbares de la première scène de l'acte III. On le voit, en dépit d'un contexte assez dissemblable, la présence scénique des deux femmes est étrangement similaire et culmine, pour l'une comme pour l'autre, dans une confrontation violente avec une forme de tyrannie : le procès de Vittoria (8) est une scène de torture mentale qui confine au sadisme, le spectacle d'Epicaris dans les gênes s'accompagne de maints raffinements de cruauté.

Face à leurs tortionnaires, les deux femmes ont recours au même système de défense ; leur seule arme possible, c'est le langage, bouclier et javelot à la fois. « Le langage plein de verdure et de crânerie de la généreuse Epicaris en face de ses

agresseurs et de ses lâches comparses » (9) est de même nature que les réparties, tantôt gaillardes, tantôt corrosives, de Vittoria face à ses pseudo-juges ; au cours de son procès, selon l'expression même de l'un deux, cette dernière se montre « bardée de hauteur et d'impudence » (*D.B.*, III, 2, p. 149) Néron quant à lui est exaspéré par la fermeté indomptable et souveraine de la « désespérée » (*M.S.*, III, 1, 731) :

*Ah ! Qu'elle a de fierté, cette seditieuse !
Que son front est hardy, qu'elle est audacieuse !*

(735-736)

Lorsque l'avocat stupide et pédant se met à jargonner en latin, Vittoria refuse de l'entendre : « Je ne veux pas que votre accusation s'enveloppe de la brume d'une langue étrangère, s'exclame-t-elle ; que tout le monde ici entende ce dont vous m'accusez » (*D.B.* III, 2, p. 143). Sa fougue martiale n'a d'égal que son franc parler. « Ah ! pauvres femmes qui ne pouvons nous venger qu'avec la langue », dira-t-elle un peu plus tard ; « Donnez-moi quelque bonne langue de vipère pour m'apprendre à parler en rebelle » (III, 2, p. 159). Il faudrait pouvoir citer intégralement la scène qui a le souffle et la hargne d'un pugilat verbal effréné.

Dans sa lutte acharnée, Epicaris a pleine conscience, elle aussi, de la valeur de la parole :

*Ma langue n'eut jamais ce flux involontaire
Qui fait souvent parler alors qu'il faut se taire.*

(*M.S.*, II, 3, 509-510)

Arme de sédition, le discours d'Epicaris est en même temps œuvre d'artiste :

*Ce n'est que retoucher d'un Pinceau tout de flâme
Des images d'horreur que nous avons dans l'âme*

(II, 2, 421-422)

commentera Pison que la verve oratoire de la belle affranchie a « ému » et « piqué ». Cette parole est du reste savamment contrôlée : « Ah ! la volonté d'une femme, quel maudit abcès ! » ricane Flamineo (*D.B.*, IV, 2, p. 191) devant l'entêtement altier de sa sœur ; inébranlable devant l'adversité, Epicaris tient tête avec le même stoïcisme implacable — Ne pas parler, pour elle, c'est rester noble et loyale à l'égard de ses complices ; c'est pratiquer une non-violence, exaspérante pour qui n'a que la coercition comme instrument de domination, et où elle puise sa grandeur. « Fay que j'aime ta bouche », s'écrit Néron dans un splendide éclair de lucidité au cœur de sa paranoïa (*M.S.*, III, 1, 760). Sabine-Poppée qui connaît bien, pour l'avoir pratiqué, le pouvoir persuasif du langage, n'a plus qu'une envie : lui faire couper la langue ! (V, 3, 1713). Lucien ne s'y trompait pas, qui la voyait partir à la question et déclarait :

*Les gesnes qui rendront son beau corps abbatu
Ne feront seulement qu'exercer sa Vertu,
Et parmi tant de maux sa parole estouffée
Fera de sa constance un éternel Trophée*

(M.S., IV, 1, 1110 - 1113).

Même frénésie dans la défense de la justice et de la liberté, même mépris de qui l'assaille dans la bouche de Vittoria : « Malheureuse charité ! on ne te rencontre pas souvent sous la pourpre », raille-t-elle au nez du cardinal.

Lorsqu'on veut l'entraîner dans une maison de filles repenties, elle hurle « au viol » : « Oui, vous avez violé la justice puisque vous l'avez pliée à votre plaisir » (D.B., III, 2, p. 159). Le rôle d'Epicaris peut se ramener à un combat singulier avec le monstre despotique. Elle aussi se sent violentée par les gardes qui s'emparent d'elle :

*Une fille affranchie, insolemment la prendre ?
Quel droit en avez-vous ?*

(M.S., II, 6, 721 - 722)

Même sens de l'urgence chez les deux femmes, qui est l'une des formes revêtue par la passion ; même ardeur véhémence dans l'opposition farouche et drue qui confère à leur sort une valeur allégorique : Vittoria fustigée devant ses juges, Epicaris mutilée par les gênes, c'est l'image de l'innocence bafouée par la force. D'où un style porté volontiers à la généralisation qui s'apparente autant à celui de la « morality play » dont s'inspirent souvent certains dramaturges de la Renaissance anglaise qu'à la sentence cornélienne : « Quiconque crache contre le vent, son crachat lui retombe sur le nez », clame Vittoria (D.B., III, 2 p. 151) ; après le départ de Brachiano, elle ajoute : « Le loup n'en peut que mieux séduire sa proie » (p. 153). Epicaris répond ainsi à Sévius qui lui suggérait de suivre ses conseils :

*Qui suivroit le conseil d'une Ame si timide
Pour aller à la gloire auroit un mauvais guide.*

(M.S., V, 3, 1683-1684)

En dernier ressort, dans les pulsations de ce discours combatif au service d'une résistance obstinée et audacieuse, les deux héroïnes acquièrent une dimension qui outrepassent les limites d'ordinaire réservées à leur sexe. Dès le début de son procès, Vittoria, vibrante amazone, narguait ses juges : « Je suis à la cible, Messire, je guiderai votre tir et vous dirai si vos coups portent près » (D.B., III, 2, p. 143). Si l'on se souvient qu'à l'époque les rôles de femmes en Angleterre étaient tenus par des hommes, les résonnances de ce langage assuré et musclé se font plus agressives encore. C'est également par une série d'images guerrières qu'Epicaris est campée : « généreuse amazone », dit

Pison (II, 2, 417),

Fille égale à Minerve en beauté de visage

En force d'éloquence, en grandeur de courage.

(II, 3, 482 - 484)

Bernardin, à juste titre, avait noté qu'elle « trouve des accents d'une mâle fierté pour répondre au dénonciateur Sevinus » (10) et Quillard l'avait vue « arrogante et virile ».

Les comparaisons, certes, ne sont pas originales mais leur récurrence, en les accentuant, en rénove les possibilités symboliques. Nous ne pensons pas, néanmoins, qu'il faille voir, dans cette dualité une volonté de jouer avec le scabreux, l'équivoque, le travesti, même si Tristan, comme Webster en bon « élisabéthain », a affectonné cette forme éminemment baroque de trompe-l'œil (11). Vittoria, qui a conscience de lutter d'égal à égal avec les membres du tribunal, fournit une réponse possible : « Ambassadeurs permanents, je me présente en ma modestie et faiblesse de femme. Mais en même temps, prise comme je suis dans les rets d'une infemale accusation, il faut que ma défense personnifie, comme Persée, le courage viril » (*D.B.*, III, 2, p. 149). Voilà donc lâchée une première interprétation, féministe, disons-le, de cette ambivalence poétique ; certaines militantes de l'émancipation de la femme ne prônent-elles pas la nécessité d'imiter l'homme pour lui être égales ? Il ne faudrait pas pourtant rétrécir ainsi la signification de cette vision paradoxale ; il y a chez les deux héroïnes une intime fusion d'éléments antithétiques beaucoup plus subtile. La périphrase emblématique du « Démon Blanc », qui désigne Vittoria, contient en essence cette dualité de la catin respectueuse ; Epicaris, courtisane devenue sublime égérie de la conjuration, fait naître pareil sentiment dans l'imagination du spectateur : « Dans l'héroïque républicaine quelque chose de la courtisane a subsisté (...) une trivialité de langage qui est comme la marque indélébile de son ancien métier » écrit Bernardin (12).

Dénonciation de l'injustice de l'asservissement de la femme par l'homme ? Peut-être, à moins que l'ultime réponse qui englobe toutes les autres ne réside dans le mépris que les deux héroïnes professent à l'égard de la souffrance, dans le défi qu'elles lancent à la mort ? Cette dualité perçue devient alors l'expression baroque d'une ambiguïté poignante et insaisissable, inhérente à la condition humaine, que les deux écrivains ont choisi d'incarner dans des personnages de femmes.

C'est par la mort et dans la mort que Vittoria et Epicaris se réalisent pleinement, qu'elles préservent leur dignité et leur liberté et cela en faisant leur le langage de l'homme ; peu importe alors le sexe. Ce thème parcourt et structure les autres tragédies

tout aussi bien. La duchesse d'Amalfi veut affronter la mort « comme un prince » et elle agonise en clamant : « Je suis toujours la Duchesse d'Amalfi ». Mariane, qu'on s'est plu à rapprocher de la bouleversante Duchesse sait que « si [son] corps est captif, [son] âme ne l'est pas » (*Mariane*, II, 1, 362) et qu'on la « verra toujours vivre et mourir en reine » (II, 1, 368). La mort n'est rien auprès de la griserie sauvage d'une autonomie sauvegardée par delà le trépas, fût-il horrible.

En un temps où un Chapman avait rêvé de mettre en scène l'homme complet (« the compleat man »), Webster, Tristan semblent lui avoir substitué la femme, « the compleat woman », dont le sort incarne les vicissitudes et les angoisses de l'humaine condition. Ne serait-ce pas la forme la plus noble, la plus séduisante et la plus véridique du féminisme ?

Nicole BONVALET,
Université de l'Alberta.

NOTES

(1) *Studies in French Classical Tragedy*, Nashville, Vanderbilt Univ. Press, 1958, p. 117.

(2) Cf. notre D.E.S. consacré aux *Images dans les tragédies de J. Webster*, Univ. de Dijon, 1959.

(3) « Un je-ne-sais-quoi traverse les meilleures tragédies de Tristan, qui nous séduit encore après trois siècles », Amédée Carriat, préface au *Théâtre complet* de Tristan L'Hermite, The Univ. of Alabama Press, p. VIII. Nous désignerons par le sigle *T.C.* cet ouvrage fondamental.

(4) Cette attirance vers l'hermétisme, lieu commun de la vision cosmique elisabéthaine, a été relevée par Doris Guillumette dans son étude sur *La libre pensée dans l'œuvre de Tristan L'Hermite*, Nizet, 1972, pp. 133-134.

(5) Que nous citerons dans la remarquable traduction de Robert Merle : le *Démon Blanc (The White Devil)*, Aubier, « Collection bilingue ». 1950 ; la traduction étant en prose, nous ne pourrions fournir que le numéro des pages dans nos références. La pièce fut représentée en 1611 ; la deuxième grande tragédie de Webster, *La Duchesse d'Amalfi (The Duchess of Malfi)* date de 1616. S'il faut accorder foi aux récits picaresques du *Page disgracié*, Tristan n'était-il pas en Angleterre à pareille époque ?

(6) Qui devient, on ne sait par quelle fantaisie de Webster, le pape Paul IV.

(7) Nous n'allons pas résumer dans tous ses méandres, l'argument de cette chronique aux rebondissements mélodramatiques nombreux. Signalons seulement, pour la bonne compréhension de notre exposé que, dans le *Démon Blanc*, pour donner libre cours à leurs amours, les deux amants, aidés par le frère démoniaque de Vittoria, qui répond au nom évocateur de Flaminéo, n'ont pas hésité à faire disparaître leurs conjoints respectifs, d'où la comparution de Vittoria devant un tribunal composé du cardinal Monticelso, oncle de son défunt mari, et de Francisco de Médicis, frère de l'épouse assassinée de Brachiano. Comme la complicité de Vittoria dans le meurtre de son mari ne pourra être établie, celle-ci se verra condamnée pour sa conduite débauchée ; après avoir épousé Brachiano, elle finira par être tuée tandis que son mari, poursuivi par un Francisco épris de vengeance, mourra empoisonné.

(8) Le sous-titre de la tragédie de Webster, du reste, est : « le Procès de Vittoria » ; l'on cite à l'envi l'historiette de Tallemant des Réaux consacrée à Mondory dans laquelle le mémorialiste vante le talent de Madeleine Béjart dont le « chef-d'œuvre, c'était le personnage d'Epicharis à qui Néron venait de faire donner la question ». C'est peut-être la raison pour laquelle Saint-Marc-Girardin voyait dans la véhémence conspiratrice le « principal personnage » de la pièce. En effet, Tristan a consciemment appuyé le personnage qui se réduisait à une ligne du livre XV des *Annales* : « certaine femme par l'esprit de qui jamais auparavant le soin des choses honnêtes n'avait passé », et il a placé dans sa bouche les motifs qu'ont les conjurés de vouloir la mort de Néron (v. 1731-1734) alors que Tacite les attribuait au tribun Sibrinus (par. 67). Cf. éd. J. Madeleine, p. XVI.

(9) A. Carriat, préface, *T.C.*, p. IX.

(10) *Un précurseur de Racine...*, p. 439.

(11) Les androgynes, les travestis, les épicoenes (c'est le titre d'une comédie désopilante de Ben Jonson) abondent dans le théâtre élisabéthain ; quant à Tristan, il suffit de rappeler la Vénus hermaphrodite d'*Amaryllis*, d'évoquer l'un des *Vers du Ballet de Monsieur* publiés récemment par A. Carriat, « Achille desguisé dessous la robe d'une femme » (*Cahiers* III, p. 43), ou bien « l'Amour travesti en Habit de fille ». *Vers Héroïques*, éd. critique de C. Grisé, pp. 296-297.

(12) Bernardin, *op. cit* p. 439-440.



E.o. de *Pantheé* (1639). Frontispice de Laurent de la Hire (1606-1656), gravé par Pierre Daret (1604-1678). — B.N. Yf 515 et Rés. Yf. 3767 ; — Brit. Mus. 86.i.4 (2) ; — Ars. 4 BL 3480 (2) et Rf. 7309 ; — Maz. 10 918²⁸ (1) ; — Bibl. mun. Caen, Rés. B 515 ; — Bibl. mun. Guéret, s.c.

On doit encore à La Hire une toile, *Cyrus annonce à Araspe que Pantheé a obtenu sa grâce* (Chicago, The Art Institut) qui a figuré à l'exposition du Grand Palais sur « La Peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines » (30 janv. - 26 avr. 1982) ; à Daret le frontispice de *La Lyre* (1641) et le portrait de Tristan placé en tête des *Vers héroïques* (1648).