

CAHIERS
TRISTAN L'HERMITE

XX

1998

TRISTAN POÈTE DE L'AMOUR

Cecilia RIZZA

La mythologie dans « Les Amours »

Nicole MALLET

*Les plaintes de la mal aimée :
passion et scénographie
dans la tragédie d' « Osman »*

Laurence GROVE

*Glasgow University Library SMAdd. 392 :
Treize Poèmes inédits de Tristan ?*

TRISTAN L'HERMITE

Poèmes retrouvés

Sandrine BERREGARD

*Tristan poète de l'amour
est-il un précurseur des romantiques ?*

Comptes rendus - Bibliographie - Chronique
Tables décennales 1989-1998

ROUGERIE

LES PLAINTES DE LA MAL AIMÉE : PASSION ET SCÉNOGRAPHIE DANS LA TRAGÉDIE D'OSMAN

On ne peut sans peril approcher d'vn Soleil.
Panthée, Acte I, sc. III, 325.
...on n'a jamais parlé
Que l'on fust esblouy par vn soleil voilé.
Osman, Acte I, sc. III, 203-204.

Osman est la dernière des cinq tragédies léguées par Tristan (1). Sa publication posthume par Quinault, en 1656, ne doit pas masquer le fait qu'elle fut conçue et représentée durant la saison 1646-1647. Elle fait donc chronologiquement partie du même corpus. Cependant, si *La Mariane* connut, du vivant de son auteur, un succès considérable et n'a rien perdu de son renom, il n'en est pas de même pour *Osman* tombée tant soit peu dans l'oubli. Un oubli qui peut, certes, sembler immérité, ne serait-ce que pour la belle figure de la Fille du Mouphti qu'elle y met en scène et qui est digne de prendre place parmi les grandes amoureuses du théâtre de son temps. A partir d'une brève et épisodique mention dans quelques-unes de ses sources historiques (2), Tristan bâtit un personnage d'une grande force dramatique ; il lui confie les vers les plus lyriques et les plus émouvants de la pièce et il l'enchâsse si habilement et si puissamment dans le développement de l'action qu'il est permis d'affirmer que *La Mort du grand Osman* est aussi la tragédie de la mort de la Fille du Mouphti.

A la suite de *Panthée*, Tristan avait abandonné l'Orient pour puiser ses sujets dans l'histoire romaine et donné deux tragédies puissantes de la conspiration et de la vengeance. Puis il se tourne à nouveau vers l'Orient, celui de la Turquie, cette fois, qui a récemment inspiré Scudéry (*Ibrahim ou l'illustre Bassa*, 1643), Desmarets (*Roxelane*, 1643) et Roland Le Vayer de Boutigny (*Le Grand Sélim, ou le couronnement tragique*, 1644). Sous-critrait-il alors à la mode des « turqueries » que divers ouvrages historiques autant que les relations de la Sublime Porte ont mis en vogue depuis une bonne décennie (3) ? Il n'est pas interdit de le penser. Peut-être le dramaturge souhaitait-il aussi renouer avec un thème passionnel qui lui avait inspiré parmi les plus beaux vers de *Panthée* et

que le support imaginaire d'un contexte exotique ne pouvait que rendre plus séduisant et plus intense pour ses contemporains ?

Tristan nous dit avoir composé *Panthée* « pour donner une sœur à Mariane » (*Advertissement à qui lit*). Cette tragédie comporte une figure de grand amoureux, Araspe, victime d'une passion fatale, racinienne, sous des dehors précieux. Si Tristan voulait faire de *Panthée* une seconde Mariane, ne pourrait-on pas dire qu'avec le personnage de la Fille du Mouphti, il donnait une sœur à Araspe, l'amoureux inconsolable de la belle et chaste *Panthée* ? Ces pièces, toutes deux inspirées par un sujet oriental, ont en commun un tempo dramatique qui les distingue quelque peu des autres tragédies du même auteur. L'action comporte peu de rebondissements et de péripéties et se déploie sur un rythme ample et solennel qui s'apparente plus à celui d'un oratorio qu'au mouvement d'opéra plus emphatique et plus tumultueux des autres tragédies. Enfin, chacune d'elles met en scène, avec un lyrisme bouleversant, les tourments et la fin tragique d'une victime de l'amour impossible : Araspe dans *Panthée* ; la Fille du Mouphti dans *Osman*. Si l'un, mélancolique, est surtout malade à en mourir d'une jalousie obsédante et l'autre animée d'une soif morbide de vengeance, tous deux sont consumés par la même intensité de sentiments, tenaillés par le même et lancinant besoin de dire leur secret alors qu'ils veulent le dissimuler. A la mort de l'être aimé jusqu'à l'adulation, ils n'ont pas d'autre option que le suicide. Nous allons tenter de montrer comment l'inspiration de Tristan érige au rang de figure héroïque le personnage de la Fille du Mouphti ; comment le poète donne à cet être plutôt falot, à peine mentionné dans les sources historiques, une trempe et un caractère passionné, et comment il lui confère un destin tragique d'une grande théâtralité.

**

Si l'on résume chronologiquement le cours du malheureux destin de la Fille du Mouphti, on obtient le canevas suivant : une jeune fille vit un jour un superbe et glorieux cavalier. Ce fut l'éblouissement : elle en tomba éperdument amoureuse. Elle lutta mais en vain contre cette passion dévorante et n'eut de cesse de gagner les faveurs de l'objet de sa flamme (acte V, scène III, 1438-1478). Pour ce faire, elle eut recours à l'aide d'une esclave,

anciennement de sa maison et maintenant au service de la sœur du Sultan (V, III, 1479-1492). Ladite Fatime laissa tomber aux pieds de son seigneur un bracelet décoré du portrait de la belle amoureuse (acte I, scène II). Le stratagème parut réussir. Le Prince charmant, amoureux de la jeune fille qu'il n'a jamais vue mais dont Fatime lui a vanté les mérites et les charmes (acte I, scène III) est décidé à l'épouser et à l'emmener avec lui en Egypte où il compte réorganiser sa milice pour venir reprendre le pouvoir (acte I, scène III). Catastrophe : lorsque la jeune fille se présente à ses yeux, il est désarçonné par sa mine ; il n'aime pas du tout la gravité du regard et la dignité de port de la belle. L'enchantement est rompu (4) ; sans ambages, il la répudie (acte II, scène III) et refuse de l'écouter. Celle-ci, ulcérée, ne songe plus qu'à se venger. L'affront, pour elle, est double : en la repoussant, le Sultan a insulté le Mouphti, son père. Donc il a déclenché un conflit d'ordre politique et la vengeance s'impose à elle comme un devoir. Mais il a surtout blessé la femme dans sa fierté, son honneur, ses sentiments, sa féminité. Dans un cas comme dans l'autre, l'affront réclame vengeance. L'amoureuse passionnée souhaite la mort de l'auteur de sa disgrâce. Comme le terrain politique est miné, c'est pour elle un jeu d'enfant d'exploiter le mécontentement de ceux qui veulent la chute d'un souverain impopulaire. Autre détail romanesque : Hermione avant l'heure, elle aura recours au dévouement inconditionnel d'un soupirant à qui elle ne promet rien mais qui lui est entièrement acquis (« Va donc & souviens-toy, / Que tu sers ta Patrie, en t'employant pour moy », acte II, scène III, 561-562). Lorsqu'elle se rend compte que son beau prince est perdu, elle panique, veut le sauver, le garder. Elle lui avoue son amour. Il est sur le point de se laisser fléchir (acte V, scène II). Hélas ! Il est trop tard. Il ne veut pas succomber à la mollesse. La jeune fille est en proie à une souffrance pathétique (acte V, scène III). Osman sera tué après s'être battu avec vaillance. La Fille du Mouphti, au désespoir, écoute le récit de cette mort sauvage (acte V, scène IV), affirme que son bel amour vit toujours en elle et par trois fois elle se poignarde.

Ce récit paraît sorti tout droit de ces histoires héroïques et romanesques dont étaient friands les contemporains de Tristan. Cependant, les événements relatés ainsi ne se déroulent pas sur scène dans l'ordre et à la cadence

que nous venons de leur donner. Un simple coup d'œil à leur occurrence textuelle (soulignée entre parenthèses dans notre résumé) fait ressortir une dislocation dans la linéarité du récit : en particulier, ce n'est qu'à l'approche du dénouement que la jeune fille raconte comment elle est tombée amoureuse, comment elle a intrigué pour séduire le Sultan. Le geste initial du jeune monarque égoïste et immature se débarrassant d'elle comme d'un jouet dont il ne veut plus, geste qui, de prime abord, ressemble fort à un comportement de prince de tragico-comédie, ce geste se trouve alors rétrospectivement intégré au jeu subtil de la fatalité qui s'acharne sur la Fille du Mouphti et dont elle se révèle partiellement responsable. C'est encore vers la fin qu'elle avoue la force dévastatrice de son amour, rétablissant ainsi le thème de la vengeance dans un contexte sentimental dont le public ignorait jusqu'ici la violence. On comprend alors pleinement que sa colère n'est pas tant alimentée par une blessure d'amour-propre que par les tourments irrépessibles d'une passion piétinée par le caprice d'un homme. C'est justement ce bouleversement structurel qui donne à la tragédie, vue de l'angle du destin de la Fille du Mouphti, son poids de mystère, son piquant, sa tension tragique et investit une aventure touchante, par ailleurs conventionnelle, d'une puissante et originale théâtralité.

*
**

Un personnage, c'est d'abord un corps et une voix. Dans l'économie générale de la pièce, la présence physique de la Fille du Mouphti est très révélatrice de l'importance grandissante du rôle que lui impartit le dramaturge. Elle est totalement absente du premier acte, n'apparaît qu'à la troisième scène du deuxième et n'y prononce qu'une cinquantaine de vers. Avant cela, sa présence n'est que virtuelle ; la jeune fille n'existe qu'à l'état d'objet, simple reflet d'elle-même figé dans le cadre exigu d'un portrait qui s'avérera fallacieux ; elle est fantôme dans l'imaginaire érotique du jeune sultan qui ne l'a pas vue et ne la considère que comme une possession qu'il pourra charger sur ses bateaux avec les autres trésors qu'il compte emporter dans sa fuite nocturne (174-176). Elle est tout au plus l'ombre d'une femme orientale entrevue de dos au temple (202-204). Et lorsque enfin elle fait son entrée, Osman ne lui laisse pas le temps de s'exprimer et la repousse sans qu'elle ait eu le temps d'ouvrir la bouche.

Par contre, elle est constamment présente au troisième acte et sur les quelque 300 vers qui le composent, elle n'en prononce pas moins de 138. La première scène est constituée entièrement par un texte de 85 vers qu'elle déclame seule ; nous reviendrons plus tard sur sa forme poétique. A la scène II, mises à part quelques répliques fonctionnelles, elle se tait ; mais il est loisible d'imaginer ses réactions au cours du long récit du musulman (83 vers) relatant avec force détails le « prodige d'audace », le « miracle de gloire » dont il a été témoin : la harangue du grand Osman à ses vingt mille soldats prêts à se mutiner et « devenus muets comme marbres glaces » par la magie du verbe de leur chef. L'impact théâtral de ce récit dépend d'ailleurs de la façon dont il est reçu par celle qui l'écoute et il incombe à l'actrice de faire passer visuellement ce message silencieux.

Après l'absence totale du quatrième acte, elle revient pour une ultime confrontation avec Osman : la scène II de l'acte V est la contrepartie de la scène II de l'acte I. La position symétrique des deux scènes dans la structure d'ensemble de la tragédie est notable. A la première entrevue, muette et promptement écourtée, s'oppose un geste d'offrande passionnée ponctué par un discours véhément et prolongé. Du reste, elle prononce 196 des 465 vers de l'acte V. Le constat s'impose : face à la chute inéluctable du jeune conquérant trop impétueux, la trajectoire de la Fille du Mouphti est celle de la conquête de la parole.



Il convient donc d'examiner de plus près ce discours amoureux qui se construit au rythme de la tragédie, s'inscrit dans son espace et s'articule dans diverses formes poétiques conventionnelles pour atteindre son statut unique de grand lamento tragique. Nous considérerons successivement le long monologue qui constitue la scène première de l'acte III, et les scènes II, III, IV et V de l'acte V.

Le troisième acte, clé de voûte de l'architecture tragique, s'ouvre sur un texte à la structure recherchée. C'est le premier aria de notre héroïne. Il se présente d'abord sous la forme de stances qui, au lieu de se clore sur une résolution, se mettent à la septième strophe à dériver pour s'élargir en un ample monologue. Au XVII^e siècle, du moins jusqu'à la Fronde, le dramaturge a recours aux stances pour donner au personnage l'espace poétique de

la méditation. C'est une convention théâtrale qui permet à celui-ci de penser à haute voix, donc d'associer l'imaginaire et l'émotivité des spectateurs au plus intime de ses luttes de conscience. Le conflit moral dans lequel se débat la Fille du Mouphti rappelle ceux qui déchirent héros ou héroïnes de Corneille, pris dans l'étau cruel des impératifs de l'amour et du devoir. En surface — et c'est ce que tentent de dire les cinq premières strophes des stances — elle joue la carte politique de la vengeance. Son discours commence dans le prolongement direct du congé qu'elle donnait à Sélim au deuxième acte : « Va donc & souviens-toy, / Que tu sers ta Patrie, en t'employant pour moy » (v. 559-560). Fille du chef religieux du pays, elle se pose comme incarnation de l'affront fait à son père et qu'il convient de venger. En ce sens, la périphrase qui désigne « la Fille du Mouphti » se dépouille de l'anonymat sous lequel elle nous apparaît et lui sert en quelque sorte d'identité en acquérant une signification dramaturgique.

Cependant, la sûreté du ton et, partant, du propos, est lourde d'ambiguïté. Dans une sorte de pompeux dialogue *in absentia*, elle s'adresse directement à Osman et tutoie ce « Prince grand, mais trop orgueilleux ». Il faut se rappeler les connotations subtiles et équivoques du tutoiement dans le discours de l'époque, qui traduit tout aussi bien le langage de la passion, de l'intimité que celui du dédain à l'égard d'un inférieur. A mi-chemin de ce décret de mort qu'elle prononce majestueusement, avec l'apparat d'images sententieuses (« La Foudre bien souvent met plus bas que les herbes, / Les Cèdres qui la vont braver » (623-624)), elle trahit ses motivations personnelles profondes : « Au gré de mes désirs ta mort est assurée » (634), lance-t-elle crânement à son interlocuteur imaginaire. Entre elle et le Sultan, il s'agit bien d'un conflit de pouvoir et c'est la femme bafouée beaucoup plus que la Fille du Mouphti qui aspire à une vengeance dont les visées sont plus surnoises que la seule exécution d'une justice de clan. Alors commence à s'éclairer l'étrange délectation avec laquelle elle accueillait naguère les paroles de Sélim, jurant de « mal traiter le Prince » : « O promesse agréable & douce autant que vaine ! » (493).

A la sixième strophe, le dialogue fictif change d'interlocuteur, c'est à elle-même qu'elle s'adresse dans le plus grand désarroi : « Mais que dis-je ?... » (643) et elle fait face à ce qu'elle essaie en vain de se cacher, à savoir

qu'elle aime passionnément l'objet de sa haine vindicative. La confession est encore timide et se dissimule sous la litote : « ...mon cœur n'est plus à donner » (648). Au lieu d'atteindre une certaine paix intérieure à la fin de ses stances, comme il est de mise, elle fait rebondir son discours au rythme de ses pulsations intérieures et explose dans une longue tirade, sorte de soliloque à deux voix, où elle se parle à elle-même, s'admoneste : « Que diroit-on de toi si l'on t'allait entendre ? » (656), s'avoue violemment sa passion avec force interjections, cris, répétitions : « Tu l'aimes ? Ouy, je l'ayme [...] / Ouy ! j'ayme ce cruel, ouy, j'ayme ce barbare / Et confesse touiours que son mérite est rare » (663-668).

Ce n'est qu'après ce jaillissement lyrique de la passion à fleur de lèvres qu'elle retournera au devoir de vengeance et le remettra en perspective. Elle finira par dire son ressentiment de femme rejetée : « Il faut que le superbe apprenne à son dommage / A respecter un sexe à qui tout doit hommage » (687-688). Mais, pour en arriver là, elle devra passer par un long cheminement mouvementé ; elle devra tenir compte de l'aveuglement et de la mauvaise foi que la passion entretient en elle et l'admettre. C'est un dialogue de dupes où locutrice et interlocutrice sont confondues et qui progresse au gré des remous intérieurs, d'où l'oscillation fébrile entre le « je » et le « tu », les questions oratoires répétées, le style heurté, les interruptions fréquentes. Il y a un je ne sais quoi de juvénile et de pathétique dans l'ardeur avec laquelle elle s'efforce d'y voir clair et de se persuader. A la fin de la scène, elle semble s'être convaincue du bien-fondé de cette mort qu'elle réclame. Elle affirmera ensuite à Sélim qu'elle « aspire à à l'honneur d'une fille Héroïque » (840). Mais n'essaie-t-elle pas surtout de se convaincre de la noblesse de son dessein ? L'aria s'achève sur un singulier point d'orgue : une suite d'imprécations martelées par neuf fois (689-704) par la répétition de la conjonction « que » et qui résonnent comme autant de malédictions solennelles mais dont les harmoniques sont loin d'être pures. On sent percer sous la rhétorique grandiloquente une certaine fragilité, une vulnérabilité, une conviction tragiquement ouverte à la souffrance. Il suffira qu'elle se trouve en présence d'Osman pour que ce bel échafaudage moral s'effondre.

Après l'éclipse du quatrième acte où le projecteur a été braqué sur Osman, la Fille du Mouphti fait littéra-

lement irruption dans l'espace politique du Sultan : « Arrête ! digne Prince autant que misérable » (V, II, 1319). C'est le prélude brutal et irraisonné à la confrontation attendue et obligée entre les deux protagonistes. Elle brandit pour un temps l'argument qui lui donne bonne conscience : « ...saluë en passant la fille d'un Mouphti / Qui de tant de mal-heurs t'auroit bien garanti, / Si tu n'eusses troublé la paix de sa famille, / En faisant un éclat au mépris de sa fille » (1321-1324). Après un bref échange en forme de stychomytie acerbe et dérisoire (1338-1342), elle propose une trêve dans un combat auquel elle n'avait du reste jamais vraiment cru ; elle implore le pardon, vacille entre la révolte contre un destin injuste et ses velléités d'héroïsme, offre à l'homme abandonné le soutien de son amour, bref c'est la femme qui capitule au cours d'un aveu bouleversant de sincérité et d'angoisse : « J'aymois Osman luy mesme & non pas l'Empereur, / Et je considérois en ta noble personne / Des brillants d'autres prix que ceux de ta couronne » (1374-1375). Une tirade emportée de 44 vers qui n'arrivera pas à ses fins. Même au prix de son propre orgueil, il est trop tard pour garder Osman pour elle.

Elle demeure seule, en présence de Fatime (sc. III). Après les affres humiliantes du face à face avorté vient la souffrance qui éclate avec son lot de gémissements, de pleurs, ses questions déchirantes sans réponse, une certaine délectation sado-masochiste : « Ha ! Le cœur insensible, ha ! Le cruel qu'il est, / Sa cruauté me tuë et sa vertu me plaist / [...] / Il me quitte, il me fuit, et si je l'ayme encore / [...] / Pourquoi t'ay-je reueu, Prince trop glorieux ; / [...] Ou pourquoi n'es-tu pas plus tendre qu'un rocher / [...] Souviens-toy, que toy seul eus droit de me charmer, / Que je cesse de vivre et non pas de t'aymer » (1401-1432). A propos de sa déclaration d'amour exaltée (1342-1385) Ernest Serret écrivait : « Je ne sais si je me trompe, si mon enthousiasme est trop complaisant ; mais il me semble que ce sont des vers de Racine lui-même que je viens de lire » (5). Cette remarque s'appliquerait tout aussi bien à cet autre passage. Serret avait aussi précédemment rapproché *La Fille du Mouphti* de la Roxane de *Bajazet* en ces termes : « Ce qui me frappe, [...] c'est la note juste que Tristan donne ici, comme dans *Mariane*, au langage de la passion chez la femme ».

Les mêmes résonances raciniennes sont perceptibles

dans l'ultime tirade de la Fille du Mouphti (1438-1492), celle qui, chronologiquement, devrait venir en premier puisqu'elle donne à voir et à entendre la naissance et la progression de ce grand amour. Tristan l'a très habilement placée (6) juste avant le suicide de l'héroïne, dans un raccourci de temps vertigineux et théâtralement très efficace. Il a donné à la confidence toute la ferveur lyrique d'un grand poète élégiaque. Amour fatal, éblouissant (« Il avait de l'éclat autant que le Soleil » (1452)) ; coup de foudre au premier regard : « Tout ce mal m'est venu d'avoir ouvert les yeux. » (1440) (7) ; amour total et tyrannique qui mobilise la sensualité autant que les sentiments et contre lequel la raison ne peut rien : « Elle laissa mon ame au pouvoir de mes sens » (1463) ; passion sans remède, sans recours possible au soutien du surnaturel : « En de tranquilles nuits vingt fois je suis allée / Conduite de l'Amour, nuds pieds, échevelée, / En des Antres obscurs, aux entrailles des monts / Pour demander avis et secours aux démons. / Mais tout cela sans fruit... » (1473-1477) (8).

Elle pourrait sans doute continuer indéfiniment son rêve éveillé si elle n'était interrompue par l'arrivée de Mamud. Le principe de la liaison des scènes joue à plein dans l'élaboration de la scène finale de la tragédie car la venue du messager de la mort est précédée d'un vacarme inquiétant qu'elle perçoit et appréhende : « Mais quels hommes de sang, quels horribles coureurs / Avec un si grand bruit augmentent mes terreurs ? [...] Mais que cherchez-vous ? » (1487-1492). Elle s'arrête à l'hémistiche et c'est Mamud qui termine le vers avec la nouvelle : « ...Madame, Osman est mort ». Cette petite phrase, cruelle dans sa concision, est une indication pour l'actrice qu'il faut accuser visuellement le choc car avec elle commence le début de l'agonie. Osman mort, l'héroïne chavire dans le désespoir (1503-1504), c'est-à-dire dans les ténèbres. En effet, elle sollicite le récit de cette fin brutale en recourant à une métaphore significative : « Mais apprends-moy le reste & de quelle manière / Le Sultan, fils d'Acmat, a perdu la lumière » (1505-1506). Osman a perpétuellement été salué comme un soleil éclatant, divinisé par son statut princier et par l'imagination enflammée de la jeune fille. Par le jeu d'une antithèse fondamentale chère aux poètes baroques, le motif du soleil se double de celui de la nuit, le symbolisme astral est récupéré par le thème de la mort. On peut imaginer alors l'héroïne debout, écoutant, les

yeux fermés, la longue narration affligeante de Mamud, perdue dans le noir de son malheur causé justement par ce regard fatal qu'elle posa un jour sur l'astre rayonnant. Ce jeu de scène permettrait de rendre le côté hallucinatoire de ses dernières phrases. Ayant basculé dans la folie du désespoir, elle peut rouvrir les yeux et, le regard perdu dans le vague, telle une somnambule, répéter, au rythme d'une psalmodie funèbre, qu'elle voit Osman, qu'il n'est pas mort puisqu'il « nage dans [son] sang » et « court dans [ses] esprits » (1600). Cette interprétation donne à cette scène finale une singulière vraisemblance.

Bernardin, parlant au nom de l'esthétique de son temps, trouvait cette scène « détestable » ; il jugeait « ridicule » « le couplet sur lequel elle se tue », grotesques les trois coups de poignard qu'elle s'administre (*op. cit.*, p. 491). Il faut bien reconnaître que le suicide spectaculaire est perpétré dans un moment de démence baroque mais cet accès frénétique n'est pas gratuit. Tristan l'a soigneusement préparé dans son écriture théâtrale. Il est l'aboutissement d'une compulsion morbide inhérente au caractère incurable de la passion, un geste suprême d'orgueil et de pouvoir sur l'autre, l'actualisation scénique d'une intuition volontariste exprimée précédemment : « L'ay des pressentiments, quoy que Selim me jure, / Que cette seule main vengera mon injure » (843-844). Araspe lui aussi se donnait la mort par deux fois, se perçant de son épée avant de se précipiter du haut d'un rocher. Dans la logique de sa déraison, il faut bien que la Fille du Mouphti frappe plusieurs fois pour anéantir le Sultan avec elle.

Dans ce dénouement d'une théâtralité insolite et exubérante, Tristan fait montre d'audace stylistique, mais il témoigne aussi d'une indépendance particulière à l'endroit de l'éthique de son temps. En effet, les bienséances interdisaient d'ensanglanter le théâtre par le spectacle de morts violentes, qui se trouvaient transposées dans des récits dont il faut bien admettre que la violence imaginative n'avait rien à envier à leur représentation scénique. Seul était permis le suicide, « meurtre généreux » comme il sera désigné par La Mesnardière en 1639 dans sa *Poétique* (9). Sans déroger au code des bienséances, Tristan termine sa pièce par un double meurtre qui télescope hardiment le licite et l'interdit dans un geste tragique qui ne manque pas de panache.

Nicole MALLET,
Université d'Alberta.

NOTES

(1) Les autres étant : *Mariane* (1636), *Panthée* (représentée en 1637, publiée en 1639), *La Mort de Sénèque* (1643, 1645), *La Mort de Chrispe* (1644, 1645). Nos citations proviennent de l'édition du *Théâtre complet de Tristan L'Hermite*, par Claude K. ABRAHAM, Jerome W. SCHWEITZER & Jacqueline VAN BAELEN, The University of Alabama Press, 1975.

(2) En particulier le *Mercurio* de Vittorio SIRI, publié en 1644. Se reporter à l'étude récente de Daniela DALLA VALLE : « Une relecture d'*Osman* », p. 155-170, in *Car demeure l'amitié*, Mélanges offerts à Claude Abraham, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Biblio 17, n° 102, 1997. Nous renvoyons aussi à notre étude sur « *Osman* et les Politiques », *Cahiers Tristan L'Hermite*, XVI, 1994, p. 31-47.

(3) Voir notre étude sur « *Osman* et les Politiques », *op. cit.*, p. 32-33.

(4) Cette phrase sert du reste de titre au poème LXXXV des *Amours (Les Plaintes d'Acante et autres œuvres)*, éd. par Jacques Madeleine. Société des textes français modernes, 1984 [1909], p. 151).

(5) « Un précurseur de Racine : Tristan L'Hermite », *Le Correspondant*, 25 avril 1870, t. XLVI de la Nouvelle Série, LXXXII de la Collection, 2^e livraison, p. 334-354.

(6) « Assurément, rien n'est plus déplacé que cette exposition au milieu du cinquième acte », observe Bernardin faisant sien le jugement des frères Parfaict qui trouvaient la pièce « mal conduite » (*Un précurseur de Racine : Tristan L'Hermite sieur du Solier - 1601-1655*), p. 477. Un siècle plus tard, il est permis de remettre en question des goûts marqués par leur époque.

(7) On croit déjà entendre la fille de Minos et de Pasiphaé : « Je le vis, je palis, je rougis à sa vue » (*Phèdre*, I, III, 273).

(8) Ce retour en arrière serti dans une belle et soudaine image fait surgir la vision d'Araspe prenant à témoin les arbres de la forêt pour déplorer son sort malheureux (*Panthée*, acte II, scène 1).

(9) Selon l'abbé de Bellegarde : « Ceux qui prétendent qu'il ne faut jamais ensanglanter le théâtre ignorent ce que c'est que l'ensanglanter ; il ne faut jamais y répandre le sang de personne, mais on y peut verser le sien, quand on y est porté par un beau désespoir » (cité par Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1966, p. 418).