

CAHIERS  
TRISTAN L'HERMITE

VII  
1985

«LA MORT DE SÈNÈQUE»

Jean-Marie VILLÉGIÉ, Hubert GIGNOUX  
*Entretiens avec Roseline LAPLACE*

Madeleine BERTAUD  
*Impressions et réflexions*  
Bibliographie des comptes rendus

LA JOURNÉE DE JANAILLAT

Jacques MOREL  
*Entretiens et allocution*  
Jean-Pierre ROSSFELDER  
*L'action dans la tragédie*

TRISTAN L'HERMITE  
*Stances à Monsieur Le Maistre*  
présentées par Jean-Pierre CHAUVÉAU

Stéphan BOUTTET  
*Tristan, poète de la nature*  
Doris GUILLUMETTE  
*Tristan, Van Dyck et l'art des nuances*

Bibliographie — Chronique 1984

ROUGERIE



## CAHIERS TRISTAN L'HERMITE

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

### *Editeur*

René ROUGERIE, Mortemart, 87330 Mézières-  
sur-Issoire.

### *Secrétariat*

Amédée CARRIAT, Bellevue de Tercillat,  
23350 Genouillac.

### *Comité de Rédaction*

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

### *Correspondants étrangers*

- *Allemagne Fédérale* : Wolfgang LEINER (Univ. Tübingen) ; Christian WENTZLAFF-EGGEBERT (Univ. Cologne) ;
- *Belgique* : Marcel PAQUOT (Univ. Liège).
- *Canada* : Catherine GRISÉ (Univ. Toronto) ;
- *Danemark* : John PEDERSEN (Univ. Copenhague) ;
- *Etats-Unis* : Claude K. ABRAHAM (Univ. Californie, Davis) ; Jerome W. SCHWEITZER (Univ. Alabama) ;
- *Italie* : Daniela DALLA VALLE (Univ. Turin) ; Pasquale A. JANNINI (Univ. Rome) ; Cecilia RIZZA (Univ. Gênes) ; Guido SABA (Univ. Rome).

Au sommaire du *Cahier* n° 8 (1986)

*Tristan et la mélancolie*

## LES AMIS DE TRISTAN L'HERMITE

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

Siège social : Bellevue de Tercillat, 23350 Genouillac

### *COMITÉ D'HONNEUR :*

- Marcel ARLAND, de l'Académie Française ;
- Georges-Emmanuel CLANCIER, Président du Pen Club ;
- Henri HEMMER, Directeur honoraire des Archives de la Creuse.
- † Raymond LEBÈGUE, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Professeur honoraire à la Sorbonne, Président de la Société d'Histoire Littéraire de la France ;
- Comte Pierre de L'HERMITE ;
- Jean MESNARD, Professeur à la Sorbonne, Président d'honneur de la Société d'Etude du XVII<sup>e</sup> siècle ;
- † Georges MONGREDIEN, Fondateur et Président honoraire de la Société d'Etude du XVII<sup>e</sup> siècle ;
- René PINTARD, Professeur honoraire à la Sorbonne ;
- Robert SABATIER, de l'Académie Goncourt.
- Jacques SCHERER, Professeur honoraire à la Sorbonne.

*PRÉSIDENT :* Jacques MOREL, Professeur à la Sorbonne.

### *VICE-PRÉSIDENTS :*

Jean-Pierre CHAUVEAU, Université de Nantes ;

Pierre MENANTEAU, Président de la Maison de Poésie

*TRÉSORIER :* Jean MICHAUD.

*ADMINISTRATEURS :* Jacques ARNOLD, Yvonne BELLENGER, André BLANC, René BOUDARD, René CHATREIX, Jean DUBU, Nicole FERRIER, Henri GERBAUD, Roger GUICHEMERRE, Jean LAGNY, Maurice LEVER, Andrée MANSAU, Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, Louis PEROUAS, René ROUGERIE, Jean SERROY.

## “ LA MORT DE SENEQUE ” A LA COMEDIE-FRANÇAISE

*Le 24 mars 1984, la Comédie-Française créait la Mort de Sénèque, qui rejoignait ainsi au répertoire la Mariane et le Parasite. Cette exhumation audacieuse d'un auteur et d'un texte inconnus du grand public compta parmi les événements de la saison théâtrale parisienne. Près de 16 000 spectateurs y assistèrent, en 24 représentations. Le succès fut tel que la pièce a été remise à l'affiche cette saison pour une nouvelle série de représentations, entre février et avril.*

*Roselyne Laplace a rencontré pour nous Jean-Marie Villégier, le metteur en scène, et l'interprète du rôle titre, Hubert Gignoux.*

### ENTRETIEN AVEC JEAN-MARIE VILLEGIER

*R.L. — Pourquoi avoir monté cette pièce pratiquement inconnue ?*

*J.-M.V. — Je navigue depuis déjà longtemps dans l'ancien répertoire français et mon goût me porte surtout vers les contemporains de Corneille. Un beau jour, le hasard m'a mis entre les mains *la Mort de Sénèque*, dans l'édition Madeleine dont alors je ne mesurais pas la rareté. J'ai tout de suite été enthousiasmé. Lorsque, deux ou trois ans plus tard, Jean-Pierre Vincent m'a invité à lui proposer une pièce, mon enthousiasme n'était pas retombé. Et celui de l'Administrateur le relayait. A la différence de *la Mariane*, *la Mort de Sénèque* n'avait jamais figuré à l'affiche de la Comédie-Française. Il fallut donc la soumettre au Comité de lecture, tout comme une œuvre nouvelle. Je crois savoir que le vote fut unanime. Rien d'étonnant, à vrai dire : la tragédie de Tristan est comme symbolique de tout ce que cette époque peut comporter de richesses oubliées, inattendues, et qu'il est nécessaire de redécouvrir aujourd'hui. Sans compter les raisons sentimentales que vous savez : le*

fait que Molière l'a probablement jouée, qu'un lien d'amitié semble l'avoir uni à Tristan L'Hermite, et que Madeleine Béjart, à coup sûr, a connu l'un de ses grands succès en incarnant Epicharis.

*R.L. — Comment avez-vous choisi vos interprètes ?*

*J.-M.V. —* Question importante, spécialement en ce qui concerne cette œuvre où aucun précédent ne montre le chemin. L'une de mes premières évidences a été Hubert Gignoux dans Sénèque, parce qu'il est, dans la vie, cet homme de haute bourgeoisie et de grande culture mais aussi ce non-conformiste, ce notable et cet artiste, ce moraliste sévère et ce gourmand d'idées, ce Philinte et cet Alceste qu'il faut être pour jouer Sénèque. Vint ensuite Richard Fontana. Ni lui, ni moi n'étions sans hésitation au départ. Le personnage de Néron, dans la pièce, ne se révèle pas de prime abord et l'on peut même le juger assez médiocrement dessiné. Tout se passe comme si Tristan supposait connus Suétone et Tacite. Il y a beaucoup à deviner, à compléter. Et c'est en construisant, dans le jeu, que Fontana est revenu, que nous sommes revenus ensemble de l'impression initiale. Le rôle est bien plus beau qu'il n'y paraît à la simple lecture, tout au moins si l'acteur consent à s'y risquer. Tout ce que Néron lui demandait, Richard Fontana pouvait le donner. Et, l'ayant donné, nous le représenter avec ces soins d'orfèvre, cette précision virulente, cette inquiétude à séduire et cet acharnement à provoquer, ce plaisir et cette distance au plaisir, ce sentiment aigu de l'impossible sincérité qui ont scellé l'entente du jeune sociétaire et de l'impérial *artifex*. Puis, longtemps et dans tous les sens, j'ai scruté le " trombinoscope " de la compagnie à la recherche de Poppée. Le visage et le nom de Marcelline Collard étaient, à l'origine, de ceux sur lesquels je ne m'arrêtais pas. Je l'avais appréciée, par exemple dans *la Colonie* de Marivaux, mais la tentation était de vouloir une Poppée sombre, une Carmen, un Méphisto femelle, loin, très loin de l'emploi où chacun la situait. J'ai enfin compris que Poppée devait être imaginée dans le paradoxe, dans le mystère sans profondeur de l'innocence cruelle. Et j'ai trouvé, chez Marcelline Collard, bien au-delà de ce que je pouvais prévoir, l'intensité, l'ampleur, la générosité, la diversité de couleurs qui ont révélé, en cette Rosine, une future Emilie.

Epicharis, enfin : très tôt, j'avais pensé à Claude Mathieu. Mais, dans le même temps, je montais *Cinna* où je l'avais distribuée - et sans la moindre intention de me priver d'elle au profit de Tristan L'Hermite. Ajouter Epicharis à Emilie, c'était porter à la même adresse une énorme gerbe de roses et un solide bouquet des champs, tout aussi lourd à manœuvrer. Il fallait oser les offrir. J'en mourais d'envie. Jean-Pierre Vincent m'y encouragea. Il fallait aussi oser les recevoir, car le défi n'était pas mince. Il a été relevé, et comment, puisque Claude Mathieu vient d'être nommée sociétaire. Je suis heureux de penser qu'Epicharis lui a porté chance, comme autrefois à Madeleine Béjart.

*R.L. — Comment avez-vous élaboré votre mise en scène ?*

*J.-M.V. —* Sans trop de recul. Les choses sont allées très vite. Carlo Tommasi est venu me rejoindre à Paris, un mois et demi avant le début des répétitions..Il n'avait pas complètement terminé la maquette du décor lorsqu'elles commencèrent. C'est durant cette période, dans notre travail quotidien auquel s'est joint Patrice Cauchetier pour les costumes, que nous avons commencé à produire une image de ce que devait être le spectacle. L'apport de Tommasi a été décisif : c'est lui qui a eu l'idée de faire revenir, dans l'architecture solennelle du *palais à volonté* que je voulais comme lieu commun aux deux tragédies, les chariots d'un ancien décor " à compartiments ". Tristan nous est ainsi montré dans son difficile effort pour s'accommoder de la loi nouvelle, qu'il prétend respecter (la scène ne quitte pas le jardin de Mécène) mais à laquelle il se dérobe (cet extérieur, sur lequel donne tant d'appartements, où tant d'actions se déroulent, où sont possibles tous ces jeux de cache-cache, déborde évidemment les limites du plateau classique). C'est comme si les dessins naïfs de Mahelot revenaient hanter le vestibule racinien.

*R.L. — Curieusement, bien que l'on soit en extérieur, il règne une atmosphère étouffante, un peu feutrée...*

*J.-M.V. —* Ce que j'aime le mieux dans ce décor, c'est qu'à certains instants ce plein air devient intérieur, et inversement, sans que l'on sache comment cela s'est produit. A

vrai dire, la question du lieu où l'on est ne se pose, chez Tristan, qu'à quelques moments-clés. Le reste du temps, on est sur le théâtre où l'action se joue. J'ajouterai que le lointain du décor est une citation de Poussin - paysage urbain d'un fond de tableau, ici démesurément agrandi et percé d'une porte qui le maintient dans l'ambiguïté : toile de fond illusionniste ou simple fresque sur un mur - tandis que les éléments mobiles empruntent à Antoine Caron leur vocabulaire plastique.

*R.L. — J'imagine que vous avez beaucoup lu autour de la pièce ?*

*J.-M. V. —* Oui. L'œuvre dramatique de Tristan, naturellement (*la Mariane, la Mort de Crispe*, ce n'est pas mal non plus !) mais aussi beaucoup d'histoire romaine. Le public du dix-septième siècle la pratiquait constamment, il retrouvait chez Tristan les détails qui l'avaient impressionné dans les *Douze Césars* ou dans les *Annales*. Nous devons nous en nourrir. Comme nous devons lire Sénèque. Nous nous sommes également hasardés du côté de Renan (*l'Antéchrist*) dont le récit flamboyant était propre à exciter les imaginations...

*R.L. — Puisque vous parlez d'imagination, la mienne a été fortement frappée, au début de la pièce, par la vision assez " grand-guignolesque " (pardonnez-moi l'expression) de Néron jouant avec la tête d'Octavie...*

*J.-M. V. —* La tête coupée d'Octavie n'est évidemment pas indiquée par Tristan, pas plus que ce que nous appelions " la bande à Tigellin ". Mais je crois qu'il fallait oser l'un et l'autre. Je me suis efforcé de définir, par l'analyse du texte, les droits que notre auteur reconnaît à ses interprètes. Puis, j'ai considéré comme un devoir le plein exercice de ces droits. Nous avons droit au sang, à l'horreur sur la scène : la preuve en est qu'Epicharis réapparaît au dernier acte après avoir été torturée (" *Des gens trop curieux l'ont un peu maltraitée* "). D'où la tête qui, dès le départ, donne le la de ce que l'on peut se permettre. Sans compter qu'elle nous procure le moyen de rendre plus durablement présente la situation initiale - Octavie vient de mourir, la place est libre - et de découvrir les personnages dans leur comportement à l'égard de ce macabre accessoire.



R.L. — *Revenons, si vous le voulez bien, à la décoration, et plus particulièrement aux costumes.*

J.-M.V. — Il me semble que la réussite de Patrice Cauchetier tient, là encore, à un effet de collage très exactement calculé. On le voit, par exemple, au plus simple et au plus frappant, dans la scène entre Sénèque et Pauline. Un Romain-Poussin, un Romain vu par un archéologue d'époque Louis XIII, y côtoie une sainte Catherine de la Contre-Réforme. Autant dire que Cauchetier a su rendre sensible l'un des charmes de *la Mort de Sénèque*. D'une part, c'est l'œuvre d'un savant qui s'amuse avec son dictionnaire latin, qui prend un plaisir de collectionneur à savourer le vocabulaire antique ; mais c'est aussi l'œuvre d'un esprit libre, à qui les anachronismes ne font pas peur et qui tire les choses à soi pour les faire vivre dans son temps. On ne peut s'empêcher de penser à l'atmosphère intellectuelle qui devait entourer le duc d'Orléans, fier de son cabinet de médailles et courant les tripots sous le manteau d'un page (voir Bernardin, p. 126). C'est Véronèse, toujours intrépidement lorsqu'il s'agit d'organiser l'hétéroclite, que Patrice Cauchetier a choisi pour source principale. Il voulait ainsi, nous voulions ensemble italianiser quelque peu le spectacle, dans l'idée que *la Mort de Sénèque* appartient à un théâtre plus européen que *Cinna*, est le fruit d'un milieu plus cosmopolite. Quant au " conseil de vauriennerie " qui accompagne Néron, il s'habille plutôt chez les caravagesques.

R.L. — *Peut-être pourriez-vous me dire un mot de la composition de l'œuvre ?*

J.-M.V. — Je me suis livré à un petit calcul qui, pour relever d'une mathématique élémentaire, ne m'en a pas moins paru une indication dramaturgique importante. Les deux premiers actes de *Cinna* comptent, performance étonnante, exactement le même nombre de vers : 354. Ensuite, on ne s'en écarte que pour aller, à l'acte III, jusqu'à 368, ce qui fait une différence de 14 vers. Or, l'acte le plus court de *Sénèque* (l'acte I) compte 314 vers ; le plus long (l'acte V) en a 446, soit un écart de 132 vers. J'y vois une différence énorme de préoccupations dans les deux têtes : volonté d'équilibre, de précision chez Corneille, quelque chose qui tendrait au sonnet. Et quelque chose qui ten-

drait au feuilleton chez Tristan, une œuvre qui s'écrit en avançant, sans jamais regarder derrière soi, et qui me semble avoir gardé en elle l'énergie du torrent. D'où ce rythme interne, cette trépidation, cet effet de machine qui s'accélère ou qui ralentit jusqu'à l'horrible accident final. D'où également, dans le style, certaines inégalités. Certaines parties peuvent paraître négligées, et elles le sont en effet, mais par un dramaturge qui joue de ces disparités, par un peintre qui connaît les vertus du *non finito*. Tristan, un peu à la manière de Shakespeare, écrit tantôt en vers, tantôt en prose. Parfois, l'alexandrin n'est qu'un support. On continue à marquer la mesure par habitude mais, comme on a dit ensuite, " la diction est rampante " ... Mais parfois aussi le ton s'élève et certains passages sont de grands poèmes, ou de grands morceaux d'éloquence : tels les discours alternés de Sénèque et de Néron, tel l'admirable récit du Centenier.

L'effet de torrent que je viens d'évoquer se retrouve dans l'entrée en scène des personnages : il en arrive, on en rajoute, on en rajoute encore, et il en vient toujours de nouveaux. Impression de foule produite avec des moyens assez économiques, car enfin nous ne sommes pas dans Shakespeare et il n'y a pas tant de monde que cela. Tout est dans la façon d'introduire ou de faire disparaître, sans crier gare. Autre originalité, et non des moindres, tous les personnages sont principaux. Chacun, quand vient son tour, occupe le premier plan. La logique de chacun de ces portraits ne se comprend pas d'emblée : un vers, un mot suffisent à l'auteur pour marquer un trait de caractère, rappeler un point de fait, définir une situation sociale et financière par quoi tout s'illumine. Tristan nous suppose capables d'enregistrer au vol de telles indications. Puis le fil court sous le tissu, longuement, avant de ressurgir à l'improviste. Tristan adore les pointillés. Voyez ses fins d'actes : il laisse les choses en suspens, et l'ombre fait le reste. Tristan est un auteur qui joue des ombres.

Cette liberté de construction se manifeste magistralement au cinquième acte, par un effet extraordinaire d'ellipse qui engendre une confusion des temps et qui pourrait presque passer pour un " flash-back ". Sénèque pressent sa fin prochaine, fait ses adieux à sa femme. Arrivée du Centenier qui lui intime l'ordre impérial : " *Que Sénèque s'apprête à*

*mourir promptement* ". Sans plus attendre, Sénèque nous quitte pour s'ouvrir les veines. La scène est vide pendant un instant. Arrivée de Néron. Poppée qui l'accompagne, le pousse à se débarrasser de Sénèque. Néron fait mine de résister. Serions-nous revenus en arrière ? Non point. L'ordre est déjà donné. Néron s'amuse à faire languir sa maîtresse. Retour du Centenier. Récit final. Magnifique !

Mais ce qui semble plus rare et plus audacieux encore, ce sont les interrogatoires. Tristan en est comme obsédé, il ne se lasse pas d'en écrire. Certains films de Fritz Lang sont construits de la sorte, comme si toute la scène forte devait être redoublée, ou qu'il fallait nous en donner toutes les variantes. Regard fasciné, qui communique sa fascination.

*R.L.* — *Vous évoquiez Corneille à propos de la composition de l'œuvre. La comparaison s'arrête-t-elle là ?*

*J.-M.V.* — Non, bien sûr. Je me suis évidemment posé la question de savoir dans quelle mesure Tristan avait pensé à *Cinna* en écrivant sa *Mort de Sénèque*. Comme notre tragédie est légèrement postérieure à *Cinna*, j'ai tendance à croire qu'il s'agit d'une réponse consciente et organisée de Tristan à Corneille, d'une sorte de réfutation point par point, d'un anti-*Cinna*.

*R.L.* — *Sur quoi repose cette hypothèse assez audacieuse ?*

*J.-M.V.* — Considérez, par exemple, le personnage d'Epicharis : c'est le négatif d'Emilie. La tyrannicide, la statue de la liberté est ici une aristocrate, une romaine pure et dure ; là, une plébéienne, une " fille inconnue ", une étrangère, sans doute une prostituée naguère. Emilie, enfant gâtée qui veut venger son père vrai sur son père adoptif, finit par se soumettre. Epicharis, sans feu ni lieu, a pris fait et cause pour tout un peuple opprimé et subira le martyre. L'une agit par *Cinna* interposé. L'autre a elle-même pris le commandement de " cent hommes de cœur ". Enfin, pour corser le tout, cette héroïne est une affranchie : elle porte glorieusement ce nom, autrement illustré par Euphorbe.

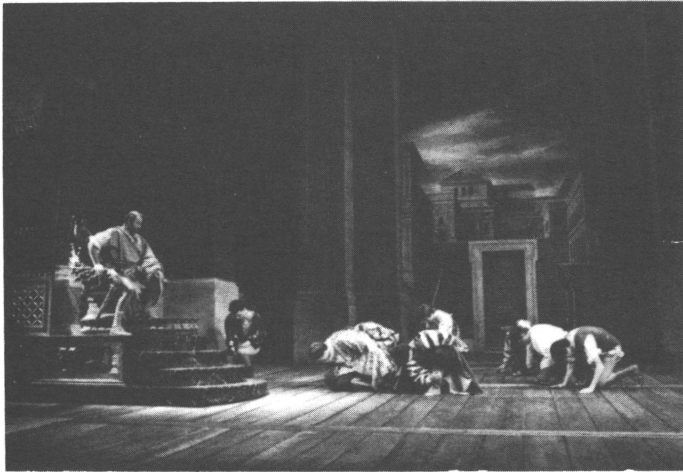
Autre exemple : le fait que l'acte II de *la Mort de Sénèque* soit la mise en scène de la conspiration dans son

moment décisif : celui où un chef éloquent s'adresse aux conjurés pour rassembler leur courage. Comme si Tristan venait dire à Corneille : " Quand on raconte une conspiration, il faut montrer les conspirateurs, et non pas les amours qui se font dans les coins. Si l'on tient à montrer ces amours, laissons-les à leur juste place : voyez comment j'amène le duo d'Epicharis et de Lucain, voyez comment je l'interromps, et voyez comment je termine. Mais ce qui m'intéresse avant tout, c'est l'effet de l'exhortation sur les conjurés eux-mêmes. Et tant pis pour la galanterie. Je ne m'intéresse pas à un conspirateur d'opérette qui ne conspire que par complaisance et qui ne sait même pas très bien quels sont ses griefs envers le prince. " Et d'ailleurs, ces conspirateurs, qui sont-ils ? Chez Corneille, quelques belles âmes fourvoyées et que suit " un tas d'hommes perdus de dettes et de crimes ". Chez Tristan, quelques grands de fragile courage que soutient, que harcèle une " base " ardente au combat.

Je pourrais multiplier les exemples, esquisser les parallèles d'Auguste et de Néron, de Cinna et de Lucain. Je pourrais m'interroger sur la distribution du pouvoir et de la sagesse : leur cumul chez Auguste, leur séparation chez Sénèque et Néron. Je pourrais enfin écouter les voix du Ciel : quand parlent-elles, que disent-elles, quand se replient-elles dans le silence ?

*R.L. — Conclusion ?*

*J.-M.V. —* Si je ne m'abuse, c'est Auguste lui-même qui, en ce moment, a dit qu'il avait trouvé Rome de brique et qu'il la laissait de marbre. Après *Cinna*, Guez de Balzac a repris le compliment pour l'adresser à Corneille. Est-ce là ce qui a suscité chez Tristan la tentation perverse de faire tomber le revêtement de marbre et de mettre à nu la brique ?

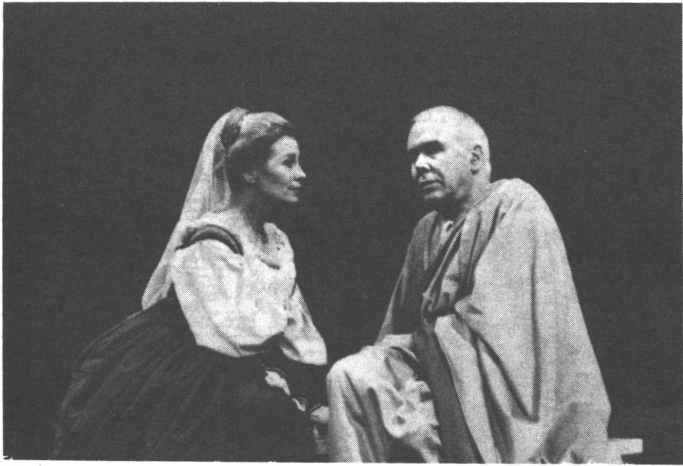


*Faisons festin, Sabine, et chantons Thalasia. (I, 1)*

I, 1 - Marcelline Collard (Sabine Poppée), Richard Fontana (Néron)  
tenant la tête d'Octavie. Phot. M. Szabo, coll. Comédie-Française.

*Mais ne connais-tu pas un certain capitaine  
Que j'ai fait chef d'escadre aux côtes de Misène ? (II, 1)*

III, 1 - Scène d'ensemble. Assis sur le trône, Nicolas Silberg (Procule).  
Phot. J.-L. Poisson, coll. Comédie-Française.



*O César ! O César ! Je pâme, je frissonne,  
Fais que soigneusement on garde ta personne. (III, 2)*

III, 2 - Marcelline Collard (Sabine Poppée), Richard Fontana. Phot.  
M. Szabo, coll. Comédie-Française.

*Faut-il pleurer, Pauline, et faut-il s'étonner  
Au moment bienheureux qui nous doit couronner... ? (V, 1)*

V, 1 - Claude Winter (Pauline), Hubert Gignoux (Sénèque). Phot. CDDS,  
coll. Comédie-Française.



## ENTRETIEN AVEC HUBERT GIGNOUX

*R.L. — Comment avez-vous travaillé le personnage de Sénèque ?*

*H.G. —* Selon mon habitude, je me suis d'abord appliqué à dire les vers. Pendant que j'effectue ce travail à l'air purement technique et un peu stupide, le texte pénètre sans que j'en sois vraiment conscient, dépose des sédimentations je ne sais trop où ni comment, et quelque chose s'élabore peu à peu.

D'ailleurs, je ne commence pas par une réflexion uniquement personnelle. J'ai des partenaires en fonction desquels le rôle se construit par petites touches. Pour mes trois scènes, j'en avais trois, et chacun m'a aidé à me " situer " : Claude Winter, Richard Fontana et Marcel Bozonnet. C'est un peu après coup que je peux fournir une réflexion cohérente.

*R.L. — A quoi, en l'occurrence, a abouti cette réflexion ?*

*H.G. —* Je pense qu'il ne fallait à aucun prix faire une statue de Saint Sénèque. Je me suis appuyé sur deux sortes de raisonnements. D'abord, historiquement, on ne reçoit plus de Sénèque que ses textes stoïques qui sont d'une grande hauteur de vue et d'une grande rigueur morale. Mais on ne va pas me raconter que cet homme qui, à un moment donné, était le premier ministre de Néron, qui a vécu dans cette cour incroyablement pourrie, n'a pas au moins fermé les yeux sur des choses extrêmement suspectes, pour ne pas dire plus. Il ne faut pas me raconter non plus que Néron, qui avait été un ange jusqu'à un certain jour, s'est réveillé un matin transformé en monstre. Ou Sénèque était idiot, ou il s'est très bien rendu compte de ce qui se préparait. Il a été obligé, au minimum, à des complaisances. Donc, une image trop pure de Sénèque ne me paraîtrait pas juste.

Ensuite, je me suis souvenu du conseil d'un grand professeur du Conservatoire - était-ce Henri Rollan ou Georges Le Roy ? - : " Quand vous jouez un personnage, cherchez toujours le point contradictoire de son caractère principal. Vous jouez un homme lâche, tâchez de voir par où il est

courageux, et inversement ”. Ce n’est pas facile, mais je trouve que c’est une bonne règle pour ne pas créer des êtres d’un seul tenant. J’ai donc cherché les coins où Sénèque n’est pas sympathique. Et il y en a plusieurs... Dans la scène où il demande à Néron de reprendre tous les biens qu’il lui a donnés - et auxquels il ne tient pas beaucoup, c’est vrai - il l’encense pour obtenir un sursis, pour que Néron le laisse en vie. Puis c’est à son neveu Lucain qui lui offre d’entrer dans la conspiration, qu’il oppose les plus belles raisons du monde ; mais, au fond, est-ce qu’il ne “ se dégonfle ” pas un peu, comme tout le monde d’ailleurs dans cette conjuration ? Dans la troisième scène, il ne cache pas à Pauline, son épouse, que sa trop glorieuse mort lui porterait le plus grand ombrage :

*“ L’effet est trop brillant de cette sainte amour,  
Elle me va faire ombre en se mettant au jour. ”*

Bien plus, lorsque celle-ci insiste, il se fâche :

*“ Ta demande m’outrage... ”*

Toute sa philosophie ne l’empêche pas de prétendre à un “ pouvoir absolu ” sur sa femme.

Ce sont ces passages où, en accord avec Jean-Marie Villégier, j’ai essayé de montrer les côtés moins édifiants de Sénèque, qui m’ont paru surtout intéressants.

*R.L. — Il n’avait pourtant pas que de mauvais côtés...*

*H.G. — Non. L’une des choses que me séduisent le plus, et qui au fond justifie le fait qu’il ne trempe pas dans la conjuration, c’est qu’il a gardé de l’affection pour Néron, et qu’il ne se console pas d’avoir raté la plus grande expérience pédagogique de sa vie. Il en est vexé, mais il en souffre horriblement. Là est je crois sa plus grande tristesse.*

*R.L. — Que pensez-vous de son attitude en face de la mort ?*

*H.G. — Je pense qu’il l’envisage assez facilement. Mais il est très soucieux de son image de marque et ne peut supporter l’idée que celle de Pauline en vienne ternir l’éclat. Il y met même un peu d’ostentation. Et lorsque son épouse le lui fait remarquer :*

*“ Mais aller de si loin rechercher le trépas  
Et l'appeler soi-même alors qu'il ne vient pas,  
C'est trouver des appâts en une chose horrible  
Et faire vanité d'un désespoir visible ”,*

il lui répond avec hauteur.... Sans doute parce qu'elle vient de toucher juste.

*R.L. — Croyez-vous qu'il a pu rencontrer saint Paul ?*

*H.G. —* Tristan L'Hermite suppose qu'il l'a rencontré. Ce n'est pas évident, mais pas impossible non plus, car je crois qu'ils se sont trouvés à Rome en même temps. Saint Paul aurait bien pu connaître des familiers de Sénèque. Mais de là à une entrevue aussi caractérisée que la dépeint Tristan... Nous y avons beaucoup réfléchi avec Jean-Marie Villégier, surtout à propos des stances. En tenant compte du frottement philosophique qui existe entre stoïcisme et christianisme, nous avons finalement tenté de montrer que Sénèque n'est pas très sûr de lui. Quand il dit :

*“ Principe de tout être où mon espoir se fonde,  
Esprit qui remplis tout le monde... ”,*

il invente un peu un vocabulaire qu'il prononce pour la première fois. Il tâtonne. Il pressent quelque chose qu'il ne sait comment appeler, et qu'il concrétise en terme de paganisme : “ le Soleil ”, qui, dans les religions païennes, est une sorte de dieu.

*R.L. — Eprouvez-vous des difficultés particulières à incarner un personnage historique ?*

*H.G. —* Cela pose différents problèmes. Nous avons parlé de l'aspect psychologique : le Sénèque de Tristan n'étant pas celui des Latins, on a le droit d'inventer. On essaie donc d'inventer juste. L'adéquation physique n'était pas non plus impossible. Mais si je devais jouer un personnage historique que je connais trop bien, je serais beaucoup plus gêné... Avec Sénèque, j'étais à la très bonne distance. J'en savais assez pour exciter l'esprit, et pas trop pour le bloquer ou l'intimider. Il y a là une espèce de fidélité imaginaire.

Propos recueillis  
par Roselyne LAPLACE

“ LA MORT DE SÉNÈQUE ”  
A LA COMÉDIE-FRANÇAISE :  
IMPRESSIONS ET REFLEXIONS

La Comédie-Française vient d'exhumer Tristan : elle a repris le 24 mars 1984, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier, *La Mort de Sénèque*, qu'elle laisse à son programme jusqu'à juin. Pour tous les admirateurs du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, et pour les “ Amis de Tristan L'Hermite ” en particulier, il s'agit d'un événement à ne pas manquer. Je me suis donc rendue avec beaucoup d'espoir dans la noble maison, toute disposée à applaudir à cette résurrection. J'ai applaudi en effet, mais un peu moins que je ne l'aurais voulu.

Allons d'emblée à ce qui n'appelle aucune réserve : la composition d'Hubert Gignoux, dans le personnage du philosophe, est parfaite. Non seulement il a l'âge et le physique du rôle, mais il a su trouver le ton juste, la simplicité alliée à la dignité dans la voix et le maintien. Parce qu'il ne peut s'empêcher d'aimer son “ nourrisson ” (v. 680), Sénèque refuse d'entrer dans le complot destiné à l'abattre et préfère la perspective de la mort, qu'il sait inévitable, au recours à la violence. Il se dispose à périr avec l'extrême sérénité qui lui vient, non seulement, comme Tacite l'a relaté, de sa longue pratique du stoïcisme, mais de son adhésion au christianisme, entrevu comme “ loi de respect, de justice et d'amour ” dès l'acte II (v. 708), puis adopté à l'ultime moment, où l'agonisant se donne à lui-même le baptême du sang (1). Cette conversion, dont Tristan puisa l'idée dans *La Cour sainte* du Père Caussin, qui contenait un chapitre sur “ Saint-Paul et Sénèque à la cour de Néron ”, risquait de paraître peu vraisemblable. Or, dès le début, le jeu de Gignoux nous prépare à cette révélation, il l'appelle, fait que l'on y croit sans effort, et que l'on en est touché. Il fallait, pour atteindre à ce degré de réussite, un talent où l'intelligence du rôle et la sympathie pour le personnage incarné se joignissent au métier.

Excellente comme toujours, Claude Winter est la fidèle compagne du philosophe, Pauline, qui, sans éclats ni san-

glots superflus, est résolue à l'accompagner dans la mort :

*Nous n'avons eu qu'un lit, nous n'aurons qu'un  
[tombeau (2)]*

Belle dans sa féminité meurtrie mais exempte de faiblesse, elle est l'épouse que Sénèque méritait.

Mes compliments vont encore à Claude Mathieu, qui sert admirablement le personnage d'Epicharis : cette femme à la détermination et au courage invincibles est l'âme du complot, à tel point que sa présence en écrase ses complices masculins : Pison (Alain Rimoux), qui a trop le sens de l'hospitalité pour envisager que l'Empereur soit assassiné sous son toit et qui craint pour sa femme et ses enfants (ce qui le place à cent lieues du stoïcisme) ; Lucain (Marcel Bozonnet), que sa jeunesse rend un peu pâle malgré son ardeur à se battre ; Rufus (Jean-François Rémi), belle figure de capitaine des gardes, capable de faire hautement la leçon à Pison (IV - 2), mais ensuite d'exaspérer Scaevinus en le pressant d'avouer ce que lui-même ne sait que trop - " pour faire croire, explique Tacite, qu'il ne savait rien de l'affaire " (*Annales*, XV, 58) - ; Scaevinus enfin (Jacques Destoop), sénateur honnête, mais trop habitué aux facilités de l'existence pour supporter sans fléchir l'idée du supplice. Privé de la présence d'Epicharis, et sans que le talent des acteurs soit le moins du monde en cause, ce groupe manquerait à coup sûr de dimensions tragiques. Ajoutons que devant elle, Procule (Nicolas Silberg), dont elle a dédaigné les feux et qui, dans son dépit, la vient trahir, ne peut que faire piètre figure. Mais l'originalité du personnage d'Epicharis est très grande, indépendamment de ses relations avec ses partenaires : contrairement aux habitudes, et aux préjugés, c'est à une femme, ancienne esclave de surcroît, que Tristan a demandé d'être l'incarnation la plus haute du mythe du Romain, tel que les hommes de sa génération le concevaient. Pour être crédible, ce rôle exige donc d'être joué par une actrice qui sache allier l'énergie virile à la féminité, et exprimer la grandeur de sa " générosité " sans donner dans la déclamation ridicule. Aussi imposante dans sa beauté pleine de santé que lorsqu'elle revient en scène, loque humaine, pour braver Néron et Poppée, Claude Mathieu a réussi ce tour de force.

Il reste à parler du couple impérial, qui occupe si souvent la scène. Dans le rôle de Sabine, Marceline Collard, dont le rire insupportable résonne longtemps aux oreilles du spectateur, adhère fort bien à son personnage : vulgaire et vicieuse à souhait, sensuelle et cupide, ayant toutes les dispositions pour rejoindre Néron dans la culture de l'érotisme et du sadisme, la " femme aux trois maris " (v. 1718) est fidèle à l'image très négative que l'Histoire a laissée d'elle.

Quant à Néron, incarné par Richard Fontana, il a de quoi déconcerter ceux - et il y en a encore - qui dans le public ont quelque connaissance du classicisme, de ses règles et de son esprit. Car *La Mort de Sénèque* n'appartient pas au premier XVII<sup>e</sup> siècle, et Tristan n'est point le contemporain de Hardy, " dont la veine était plus féconde que polie " (la formule est de Corneille, dans l'Examen de *Méliste*). Ainsi que l'ont fait remarquer, à la suite de Sorel, Antoine Adam, Jacques Morel, Jacques Scherer et d'autres encore (3), le théâtre s'était renouvelé vers 1620. Tristan lui-même avait évolué, de sa *Mariane* de 1636 (dont pourtant l'Hérode est déjà nettement moins excessif dans son langage que celui de Hardy) à *La Mort de Sénèque*, qui vint en 1644, quatre ans après *Horace*, deux ans après *Cinna*, des tragédies où la violence de l'action ne nuit jamais à l'élévation du ton et qui, dès leur parution, s'imposèrent comme des modèles. Qui, en 1644, tandis que l'obligation de bienséance ne se discutait plus, aurait pu imaginer qu'un héros tragique, un empereur, fût-il un fou et un monstre, passât la moitié de son temps à se rouler sur la scène, s'amusât à mimer un grotesque harakiri, et étreignît sa compagne face à la salle comme s'il était sur le point de la déshabiller ? Certes les dramaturges de l'époque de Louis XIII, et Corneille le premier, n'étaient point fermés aux audaces ; mais celles dont ils usaient touchaient plus au déferlement des passions, voire au langage, qu'aux jeux de scène - faut-il préciser que le langage, au XVII<sup>e</sup> siècle, n'incluait ni les rugissements inarticulés, ni les grognements porcins ? Un acteur pouvait s'époumonner à crier : " Je forcène, j'enrage " (v. 1850) ; il pouvait, comme Mondory, se dépenser sur le théâtre au point d'y tomber d'apoplexie (4) ; mais l'on doute qu'il eût été disposé à se produire dans le *Satyricon* de Fellini. Que penser encore de la présence macabre, au pied du trône, puis dans les mains de Néron, de la tête tranchée d'Octavie,

l'épouse répudiée dont Tacite nous apprend seulement qu'après avoir été reléguée, elle reçut l'ordre de mourir ? En 1644 précisément, Corneille n'exhiba point, malgré la caution de l'Histoire, la tête de Pompée.

Certes il est possible d'expliquer une telle interprétation : les commentateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Bernardin ou Quillard, marqués par le romantisme, avaient ouvert la voie à Richard Fontana en rapprochant, non sans quelque raison, *La Mort de Sénèque* du drame shakespearien (5). Il se peut également que le comédien ait été plus sensible à ce que les historiens nous ont appris du détestable fils d'Agrippine, que désireux d'être fidèle à l'esprit du théâtre classique. Surtout, il y a lieu de croire qu'il a délibérément choisi de mettre Néron à la mode d'aujourd'hui, et qu'il a fait pour cela toutes les concessions au goût de la violence et de la démesure, qu'un certain cinéma a développé à plaisir. Peut-être aussi s'est-il amusé à choquer ceux que l'on désigne maintenant du terme péjoratif de " bourgeois ", et que les contemporains de l'auteur auraient classés dans la catégorie des " honnêtes gens ". Quoi qu'il en soit, ce modernisme trahit fâcheusement Tristan et le XVII<sup>e</sup> siècle (6).

Puisque j'en suis au plan des reproches - toujours désagréables à formuler, mais dont on voudrait qu'ils puissent être de quelque utilité -, j'ajouterai qu'une oreille habituée à la musique de l'alexandrin, et qui sait en jouir, supporte mal que tant d'acteurs du Français, pour lesquels la diction classique n'a pas de secrets, ne consentent plus à faire une diérèse. Souci du naturel ? cela se conçoit ; mais il est un moyen de moduler la diérèse, de l'atténuer tout en la laissant entendre, qui préserve le naturel, sans rendre le vers boiteux. Jouer le répertoire classique, ce devrait être le servir, non le mutiler.

Aller au spectacle, c'est aussi se mettre à l'écoute de la salle. J'eus d'abord la surprise de la trouver comble, et d'apprendre qu'il en allait de même à chaque représentation. Dans ce public, qui avait lu Tristan ? le très petit nombre. Les autres étaient venus attirés par l'inconnu, décidés à s'enrichir lors de leur soirée. Ce n'étaient pas là de mauvaises dispositions ! De quoi ont-ils été frappés ? Si l'on en

juge par leurs manifestations, ou par les propos entendus à l'entracte, ils ont été sensibles à la beauté du discours, à son ampleur (7), qui ne nuit en rien à sa limpidité. Ils ont également apprécié la hardiesse des images ou des allusions, Néron disant de Sénèque :

*Sabine, c'est sans doute une éponge à presser* (8),

Epicharis, que " des gens trop curieux (...) ont un peu maltraitée " (v. 1652), répliquant à Poppée, qui lui promet que, pour son insolence, sa langue sera coupée :

*Que devrait-on couper à Sabine Poppée ?*  
(v. 1720)

L'esprit français a toujours eu le sens de la pointe, du mot qui porte, et un zeste de gouaille n'est pas pour lui déplaire, même dans un contexte tragique. Par ailleurs, tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, jette un pont entre le passé et le présent, est vivement ressenti : des mains battirent lorsqu' Néron évoqua " l'humeur du Peuple ",

*Ce farouche animal, sujet au changement*  
(v. 142 - 143)

En revanche, certains éléments ne passent plus bien : ainsi le mélange de l'héroïsme et de la galanterie, cher à la Préciosité, mais difficilement compréhensible en un temps où, en divers lieux du globe, des femmes armées portent treillis et godillots. Mais il faut admettre que, si une œuvre du passé garde, lorsqu'elle est de valeur, force de vie, elle est aussi, par certains de ses aspects, un témoin de quelque chose de révolu, un monument, qu'il faut aborder comme tel.

Enfin, j'entendis formuler près de moi un jugement aussi sentencieux que faux : " C'est tout à fait cornélien ". Non, *La Mort de Sénèque* n'a rien d'une pièce cornélienne. Certes il y a sujet romain, mais c'est bien le seul point commun entre Tristan et Corneille - encore le partage-t-il avec beaucoup de ses contemporains, Scudéry, avec *La Mort de César*, Cyrano avec *La Mort d'Agrippine* ; sans oublier, dans un autre genre, Coëffeteau et Scipion Dupleix, dont chacun publia une *Histoire romaine*. Chez Corneille, on assiste, non seulement à la représentation d'une page d'his-



toire, mais à l'éveil d'un ou de plusieurs héros, à leur ascension, à leur apothéose. L'auteur de *La Mort de Sénèque* ne nous a fourni qu'une page d'histoire, assortie d'une galerie de portraits vigoureusement dessinés et nettement contrastés, mais à qui le mouvement manque. Là se marque la différence entre le génie et le talent. Et cette réflexion m'amène à regarder du côté de Racine, puisqu'au siècle dernier, les panégyristes de Tristan, Bernardin et Serret, virent en lui un Racine avant l'heure (9). L'auteur de *Britannicus* a saisi Néron au moment précis où le monstre s'éveillait en lui. Ceci lui a permis de donner au personnage une profondeur et une complexité qu'on ne peut trouver chez le Néron de Tristan, monstre achevé du premier au dernier acte.

Ainsi, parmi les auteurs tragiques du XVII<sup>e</sup> siècle, Tristan se distingue par un talent très réel, qui ne l'amène pas au rang des deux grands - et l'attirer vers l'un ou l'autre est une erreur - mais qui mérite d'être reconnu par la postérité, comme méritent de l'être, parmi ceux de sa génération, un Rotrou, un Scudéry, un La Calprenède. Il faut être reconnaissant envers les comédiens du Français de l'avoir sorti de l'ombre, et de lui avoir rendu un large public. Mais on ne peut que mettre les mêmes comédiens en garde, lorsqu'ils entreprendront, comme on l'espère, des tentatives identiques (qui montera *Le Comte d'Essex*, *L'Amour tyrannique*, *Cosroës* ?) contre ce qui est infidélité à l'auteur et à l'époque qu'ils ressusitent.

Mai 1984

Madeleine BERTAUD  
*Université de Strasbourg*

(1) V. 1632 - 1638. Tacite n'avait pas relaté les dernières paroles de Sénèque, apparemment connues de son temps. Mais en 1637, l'avocat Mascaron (le père du prédicateur) donna un ouvrage intitulé *La Mort et les Dernières Paroles de Sénèque*. Sur sa conversion par Saint-Paul, il se montra fort sceptique, et rappela que l'offrande du mourant, chez Tacite, s'adressait à " Jupiter libérateur ".

(2) V. 1570. Ce beau vers est directement inspiré de Mascaron.

(3) Voir Sorel, *La Bibliothèque française*, 1644, p. 183 ; A. Adam, *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris, Domat, 1948 - 1950, 5 vol.), t. I, p. 198 ; J. Morel, *La Tragédie*, Paris, A. Colin (coll. U), 1960, p. 29 ; J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. XV ; M. Bertaud, *La jalousie dans la littérature française au temps de Louis XIII*, Genève, Droz, 1981, p. 382 - 383.

(4) Voir Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", t. II, p. 775 - 776.

(5) Voir l'introduction de la bonne édition critique de *La Mort de Sénèque* due à J. Madeleine (S.T.F.M., 1919), p. XII - XIII.

(6) Au moment de mettre sous presse, j'apprends que, reprenant actuellement le rôle, Richard Fontana a légèrement modifié son jeu dans le sens de la sobriété. Je ne peux que m'en réjouir.

(7) Toute tacitienne... c'est sans doute ce que les frères Parfaict, au t. VI de leur *Histoire du Théâtre français* (1735 - 1749), appelaient " une versification trop épique ".

(8) V. 127. Comme pour le v. 1570, l'image est dans Mascarón.

(9) Voir Bernardin, *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite, sieur du Solier (1601 - 1655)*, Paris, 1895 ; et Serret, " Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite ", *Le Correspondant*, LXXXII (1870).

## BIBLIOGRAPHIE DES COMPTES RENDUS

BLOCH Nicole. Théâtre : De Corneille à Tristan L'Hermite, *Pariscope*, 4 avr. 1984, p. 95.

[ CARRIAT Amédée ] Dramaturge creusois, Tristan L'Hermite à la Comédie-Française, *L'Echo du Centre*, 12 mars 1984 ; — Tristan L'Hermite enfin à la Comédie-Française, *La Montagne*, 14 mars 1984 ; — Avec " La Mort de Sénèque ", rentrée éclatante de Tristan L'Hermite (un Creusois) à la Comédie-Française, *La Montagne*, 7 avr. 1984.

CARRIERE Lucienne. Aire libre : " La Mort de Sénèque " de Tristan L'Hermite, *Jointure*, n° 2, été 1984, p. 41.

CHALAIS François. A la Comédie-Française : " La Mort de Sénèque ". Au cœur de l'oubli, *France-Soir*, 29 mars 1984.

COSTAZ Gilles. Théâtre : " La Mort de Sénèque ". Entre la plainte poétique et le drame musclé, *Le Matin de Paris*, 6 avr. 1984.

COURNOT Michel. " La Mort de Sénèque " à la Comédie-Française. Une résurrection, *Le Monde*, 30 mars 1984.

DE ROSBO Patrick. " La Mort de Sénèque " de Tristan L'Hermite. La vérité et la grimace, *Le Quotidien du médecin*, 14 avr. 1984.

DUMUR Guy. Le mariage des rivaux. Si Corneille idéalise le pouvoir, Tristan L'Hermite préfère le décrire, *Le Nouvel Observateur*, 6 avr. 1984.

FOURNIER Gilles. Théâtre : " La Mort de Sénèque " (une renaissance), *Le Parisien*, 2 avr. 1984.

GUIBERT Noëlle. Voir Bibliographie.

HELIOT Armelle. Comédie-Française : Le temps des conjurés. Jean-Marie Villégier met en scène deux tragédies, " Cinna " de Corneille et " La Mort de Sénèque " de Tristan L'Hermite... *Le Quotidien de Paris*, 8 mars 1984.

HUMBOURG Denise. La vie parisienne, *Petites Affiches lyonnaises*, 17 avr. 1984.

JAMET Dominique. " La Mort de Sénèque " de Tristan L'Hermite. Tous les chemins viennent de Rome. *Le Quotidien de Paris*, 28 mars 1984.

KANTERS Robert. Théâtre : " La Mort de Sénèque ". *L'Express*.

LAURENT Anne. Conjuraison : L'irruption de Tristan L'Hermite à la Comédie-Française, *Libération*, 29 mars 1984.

LEBRUN Jean. Théâtre : Grands siècles. Le Français. Tout le XVII<sup>e</sup> ! *La Croix*, 27 mars 1984 ; — A la Comédie-Française : Meurtres dans un jardin classique. Jean-Marie Villégier monte côte à côte deux tragédies des années 1640 : " Cinna " et " La Mort de Sénèque " de Tristan L'Hermite. *Id.*, 3 avr. 1984.

LECŒUR Martine. " La Mort de Sénèque ", *Télérama*, 25 avr. 1984, p. 113.

LE ROUX Monique. Pour Jean-Pierre Vincent, *La Quinzaine littéraire*, 16 mai 1984.

LERRANT Jean-Jacques. A la Comédie-Française : " La Mort de Sénèque " de Tristan L'Hermite. Un classique singulier. *Le Progrès*

(Lyon), 18 avr. 1984 ; — Id., *Les Dépêches de Dijon*, 18 avr. 1984.

MARCABRU Pierre. " La Mort de Sénèque " de Tristan L'Hermitte. Une curiosité littéraire. *Le Figaro*, 28 mars 1984, p. 31.

MOREL Jacques. Voir Bibliographie.

MOURLET Michel. Résurrection de Tristan. " La Mort de Sénèque ". Fontana au plus haut du délire, *Valeurs actuelles*, 30 avr. 1984 ; — Promenade littéraire : " La Mort de Sénèque ", *Le Spectacle du monde*, n° 208, juil. 1984, p. 67 - 71 ; — Le retour de Tristan, *Valeurs actuelles*, 13 août 1984, p. 32 - 33.

MOUROUSY Prince Paul. Les Trois Coups : " La Mort de Sénèque ", *La Presse française*, 27 avr. 1984.

PASCAUD Fabienne. Théâtre : La mémoire des anciens, *Télérama*, 11 avr. 1984, p. 124.

REBEIX Viviane. Depuis samedi à la Comédie-Française : Les deux visages de Richard Fontana, *France-Soir*, 26 mars 1984.

ROUSSEAU Josanne. Le virus classique (...), *A.T.A.C.*, p. 35.

SENART Philippe. La revue théâtrale. Tristan L'Hermitte : " La Mort de Sénèque " (Comédie-Française)... *Revue des Deux Mondes*, juin 1984, p. 686 - 690.

TEMKINE Raymonde. Le théâtre : Vive le baroque, *Europe*, juin-juil. 1984, p. 184 - 187.

THEBAUD Marion. " Cinna " et " La Mort de Sénèque " à la Comédie-Française. Corneille fossoyeur de Tristan L'Hermitte, *Le Figaro*, 7 mars 1984 ; — " La Mort de Sénèque ". Au bord du néant, *Madame Figaro*, 28 avr. 1984.

THOMAS Bernard. " La Mort de Sénèque " (Longue vie à cette mort-là), *Le Canard enchaîné*, 3 avr. 1984.

VERDOT Guy. La décevante " Mort de Sénèque ", *La Nouvelle République* (Tours), 6 avr. 1984.

VILLEGIER Jean-Marie. Duo de tragédies. Propos recueillis par Fabienne Pascaud, *La Gazette du Français*, n° 4, fév. 1984, p. 1 - 2 ; — L'alexandrin au corps à corps. Entretien avec J.-M.V. sur Corneille le méconnu et Tristan l'oublié. Propos recueillis par Fabienne Pascaud, *Comédie-Française*, n°127 - 128, mars-avr. 1984, p. 3 - 9. [ Suivi d'un entretien avec Carlo Tommasi. ]

Bibliographie établie avec le concours de Noëlle Guibert, conservateur de la Bibliothèque de la Comédie-Française, et d'Olivier Giel, rédacteur de la *Gazette du Français*.

A JANAILLAT

LE 11 AOÛT 1984

# JOVRNEE TRISTAN L'HERMITE



10 H 30 TABLE RONDE : *POURQUOI TRISTAN EN 1984 ?*

14 H 30 INAUGURATION D'UNE PLAQUE COMMÉMORATIVE.

15 H 00 EXPOSITION : éditions anciennes & modernes : études françaises & étrangères ; illustrations & documents.

16 H 00

## SPECTACLE TRISTAN L'HERMITE

RÉCITAL POÉTIQUE (René Bourdet).

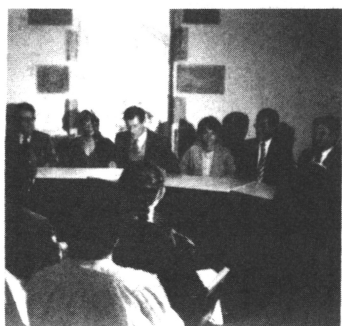
AIRS DE COUR LOUIS XIII (MOULINIÉ, BOESSET, LAMBERT, LA BARRE, BALLARD, DU BUISSON) : Etienne Lestringant, ténor ; au théorbe et au luth, Annette Gruel.

MONTAGES SCÉNIQUES (THÉÂTRE DE LA FONTANELLE : Jean-Pierre Rossfelder, Flore Lefebvre des Noëlls ; Bernard Pigot) : Lectures du *PAGE DISGRACIÉ* et du *PARASITE*.

MISE EN ESPACE DE *LA MORT DE CHRISPE* (7 scènes).

*Assistance technique du Centre culturel et artistique Jean-Lurçat.*

L'assistance, place de la Mairie. — La table ronde. — L'allocution du sénateur Moreigne. — Le commentaire de l'exposition. — Le spectacle dans l'église (Etienne Lestringant et Annette Gruel). ▷



## LA JOURNEE DE JANAILLAT

“ POURQUOI TRISTAN EN 1984 ? ”

La journée consacrée à la célébration du poète Tristan L’Hermite au village de Janaillat s’est ouverte avec une table ronde sur le thème “ Pourquoi Tristan en 1984 ? ” Participaient à cet échange de vues Mme Daniela Dalla Valle, Nicole Bonvalet et Nicole Ferrier et MM. Yves Coirault, Roger Guichemerre, Jean Serroy, Stéphane Bouttet, J.-P. Rossfelder, Amédée Carriat et J.-P. Chauveau. Le débat était animé par le président de l’Association, Jacques Morel.

Le thème de cet entretien a permis tout d’abord de rappeler les diverses étapes du renouveau des études tristanien-nes, depuis les premiers travaux d’Amédée Carriat et Daniela Dalla Valle jusqu’aux publications récentes de J.-P. Chauveau, D. Guillumette, C. Maubon, Cl. Abraham et J. Serroy. Les *Cahiers* de l’Association en sont à leur sixième fascicule. Les Amis de Tristan ont été associés à la création de *La Mort de Sènèque* à la Comédie-Française (article de Jacques Morel dans le numéro de mars-avril de la revue *Comédie-Française* ; participation à un entretien radiodiffusé avec le metteur en scène J.-M. Villégier).

Le débat s’est organisé autour des genres littéraires pratiqués par Tristan. Le roman inachevé du *Page disgracié* constitue le premier exemple d’autobiographie romancée. J. Serroy rappelle qu’il ne convient pas de le lire comme de fidèles mémoires, mais qu’il est possible d’y découvrir un témoignage du poète sur ce qu’a pu être sa “ formation à la dureté du monde ”. R. Guichemerre insiste sur ce que le romancier doit aux conteurs du siècle précédent. L’épisode de la bataille avec des paysans bordelais permet de s’interroger sur la “ conscience de classe ” de Tristan : mépris pour les paysans ? doute sur la légitimité des privilèges nobles ? D. Dalla Valle voit en tout cas dans ce récit une vision plus juste du monde paysan que celle que reflète l’ensemble de la littérature de l’époque. J.-P. Rossfelder suggère qu’on ne peut l’interpréter sans le resituer dans l’ensemble du *Page*, qui en permet une lecture moins défavorable aux paysans.

Evoquant la poésie de Tristan, J.-P. Chauveau la

présente comme à la fois en avance et en retard sur son temps. Elle retrouve souvent la gravité des grands poètes du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle s'inspire volontiers de schémas de Théophile de Viau. Mais sa délicatesse a touché poètes et musiciens, de Claude Debussy à J. Madeleine et aux fantaisistes. Elle est appréciée par les étudiants canadiens (N. Bonvalet) comme par les étudiants italiens (D. Dalla Valle). Il est vrai que ceux-ci peuvent y retrouver l'influence de leurs compatriotes du début du siècle, particulièrement de Marino. S. Bouttet met l'accent sur la variété de cette poésie, qu'on ne peut apprécier qu'en tenant compte des dates de composition des pièces qui la composent ; la carrière de Tristan poète s'étale en effet sur un quart de siècle.

L'entretien se clôt sur l'évocation du théâtre de Tristan, dont D. Dalla Valle rappelle l'extrême variété (tous les genres y sont représentés) et suggère comme élément d'unité le thème de la difficulté de communiquer. R. Guichemerre souligne l'intérêt particulier de *La Mort de Sènèque*, bel exemple de tragédie de la conjuration, que rendent remarquable la variété et l'humanité des figures de conjurés. Ces divers aspects ne peuvent que séduire les contemporains de l'auteur du *Malentendu* et de celui des *Mains sales*, comme les séduit aussi la parenté de Tristan et des poètes élisabéthains : un langage dru et de registre large, des figures féminines fortes dans l'innocence ou la cruauté passionnée, une ambiguïté que les dénouements ne parviennent pas à lever (N. Bonvalet). J.-P. Rossfelder, qui a travaillé particulièrement sur *La Mort de Chrispe*, insiste sur le travail " linguistique " du poète, qui interroge la langue comme Théophile ou Cyrano de Bergerac et paraît se demander " ce que parler veut dire ".

Ce qui paraît certain au terme de cet entretien, c'est que Tristan n'est ni un écrivain, ni un homme simple : ambitieux mais doutant de lui-même, attaché si l'on en croit certaines pages à la religion chrétienne mais sceptique ou libertin ailleurs, il est surtout maître d'inquiétude et de recherche. Son œuvre pose plus de questions qu'elle n'en résout. En quoi il est vraiment le " semblable " ou le " frère " des hommes de notre temps.

J.M.



## L'ALLOCUTION DU PRESIDENT J. MOREL

*Janaillat 11 août 1984*

C'est une sensible joie qui est donnée au président de l'Association des Amis de Tristan de participer à l'inauguration de cette plaque commémorative. Elle est comme le symbole d'un double retour. François L'Hermitte était né tout près d'ici, au château de Solier, dont il ne subsiste que quelques pierres. Il a quitté dès sa prime jeunesse sa terre natale pour suivre les grands à l'époque d'incertitude et de troubles qui suivait la mort du bon roi Henri IV. Il a connu les plaisirs, les ivresses et les déceptions des jeunes gentilshommes qui vivaient à la Cour en ce temps-là. Il a connu la gloire que pouvait apporter alors la création littéraire, et les échecs inséparables de toute aventure intellectuelle. Poète, romancier, homme de théâtre, lié à ce monde ondoyant et divers qu'est le peuple des peintres, des musiciens, des metteurs en scène et des acteurs, il a manifesté une vocation très largement nationale : sous ses doigts la rime malherbienne s'est assouplie, l'art de conter d'Honoré d'Urfé s'est libéré et diversifié, la technique du théâtre héritée de Garnier et d'Alexandre Hardy s'est décidément modernisée sans rien perdre des acquis de la tradition. Il s'est fait jouer par le jeune Molière et il a décidé de la vocation de notre premier dramaturge d'opéras, Quinault. Si pourtant plusieurs d'entre nous lui ont comme imposé de revenir aux lieux qui l'ont vu naître, c'est qu'il en a gardé, consciemment et inconsciemment, des hantises et des vertus éminentes. Ses yeux, ou, comme disait Lamartine, ses " paupières ", ont gardé la trace de paysages doucement vallonnés, de forêts mystérieuses et accueillantes, de ruisseaux roulant des graviers et des rêves. Son cœur est demeuré fidèle à la simplicité des sentiments premiers, naïveté amoureuse, amitié familiale sans phrases, plaisir goûté aux jeux et aux joies d'un terroir qui ne paraît semblable à d'autres qu'aux yeux de ceux qui ne le veulent point connaître. Le retour d'aujourd'hui constitue un hommage que nous rendons en son nom à la terre de ces premiers émois. Il est aussi (et c'est en cela qu'il est double) le signe d'une restitution légitime, celle d'une des plus belles œuvres que nous ait laissées le XVII<sup>e</sup> siècle français aux arrière-neveux des compagnons d'enfance de son auteur. Paris, ses écoles, ses théâtres, ses

bibliothèques, a dès longtemps voulu annexer comme sien tout ce que produit la France, considérant l'état de provincial comme une sorte de tare qu'il sied de faire oublier. Heureusement, c'est à l'intérieur et autour de la maison d'un compatriote de Tristan qu'est née l'Association des Amis. Première étape d'une décentralisation dont nous vivons aujourd'hui la seconde. Puisse celle-ci ne pas demeurer un simple geste ! Que les hommes de la Haute-Marche sachent garder le souvenir et l'amitié de ce frère si singulièrement attachant ! Que ces vers,\* tirés d'une ode à la gloire de cette province, rappellent aux chercheurs et aux historiens d'aujourd'hui et de demain que l'œuvre de Tristan L'Hermite n'est pas seulement production d'un esprit nourri du commerce des Muses, mais aussi d'un cœur et d'une âme fils et fille d'un ciel et d'une terre distincts de tous autres : le ciel et la terre de cette province.

Jacques MOREL

AU POETE

TRISTAN L'HERMITE

1601 - 1655

NÉ A SOULIERS C. JANAILLAT

*\*Comme on voit après les frimas...  
La douceur du printemps renaître  
Mes jours sortiront de leur nuit...*

LES AMIS DE TRISTAN L'HERMITE 11/8/1984

Après " *La Mort de Chrispe* " à Janaillat

## L'ACTION DANS LA TRAGÉDIE : " LA MARIANE "

### *Réflexions d'un metteur en scène*

Les textes contemporains sont souvent décevants pour qui se familiarise avec la richesse, non encore reconnue des textes " préclassiques ". Quelle surprise de découvrir dans *La condition des soies* d'Annie Zadek (1) une force véritable et une confirmation de mon travail sur le problème de l'écriture tragique ! Les œuvres " préclassiques " sont un outil d'analyse aigu, permettant un éclairage singulier de notre époque et du théâtre contemporain. J'entends par mes mises en scène l'attester ; puissé-je par ces quelques remarques le confirmer.

L'idée première, propulsée comme un écran à tout travail, est le caractère " non jouable " ou tout au plus comme curiosité littéraire ou universitaire de ces textes. Pensez donc, notre époque, dont la suffisance coloniale commence à en rabattre, n'arrive pas encore à se déprendre d'une notion de progrès qui ne tend à rien de moins qu'annihiler les œuvres du passé comme... " dignes d'estime ", etc. Mais que veut dire injouable et n'est-ce pas pour certains le caractère du texte d'Annie Zadek ?

Il semble bien sûr qu'il n'y ait aucun rapport. Dans un cas, de vieux textes à l'énonciation déterminée, dans celui-ci, un texte continu où les changements apparents de locuteur ne sont attestés que par des indices grammaticaux fort brouillés.

Pourtant, que le problème du locuteur ait une part au vieillissement des textes ne fait pas de doute. Un roi, une reine, un ministre, qu'est-ce pour nous maintenant ! Parlez-nous de l'ouvrier qui, au petit matin quitte sa bourgeoise un café dans la gorge, du paumé, d'la femme et d'l'homme, vous aurez gagné une actualité d'apparence.

Il est donc bon de revenir à ce qui au théâtre fait la spécificité du personnage ; c'est-à-dire en quoi une écriture s'impose comme partition. Un grand pas a été fait quand sous l'influence de la linguistique l'écrit théâtral a montré

une structure, souvent dans un flottement important des locuteurs désignés par l'auteur. Des doublets, des triplets, des personnages confondus sont apparus qui pointaient parfois au plus juste l'enjeu du texte dans une mise en scène. Seulement l'insuffisance d'une telle méthode se cerne aisément. Cette structure sous-jacente se centre sur la notion d'un sujet fléché par un désir vers un objet. Cette flèche, comme le souligne Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre* (2) est fragile, ouvrant la voie à une psychologisation massive et tout ce qui s'y attache. Car qui agit, et qui est agité, et par quoi ?

De plus, nous voilà au cœur du problème : car comment ne pas remarquer que l'idée d'action d'un sujet est peu conforme aux textes modernes et aussi peu, quoiqu'on en dise, aux textes préclassiques. (Cherchez dans la première tragédie écrite en français, la *Cléopâtre captive* de Jodelle (3), une action : vous m'en direz des nouvelles !).

Voilà donc à vau-l'eau notre action et nos actants. Et pourtant cette trajectoire, du texte à sa partition, puis à l'action, devrait un peu nous sonner aux oreilles ! Car le problème de l'action dans son unité n'est pas nouveau. Corneille en avait trop, et nous n'en avons plus, de l'action !

Limitons désormais notre corpus à la tragédie, mon travail sur les autres genres n'étant pas encore suffisant pour avancer ce qui suit de façon générale.

Car un survol rapide du répertoire tragique nous montre à l'évidence combien ce concept est peu opératoire. Et les lectures actuellement possibles de la *Poétique* - grâce au travail remarquable de R. Dupont-Roc et J. Lallot (4) - réservent bien des surprises sur le triplet : action, histoire, caractère.

Les contradictions dans lesquelles nous tombons et qui ont alimenté ces débats autour de l'unité d'action me semblent tributaires de l'erreur suivante :

Nous déduisons la notion d'action d'une lecture d'un écrit, le texte. Il me semble que l'action ne peut être un concept efficace pour le metteur en scène qu'à la définir à partir de ce qui se tisse d'une mise en parole d'un texte. Ce qui est dénommé généralement action n'est pour moi que les

péripiétés de celle-ci. C'est alors qu'on pourra constater que l'action dans une bonne tragédie est effectivement unique. C'est alors que l'absence d'action dans certaines se révélera n'être qu'un leurre occasionné par la réduction de l'écrit. Ce concept permettra de construire une énonciation du texte, non à partir d'une indication d'écrit, mais comme la partition du lieu d'une parole constituante d'une action.

Notre travail de mise en scène sur les quatre tragédies suivantes : *Pyrame et Thisbé* (Th. de Viau), *La Mort de Chrispe* (Tristan), *Cléopâtre captive* (Jodelle), *La Mort d'Agrippine* (Cyrano) (5) me permet d'avancer que ce qui se joue d'action dans une tragédie n'est jamais celle repérée comme telle dans l'écrit. Le côté décevant de nombreuses mises en scène de tragédies est de n'avoir pas cerné qu'à vouloir jouer " l'action écrite ", on évacue la véritable. Aristote ne s'y était pas trompé, qui parle de crainte et pitié et situe l'efficacité tragique du côté de la parole.

Car que peut bien vouloir dire jouer une tragédie, sinon faire sourdre, surgir sur scène un point d'angoisse, tout aussitôt médiatisé par l'Art. Et l'espace de formelle beauté que requiert la tragédie est sans doute le meilleur garant de ce surgissement.

La tragédie n'est pas l'histoire de tel ou tel personnage. Mais l'étincelle produite et consumée de ce frottement, délitage, desquamation, de quelques signifiants portés par la partition textuelle et dont l'épuisement des combinatoires va nous faire surgir, chatoyer des sens pour nous mener à l'abîme de celui-ci.

Un regard attentif aux scènes dites d'exposition de nos tragédies est révélateur. La surabondance obligée de l'exposition n'est là que pour glisser quelques signifiants clés de la tragédie.

Un exemple m'a frappé dans notre dernier travail sur *La Mort d'Agrippine* (I, 1). L'exposition, au sens classique, figure en sept vers à la fin, sur les cent quarante que compte la scène. Le reste est l'intromission des signifiants qui sont effectivement l'enjeu de la pièce : âme, femme, mort, corps, Dieu. Et nous aurions beau jeu de voir que seul leur nouage foment le champ tragique.

Une telle approche nous permet de relire nos tragédies sous un éclairage tout autre et de rendre compte de l'enlèvement qu'ont subi certains auteurs de premier ordre, dont les représentations de l'époque étaient des triomphes et que l'on classe maintenant comme injouables (sommes-nous si imbus de notre siècle pour réduire à néant l'avis des contemporains !). Prenons donc notre cher Tristan - le doux, le tendre, le malheureux Tristan - et sa malheureuse *Mariane*.

La pièce reste une véritable énigme. La logique apparente de son action se disloque à une lecture attentive et ce n'est pas en rendant compte de la partition textuelle par une humanisation exacerbée de ses voix, quitte à "schizer" par-ci, par-là, notre bonhomme, qu'on peut saisir l'efficacité tragique. Cette pièce est indéniablement, malgré certaines maladresses, une des plus belles tragédies en langue française.

Qu'est-ce qui nous point ? Qu'est-ce qui nous fait dire qu'elle renferme quelque "reflet abyssal de... l'humaine passion" ? Je suis persuadé que ce nouveau concept d'action tragique que j'essaie progressivement de cerner dans mon travail de metteur en scène peut nous aider à y voir clair.

Quels signifiants sont ici à l'œuvre qui viennent nous plaquer sur le fond vide du sens ? Par quel jeu de parole sommes-nous joués, qui nous porte déconfits dans les bras de Melpomène ?

A lire simplement *La Mariane*, on ne peut qu'être frappé des hiatus de la pièce. Tristan semble être porté par quelque force qui lui dicte ces tirades incroyables qui nous laissent pantelants, puis, comme se reprenant, il rabote, égalise, rend logique. Or, effectivement, Tristan, dans *La Mariane*, ne se plie qu'à regret à la logique classique, car ce qu'il a perçu, ce qui fait loi dans son texte est la retrouvaille avec une autre logique, celle des signifiants et, plus particulièrement, ceux des grands tragiques. Mariane, le personnage, scintille de tout son éloignement comme dans un temple, par trois clés : naissance, beauté, mort. Elle est à cette limite, à ce passage où elle bascule dans un lieu insoutenable qui, pourtant, est le seul d'où elle peut articuler son *nom*. Elle est, comme Hérode nous la montre, à la poutre de

la gloire de notre christianisme et au théologéon du théâtre antique.

Car quel est le résultat de l'opération ?

Mariane captive, à la lignée éteinte, dans l'étouffement des clapotis d'eau d'un palud. Mariane en gloire, martyr de son peuple, l'usurpateur maudissant sa propre lignée !

Rien qui là soit gratuit. Ce lieu de Mariane est ponctué dans le texte de mille manières et jusqu'à sa situation scénique qui nous la montre dans toutes ses apparitions en partance. (Ce côté inhumain auréolé de gloire est d'ailleurs ce qui rend si difficile à notre civilisation l'appréhension du tragique. Notre Dieu est jaloux de sa gloire ; les dieux d'Antigone ne l'étaient pas qui, pendue à la poutre de son caveau, pouvaient être : Niobé, Danaé, Lycurgue et le rossignol au matin).

Je vous prie de voir quel affolement central produit Mariane dans sa position. Tous y perdent littéralement la tête. Aucun support psychologique ne peut véritablement rendre compte de ce brassage de signifiants. Tout y passe, haine, trahison, ambition, orgueil, amour, enfants, mère, et tous s'y consomment, happés par les signifiants clés de Mariane.

La *faute* aristotélicienne n'apparaît dès lors que comme métonymie de cette consommation : Mariane passe en gloire.

Opération insoutenable... que ce sang cascasant de ces pertuis ouverts, ce sang coulant du cou tranché, ces pleurs coulant des yeux fascinés de la foule... Gorgone... Lentement la blessure se referme. Un trait rouge, seul, atteste un reste à l'opération.

*“ Arrache tes cheveux, déchire ton visage... ”*

*“ Ou bien meurs du regret de ne pouvoir mourir. ”*

*(v. 1700 - 1702)*

L'attirail du deuil. La mobilisation de l'ensemble des signifiants. La mélodie où tout devient plainte et retrouve les sons lancinants du non-sens. La Tragédie est jouée.

Mon propos n'est point ici de faire démonstration. La seule que j'en veuille faire, la seule possible pour moi est de

monter la pièce. Or, les oreilles sont sourdes qui dispensent les biens ; or les yeux sont fermés qui ne veulent entendre...

Jean-Pierre ROSSFELDER

#### NOTES

- (1) Annie Zadek, *La condition des soies*, Paris, Ed. de Minuit, 1982.
- (2) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1977.
- (3) Etienne Jodelle, *Œuvres complètes*, Ed. établie, ann. et prés. par Enéa Balmas, Paris, Gallimard, II, 1968.
- (4) Aristote, *La Poétique*. Texte, trad. et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Ed. du Seuil, 1980.
- (5) *Pyrame et Thisbé*, Théâtre de la Cité universitaire, mars 1984 ; *La Mort de Chrispe*, Janailat, 11 août 1984 ; *Cléopâtre captive*, Théâtre du Quai-de-la-Gare, novembre 1984 ; *La Mort d'Agrippine*, id., février 1985 (une seule séance).



## A LA RENCONTRE DE TACITE...

En écrivant sa *Mort de Sénèque*, Tristan, auteur tragique, s'est référé, après et avant beaucoup d'autres, aux *Annales* de Tacite " cet excellent historien... ", " le plus grand peintre de l'Antiquité " (1) en qui les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle se plaisaient à trouver à la fois une représentation colorée des passions, une réflexion impitoyable sur les ressorts de la politique, et une image en même temps nostalgique et négative de la grandeur romaine. Que l'auteur de *La Mort de Sénèque* ait été aussi un lecteur attentif de *La Cour Sainte* du P. Caussin (2) et de *La Mort et les dernières paroles de Sénèque* de Mascaron (3) n'enlève rien au fait évident que le poète a travaillé avec un Tacite sur sa table, tant est grand son souci de fidélité au modèle, comme celui, exactement contemporain, de Corneille traduisant Lucain dans sa *Mort de Pompée*, ou celui, une vingtaine d'années plus tard, de Racine retrouvant Tacite pour son *Britannicus*. Voilà pourquoi les éditeurs modernes de *La Mort de Sénèque* ont eu raison de reproduire, sous le texte de Tristan, en bas de page, les passages de l'historien latin que le dramaturge s'est efforcé de faire passer dans son langage d'homme de théâtre (4).

Quelle édition de Tacite Tristan possédait-il dans sa bibliothèque ? L'épître *A M. Bourdon*, qui nous introduit dans la chambre même du poète (5), ne mentionne pas de prosateurs ; le poète lyrique qui s'y exprime ne salue, au passage, que des poètes parmi ses auteurs de prédilection. Mais, bien sûr, Tristan avait son Tacite sur ses rayons ; quel Tacite ? Nul doute que l'ancien lecteur de Scévole de Sainte-Marthe (6) ait été capable de fréquenter Tacite dans le texte latin ; cependant, il est plus vraisemblable qu'il avait recours le plus souvent à l'une de ces traductions françaises des *Annales* qui jalonnent l'histoire de la traduction en France au XVII<sup>e</sup> siècle, et qui nous ont valu, naguère, un des plus pertinents chapitres de l'étude de Roger Zuber sur *Les Belles Infidèles* (7).

De quelle traduction Tristan a-t-il donc pu se servir ? La réponse ne peut être, bien évidemment, qu'hypothétique ; les éditeurs modernes, mentionnés ci-dessus, ont cru bon d'utiliser, pour leurs références en bas de page, le

“ Tacite en français publié à la date la plus rapprochée de celle de l'impression de la pièce ” (8) (1645), c'est-à-dire le *Tacite* d'Achille de Harlay de Chanvallon, marquis de Bréval, publié précisément en 1645 (ou 1644 ?). Ils auraient pu tout aussi bien utiliser la traduction de la deuxième partie des *Annales* que publia également en 1644 Nicolas Perrot d'Ablancourt, et dont Roger Zuber a fait apparaître la supériorité stylistique. Mais comme la composition de *La Mort de Sénèque* remonte au moins au début de 1644, et même, plus probablement, à 1643, sinon à 1642 (9), il est plus raisonnable de penser que Tristan, en écrivant sa tragédie, avait plutôt sous les yeux une traduction plus ancienne, celle, déjà très vieille, de Claude Fauchet (10), celle de Jean Baudoin (11), ou celle de Rodolphe Le Maistre (12). Or il nous plaît d'imaginer que c'est dans cette dernière que Tristan a appris à fréquenter assidûment Tacite ; en effet, lorsque ce médecin érudit, et traducteur scrupuleux et exigeant (13), fit paraître en 1627 la première édition de sa traduction - alors partielle - de Tacite, le jeune Tristan, qui appartenait comme lui à la maison de Gaston d'Orléans, lui accorda des vers liminaires fort élogieux pour ses talents de traducteur ; et ces vers se retrouvent, au milieu de pièces liminaires cette fois plus nombreuses, en tête de l'édition désormais complète de Tacite que publie Le Maistre en 1635 (14).

Nous reproduisons ci-dessous les stances que Tristan écrivit, vraisemblablement vers la fin de 1626, à la fois pour saluer la publication du Tacite de Le Maistre, et pour faire l'éloge de leur commun protecteur princier, Gaston d'Orléans. Texte rare, et qui avait échappé à la curiosité de N.-M. Bernardin : c'est en 1925 qu'il fut publié par G. Margouliès (15). Celui-ci, dans sa présentation, faisait remarquer, outre qu'il s'agit d'une des toutes premières publications du jeune Tristan (16), que ces stances démontraient qu'après l'exil de 1625 (17), le poète avait dû retrouver sa place dans la Maison de Monsieur dès la deuxième moitié de 1626.

Dans l'avis *Au lecteur* de sa traduction, Rodolphe Le Maistre avait cru devoir justifier la publication d'un Tacite qui, pourtant s'était rendu “ odieux aux premiers Chrétiens par quelque calomnie contre Moïse et la loi Judaïque,

principes de nostre Religion... ” ; mais, en 1627 (ou 1635), ajoutait-il, “ le vent des calomnies Payennes est insensible au roc de nostre Creance [ ... ] nous donnons sans scrupule aux choses louables le prix qu’elles meritent, admirans tous autres anciens Auteurs, nonobstant le Paganisme... ” (18). Est-ce pour témoigner d’un scrupule plus grand que Tristan, à l’instar de Caussin et de Mascarón, qui se font, du reste, l’écho d’une tradition très ancienne, a tenu à christianiser sa tragédie et, en s’éloignant délibérément de Tacite, à prêter à son Sénèque mourant le langage d’un converti :

*Dieu, dont le nouveau bruit a mon âme ravie,  
Dieu, qui n’es rien qu’amour, esprit, lumière et vie,  
Dieu de l’homme de Tarse, où je mets mon espoir :  
Mon âme vient de toi, veuille la recevoir. (19)*

Jean-Pierre CHAUVEAU  
*Université de Nantes*

#### NOTES

(1) RACINE, seconde préface de *Britannicus* (1676).

(2) Révérend Père Nicolas CAUSSIN, *La Cour sainte, ou l’institution chrestienne des grands, avec les exemples de ceux qui dans les cours ont fleury dans la sainteté*, Paris 1624 - 1631. Parmi ces exemples, celui de *Saint-Paul et Sénèque à la cour de Néron*.

(3) Pierre-Antoine MASCARON, *La Mort et les dernières paroles de Sénèque*, Paris 1637.

(4) Voir l’édition procurée par Jacques MADELEINE à la Société des Textes Français Modernes en 1919 (réimpression en 1984), ou la récente édition dans la collection du *Répertoire* de la Comédie-Française (1984).

(5) TRISTAN, *Vers héroïques*, éd. C. Grisé, Droz, “ Textes Littéraires Français ”, 1967, pièce CXII, pp. 302 sqq., et la présentation de cette pièce que j’ai faite ici même, dans les *Cahiers* n° VI (1984).

(6) On peut lire, dans *Le Page disgracié*, II<sup>e</sup> partie, chapitre XXI : “ ...Je me vis installé chez ce célèbre personnage [ Scévole de Sainte-Marthe, d’après la *Clef* ], à qui je ne rendais autre service que celui de lire devant lui deux ou trois heures tous les jours. Tantôt c’était quelque chose de l’histoire ou de la poésie des anciens, tantôt nous revisitions ses propres ouvrages latins et français... ”

(7) Roger ZUBER, *Les “ Belles Infidèles ” et la formation du goût classique*, Paris, Colin, 1968. Voir notamment le chapitre II de la III<sup>e</sup> par-

tie : " L'art du récit (cinq traducteurs de Tacite) ".

(8) Jacques MADELEINE, éd. cit. de *La Mort de Sénèque*, p. XVII.

(9) Bernardin, J. Madeleine, et, plus près de nous, Claude K. ABRAHAM (*Le théâtre complet de Tristan L'Hermite*, The University of Alabama Press, 1975), pensent que *La Mort de Sénèque* a été écrite à l'intention de Madeleine Béjart et de ses camarades de " L'Illustre Théâtre " (dont le jeune Molière), à la fondation de celui-ci, dans l'été 1643. Mais Carrington LANCASTER ( *A History of French Dramatist Literature in the 17th Century*, 1927, t. II, p. 563) émet l'hypothèse que Madeleine Béjart aurait pu jouer la pièce avant la fondation de " L'Illustre Théâtre ".

(10) Claude FAUCHET, *Les Oeuvres de C. Cornelius Tacitus*, Paris, 1582 ; rééd. 1599.

(11) Jean BAUDOIN, *Les Oeuvres de C. Cornelius Tacitus*, Paris, 1610 et 1619.

(12) Rodolphe LE MAISTRE publie une traduction des six premiers livres des *Annales* à Paris en 1616 ; en 1626 - 1627, les *Oeuvres de C. Cornelius Tacitus* contiennent, en fait, les dix premiers livres des *Annales* traduits par Le Maistre lui-même, qui reproduit ensuite la vieille traduction de Claude Fauchet (voir ci-dessus, note 9) pour les livres 11 à 16 ; en 1635 - 1636, c'est l'œuvre complète de Tacite (*Annales, Histoires, Germanie, Vie d'Agricola*) qui est publiée dans une traduction de Le Maistre.

(13) Roger ZUBER (ouvr. cit.) souligne l'originalité de Le Maistre en son temps, une originalité qui vise à la plus grande fidélité possible à ce qui caractérise l'original : concision, densité, et même obscurité : " Ce que Le Maistre a de " fidèle ", c'est son respect pour la densité du texte... " (p. 323).

(14) Le Maistre était-il encore vivant en 1635 ? Le volume se termine par un *Elogium Rodolphi Magistri*, qui sonne un peu comme un éloge funèbre, et qui rappelle que Le Maistre a été médecin de famille royale dès le début du règne d'Henry IV, alors qu'il avait à peine trente ans. C'est, du reste à la demande d'Henry IV que Le Maistre avait entrepris la traduction de Tacite " veu le grand bien qui en pouvoit reüssir aux Roys, aux Princes, aux chefs d'armées, aux Conseillers d'Estat, et generalement à tous, en temps de Guerre et de Paix... " (lettre-dédicace à Gaston d'Orléans, en date du 1<sup>er</sup> janvier 1627).

(15) G. MARGOULIES, " Une poésie liminaire de Tristan L'Hermite non signalée par M. N.-M. Bernardin ", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1925, pp. 402 - 405.

(16) Non pas la troisième, comme le pensait G. Margouliès, mais la cinquième ou la sixième en date, puisque, après les vers qui accompagnent le théâtre d'A. Hardy en 1624 et 1625, il faut placer les *Vers du Ballet de Monsieur*, ceux de 1626 et ceux de 1627 (voir notice d'A. Carriat dans les *Cahiers Tristan* n° III), et les stances " Enfin guery de la folie... ", publiées dès la fin de 1626 (voir ma notice dans les *Cahiers Tristan* n° V). C'est de la fin de 1627 que date la première publication importante de Tristan : *La Mer*.

(17) Exil et disgrâce dont l'écho le plus remarquable nous est donné par l'ode *A Monsieur de Chaudebonne*, composée probablement à la fin de 1625 et recueillie en 1641 dans *La Lyre* (éd. Chauveau, " Textes Littéraires Français ", Droz, 1977, pièce XXXVI ; voir notamment la *Notice* dans cette édition, p. 133).

(18) *Avis Au lecteur*, cité d'après l'édition de 1635 - 1636.

(19) *La Mort de Sénèque*, vers 1835 - 1838.

A MONSIEUR LE MAISTRE,

Sur sa traduction de Tacite. (\*)

STANCES

*SCAVANT Esprit, tes labeurs bien conçus,  
Ne semblent point à ces Enfants bossus,  
Qu'on void mourir aussi tost comme naistre :  
Et les plus excellents Esprits,  
Cognoissent bien que tes escrits  
Sont veritablement des ouvrages de Maistre.*

*Sur les beaux vers que David a chantez,  
Ton Eloquence a donné des clairtez  
D'une si grave et si douce harmonie,  
Que sans vois, et sans instrument,  
A les mediter seulement,  
On chasse les Demons, et charme la manie. (\*\*)*

*L'Art d'Hippocrate estoit sans ton secours  
Ensevely dans un obscur discours,  
Et tu l'as sçeu si dignement decrire :  
Que pour estre bien contenté  
Sur les secrets de la santé  
Il ne faut aujourd'huy que sçavoir un peu lire. (\*\*\*)*

*Mais en voyant ce Tacite traduit,  
Je doute fort quel rayon t'a conduit  
Par les sentiers que suyvit ce grand homme :  
Et je n'ay pas peu de soucy  
De quoy ta plume fait ainsi  
Parler si bon François un Escrivain de Rome.*

*Certes cét Euvre est si pur, et si net,  
Qu'il pouvoit bien quitter ton Cabinet  
Sans redouter les bouches medisantes :  
Et pour l'avoüer en effet,  
Je ne sçay rien de plus parfait,  
Si ce n'est le grand Prince à qui tu le presentes.*

*T. L'HERMITE*

#### NOTES

(\*) LES ŒUVRES / DE C. CORNELIUS / TACITUS. / TRADUCTION NOUVELLE / PAR / Rodolphe Le Maistre Con / seiller du Roy en son Conseil d'Etat, / Medecin ordinaire du Roy. / et premier Medecin de Monseigneur le Duc D'Orléans / frère Unique de Sa / Majesté. / AVEC / Plusieurs suppléments requis / à la Suytte de l'Histoire et Annotations.

Le texte de Tristan que nous reproduisons est celui de cette édition publiée à Paris, chez Claude Cramoisy, in 4°, en 1627 (Bibliothèque Nationale, Rés. J. 1580). On le retrouve, avec de menues variantes, dans l'édition publiée à Paris, chez Jacques Dugast, in - f°, en 1636 (l'achevé d'imprimer est du 12.09.1635 ; Bibliothèque Nationale, J. 1013), ainsi que dans une édition publiée à Rouen, chez Jean Berthelin, in-8°, en 1650 (Bibliothèque Nationale, J. 13634).

(\*\*) Allusion à une traduction du *Divin Pseautier de David*, publiée une première fois par Rodolphe Le Maistre en 1619 ; 2<sup>e</sup> édition en 1628.

(\*\*\*) Outre sa thèse de doctorat en médecine, publiée à Nîmes en 1591, Rodolphe Le Maistre avait publié divers ouvrages de médecine, en latin ou en français, dont cette *Doctrina Hippocratis, aphorismi nova interpretatione ac methodo exornati*, qui date de 1613, et à laquelle Tristan se réfère sans doute ici.

## TRISTAN POETE DE LA NATURE : QUELQUES HYPOTHESES

Bien qu'elle n'ait pas abouti, malgré l'influence de modes et de groupements éphémères, à la constitution d'un genre spécifique (1), l'évocation de la nature est une composante importante de l'œuvre poétique de Tristan (2). Elle s'intègre à des poèmes fort divers, aux côtés de thèmes mieux connus (le lyrisme amoureux, la célébration du héros, la méditation personnelle). Je souhaiterais dans ces quelques pages montrer qu'une analyse précise de cet aspect est susceptible d'asseoir une interprétation d'ensemble fondée sur la confrontation des orientations successives de l'œuvre et du contexte socio-historique.

L'étude des dates de composition indique que Tristan s'intéresse particulièrement à la nature entre 1625 et 1634. Certes, nombre de poèmes de cette époque n'y font pas référence et elle n'est pas absente de certains poèmes postérieurs (3). Cependant, l'ode *A Monsieur de Chaudebonne* (1625), *La Maison d'Astrée* (1625), *La Mer* (1627), *La Plainte de l'Illustre Pasteur* (vers 1630 ?), les *Plaintes d'Acante* (1633 ?), l'*Eglogue Maritime* (1634) et *Les Terreurs Nocturnes* (1633 - 1634) (4) constituent un corpus de pièces longues à partir duquel on peut proposer une première approche.

Entre 1630 et 1640, la poésie de Tristan est caractérisée par l'affadissement de la veine amoureuse, le développement d'une perspective héroïque et l'exploration de nouvelles voies. Les *Plaintes d'Acante*, publiées en 1633, sont le fruit d'une orientation amoureuse amorcée sans doute dès 1630. L'approfondissement de la psychologie, au détriment de l'évocation de la nature caractérise les nouveaux poèmes repris dans les *Amours*, publiés en 1638 (5). Les madrigaux composés à cette époque et insérés dans *La Lyre* attestent un épuisement de la grande lyrique des débuts (6).

Les poèmes héroïques sont nombreux dans les années 1633 - 1637 (7). Le reflux provisoire de cette orientation est contemporain d'une soumission au goût dominant pour une poésie superficielle. Enfin, avec *La Mariane*, écrite fin 1635 - début 1636, Tristan cesse de se consacrer presque exclusive-

ment à la poésie, à une époque de durcissement des conflits et d'émergence du théâtre comme genre majeur.

L'importance accordée à la nature, antérieure aux différentes expressions de l'individu, est conforme à la tendance générale du premier tiers du dix-septième siècle. Contre le modèle mécaniste, corollaire d'un ensemble d'activités rationnelles (manufactures, échanges commerciaux, administration centralisée), l'idéologie d'inspiration aristocratique réactive le modèle vitaliste. Tristan participe à l'enthousiasme de nombreux écrivains pour la puissance merveilleuse et inépuisable de la nature. Tout en accordant une grande place à l'imagination, il tend à fonder sa poésie, dans un premier temps, sur la description. Le thème de la nature, qui offre une possibilité de compensation, face à la crise profonde des pratiques sociales et des systèmes de valeurs, est la métaphore d'un monde hostile ou protecteur et des rapports qu'entretient avec lui le moi lyrique (8).

Trois figures marquent l'expression de la nature dans les poèmes composés entre 1625 et 1634.

### *La Nature refuge*

L'attraction du moi pour la retraite domine les premières années. Dans *La Maison d'Astrée* (9), Tristan décrit une nature civilisée, conforme aux exigences de la galanterie et de l'urbanité,

“ *Bois si doux, si frais et si sombre* ” (v. 7),

parcs et jardins (vers 91 à 140) entourant un château

“ *Eloigné du grand monde et de ses artifices* ” (v. 2).

Le poème énumère minutieusement les richesses du domaine, véritable concentré des techniques dont l'aristocratie, qui revit sur un mode artificieux son rapport à la terre, se fait l'agent publicitaire.

L'été 1625, en proie à des difficultés, Tristan revient à Solier. Dans l'ode *A Monsieur de Chaudebonne*, il exalte la générosité d'une terre qui

“ ... *n'est guère ingratte*

*A la peine du Laboureur* ” (v. 39 - 40),

image d'un monde bienveillant opposé à une réalité moins favorable. Mais surtout, le poème, beaucoup plus personnel, se construit à partir d'un motif cyclique (hiver-été, vers



31 à 40 ; soleil-nuit, vers 55 à 70 ; richesse-désolation, vers 81 à 87) qui inspire la vision de l'auteur, partagé entre le fatalisme et la mise en avant de ses qualités. La réponse à un destin tour à tour hostile et favorable associe la réserve de la nature et les ressources de l'homme. La terre, maternelle, offre un refuge en même temps qu'elle suscite une structure d'alternance entre le repos et le mouvement du moi et du monde, dont les rapports demeurent relativement harmonieux.

### *La Nature naturante*

*La Mer* est l'expression d'une fascination beaucoup plus inquiète (10). Un mouvement ternaire organise le poème. Partant d'une mer qui

*" ... dans sa tranquillité  
Avecque tant d'humilité  
Dissimule son insolence "* (v. 35 à 37)

et joue avec les reflets du soleil qui

*" ... à longs traits ardans  
Y donne encore de la grace,  
Et tasche à se mirer dedans  
Comme on feroit dans une glace "* (v. 41 à 44)

Tristan déploie un long crescendo menant au paroxysme de la violence aveugle :

*" Et la mer fait un si grand bruit  
Qu'elle en assourdit tout le monde "* (v. 133 - 134)

Enfin, l'élément s'assagit brusquement.

*" Le jour en partant d'Orient,  
L'écume toute fraîche éclaire,  
Et poursuit son cours en riant  
D'avoir pris la mer en colere. "* (v. 171 à 174)

Après un départ figé, dominé par le narcissisme, le poème évoque la puissance d'une nature ambivalente, en même temps qu'est signifiée la répression du désir : d'où la référence à Icare, l'exposition des soldats voyeurs et la délégation des marins. La nature (hyperbole d'un monde hostile) et le moi persécuté s'affrontent et s'interpénètrent, la scène exprimant une angoisse profonde (11). L'éloge final de Gaston d'Orléans, exemple d'énergie victorieuse, contrebalance cet inquiétant surgissement des images de destruction et de censure (12).

### *La Nature idéalisée*

La *Plainte de l'Illustre Pasteur*, peut-être composée vers 1630, est l'indice d'une idéalisation croissante de la figuration de la nature, désormais soumise aux conventions de la pastorale et vouée progressivement à une quasi disparition. L'expression des sentiments l'emporte sur la référence à une nature abstraite,

“ *Vieille et sombre forêt que respectent les Ages* ” (v. 4)

“ *Douce et plaisante solitude* ” (v. 55),

rappelant *La Maison d'Astrée*, mais sans description détaillée.

Certes, dans ses *Plaintes*, Acante évoque longuement (vers 106 à 294) les beautés du parc, mais celui-ci, résumé d'une nature complice de l'amour qui règne en maître, n'est plus que le décor d'une passion et la récompense d'une éventuelle venue de l'aimée.

“ *Je vous pourrais montrer si vous veniez un jour*

*En un parc qu'ici prez depuis peu j'ay fait clore*

*Mille Amans transformez, qui des lois de l'Amour*

*Sont passez sous celles de Flore.* ” (v. 106 à 109)

Le personnage de l'amant s'est substitué à celui du contemplateur ; si Tristan décrit, il s'oriente à présent vers une poésie de l'amour (13).

L'*Eglogue Maritime* publiée en 1634, écho différé de *La Mer*, voue exclusivement l'élément marin à la célébration des souverains.

“ *L'orgueil des flots qui s'abaissa*

*Devint uny comme du verre.*

*Les vents furent respectueux* ” (v. 203 à 205)

Il n'est plus l'objet d'un tableau, même très littéraire, mais, dénué de toute hostilité, se résume à “ Mille et mille perles liquides ” (vers 84) bien inoffensives, aux “ trésors ” (vers 93), aux “ nouveaux dauphins Portans des couronnes dorées ” (vers 226 - 227) généreusement offerts aux héros. (14)

A cette harmonieuse soumission du thème de la nature aux orientations nouvelles répond, dans *Les Terreurs Nocturnes*, ode composée en 1633 - 1634, la brillante victoire de l'énergie sur la forêt, ultime métaphore de l'adversité. Le cavalier, à la fois serviteur galant et acteur triomphant, est

l'inverse du moi persécuté de *La Mer*. Bien que le mouvement du poème soit ternaire, la conclusion ne nous ramène pas au point initial. Glorifiant la volonté, Tristan semble conjurer tout un passé de repli et d'angoisse.

“ *Courage, cela n'est rien* ” (v. 151)

La nature, qui n'a pas disparu, se réduit ici à un obstacle aisément surmontable par un moi beaucoup plus déterminé.

Ces trois figures caractérisent l'évolution de l'œuvre poétique de Tristan dans une première période. Entre 1625 et 1634, le thème de la nature fonctionne comme la métaphore mouvante de l'être au monde du moi et scande les étapes de sa constitution (15). A partir des années 1630, il n'offre plus une perspective viable et Tristan se tourne, sans changer fondamentalement d'optique et en poursuivant une réflexion personnelle lucide, vers une poésie centrée sur l'amour et la gloire.

Stéphane BOUTTET

(1) Aussi ma lecture n'infirme-t-elle en aucune manière les classifications habituelles.

(2) Voir A. Carriat, *Tristan ou l'éloge d'un poète*, Limoges, Rougerie, 1955, C. Abraham, *Tristan L'Hermite*, Boston, Twayne Publishers, 1980 ; J. Kohls, *Aspekte der Naturthematik und Wirklichkeitserfassung bei Th. de Viau, Saint-Amant und Tristan L'Hermite*, Frankfurt-Bern, Lang, 1981.

(3) Voir par exemple les stances dédiées à la Duchesse de Chaulnes, XXV in *Vers Héroïques*, éd. Catherine M. Grisé, Genève, Droz, 1967 (désormais désignée *V.H.*).

(4) Respectivement XXXVI in *La Lyre*, éd. J.-P. Chauveau, Genève-Paris, Droz, 1977 (désormais désignée *Lyre*), XXXIII et II in *V.H.*, VII in *Lyre*, IV in *Les Plaintes d'Acante et autres œuvres*, éd. J. Madeleine, S.T.F.M., Paris, Cornély, 1909, I et LXXVII in *V.H.* Les dates indiquées sont celles de la composition des poèmes.

(5) En particulier les sonnets, plus rhétoriques.

(6) L'obédience à un Montauron, le développement d'une poésie de salon ne devaient guère satisfaire Tristan.

(7) *L'Eglogue Maritime, La Peinture de son Altesse Sérénissime* paraissent en 1634. Voir également XXXI, XXXII in *Lyre*, XV in *V.H.*

(8) Voir J. Rohou, *Perspectives pour une histoire littéraire (marxiste) du dix-septième siècle*, Actes du 8<sup>e</sup> colloque du C.M.R., Marseille, 1978, pp. 269 à 276, et C.G. Dubois, *Le Baroque, profondeur de l'apparence*, Paris, Larousse, 1972.

(9) Voir D. Dalla Valle, “ A propos de la Maison d'Astrée ”, *Cahiers Tristan L'Hermite*, VI, 1984, pp 31 à 37 ; J. Kohls, *op. cit.*, ch. VI.

(10) G. Delley, *L'assomption de la nature dans la lyrique française de l'âge baroque*, Berne, Lang, pp 290 à 309 ; J.-P. Chauveau, " La mer et l'imagination des poètes au XVII<sup>e</sup> siècle ", *Dix-septième siècle*, n° 86 - 87, 1970, pp. 107 à 134.

(11) Voir C. Abraham, *op. cit.*, p 58. Les marques de personification sont nombreuses, par exemple aux vers 104 à 106, 109, 111.

(12) Qu'on rapprochera de la brusque chute qui suit l'ascension du désir dans *Les Vains plaisirs* (pièce LXXIII des *Amours* dans l'édition Madeleine). Voir à ce sujet G. Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, P.U.F., 1981. Par ailleurs, ces années sont difficiles pour l'opposition. Richelieu entre au conseil du roi en 1624 ; Chalais et Montmorency-Bouteville sont exécutés, respectivement en 1626 et 1627.

(13) Malgré de nombreuses références, l'amour n'est pas le thème principal de *La Maison d'Astrée*.

(14) Voir également les vers 71 à 77.

(15) Une utilisation des éléments biographiques et une lecture psychanalytique des différentes figures de la métaphore permettraient d'appréhender plus précisément les significations à l'œuvre au cours de cette décennie capitale.

## TRISTAN, VAN DYCK ET L'ART DES NUANCES

Van Dyck représente Henriette de France comme très belle, altière, avec de grands yeux pleins de vivacité, la bouche sensuelle, le sourire légèrement ironique, et la description détaillée que donne l'historien d'art rappelle un peu la jeune anglaise du *Page disgracié*. Est-ce une simple coïncidence, un excès de fantaisie ? Les femmes de Van Dyck sont presque toutes élégantes, belles et animées. Tout cela est un peu vague, et pourtant certains faits lient le poète au peintre.

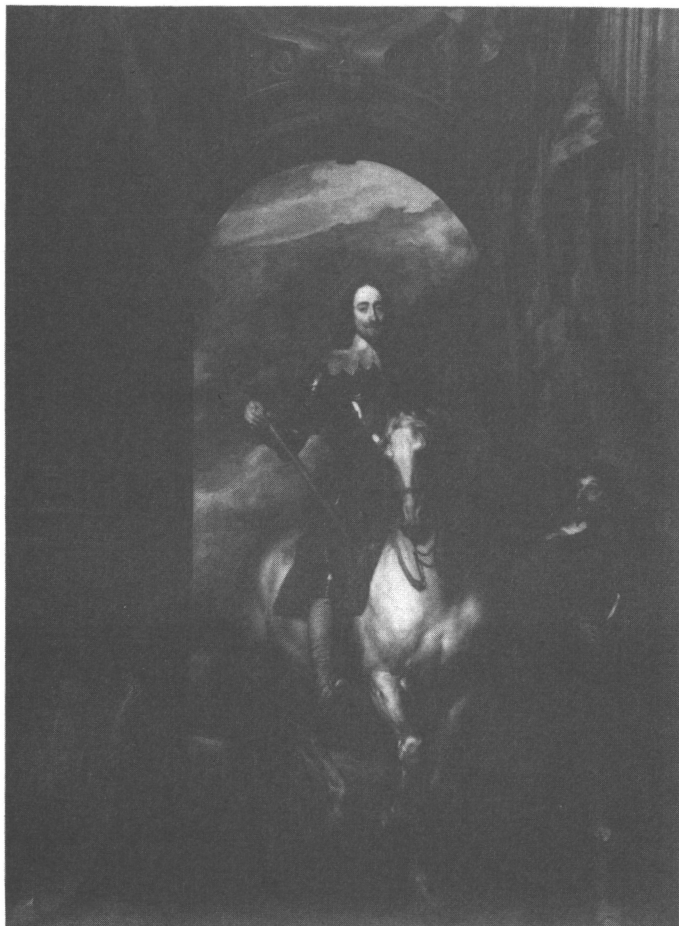
Tristan avait composé des stances : *Sur le Portrait de la Reyne de la Grande Bretagne envoyé par sa Majesté Serenissime à la Reyne sa Mère*. Le texte original paru dans l'*Eglogue Maritime* en 1634, et la lettre qui accompagne ces vers parlent de *Vandec*, " cet Apelle nouveau " (1). Nous ignorons les relations entre ces deux artistes, mais ils devaient bien se connaître. Elève de Rubens et protégé de l'Infante Isabelle, Van Dyck avait fait le portrait de Gaston d'Orléans, avant de gagner l'Angleterre (2). Tous deux étaient doués d'une très grande sensibilité ; ils étaient portés à la mélancolie, et subissaient les contraintes d'une servitude royale. Il devait donc exister entre eux une certaine sympathie, du moins par rapport à leur art. On dit même que : " The essence of Van Dyck's spirit lay in *poésie* " (3).

Pour voir ces liens, considérons trois toiles des années 1632 - 1633 : un portrait de Henriette-Marie, un autre de la famille royale, et l'admirable peinture de Charles 1<sup>er</sup> à cheval (4). Les stances sur le portrait de la reine relèvent le " *vif esclat de ces beaux yeux, ... sa bouche est un corail vivant* " (5), et ses traits ont un charme secret puisqu'on n'en peut retirer les yeux ni la pensée. La formalité du cadre officiel manque pourtant d'animation, et nous passons donc à l'*Eglogue Maritime* où les termes de convention se doublent de souvenirs et de tableaux. Tristan évoque alors l'enfance de Marie, qu'il connaît bien. Il parle de son glorieux époux, de leur bonheur, d'une vie en famille avec *deux petits Amours*, et nous sommes attendris.

Plus loin, le poète décrit la reine à la chasse avec sa cour. Elle est montée sur une haquenée qui " *Est de poil et*



VAN DYCK, *La Reine Henriette-Marie (1609-1669)*. Windsor Castel, Royal Collection. Cf. *La Lyre*, éd. J.-P. Chauveau, pp. 197, 212-215.



VAN DYCK, *Charles 1<sup>er</sup> à cheval avec le sieur de St. Antoine*. Buckingham Palace, Royal Collection.

*de taille à peindre, / Et va d'une legereté / Que les vents ne sçauroient ataindre* " (6). La pensée se tourne alors vers l'immense tableau de Van Dyck, qui fit sensation dans la galerie de St. James. Charles 1<sup>er</sup>, vêtu d'une cuirasse symbolique, franchit l'arc triomphal sur un cheval plein d'élan, la crinière au vent ; il semble bien plus grand que nature, majestueux. C'est donc par allusion que le poète arrive à mettre le souffle épique dans une pièce de circonstances, et ce qui passe des toiles aux vers est moins le détail de l'art plastique, que l'émotion qui s'en dégage. Les peintures étaient à Londres quand les stances furent présentées ; il faut imaginer l'ensemble, vers et toiles, pour sentir l'œuvre de Tristan dans son ampleur.

L'héroïne du *Page* a comme la reine, les "*yeux bien fendus et brillants*", et ses lèvres sont "*d'un plus beau rouge que le corail*" (7). Elle aussi a tant de charmes que le poète ne cesse de la voir dans son esprit. Rien ne convenait mieux que l'art raffiné de Van Dyck pour décrire une jeune fille de la haute noblesse Anglaise, et le souvenir est vivant, puisque Tristan prépare *La Lyre*, alors même qu'il compose son roman. L'écolière n'a que treize ou quatorze ans, mais qu'importe l'écart ! Les sujets du peintre sont d'un âge incertain, puisque leurs traits sont atténués. On dit qu'Henriette était petite, qu'elle avait peu d'appas, sauf pour ses grands yeux pleins d'esprit. Son portrait ne donne alors que l'illusion de la réalité, et voilà ce qui séduit le poète.

Pourtant les tableaux de Van Dyck ont du relief, grâce à l'arrière-plan (fond de ciel, panneaux, tentures nuancées), et quelques objets symboliques. La formule est transposée quand la belle Anglaise entre dans son merveilleux cabinet, aux lambris azur et or ; sur un rayon qui entoure la salle, on voit les objets d'art d'un côté, et de l'autre des conques nacrées, si riches en allégorie ; et de beaux livres luisent sur une tablette d'argent suspendue avec des cordes de soie. Le choix est selon les goûts de l'auteur, et l'écolière se définit ainsi comme l'écho du poète. Mais les limites du cadre éclatent quand l'héroïne vient s'asseoir sur des carreaux de velours, près de ses grands miroirs, car les pièces mythiques aux lueurs colorées se reflètent alors avec elle, et forment un réseau de correspondances qui traduisent les dispositions de son âme (p. 76).



On ne saurait parler peinture sans considérer la palette, mais il est difficile de comparer Tristan à Van Dyck, car les sources sont diffuses. Du moins ont-ils la même prédilection pour la richesse des couleurs, l'éclat fuyant des tissus ondoyants et des objets qui scintillent, la délicatesse des nuances voilées. Le peintre est dans la tradition de Titien, et pour ce dernier, Malraux signale que : " la couleur fut autant que le dessin le moyen d'expression de la poésie " (8).

Si l'œuvre de Tristan est dans l'ensemble peu colorée, c'est qu'il ménage ses effets. Dans le *Page*, par exemple, ils intensifient l'émotion des moments révélateurs. Voyons comme les trois fioles de l'alchimiste sont peintes en lueurs tamisées par le jeu du verre et du soleil : la première était " couleur de perles, mais qui avait un si bel œil que je n'ai jamais rien vu de si agréable ". La seconde avait une poudre " couleur de feu si vive et si lustrée que j'eusse bien passé deux heures à la contempler, " et la suivante était " pleine d'un onguent précieux, tirant à la couleur de pourpre " (pp. 66 - 67). Le jeune page, ébloui par la beauté des nuances, prend alors conscience de sa sensualité, et son envoûtement est comme le présage d'une vocation. La vraie magie sera de transformer ensuite ce penchant, avec maîtrise, en force créatrice.

Le poète et le peintre se rapprochent enfin par la finesse de l'art qu'ils prêtent à un même sujet : Cupidon et Psyché. Ce conte est alors en vogue à la cour d'Angleterre, grâce à son charme, à la dualité d'un amour à la fois humain et divin. Henriette-Marie l'aimait beaucoup, et voulait faire peindre le récit pour orner son cabinet de Greenwich, mais le projet ne fut pas réalisé (9). Nous avons pourtant le chef-d'œuvre de Van Dyck, où l'on admire la fraîcheur des tons, la souplesse des couleurs, et la douceur des couches surimposées qui rendent si bien l'aura fabuleuse de la scène.

Ariston ne peut mieux choisir pour toucher la jeune anglaise, et il s'efforce avec ardeur d'animer la statue d'albâtre qui représente Cupidon. Il lui donne une chevelure d'or, comme le tableau, et : " Je leur voulus encore dépeindre en ce sujet des choses qu'on ne voyait pas. Je leur voulus faire voir ses yeux, encore qu'ils fussent couverts de leurs paupières ; et j'eus la hardiesse de dire que c'était deux brillants saphirs que cachaient deux feuilles de rose " (p. 80). Nous voyons ainsi la naissance d'un premier amour,

exprimé symboliquement par des effets de couleur, et quand le page continue ses images à nuances multiples, il ouvre la porte au rêve (10).

Ces passages montrent comment Tristan enrichit son œuvre en s'inspirant des beaux-arts. Dans les pièces héroïques, les vers sont liés aux tableaux par un genre de *peinture parlante*. Mais le roman donne une si grande liberté d'expression, et le poète transpose alors, et transforme les techniques de l'art pour faire du nouveau. Le prélude du *Page* suggère une *vérité* peinte " comme une réflexion de miroir " (p. 32). Mais nous voyons que les glaces rendent parfois un monde changeant, émouvant, illusoire, et qui n'est pas moins vrai. Quand ces deux artistes transcendent la réalité de leurs modèles, ils atteignent un certain lyrisme, un état d'âme, et ce qui s'appelle en anglais *a haunting quality*.

Doris GUILLUMETTE  
*Université de Massachussets*

#### NOTES

(1) TRISTAN L'HERMITE, *Lettres meslées*, éd. C. Grisé (Genève, Droz, 1972), p. 16.

(2) Oliver MILLAR, *Van Dyck in England* (London, National Portrait Gallery, 1982), p. 18.

(3) *Ibid.*, p. 5 (Avant-propos de John Hayes).

(4) *Ibid.*, Planches 8, 7 et 11, pp. 46-52. Le portrait d'Henriette est une très belle copie, sans doute avec l'*imprimatur* de Van Dyck. Un inventaire de 1659 à Bruxelles signale un portrait de la reine au palais de Tervuren.

(5) TRISTAN L'HERMITE, " Sur le Portrait de la Reine de la Grande-Bretagne " dans *La Lyre*, éd. J.-P. Chauveau (Genève, Droz, 1977), pp. 213-14.

(6) TRISTAN L'HERMITE, " Pour les Serenissimes Majestez de la Grand'Bretagne. Eglogue Maritime ", dans *Les Vers héroïques*, éd. C. Grisé (Genève, Droz, 1967), p. 51.

(7) TRISTAN L'HERMITE, *Le Page disgracié*, éd. J. Serroy (Grenoble, PUG, 1980), p. 75. (Les références sont dorénavant dans le texte).

(8) André MALRAUX, *Les Voix du silence* (Paris, Pléiade, 1951), p. 56.

(9) Christopher BROWN, *Van Dyck* (Ithaca, NY, Cornell Univ. Press, 1982), pp. 186-88.

(10) Voir l'*Art poétique* de Verlaine : " C'est des beaux yeux derrière des voiles... la Nuance seule fiance le rêve au rêve. "

## BIBLIOGRAPHIE

1984

- (120) BONVALET Nicole. " The compleat woman ", ou l'affirmation de la dignité féminine, *Onze études nouvelles dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag - P., J.-M. Place, 1984, p. 45-54 [ Sur Epicaris. ]
- (104) *Cahiers Tristan L'Hermite* V (1983)... C.R. Felicita ROBELLO, in *Studi Francesi*, n° 82, janv.-avr. 1984, p. 148.
- (121) *Cahiers Tristan L'Hermite* VI, 1984, 14 x 22, 63 p. ill. [ Mortemart ] Rougerie. " Tristan et les arts " (Cf. Chauveau, Dalla Valle, Kohls, Massip, Thuillier) ; bibliographie ; chronique 1984.
- (122) CHAUVEAU Jean-Pierre. Quand Tristan ouvre ses collections au visiteur, *Cahiers T. L'H.* VII, p. 53-4 [ Suivi de l'Épître à M. Bourdon. ]
- (123) DALLA VALLE Daniela, A propos de " La Maison d'Astrée ", *Cahiers T. L'H.* VI, p. 31-36.
- (124) GUIBERT Noëlle. A la rencontre de Tristan, *Comédie-Française*, n° 127-128, mars-avr. 1984, p. 30-35, ill.
- (125) HORVILLE Robert. *Molière et la comédie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, P., Nathan, 1983, p. 97, 99-101 [ Sur *Le Parasite*. ]
- (75) KLAPP Otto, *Bibl. des Franz. Lit.*, XIV, 1983, p. 266-267.
- (127) MASSIP Catherine. T. L'H. et ses musiciens : quelques jalons bibliographiques, *Cahiers T. L'H.* VI, p. 44-49.
- (128) MATHIEU-CASTELLANI Gisèle. Lune, Femme : l'image de Diane chez Théophile et Tristan, *Onze études nouvelles dans la litt. fr. du XVII<sup>e</sup> s.* Tübingen, Gunter Narr Verlag - P, J.-M. Place, 1984, p. 39-44.
- (82) MAUBON Catherine. *Désir et écriture mélancoliques...* (1981). C.R. aj. P. Dandrey, in *R.H.L.F.*, juil.-août 1984, p. 593-594.
- (129) MOREL Jacques. Tristan poète tragique, *Comédie-Française*, n° 127-128, mars-avr. 1984, p. 39-45, ill.
- (130) PELCKMANN Paul. La Prémonition et ses à-peu-près dans le théâtre de T. L'H. *Francofonia, Studi e ricerche sulla letteratura di lingua francese*, n° 6, prim. 1984, p. 119-126 (T. à p. Firenze, Olschki, 1984).
- (131) THUILLIER Jacques. Poètes et peintres au XVII<sup>e</sup> siècle : l'exemple de Tristan, *Cahiers T. L'H.* VI, p. 5-30, ill.
- (132) TRISTAN L'HERMITE. *La Mort de Sénèque*. Ed. accompagnée d'extraits des *Annales* de Tacite narrant cet épisode de l'histoire romaine. P., Comédie-Française, 1984, 11 x 20,5, 123 p.
- (132) TRISTAN. A Monsieur Bourdon, gentil-homme de la Maison de Monsieur le Comte de Saint Aignan [ prés. p. J.-P. Chauveau ], *Cahiers T. L'H.* VI, p. 53-56.
- (133) TRISTAN. *Les Amours de feu M. Tristan, et autres pièces tres-curieuses*. Les Amis de T.L'H., 1984, 10,5 x 15, 32 p. (Extrait de la rééd. Quinet, 1662 ; tiré à 300 ex. num.)
- (134) TRISTAN *Les Plaintes d'Acante et autres œuvres*. Ed. crit. pub. p. Jacques Madeleine, 2<sup>e</sup> tirage, P., Nizet, Soc. des textes fr. mod., 1984, XXXI - 247 p.
- (135) TRISTAN. *La Mariane, tragédie*. Ed. crit. pub. p. J. Madeleine, 3<sup>e</sup> tirage. Id., 1984, LI - 167 p.
- (136) TRISTAN. *La Mort de Sénèque, tragédie*. Ed. crit. pub. p. J. Madeleine, 2<sup>e</sup> tirage. Id., 1984, XXXI - 139 p.
- (137) VIALA Alain. V° Tristan L'Hermite, *Dictionnaire des littératures de langue française*, P., Bordas, 1984, III, p. 2339-2342.

## CHRONIQUE 1984

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 15 JUIN 1981. — Elle s'est tenue comme à l'accoutumée sous la présidence du professeur Jacques Morel, président, au Centre d'étude des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (17 présents, 54 pouvoirs reçus). Après avoir dit sa satisfaction de voir se maintenir le nombre des sociétaires, le président salue la mémoire de trois d'entre eux récemment disparus (à la mort de Jeanne Carriat et de Marcel Verrier s'est ajoutée celle du professeur Pierre Dumonceaux). Il souligne le succès remporté à la Comédie-Française par *La Mort de Sénèque*, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier, et signale le très beau numéro de la revue *Comédie-Française* qui a été consacré à l'événement. Il remercie l'éditeur Rougerie pour la belle tenue du n° 6 des *Cahiers*, avec ses rares illustrations de l'article de Jacques Thuillier, puis les organismes qui ont bien voulu subventionner la manifestation de Janaillat prévue pour le 11 août (Conseil général de la Creuse 5 000 F, Direction régionale des affaires culturelles du Limousin 3 000 F, Centre national des lettres 2 000 F), soulignant qu'en outre l'aide annuelle de ce dernier a été portée à 5 000 F pour 1984.

A. Carriat donne des précisions sur l'organisation en cours de la Journée de Janaillat, avec l'aide de la municipalité et celle des Archives départementales de la Creuse. En sus des programmes et affiches, une plaque commémorative sera tirée en offset : un choix de pièces de l'édition in - 12 des *Amours* de 1662. Le metteur en scène Jean-Pierre Rossfelder et les musiciens Etienne Lestringant et Annette Gruel, qui ont très spontanément accepté d'apporter leur concours, s'entendent pour mettre au point la partie musicale et théâtrale. Le n° VII des *Cahiers* sera consacré en partie à *La Mort de Sénèque* et en partie à la Journée de Janaillat.

Au conseil d'administration, sont reconduits dans leurs fonctions les membres renouvelables (Mme Ferrier, MM. Boudard, Gerbaud, Lagny, Lever, Pérouas, Rougerie, Serroy) et sont élus quatre membres nouveaux : MM. Jacques Arnold, André Blanc, Jean Dubu et Jean Michaud. Ce dernier est élu trésorier de l'association en remplacement de Jeanne Carriat. Lui adresser désormais les cotisations, 8, parc du Château, 78430 Louveciennes.

NECROLOGIE. — Raymond LEBÈGUE (Paris, 16 septembre 1895 - Id., 24 novembre 1984). — Raymond Lebègue a quitté ce monde avec la discrétion qui fut toujours la sienne, et derrière laquelle s'abritaient une passion intransigeante pour la vérité, et une rigueur absolue dans la patiente exploration de notre patrimoine culturel. L'éminent membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, professeur honoraire à la Sorbonne, qui fut longtemps président de la Société d'Histoire Littéraire de la France, s'était personnellement intéressé à l'Association des Amis de Tristan, manifestant d'emblée sa sympathie, acceptant, dès l'origine, de siéger dans son comité d'honneur. Connaisseur sans rival de la littérature dramatique française, il avait aussi consacré d'innombrables veilles à explorer le domaine poétique français, notamment à travers l'œuvre de ces deux antagonistes sans lesquels la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle n'aurait pas été ce qu'elle fut, Ronsard et Malherbe ; il avait largement contribué, par ses travaux, son enseignement et sa capacité à susciter des vocations de chercheur, à remettre en cause les schémas hérités du passé, et à faire redécouvrir des

pans entiers de notre littérature, occultés par des préjugés trop souvent entretenus par une critique paresseuse. Aussi les Amis de Tristan, et, au-delà, les passionnés de la littérature et de la civilisation du XVII<sup>e</sup> siècle, ont-ils une pensée émue, affectueuse et reconnaissante pour celui qui, au soir de sa vie, s'adressant à des amis et disciples qui venaient de lui offrir leur tribut d'hommages, avouait : " Dans ma solitude, j'ai encore quelques raisons de vivre : le travail, jamais achevé, et cette fidèle amitié dont vous venez de me donner un si précieux témoignage ". De cette fidélité dans l'amitié et le souvenir, puissent ces quelques lignes être l'ultime expression. — Jean-Pierre CHAUVÉAU.

**LA MORT DE SÉNÈQUE A LA COMEDIE-FRANÇAISE**  
(L'astérisque indique les matinées, au lieu de 20 h 30). — Calendrier 1984 (24 représentations) : 24, 25, 26, 27, 30 mars ; 1\*, 4, 9, 11, 13, 22, 23, 28, 29\* avril ; 2, 5, 6\*, 11, 14, 19, 24 mai ; 1, 5, 10\* juin. — Calendrier 1985 (19 représentations) : 12, 13, 17\*, 21, 26 février ; 3, 6, 12, 16, 17, 20, 24\* mars ; 1, 3, 7, 10, 12, 14\*, 17 avril.

Le spectacle avait été retransmis en direct sur France-Culture le 29 avril 1984. Au cours d'une émission antérieure (22 avril), le président J. Morel avait participé à la présentation d'un dossier sur la pièce, en compagnie de Jean-Marie Villégier.

**LE BILAN DE LA JOURNÉE DE JANAILLAT.** — *Recettes* : Subventions reçues 10 000 F, Participation de l'Association 5 000 F, Vente de programmes et d'ouvrages 5 100 F. — *Dépenses* : Plaque commémorative 2 000 F, Cachets des acteurs 9 080 F, Imprimerie (prospectus, programmes, affiches, reprint des *Amours*) 57 770 F, Factures des éditeurs (PUG, Nizet, Droz) 3 045 F.

Outre les organismes qui nous ont apporté leur soutien financier, les participants à la table ronde et les artistes qui ont largement contribué au succès de la journée, sont à remercier particulièrement : pour leur aide matérielle, la municipalité de Janaillat et son maire, M. Yves Faury ; la direction des Services d'archives de la Creuse, qui a collaboré à l'exposition ; le Centre culturel Jean-Lurçat, qui s'est chargé de la sonorisation ; - pour l'honneur qu'ils nous ont fait en acceptant de présider cette manifestation, M. le sénateur Michel Moreigne, président du Conseil général de la Creuse, et M. André Chandernagor, premier président de la Cour des comptes ; - pour leur présence à l'inauguration de la plaque, à l'exposition et au spectacle, M. le sénateur W. Chervy, plusieurs conseillers généraux et conseillers municipaux, les membres de la famille L'Hermite, des universitaires, notre éditeur René Rougerie, - pour le dépôt d'ouvrages de Tristan, qu'ils nous ont aimablement consenti, les éditions Droz et Nizet, les Presses universitaires de Grenoble et la SGIP (Comédie-Française) ; - pour la " couverture " de la manifestation, les services de FR 3 Limoges et de Radio-la-Creuse, ainsi que la presse régionale... Grâce aux uns et aux autres, grâce à une assistance nombreuse, venue parfois de fort loin, et le soleil aidant, Janaillat a célébré dans une atmosphère de fête son poète perdu et retrouvé.

A TRAVERS LES REVUES. — Dans le n° 245 de *XVII<sup>e</sup> siècle* (oct.-déc. 1984), p. 369, Hubert Carrier, esquissant un bilan de la Fronde dans le domaine littéraire (“ La victoire de Pallas et le triomphe des Muses ”), situe historiquement les stances de Tristan *A l’honneur de Monseigneur le Chancelier* publiées par Bernardin, p. 603-605. — Dans le n° 22 des *Papers of French Seventeenth Century Literature*, Nicole Bonvalet-Mallet étudiant “ Les mises en scène de la mort dans les tragédies de Tristan ”, montre en particulier comment l’une des scènes les plus fortes du spectacle du Français, “ la scène des conjurés de *La Mort de Sénèque* est un [ ... ] exemple significatif de la scénographie de Tristan ; la préparation de l’assassinat de Néron est vécue comme une répétition générale... ”

ADHÉSIONS NOUVELLES. — Guy BERNARD (Mme), 48-50, av. Philippe-Auguste, 75001 Paris ; Andrée BICHET, 3, rue de l’Ancienne-Mairie, 23000 Guéret ; Daniel BRIOLET, 7, rue Jean-Hilaire-Belloc, 44100 Nantes ; Marcel DE GREVE, professeur à l’université de Gand, av. Winston-Churchill 157, 1180 Bruxelles ; Michèle DUBREUIL, 8, rue du Docteur-Roux, 91370 Verrières ; Béatrice FAURY, Souliers, Janaillat, 23250 Pontarion ; Cécile GAUDRIOT, 15, rue Pierre-Morlon, 23000 Guéret ; Edouard GUITTON, professeur à l’université de Rennes-II, 2, villa de Bourg-l’Evêque, 35000 Rennes ; Christine LAFONT, bât. des Enseignants, rue Saint-Exupéry, 94190 Villeneuve-Saint-Georges ; Irène MARCHESSOU, Souliers, Janaillat, 23250 Pontarion ; Catherine MASSIP, conservateur à la Bibliothèque nationale, 7, rue de l’Aigle, 92250 La Garenne-Colombes ; Madeleine MICHAUD, 8, parc du Château, 78430 Louveciennes ; Monique MICHAUD, Villeservine, Saint-Laurent, 23000 Guéret ; Nicole MOINE, 113, rue du Cherche-Midi, 75006 Paris ; Viviane NOEL, Souliers, Janaillat, 23250 Pontarion ; Geneviève PARELON, Janaillat, 23250 Pontarion.