

CAHIERS
TRISTAN L'HERMITE

XIX

1997

TRISTAN ET LES MYTHES

Véronique ADAM

*Le mythe de l'androgyné
dans l'œuvre de Tristan L'Hermitte*

Anne-Elisabeth SPICA

*Le poète et L'Illustre pasteur :
la figure mythique de Céladon*

Françoise GRAZIANI

Orphée et la Bacchante

TRISTAN L'HERMITE

La 1^{re} scène des Satyres dans

Amarillis :

Tristan poète érotique

présenté par Roger GUICHEMERRE

Marek BATEROWCZ

*Quelques apports espagnols
dans la poésie de Tristan ?*

Comptes rendus - Bibliographie - Chronique

ROUGERIE

LE MYTHE DE L'ANDROGYNE DANS L'ŒUVRE DE TRISTAN L'HERMITE

Comment, je vis encore, & Mariane est morte ? (1)

Le cri d'Hérode traduit le paradoxe qui hante les amants de Tristan : la mort vient de lui annoncer la disparition du couple qu'il formait avec Mariane. Elle souligne surtout que Mariane et Hérode n'ont jamais constitué une seule entité. Les personnages tragiques de Tristan aussi bien que les héros de ses poèmes vivent dans le manque de l'autre. Il n'a retenu du mythe de l'androgynie que son aspect tragique : on oublie souvent que, dans un premier temps, juste après la séparation des deux êtres unis, le manque de l'autre conduit à la mort (2). C'est seulement dans cette mort que l'androgynie coupé en deux reconnaît chez Tristan l'absence de l'autre, qu'il le cherche ou qu'il découvre sa dualité.

L'autre moitié de l'androgynie a de multiples visages : bien sûr, il prend souvent le visage de l'amant ou de la maîtresse, mais aussi celui d'un frère, d'un père ou d'une mère. L'androgynie peut aussi apparaître comme un tout uni, sous les traits de l'Hermaphrodite ou d'Orphée, mais il endure, uni ou fragmenté, les mêmes souffrances.

La seule séparation d'avec cet autre suffit à faire resurgir l'expérience de la rupture originelle (c'est nous qui soulignons) :

*Des douleurs qu'on souffre en aimant,
La peine de l'éloignement
Se peut seule nommer extrême :
[...]
Mais se diviser de soi-même
Et vivre loin de ce qu'on aime,
Il vaudrait autant être mort.
L'absence apporte une langueur
Qui déchire par sa rigueur
Le tissu des plus belles trames. (3)*

La déchirure et la division s'entremêlent et confondent subrepticement les *trames* plurielles et le *soi* singulier, le couple et l'être unique en un *tissu*. Tristan gomme la différence de l'un et du multiple et trouve un pronom qu'il préfère à tout autre — le *je* et le *tu* n'apparaissent pas.

Il désigne parfaitement l'androgynie : un *on* impersonnel ou plutôt bisexué, un *soi*, unissant le *je* du poète ou de tout être esseulé et le *tu* absent dans une souffrance universelle. Certes, cette lamentation naît apparemment d'une séparation momentanée et accidentelle. Mais le retour incessant de cette *langueur* et de cette absence douloureuse de l'autre montre qu'elles sont essentielles. Ainsi Hérode se languit de Mariane lors même qu'elle se trouve auprès de lui :

*Faut-il que deux moitiés soient si mal assorties ?
Qu'un tout soit composé de contraires parties ?
Que je sois si sensible, elle l'étant si peu ?
Que son cœur soit de glace et le mien soit de feu ? (4)*

D'un côté, l'existence de l'androgynie dissimulé derrière un *tout*, de l'autre sa déchirure, *moitiés* ou *parties*. Les vers reprennent à l'envi cette scission et rappellent que bien loin de se compléter, les deux êtres s'opposent : le début puis la fin des hémistiches accueillent chacun de leur côté l'une des parties de ce tout, *je* puis *elle*, *la glace* puis le *feu* et ne les laissent ainsi jamais se rejoindre. Le chiasme des deux derniers vers, où l'on parle d'Hérode puis de Mariane, de Mariane puis d'Hérode accentue la division de ce couple antithétique : même la syntaxe refuse de les rapprocher et les fait se heurter. Elle brise les symétries.

Le couple d'Hérode et de Mariane s'oppose à l'union parfaite de Mariane et de son frère, un couple gémeaire :

*Il était de mon poil, il avait mon visage,
Il était ma peinture, ou j'étais son image. (5)*

Le lien du sang est redoublé par une ressemblance physique. Perdus dans un jeu de reflet, les deux jumeaux ignorent lequel est le portrait de l'autre. Il n'est plus question d'être masculin ou féminin : le couple dépasse cette opposition. Les hémistiches ne séparent pas mais rassemblent le frère et la sœur en tissant une symétrie parfaite : à la correspondance des êtres s'ajoutent le jeu des anaphores, des rimes riches et les mots eux-mêmes sont composés de sonorités semblables.

Mais une telle union ne se conjugue qu'au passé ou au futur, jamais au présent : la mort de Mariane lui permettra de rejoindre son frère. Hérode voudra aussi former un tout uni avec Mariane en mourant avec elle. Seule la mort autorise la nouvelle fusion de Mariane et de son

frère et l'unique rencontre possible d'Hérode avec sa femme. La mort assure à elle seule l'union des moitiés originellement séparées ou jamais réunies :

*Plutôt le feu me brûle, ou l'onde son contraire
Rende mon sort pareil à celui de mon frère. (6)*

Mariane rappelle que si l'onde s'oppose au feu, elle donne comme lui la mort : la coïncidence des matières correspond à la fusion du frère et de la sœur. La rime efface même les différences : *frère* vient à rimer avec *contraire*. Le même est l'autre : Mariane veut mourir à la manière de son frère noyé. Hérode souhaite à son tour mourir à la manière de sa femme, par le fer. Dans un moment de folie, il imagine qu'il formait un tout avec Mariane, comme si la mort avait su aussi tisser un lien *a posteriori* entre deux êtres séparés :

*O mort ! en mes ennuis, j'implore ta pitié !
Viens enlever le tout dont tu pris la moitié. (7)*

Contrairement à la vie, la mort gomme la déchirure : tout en séparant les êtres vivants, elle les autorise à se rejoindre une fois morts. Elle dénonce ainsi la séparation entre les êtres tout en l'abolissant.

Ce paradoxe atteint son apogée lorsque la nature même de cette mort impose l'épreuve de la déchirure. Mariane meurt lorsqu'on lui coupe la tête. Or, c'est son visage qui la faisait se confondre avec son frère Aristobule. La réunion létale va de pair avec la déchirure du lien originel : le couple scindé ne se retrouve que lorsque l'une des deux moitiés déchire la partie de son corps la plus proche de l'autre moitié. Lorsque Néron veut rejoindre Sénèque dans la mort, la même épreuve l'attend : une coupure lui ferait rejoindre son précepteur :

*Que celui qui soupire après mes funérailles
Me déchire le sein, me perce les entrailles,
Et rende ses souhaits accomplis de tout point. (8)*

C'est à l'endroit le plus intime (le cœur) et le plus profond (les entrailles) que le tyran veut voir son corps touché, creusé comme on creuserait un tombeau. Pour retrouver sa victime, le bourreau doit à son tour voir sa chair se déchirer. *Nourrisson* de Sénèque, Néron vise naturellement pour mourir ce *sein* qui l'unissait à son précepteur. Bien plus, Sénèque meurt d'une coupure dans sa chair, le rasoir remplaçant l'épée de Mariane. Les déchi-

tures se multiplient et rédupliquent la coupure originelle des deux moitiés tout en la laissant par là-même s'effacer. Dans le dernier vers de la tragédie, Néron se venge de la perte de Sénèque qu'il a pourtant lui-même ordonnée en imposant au monde entier cette déchirure :

Mais avant, je perdrai la moitié de la Terre. (9)

A défaut de voir son corps se déchirer, Néron brise le monde : la rupture est ainsi généralisée.

L'élément liquide est un allié précieux de la mort dans cette abolition des distances entre les êtres : il assure, comme la mort, la réunion des deux parties originellement unies ou la séparation des deux moitiés indûment associées. L'eau qui tue Aristobule se transforme finalement en sang sur le corps de Mariane, en *mille chaudes fontaines* (10). La fontaine unit l'eau et le sang et exauce le souhait de Mariane qui meurt comme son frère, au moins d'une manière métaphorique, noyée sous ce sang. Hérode montre également la mort de Mariane comme une noyade : Mariane meurt aussi des crimes qu'il a commis sur sa famille

Je te fis arroser, et de sang et de larmes. (11)

De même le *sein* déchiré de Néron désigne plus qu'une plaie vive : Néron revoit à la mort de son précepteur le fantôme sanglant de sa mère. Le lait de la mère et le lait du précepteur se confondent en un même liquide rouge. Le lait spirituel qui passe de Sénèque à Néron est remplacé par le sang coulant des veines de Sénèque puis de celles de Néron. L'eau même dans laquelle meurt le philosophe se confond également avec le sang : il meurt dans un *bassin* rempli d'une eau pleine d'odeur, substitut possible de ce lait et c'est bien cette eau brûlante qui le fait mourir (12). La mère et l'enfant, le père spirituel et son fils sont réunis dans un même bain de sang, eau létale ou liquide symbiotique, élément double en tout cas. L'eau et le sang sont le signe de la rencontre du philosophe et du tyran, de l'enfant et de sa mère : au lait spirituel, au liquide vital proposé par Sénèque et au lait maternel d'Agrippine — lait déjà trouble, il est vrai — répond le sang versé par Néron : le tyran fait *couler du sang mêlé de larmes*. Sa ville, Rome, n'est qu'un *grand marais de sang mêlé de cendre*. Le bain fatal ne fait donc que réunir ce marais sanglant et le bassin lacté : fusion des espaces, des liquides précédant la fusion des êtres.

Qu'on ne s'y trompe pas : c'est bien l'alliance des deux liquides, eau et sang ou lait et sang qui autorise la fusion des êtres : Hérode ne peut finalement mourir. Certes, il s'évanouit cependant. Mais, si cette petite mort le rapproche un temps de sa femme disparue, il revient à lui, lorsque Tharé propose de lui [*jeter*] *de l'eau sur le visage*. L'eau qui coule sur le visage d'Hérode le ramène à la vie, à lui, et ne lui permet plus de rejoindre sa femme.

L'histoire de l'androgynie se traduit ainsi par de multiples symétries ou antithèses : heurts de matières contraires, eau ou feu, sang ou lait, ou d'une matière avec elle-même, eau de vie ou eau de mort ; opposition de l'homme et de la femme (Mariane-Hérode) ou confusion de deux êtres (Mariane-Aristobule, Néron-Sénèque). Cette histoire se nourrit toujours de trois motifs : la mort, un élément liquide et une déchirure qui s'unissent pour créer ou détruire à jamais l'androgynie.

Cependant, la figure de l'androgynie ne se dissimule pas uniquement derrière ces moitiés séparées et déchirées (13). L'Hermaphrodite et Orphée l'incarnent à eux seuls.

L'apparition de l'Hermaphrodite coïncide avec le moment de sa mort : après nous avoir rappelé qu'il est à la fois *fils et fille*, masculin et féminin, l'Hermaphrodite raconte sa *fortune*. Trois dieux président à sa mort si bien qu'il est tué trois fois :

*Je suis tombé d'un saule à côté d'un étang,
Mon poignard dégainé, m'a traversé le flanc,
J'ai le pied pris dans l'arbre, et la tête dans l'onde.*

*O sort dont mon esprit est encore effroyé !
Un poignard, une branche, une eau noire et profonde,
M'ont en un même temps meurtri, pendu, noyé. (14)*

Quoi qu'en dise l'Hermaphrodite, seule la première et la troisième mort causées par le poignard et l'onde lui sont fatales (15). Se retrouve ainsi dans cette fin le même élément liquide, sang ou eau impure — *noire et profonde*, elle ressemble déjà à du sang, ou au moins à une eau morte. A cet élément liquide l'androgynie associe comme ailleurs la mort et la déchirure. Le flanc est alors *traversé*. L'androgynie n'apparaît qu'au moment de sa mort et le sonnet accentue même cet état de fait en donnant la parole à l'Hermaphrodite : il raconte lui-même ses aventures, alors qu'il est déjà mort. L'être double reste ambigu par-delà la mort en unissant son corps mourant et sa voix

d'outre-tombe. Si l'Hermaphrodite, comme Mariane et son frère, est un être appartenant au passé et à la mort, le présent existe cependant pour lui au travers d'un instant. Quasi intemporel, ce moment unit trois morts *en même temps*, et trois parties de son corps, *flanc, pied et tête* entraînant chacune à leur tour l'ensemble du corps vers la mort. Les membres meurtris et disjointes décident inéluctablement du sort de l'être entier et ne révèlent les liens du tout et de ses parties que dans la mort. Dès lors, l'histoire de l'androgynie n'existe pas dans la seule alternance de l'être unique et de ses deux moitiés : le chiffre trois vient insidieusement briser ce motif. Mais faut-il s'en étonner ? Le mythe de l'androgynie tel qu'il apparaît dans *Mariane* et dans *La Mort de Sénèque* n'évoque-t-il pas la rencontre de trois personnages à chaque fois : Hérode, Aristobule et Mariane d'un côté, Sénèque, Néron et Agrippine de l'autre ? C'est que le chiffre trois n'est pas totalement étranger au récit que nous propose Aristophane : il évoque trois êtres différents séparés en deux par les dieux, il raconte surtout comment une moitié séparée d'une autre par la mort en cherche une troisième pour s'unir à elle. Sénèque même meurt de trois morts comme l'Hermaphrodite. Les tragédies sont l'illustration du mythe de l'androgynie, des couples qui se scindent : l'être double originel (Mariane-Aristobule, Néron-Agrippine) est remplacé par un couple artificiel (Mariane-Hérode, Néron-Sénèque).

Le mythe d'Orphée est lui-même hanté par la mort et par trois figures réparties en deux couples : Eurydice et Orphée ; Orphée et sa lyre. L'apparition et la disparition d'Orphée coïncident dans une même fin tragique : la mort d'Eurydice ouvre le poème, la déliquescence d'Orphée le termine. La ressemblance de l'Hermaphrodite et d'Orphée ne s'arrête pas là. Le monde qui l'entoure est envahi par de multiples paires. Orphée même forme, avec sa lyre, un être autonome. Lorsque le musicien se réfugie sur un rocher pour y pleurer Eurydice, le rocher est celui de l'androgynie : sans forme, brut, ni masculin, ni féminin (16). Les animaux et les végétaux qui s'approchent ensuite d'Orphée en pleurs forment un premier rempart autour de lui, deux couronnes solides qui lient justement les êtres les plus contraires. Toute union semble possible alors même qu'Orphée est séparé d'Eurydice :

*La Brebis et le Loup suivent cette harmonie,
L'un sans aucune peur, l'autre sans tyrannie. (17)*

A l'instar de ce couple antithétique sont convoquées dans le même lieu et le même vers quelques paires qui unissent un être féminin à un être masculin : *la biche* et le *chevreuil*, *l'once* et le *cervier*, *la belette* et *l'aspic* ; et des paires mêlant deux êtres masculins : *éléphant* et *rhinocéros* ; *lion* et *taureau*.

Lorsque l'amant part aux enfers rejoindre sa maîtresse, il se couvre à son tour d'un rideau végétal qui juxtapose les contraires :

*D'un long manteau volant, il se couvrit le corps.
La couleur en était de la feuille qui vole,
Lorsque le vent du Nord tous les arbres désole :
Le dessous était vert montrant qu'en son malheur,
Quelque espoir se joignait encore à sa douleur.
Par les bouts d'une écharpe, avec art étendue,
A deux agrafes d'or sa lyre était pendue,
Ce cèdre résonnant, ce bois mélodieux... (18)*

Comme la feuille morte, le manteau vole. Au dehors, il a gardé sa teinte, feuille de l'automne. Au dedans, il est vert comme la feuille du printemps, vert comme la couleur de l'espoir chère à Tristan, vert comme la couleur primitive. Le manteau unit ainsi deux saisons. La longue périphrase choisie pour décrire cette teinte d'automne, semble tourner elle aussi, autour des mots et du corps d'Orphée, tandis que les échos sonores des liquides [l], [r] et des fricatives [v], [f] enveloppent à leur tour le corps d'une musique aux accents de brise. Quelques vers plus haut, on évoquait les longs cheveux d'Orphée, longs comme le manteau, tellement longs qu'ils posent une protection sur le corps d'Orphée. Quant à la lyre, la métonymie qui confond sa matière avec le *cèdre*, dessine à nouveau un rempart végétal, petit succédané du rideau naturel formé par les arbres, à l'entour de bon nombre de grottes des poèmes de Tristan. Le lien qui unit la lyre à Orphée, est doublé comme les couvertures autour de son corps : deux agrafes viennent assurer la première attache de l'écharpe. La lyre, oscillant entre son nom féminin et deux vocables masculins, *cèdre* et *bois*, s'unit au corps du musicien comme pour empêcher leur rupture. A l'instar du rocher, le corps d'Orphée, une fois protégé, a perdu toute forme : ses cheveux longs le rapprochent de la femme, son manteau a fonction d'armure mais ne révèle pourtant rien de son corps.

Les multiples rideaux autour d'Orphée l'isolent du

monde hostile mais aussi d'une certaine manière d'Eurydice : la lyre attire les paires d'animaux mais rejette violemment la féminité exhibée par la Bacchante qui menace Orphée. Le corps de la Furie n'est pas voilé mais dévoile une nudité toute féminine : *sa jupe [s'ouvre] au dessous de la hanche, sa gorge [est] ouverte ; sa bouche n'[est] point si close ; son poil errant* nous montre des cheveux qui s'envolent sans être retenus par un voile ou un lien (19). La lyre seule a raison des attaques du thyrses de la Bacchante. Eurydice quant à elle n'apparaît qu'à la fin du poème, et c'est alors seulement qu'Orphée comprend qu'il n'est qu'une partie du tout : sa lyre devenue pauvre substitut de sa maîtresse lui est désormais inutile après la disparition irrémédiable d'Eurydice. Les deux couples se brisent alors simultanément.

Le corps du poète ne peut que disparaître et il se liquéfie en un *rhume* : Orphée a perdu toutes les protections entourant son corps et le mal l'attaque de l'intérieur. Orphée se déchire le corps avec *ses ongles* comme pour perpétuer dans sa chair la rupture qu'il vient de vivre. La liquéfaction du corps de l'androgynisme se retrouve donc aussi au moment de la propre mort du poète. Mais cette déchirure ne marque pas comme ailleurs les retrouvailles dans l'au-delà du couple : le mythe d'Orphée inverse ici les étapes des autres récits du mythe de l'androgynisme. La déchirure et la liquéfaction marquent la fin de l'union des deux êtres et non leur fusion.

L'histoire d'Orphée est d'ailleurs bien paradoxale : c'est en retrouvant Eurydice qu'il perd son caractère androgynisme et autonome. Bien plus, le lecteur est frappé par l'absence d'Eurydice tout au long du poème. Étrangement, Euridyce apparaît pour la seule et unique fois à la fin du poème. Elle est celle que l'on attend. Or, au moment où elle est nommée, le [y] de son prénom est remplacé par un [i], comme s'il présentait un manque : *Euridice*. Le seul autre mot auquel est retiré son [y], désigne les *Champs Elisées*, le tombeau d'Eurydice. En revanche, la *lyre*, le *thyrses* de la Bacchante, l'*hydre*, le *Styx*, qui jalonnent les vers précédant l'apparition du prénom, gardent leur [y]. Le chemin menant à Eurydice est suivi par des mots qui portent en leur cœur le signe de sa présence : de la *lyre*, qui reforme avec Orphée le couple détruit ; du *thyrses* agressif de la Bacchante qui menace de briser ce couple au profit de celui qu'elle veut former avec Orphée, en passant par les figures symboliques

de l'Enfer qui a ravi sa maîtresse à Orphée. Le [y] est tout à la fois la trace de l'obsession de l'amant pour sa femme et le signe même qu'Eurydice n'est plus qu'un référent manquant déjà privé de son nom, irrémédiablement amputé. Nous savons donc, d'emblée, que la descente aux enfers est inutile. Eurydice n'est même pas décrite et elle ne parle à la fin que pour dire adieu à son amant : paroles en partance d'un être éternellement absent.

La quête de l'autre, de la fusion du féminin et du masculin, est ainsi anticipée dans ce poème : dans le jeu des matières, puisque Orphée se love dans des substances féminines, multipliant les couvertures qui le transforment en un homme-gigogne ; dans l'écriture des mots, qui guette dans les phonèmes et les lettres, l'absence-présence de l'autre. A la fin du poème, on retrouve d'ailleurs une orthographe bien particulière pour des mots lourds de sens. *Enemy* rime avec *endormy* ; *vraye* avec *playe* ; *ennuy* avec *luy*. Ces vocables nous rapportent l'histoire tragique d'Orphée, en modulant leurs sons sur la même lettre, le [y], le récit de ce sommeil (*endormy*) éternel imposé à Eurydice et contraire à ses vœux d'amant (*enemy*) ; de la seule réalité dont il ne puisse douter, la douleur qu'il sent dans sa chair meurtrie (la *playe* vive), et le tourment qui l'envahit (*l'ennuy*), qui se mêle par ses sons au pronom qui désigne le poète malheureux (*luy*).

Orphée prend ainsi tantôt la figure de l'androgynie, tantôt celle d'une moitié du tout disloqué. Il partage surtout avec les moitiés séparées une obsédante mélancolie : cette humeur que l'on évoque souvent chez Tristan et que les critiques ont souvent notée, est un trait caractéristique de ses androgynes.

Il serait vain d'énumérer les passages où l'on voit ces êtres sombrer dans le désespoir : la tristesse de Sénèque, de Mariane, d'Hérode, d'Orphée ou d'Ariste, le sage mélancolique s'expliquerait donc moins par la mélancolie bien connue de l'auteur que par le lien qu'elle entretient avec cette obsédante quête de l'autre moitié perdue (20). Mais la mélancolie du page disgracié, révélée dès les premières lignes dans le pacte conclu avec le lecteur (21), pourrait être relue différemment et faire prendre un autre sens à cette histoire : l'omniprésence de la figure de l'androgynie expliquerait la volonté du page de retrouver le vieil alchimiste, espoir qui se manifeste tout au long de l'œuvre. Le page attend sans fin le retour de ce père spirituel. Ce père qui ne revient jamais provoque justement

chez le page des accès de mélancolie où on le voit [se perdre] *dans ses rêveries*. La ressemblance de l'histoire du page avec celle de l'androgynie est encore plus nette dans le récit qu'il propose d'une légende de deux amants confondus dans la mort (22). Dans l'œuvre de Tristan, elle est la seule à montrer un couple réuni au même moment dans une mort commune, au creux d'un filet, puis d'un tombeau.

Deux amants sont séparés par leur famille et par une rivière. Un jour, la belle décide de rejoindre son amant dans une nacelle mais elle se noie, et celui qui l'aime meurt en tentant de la sauver. Retrouvés embrassés dans un filet de pêche, ils sont enterrés ensemble et l'on finit par construire un pont entre les deux rives, en souvenir d'eux. Tout concourt dans cette légende à l'union : de la nacelle, objet creux, image de la demeure et figure de cette femme qui vient s'y offrir à son amant, jusqu'au filet qui lie, dans la mort et le tombeau, le couple. Le pont achève de matérialiser l'union des deux êtres. Bien plus, le pont fait de cette légende un mythe étiologique : celle-ci nous raconte l'origine du pont, et l'origine d'un mot, *aboucher*. Les amants s'embrassent dans leur filet de mort et le poète, en décrivant le pont, écrit aussi qu'il *abouche* les deux rives. L'édifice semble alors illustrer cette histoire ancienne et ce geste. La topographie est investie d'un sens symbolique. L'eau, comme ailleurs, tue et unit en même temps les deux amants. Elle mêle les corps autrefois séparés. Lorsque le page, à son tour, se retrouve seul avec sa maîtresse, il murmure que l'eau de leurs larmes colle leurs deux visages. Ce collage, aussi bien que l'abouchement du couple de la légende, tisse l'union d'un homme et d'une femme. Il nous fait retrouver ce lien intime qui unit l'élément liquide au couple androgynie et, dans le baiser de ces deux visages à nouveau recollés comme les bouches des amants morts, il nous laisse espérer cette fois une fusion possible avec l'autre vivant encore. Mais l'histoire du page demeure inachevée : les deux parties du roman n'auront pas la suite annoncée par l'auteur. La troisième moitié, comme ailleurs, vient briser la belle unité des deux autres.

D'autres poètes de la même époque reproduisent cette obsédante dualité et cette figure de l'androgynie. La rencontre des deux moitiés se conjugue au présent, dans des espaces euphoriques : navire, grotte ou solitude. De tels lieux existent chez Tristan mais ils sont mis à couverts,

l'androgynisme, ailleurs promesse d'éternité, porte le stigmate de son apparence passée : chez Tristan, la rencontre des deux moitiés se fait souvent dans une douleur semblable à celle de la rupture originelle et l'existence même de l'androgynisme est un calvaire. La présence simultanée de substances liquides et de l'androgynisme se retrouve dans d'autres œuvres mais, là encore, à l'humeur noire de la mélancolie, au sang impur et à l'eau souillée sont préférés des liquides plus chauds : lait, miel, rosée ou eau d'ange (23). L'androgynisme de Tristan est véritablement le mélancolique, veuf, ténébreux, inconsolé.

Véronique ADAM,

Université de Grenoble.

NOTES

(1) *La Mariane*, édition Jacques Madeleine, Paris, Droz, 1939, V, 5, v. 1572.

(2) *Alors, chaque moitié soupirant après sa moitié, la rejoignait ; s'empoignant à bras le corps, l'une à l'autre enlacées, convoitant de ne faire qu'un même être, elles finissaient par succomber à l'inanition et, d'une manière générale, à l'incapacité d'agir, parce qu'elles ne voulaient rien faire l'une sans l'autre (...) et de la sorte l'espèce se perdait.* (Discours d'Aristophane dans PLATON, *Le Banquet*, éd. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1929, 191 b.)

(3) « Contre l'Absence », *Les Amours*, édition Pierre Camo Paris, Garnier, 1925, § 1, p. 46.

(4) *La Mariane*, I, 3, v. 235-238.

(5) *Ibidem*, II, 1, v. 407-408.

(6) *Ibidem*, II, 1, v. 427-428.

(7) *Ibidem*, V, 2, v. 1649-1650.

(8) *La Mort de Sénèque*, édition Jacques Madeleine [1919], Paris, Nizet, 1984, V, 4, v. 1859-1861.

(9) *Ibidem*, V, 4, v. 1868.

(10) *La Mariane*, V, 2, v. 1555.

(11) *Ibidem*, V, 3, v. 1780.

(12) *La Mort de Sénèque*, V, 4, 1975 sq. L'eau brûlante du bassin achève Sénèque laissant le sang de son corps sec couler.

(13) Il faudrait aussi évoquer les liens d'Ariste avec sa fille

Rosélie dans *La Folie du sage*, certes moins tragiques, mais tout aussi prégnants. Pensant avoir perdu sa fille, Ariste dénonce la perte de sa propre identité :

Je me cherche moi-même et ne me trouve plus.

(*La Folie du sage*, édition Jacques Madeleine, Paris, Droz, 1936, II, 1, v. 437.)

(14) « La Fortune de l'Hermaphrodite », *La Lyre*, édition Pierre Camo, Paris, Garnier, 1925, v. 9-14, p. 190.

(15) Même si l'Hermaphrodite ne peut se noyer que parce qu'il est prisonnier de l'arbre.

(16) Voir G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Dunod, 1985, p. 142.

(17) « L'Orphée », *La Lyre*, édition Pierre Camo, Paris, Garnier, 1925, XVI, v. 141-2, p. 149.

(18) *Ibidem*, v. 328-336, p. 126-154.

(19) *Ibidem*, v. 193, 201, 206, 211, p. 150-151.

(20) Que cette quête naisse de la mélancolie ou qu'elle la provoque. A ce sujet, évoquant le *Page disgracié*, Catherine MAUBON (*Désir et Mélancolie : le Page disgracié*, Genève, Slatkine, 1980) note que ce n'est pas la perte de l'objet qui créa la mélancolie, mais la mélancolie qui créa l'objet perdu.

(21) *Je trace une histoire déplorable, où je ne parais que comme un objet de pitié. [Mon livre] est fait des matières où j'ai trouvé tant d'amertume. (Le Page disgracié, éd. Jean Serroy, Grenoble, P.U.G., « Romanesque », 1980, p. 31.)*

(22) « Histoire tragique de deux amants », *Le Page disgracié*, p. 132-133.

(23) Nous faisons principalement référence aux poèmes de Gabriel Du Bois-Hus et de Théophile de Viau. Pour le premier, les figures de Louis XIV et du Christ unissent sur leur visage les traits de leurs deux parents, comme l'hermaphrodite : loin d'être réduits à leur finitude, ils semblent éternels et rendent intemporels le visage de leurs ancêtres gravé sur leur peau. Ils sont eux-mêmes deux parties qui se ressemblent. Ils évoluent dans un univers euphorique, maternel. Chez Théophile, ce sont davantage les espaces qui permettent aux amants de se confondre, mais l'on y aperçoit souvent la même quiétude.