

CAHIERS  
TRISTAN L'HERMITE

XII

1990

TRISTAN ET L'ANTIQUITÉ

Claude ABRAHAM

*L'Antiquité de Tristan*

Françoise GRAZIANI

*Le mythe pastoral dans les « Plaintes d'Acante » :  
Ovide, Virgile et Théocrite*

Stéphan BOUTTET

*Tristan et Prudence*

Doris GUILLUMETTE

*Mode négatif dans « Le Page disgracié »*

TRISTAN L'HERMITE

*Imitation d'une Ode d'Horace*

Présentation par Stéphan BOUTTET

Bibliographie - Chronique

ROUGERIE



Ed. originale de *La Mariane* :  
gravure d'Abraham Bosse (coll. particulière).



## L'ANTIQUITE DE TRISTAN

Il va sans dire que, comme le fait Corneille et comme le fera encore mieux Racine, Tristan nous peint le passé par le présent, et l'ailleurs par l'ici. Pour quiconque connaît l'histoire de l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle, l'Osman de Tristan fait bien plus penser au Grand Condé qu'à Othman II. Cette vérité première est non moins évidente dans ses quatre autres tragédies, que Tristan place dans un passé plus reculé encore. Qu'il s'agisse de la cour de Néron ou de celle de Constantin, c'est à travers sa culture morale — celle du premier XVII<sup>e</sup> siècle — que Tristan nous la fait voir... et sentir.

Encore faut-il préciser. Pour ce gentilhomme attaché presque toute sa vie durant à Gaston d'Orléans, la définition de cette « culture morale » ne peut être séparée de celle des relations entre seigneurs ou, plus particulièrement, entre vassal et suzerain. Et, comme pour Corneille, presque tout son théâtre sérieux sera centré sur cette question. Pierre Barbéris a raison de dire que « le Roi cornélien siège. Il juge. Il dit le sens, le droit, l'avenir, et ce qu'il faut laisser faire et s'accomplir, quelles promesses peuvent et doivent être réalisées » (*Le Prince*, p. 245). Je ne suis plus du tout de son avis lorsqu'il ajoute « Et là où n'est pas (ou pas encore) le Roi, ce qui se passe est comme moins vrai, moins important, moins signifiant », et « la vraie lumière est dans le lieu du Roi ». Car si dans *Le Cid* le roi siège et juge, et s'il a raison d'après certains critères politiques, Chimène n'a pas moins raison selon des critères au moins aussi valables, ceux de son idéal moral sur lesquels est fondé le serment que Rodrigue et elle se sont juré — et que le jeune homme tend à oublier devant la promesse royale — et elle a donc raison de ne pas céder, de choisir de rester en marge d'un ordre auquel elle se sentira désormais étrangère. Son silence, après tout, Corneille ne l'a-t-il pas amplement expliqué dans son *Examen* de 1660 et encore mieux dans *Pulchérie* où il fait dire au personnage éponyme :

*Les silences de cour ont de la politique.*  
*Sitôt que nous parlons, qui consent applaudit,*  
*Et c'est en se taisant que l'on nous contredit.*  
(v. 1578-80).

Orode a beau juger ; c'est Suréna qui a raison et, considération plus importante encore, c'est lui qui, comme Chimène, combat pour ce qui est plus important, « plus » vrai. Somme toute, pour emprunter la terminologie de Barbéris, c'est Don Fernand qui est le marchand, savoir le champion de l'utile, tandis que Chimène, comme Suréna, faisant preuve de « plus de vertu que lui », représente l'idéal aristocratique — disons féodal — c'est-à-dire ce qu'il y a pour elle de « plus » vrai.

Il en est de même dans toutes les tragédies de Tristan — exception faite d'*Osman*, la seule pièce, d'ailleurs, qui traite l'actuel puisque Othman II meurt en 1622 — et même dans sa seule tragi-comédie. Au risque de trop simplifier, on peut dire que ce théâtre est celui du service féodal, savoir sous quelles conditions un roi mérite (ou ne mérite pas) l'obéissance de ses sujets. C'est peut-être ce qui explique le grand succès de ces pièces lors de la Fronde... et leur oubli par la suite. Si l'on met de côté *La folie du sage*, tragi-comédie qui a lieu dans une Sardaigne de fantaisie, tout ce théâtre se situe dans l'Antiquité. C'est sur cette Antiquité, et plus particulièrement sur son adaptation aux nécessités dramatiques et politiques de Tristan, que je voudrais me pencher.

On a autant parlé du libertinage de Tristan que de sa dévotion. En citant soigneusement — hors du contexte — soit Tristan soit ses contemporains, on peut prouver n'importe quoi, et malheureusement, c'est ce que de trop nombreux critiques ont fait pour mieux fonder une thèse ou une autre. Les étiquettes ne servent guère la recherche. Tout au plus permettent-elles de classer, c'est-à-dire de fixer un artiste, de lui nier toute vie, toute progression. Cyrano l'a bien dit, Tristan était un homme libre, « le seul homme libre » de son temps ; cela n'est pas synonyme de « libertin », catégorie dans laquelle Tristan ne se serait certes pas trouvé seul. Je suis de l'avis d'Amédée Carriat (*Eloge*, p. 72-6) et de Catherine Grisé (« The Religious Poetry », p. 16) quand ils disent que Tristan a commencé dans un camp et a évolué vers un autre. Trop indépendant pour jamais appartenir à une chapelle ou à une autre, il a sans doute débuté en libertin mais est éventuellement devenu relativement pieux, comme le maintient Loret (*Muse*, II, 96). Ses tragédies — sans jamais devenir pièces à thèse — livrent souvent un message important et personnel (mais il serait dangereux de vouloir démontrer un parallèle trop étroit entre création et créateur), et cela

en ce qui concerne la religion tout aussi bien que la politique.

C'est surtout dans les *Antiquités judaïques*, de Josèphe, que Tristan a puisé le sujet de sa *Mariane*. Tous les personnages sont donc Juifs, même si la famille d'Hérode n'est convertie que de courte date. Et pourtant, ce n'est pas ainsi que Tristan nous les présente.

Malgré ce que dit Jacques Madeleine dans sa préface à *La Mariane* (p. xix), le père Caussin ne fait pas une chrétienne de la princesse juive, pas même une chrétienne avant la lettre, surtout pas une « sainte catholique ». On pourrait dire que Mariane, dans son attitude envers l'autre monde, est plus chrétienne que juive, mais il s'agit là d'anachronisme plutôt que de conversion. Quand à ses vertus, elles ne sont pas sans tare. Le mot que Caussin répète sans cesse en la décrivant dans sa *Cour sainte*, c'est « patience ». Par contre, Flavius Josèphe, tout en lui trouvant nombre de belles vertus, la voit aussi orgueilleuse, contentieuse et morose. Tous ces traits trouvent leur place dans l'œuvre de Tristan, mais ce qui est des plus intéressants, c'est leur entrée en jeu. La patience de Mariane se manifeste toujours quand elle songe à son destin, lorsqu'elle se soumet à la volonté divine. Par contre, elle est orgueilleuse vis-à-vis de son mari et ceux qui entourent ce dernier. Cette cour, je l'ai dit, est juive. Phéroré, frère d'Hérode, consulte les rabins (v. 43-44) ; l'eunuque qui sert Hérode parle d'un « Dieu tout puissant » (v. 1080) ; Hérode lui-même parle des « jours solennels de notre grande fête » (v. 112), et se sert du mot « Auteur » au singulier, mais jamais de « Dieu ». N'empêche que dès le début de la pièce il parle des Juifs comme s'il n'était pas des leurs, et ses appels aux « Dêités » (au pluriel) sont bien plus nombreux que les appels à Dieu, ces derniers étant d'ailleurs le plus souvent associés à des commentaires concernant autrui, surtout son épouse. Le vocabulaire d'Hérode — comme celui de Salomé — est fortement imprégné de paganisme, ce qui n'est jamais le cas de Mariane. Même l'apothéose de Mariane, qu'il voit dans son délire, est marquée par ce paganisme. Pour Mariane, il n'y a qu'un « Auteur de l'univers », qu'une « souveraine puissance » (v. 1263) et rien ne détournera ses pas de sa « céleste voie ». Elle est même fière de se compter du nombre de ceux qui sont « opprimés en observant [s]a Loi ». Il arrive à Tristan d'attribuer à Mariane une parole ou un geste chrétien

(elle prie à genoux, par exemple), mais ces instances sont assez rares et me font croire qu'il y a là lapsus d'auteur plutôt que volonté de christianiser le personnage. Dans cette pièce, les méchants sont païens, la bonne, Juive, et sa bonté est délibérément dérivée de cette loi divine qu'elle a toujours en vue. Mais si les païens sont méchants, ce n'est pas à cause de leur croyance en des dieux multiples. C'est plutôt parce qu'ils ne considèrent ces déités que comme leurs serviteurs. Mariane vit selon la « Loi » ; Hérode et Salomé n'obéissent qu'à la seule loi de leurs désirs et ne font appel à leurs dieux que lorsqu'ils ont besoin de ces derniers pour assouvir ces désirs.

Qu'il s'agisse là d'une perversion de croyance — païenne ou non — est amplement illustré dans *Panthée*, dont tous les personnages sont païens. Tout comme Hérode, Cyrus se pose en monarque absolu par la grâce des dieux. Toute analogie s'arrête là, pourtant, car si Hérode croit que cette grâce lui est due naturellement, Cyrus y voit la preuve de sa vertu. L'une ne peut donc exister sans l'autre, et il se croit obligé de toujours renouveler les preuves de sa vertu afin de toujours mériter cette grâce dont il est si reconnaissant. Ce pouvoir céleste est entre les mains de nombreux dieux — auxquels il offre avec plaisir et le plus grand naturel des sacrifices quotidiens — mais ce paganisme — que la fidélité à l'histoire requise au xvii<sup>e</sup> siècle exigeait — est quand même mitigé. Quand Cyrus parle des dieux, il emploie un pluriel collectif pour ainsi dire : il ne s'agit pas de dieux divers, chacun avec son nom, sa personnalité, ses volontés personnelles, mais plutôt d'une entité collective ayant une force globale, une seule volonté, et cela pour le bien. De par toute la pièce, la piété de Cyrus est étroitement associée à sa conception du bon gouvernement, et cela ne se trouve pas dans la *Cyropédie* de Xénophon, la source principale de Tristan. Quand ce poète fait dire à Cyrus :

*Je ne fais vanité que d'être raisonnable ;  
De révéler les Dieux, d'aimer mes alliés,  
De pardonner à ceux qui se sont oubliés,  
Et donner à mon peuple un assez beau modèle  
Pour se rendre dévot, vaillant, sage et fidèle*  
(v. 196-200),

cette union de piété et de politique traduit bien plus l'idéal d'un suzerain chrétien que celui d'un roi de Perse.

Si la question de la religion n'entre dans *La mort de Sénèque* qu'au dernier acte, il n'empêche qu'elle y joue un rôle assez important. Comme Jacques Madeleine l'a fait voir par les notes de son édition de la pièce, Tristan suit Tacite d'assez près pendant quatre actes. La conjuration, ses motifs et raisons, le dévergondage de la cour impériale, tout est déjà dans les *Annales*. Tout, sauf un aspect essentiel du dernier acte. Comme l'a dit N.-M. Bernardin, « à ce moment suprême Tristan se sépare de son guide et s'écarte du texte de Tacite : ce n'est plus à Jupiter libérateur que Sénèque expirant offre en libation l'eau sanglante de son bain ; c'est dans un langage qui étonne le Centenier, à un dieu inconnu et mystérieux :

*Voici ce que je t'offre, ô Dieu libérateur,  
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.*  
(v. 1834-38)

C'est que l'auteur des *Heures de la Vierge* n'a cru pouvoir rendre vraisemblable cette mort sublime qu'en l'éclairant de l'aube naissante du christianisme et qu'en appelant la foi à l'aide de la philosophie ; les rapports de Sénèque avec Saint Paul, que Mascarón se refusait avec raison à admettre, Tristan les admet avec le P. Caussin et beaucoup de ses contemporains » (p. 433).

Il est vrai que, comme l'a aussi remarqué Bernardin, Tristan nous avait préparés à cette conversion lorsque dès le second acte il fait dire à Sénèque qu'il va voir

*Un vieux Cilicien aux bonnes mœurs instruit,  
Un prophète nouveau dont la doctrine pure  
Ne tient rien de Platon, ne tient rien d'Epicure,  
Et s'éloignant du mal, veut introduire au jour  
Une loi de respect, de justice et d'amour.* (v. 704-8)

Il est évident que Tristan veut opposer au vice de Néron non une philosophie laïque ou une autre, mais une religion, disons même la Religion. Sénèque, comme Mariane, ne pouvant plus accepter ce monde ni ses valeurs, cherche au-delà de nouvelles valeurs meilleures, plus dignes de confiance. La pièce ne s'appelle pas *Sénèque* mais *La mort de Sénèque*. Il ne s'agit pas de la vie d'un homme, mais de sa mort, ou plutôt de la signification profonde, disons historique, de cette mort.



Vu la vérité historique, on ne peut pas parler de conversion de la dernière heure pour le Constantin de *La mort de Chrispe*. Et pourtant, sur le plan dramatique, du moins tel que nous le présente Tristan, tel est bien le cas : aucune mention de Christianisme, du Christ, presque aucune mention de Dieu. Ce n'est qu'à la fin de la pièce, quand « le Grand Constantin » apprend la mort de son fils préféré, qu'il se rappelle une promesse faite naguère et vite oubliée, celle de propager le Christianisme dans son empire. Considérant cet oubli responsable de ses malheurs, il jure de régner désormais « à l'ombre de la croix » (v. 1646), mais vu les changements multiples d'avis, les flottements, et l'incapacité fondamentale de se gouverner que ce roi a démontrée toute la pièce durant, on est en droit d'avoir certains doutes. En somme, ici ce n'est pas le théâtre qui fait vivre l'histoire, mais ce que nous savons de l'histoire qui nous fait croire ce qui se passe sur les planches. Ce que Tristan nous montre ici, ce n'est pas la contribution positive de la religion, mais les malheurs — rappelons que la pièce est intitulée *La mort de Chrispe ou les malheurs du Grand Constantin* — qui adviennent à quiconque l'oublie.

\*  
\*\*

Les mots qui reviennent sans cesse dans les tirades concernant la religion — et la religion chrétienne en particulier — sont « bonté », « sagesse », et tous les synonymes imaginables de « fidélité ». Ces mots se feront voir non moins fréquemment lorsqu'il s'agira de l'art de gouverner. Ce thème, et en particulier l'étude des relations humaines entre princes et subalternes, est omniprésent dans l'œuvre tristanienne et les tragédies en question n'échappent pas à cette règle.

*La Mariane* et *Panthée* ont été écrites presque coup sur coup durant la période de paix plus ou moins respectée entre Monsieur et Louis XIII. Il est donc intéressant d'examiner ensemble les deux monarques — si différents ! — dont Tristan se sert pour nous communiquer ses idées sur l'art de bien régner. Cet art, Hérode s'en croit maître (v. 5). Très satisfait de lui-même, il est certain d'être inspiré à toute heure par le ciel, d'être guidé et protégé par lui et muni par lui « de force et de valeur » (v. 1091-92, 164, 174). Pour lui, le mérite et la couronne ne font qu'un, et s'il a tué Aristobule, c'est précisément parce qu'il avait partagé l'avis public

*Qu'une si glorieuse, et si noble personne,  
Méritait de porter la Mytre et la Couronne* (v. 115-6).

Tout en avouant qu'il détient sa couronne d'Auguste — en récompense de ses services exclusivement guerriers (v. 165-72) — il parle continuellement de son omnipotence. Ce qu'il demande de ses sujets est une obéissance aveugle plutôt qu'une loyauté intelligente, et l'on suppose que ce concept lui vient aussi d'Auguste. Il est donc apparent que ces relations unilatérales — d'Auguste à Hérode et d'Hérode à ses sujets — sont aussi unilatéralement révocables à volonté. Hérode ne cesse de rappeler à son monde qu'on « ne doit pas manquer de respect à son roi » (v. 652), mais ce mot de « respect » prend une signification toute particulière puisque ce roi ne règne que par la force et la crainte. Ce ne sera que trop tard qu'il acceptera l'optique de Mariane et se jugera tyran à son tour, avouant avoir agi par caprice pour injustement opprimer son peuple.

Quand Tristan écrit sa première tragédie, il vit en paix à Paris et à Blois à la suite de Gaston qui ne s'occupe alors guère de politique, étant réconcilié avec Louis XIII et Richelieu. En effet, *La Mariane*, centrée sur l'aliénation de deux êtres, n'a pas de grand intérêt politique. Il en est tout autrement de *Panthée*, qui est écrite précisément au moment où les relations entre Gaston et la couronne se tendent de nouveau. Tristan, qui n'hésite jamais à traduire ses sentiments les plus personnels dans ses écrits, est alors particulièrement pris par une crise personnelle qui double merveilleusement celle de son maître, c'est-à-dire que l'ingratitude de Gaston fait que Tristan — de plus miné alors par une grave maladie — est poussé à examiner de nouveau la question de loyauté entre deux êtres, loyauté à un pacte juré ou sous-entendu. L'amour a bien sa place dans *Panthée* comme dans *La Mariane*, mais ici cet intérêt est doublé d'un autre au moins son égal, savoir la politique — personnelle et nationale — et c'est par cette voie que Tristan apporte les améliorations les plus heureuses au sujet emprunté à Xénophon.

Si Tristan ne suit pas Xénophon en situant *Panthée* en Lydie — qui se trouve au-delà du camp des Assyriens et où Cyrus enverra son favori —, il est très fidèle par contre à cette source quant aux qualités de presque tous ses personnages et surtout leur comportement ainsi que la motivation de ce comportement. Pour Cyrus, par exemple, la générosité foncière — dans le sens du mot que lui

donna le XVII<sup>e</sup> siècle — est constamment avérée par Xénophon, ainsi que sa sagacité et sa sagesse politiques. La beauté, la fidélité conjugale de Panthée, sa reconnaissance et celle de son mari pour le bon traitement garanti par Cyrus, la mort d'Abradate comme celle de Panthée, tout cela Tristan l'a trouvé tout fait dans la *Cyropédie*. Ce que Tristan a ajouté, c'est surtout son cachet poétique, mais c'est aussi une dialectique politique qui n'est pas sans intérêt.

Dans une nouvelle basée sur l'histoire de Panthée, Mathieu Bandello supprime le rôle d'Araspe : c'est Cyrus qui veut épouser Panthée. Bernardin suggère que « ainsi débarrassé de l'amour coupable d'Araspe, le drame ne serait-il pas plus simple, Panthée plus noble et plus touchante ? » (p. 373). Certes, mais c'eût été centrer l'entière crise sur la relation entre un tyran et sa victime, c'eût été refaire *La Mariane*. Tristan a sans doute voulu traiter autre chose. Je suis entièrement de l'avis de Bernardin quand il voit en *Panthée* une pièce imparfaite par son manque d'unité, comme je partage l'opinion de ce premier grand critique de Tristan quand il dit que cette faute est due au désir de Tristan de vouloir créer un autre grand rôle pour Mondory. Mais supprimer ce rôle aurait forcé le poète non seulement à altérer la fable, mais aussi à lui enlever précisément ce qui, à mon avis, avait attiré Tristan en premier lieu, savoir la notion de loyauté, de fidélité, de service, notion incarnée de façon différente dans chacun des quatre personnages principaux de la pièce. Dans ce sens, il y a une certaine unité, celle du thème, et la suppression d'un des personnages aurait ôté une facette importante, un élément important à l'élucidation du tout. *Panthée*, en somme, est une pièce à thèse qui a la faiblesse de quasi toutes les pièces à thèse.

Le Cyrus de Tristan, comme celui de Xénophon, est assoiffé de gloire. L'innovation de Tristan est que son monarque cherche sa gloire à « conserver les bons et perdre les méchants », à « mieux établir la paix dessus la terre ». Il « ne fait vanité que d'être raisonnable » et les chaînes qu'il songe à forger à ses vassaux — royaux et autres — sont des liens d'amitié (v. 77, 84, 196, etc.). Devant Hérode, artisan de ses propres malheurs, un courtisan s'exclamait :

*Tu sais donner des lois à tant de Nations,  
Et ne sais pas régner dessus tes passions* (v. 1809-10).

Il n'était pas le seul, puisque Mariane — mais par fierté — ne songeait guère à se contraindre (v. 355). C'est précisément cette faute que Cyrus a soin d'éviter, croyant qu'un roi doit toujours :

*Gouverner son esprit ainsi que ses sujets ;  
Et mêlant la justice à des bontés extrêmes,  
En commandant autrui, se commander soi-même*  
(v. 190-2).

Un tel roi sait commander ; il sait non moins servir et protéger (v. 206), montrant ainsi que le contrat qui le lie à ses sujets est réciproque — ce qu'Hérode ignorait — et que la meilleure façon de régner est par l'exemple — ce dont Hérode eût été incapable, comme l'est d'ailleurs le roi des Assyriens.

Ce sont ces vertus de Cyrus — et leur absence chez son adversaire — que Panthée et son mari reconnaissent, et c'est à elles qu'ils se rendent. Dès la deuxième scène de la pièce, Panthée vient trouver Cyrus pour lui garantir les services de son mari. Dans la *Cyropédie* (VI.i.45), Abradate en voulait à son jeune roi d'avoir essayé de séparer le couple à son propre profit, et Panthée avait hâte d'en faire part à Cyrus car elle croyait que Cyrus — qui avait feint de chasser Araspe pour avoir manqué de respect à Panthée — aurait besoin d'un digne remplacement pour ce brave soldat. Dans *Panthée*, lorsque Panthée vient déclarer sa reconnaissance, Araspe n'a pas encore découvert cette beauté et son comportement n'entre donc pas encore en jeu. De plus, le grief du couple contre le roi des Assyriens n'est pas uniquement centré sur l'érotisme. Non seulement il a essayé de semer le divorce entre Panthée et Abradate ; il est, de plus, « impie, injuste, insolent et trompeur » (v. 165) et, comme le dit Hidaspe, « cet indigne Prince... d'un joug tyrannique opprime sa Province », et c'est surtout pour cela qu'Abradate « croit... s'en pouvoir séparer/Sans courre de hasard de se déhonnorer » (v. 239-42). Abradate est offensé en tant qu'époux ; il est aussi offensé en tant que vassal d'un roi devenu tyran qui, par sa tyrannie, non seulement se rend indigne de régner, mais charge aussi d'opprobre ceux qui s'associeraient à son règne. Cyrus se rend facilement à cet argument (v. 243) car, comme il le fera remarquer plus tard, il croit que servir — entendons servir noblement — fait partie intégrante des relations entre vassal et suzerain qui sont légitimées par leur nature

bilatérale (v. 999 et sq.). Selon Cirus, un vassal peut être associé à la honte ou à la gloire de son souverain ; le revers est également valable, le suzerain étant responsable des crimes de son vassal. « Ma réputation se tache par ce crime », dit-il de l'assaut d'Araspe à la vertu conjugale de Panthée,

*Et de quelque façon qu'Araspe soit puni,  
L'éclat de ma grandeur en demeure terni* (v. 883-6).

Pour lui, enfreindre les règles de l'honnêteté, « C'est manquer de sagesse et manquer de bonté » (v. 958).

C'est à cette pleine « bonté » de Cirus qu'Abradate se rend et, ce faisant, il cède justement aux besoins de sa gloire (v. 990-4). Fuyant l'ingratitude de son ancien maître, Abradate cherche une « servitude » qui lui fasse honneur. Roi vassal de roi, Abradate trouve la liberté dans le service — « pour nous affranchir, entrons en servitude » (v. 1036) — pourvu qu'il s'agisse de servir un roi aussi juste et glorieux que Cirus.

Dans les deux cas, celui d'Hérode comme celui de Cirus, nous avons un système plus féodal que monarchique. Hérode détient sa couronne d'un suzerain dont il reconnaît la puissance sans jamais songer aux devoirs que cette délégation de pouvoir comporte, soit envers ce suzerain, soit envers ses sujets. Cirus, par contre, songe à ses vassaux, princiers ou autres, et définit son rôle justement par l'idée qu'il se fait de ces relations. Dans les deux cas, donc, la question de loyauté envers un monarque est liée à un code de devoirs réciproques ; seule l'application est différente.

Avec *La mort de Sénèque*, Tristan revient sur le même problème, mais de façon différente. Lors de la création de la pièce, Richelieu et Louis XIII sont morts et Gaston est à l'apogée de son pouvoir et de sa gloire. Il ne s'agit donc pas de faire allusion à une lutte passée, et il serait oiseux de chercher dans cette pièce un écho du passé du conspirateur maintenant bien rangé. Ce que l'on peut y voir, pourtant, est la mise en scène une fois de plus de ce problème de la définition de la monarchie et de la tyrannie qui fait voir l'éthos féodal sous un meilleur jour que l'éthos du pouvoir absolu et personnel.

La tragédie n'est pas intitulée *Sénèque*, mais *La mort de Sénèque*, et on aurait tort de présupposer que le personnage éponyme est central soit au thème soit à l'intrigue. Pour cette dernière, il s'agit d'une conjuration

contre Néron, et la mort du philosophe montre à quel point ce tyran s'est enfoncé dans la monstruosité. L'âme de cette conjuration — et donc de l'intrigue — est Epicaris, et Sénèque n'est guère plus qu'une borne-témoin par laquelle nous pouvons juger Epicaris et Néron. Sénèque est surtout témoin, tout comme l'est Epicaris, et ces témoins, par leur vertu, leur générosité, gênent Néron. Comme l'avait fait Mariane, comme le fera Suréna, Epicaris et Sénèque montrent à quel point il est dangereux d'avoir une vertu supérieure à celle de son roi — et encore plus de la rendre évidente.

Cette question de générosité est ici des plus intéressantes. Nul n'ignore la signification du mot au XVII<sup>e</sup> siècle, son association à la naissance et au devoir envers cette naissance et *donc* envers soi. Quoique pauvre, Tristan est d'origine noble, comme le sont la plupart de ses personnages, et l'un comme l'autre est conscient de ce que cette naissance implique quant au comportement. Hérode avoue à mainte reprise qu'il n'est pas né dans ce monde qu'il veut régir, et Mariane ne se fait pas prier pour le faire sentir à lui ou à Salomé, mais si elle le fait, ce n'est pas par snobisme, mais c'est plutôt que pour ces deux êtres infâmes, le comportement est la preuve de l'origine. Avec *La mort de Sénèque*, la situation est radicalement changée, et l'héroïne n'est « généreuse » que par le cœur et le comportement. Sévinus parle du « désordre » qui règne et qui fait

*...que l'affranchi veut contre la raison  
Avec le Chevalier faire comparaison :  
Et sans se souvenir comment on l'a vu naître,  
A l'audace parfois de coudoyer son Maître  
(v. 1294-1300).*

Mais il est seul à vouloir maintenir cette distinction — et rappelons que ce poltron, qui consent à tout pour sauver sa peau, dit ces mots à Néron pour éviter de dire ce qui pourrait l'impliquer dans la conjuration. Par contre, tous les « chevaliers » romains qui trempent dans la conjuration, de l'amoureux Lucain à Pison, qui est « d'aussi grande Maison qu'il s'en trouve dans Rome » (v. 638), tiennent Epicaris pour « généreuse » (v. 417, 1101, etc.). Cette courtisane affranchie « coudoye » ces chevaliers, les encourage (dans le sens étymologique du mot), et ces derniers lui permettent de prendre un ascendant sur eux qui a fortement frappé Bernardin qui parle de ce « fort

singulier personnage que l'histoire a fourni là au poète, et qu'il était bien difficile de mettre sur la scène au xvii<sup>e</sup> siècle ». « C'était », dit-il, « une étrange entreprise que de proposer à l'admiration des spectateurs une affranchie... une simple courtisane attirée à Misène par la présence des officiers de la flotte » (p. 438), et qui vient maintenant reprocher à Néron d'être devenu un « monstre abîmé dans le crime » (v. 1743).

Epicaris, comme Sénèque, meurt pour avoir osé juger Néron. Néron a voulu le pouvoir. Dès qu'il l'a eu — « Je suis bien affermi dans le trône usurpé » (v. 8) —, il lui a fallu aussi l'approbation publique. Il y a là de la vanité, bien sûr, mais aussi une raison d'Etat, puisque la rébellion pourrait facilement suivre la désapprobation, vu que son pouvoir est fondé non sur la loyauté de ses sujets mais sur la ruine de leurs maisons (v. 138-50, 449-52, etc.). Presque tout le premier acte est pris par une dialectique qui révèle que Néron, loin d'être aussi « affermi » qu'il ne le dit, chancelle sur le trône comme dans la voie de son comportement. Epicaris, comme Sénèque, se présente comme une conscience. Elle est le porte-parole des conjurés, non parce qu'elle trahit Néron, mais parce que c'est elle qui énonce le mécontentement général de l'empire. Néron, en oubliant que sa position est due à une sorte de contrat, que le pouvoir consenti requiert certaines obligations, a failli. Dans cette fulgurante confrontation de l'avant-dernière scène, Epicaris lui rappelle cette faillite, jugement d'autant plus insupportable qu'il est juste. La volonté impériale s'imposera, mais personne ne pourra approuver ce caprice monstrueux.

Au début de *La mort de Chrispe*, ce fils respectueux dit que son père peut régner « de son Cabinet » (v. 98). Malheureusement, il a tort. Licine, leur ennemi, est un tyran qui a violé toutes les lois de l'amitié; ingrat, déloyal, perfide, il incarne tout ce que Constantin a en horreur (v. 559-64). N'empêche que si Constantin se considère exempt de toutes ces fautes, il en a une autre qui est capitale à qui veut bien régner, et c'est son indécision, ou plutôt son incapacité de décider lucidement et d'agir selon une telle lucidité. Il donne sans hésiter sa parole à son fils, puis, sous la pression de son épouse, reprend la parole donnée. Naïvement, Chrispe a confiance en cette parole — « Je sais par quels serments il s'y trouve obligé » (v. 1109) —, mais là encore il a tort puisque, comme l'indique Fauste, « L'intérêt de l'Etat l'en rend

désengagé » (v. 1110). Fauste a raison quant au résultat, pas quant à la cause : l'Etat n'est pour rien dans la colère paternelle qui est aussi personnelle qu'elle est mal fondée. De plus, ce n'est pas la dernière fois que Constantin change d'avis, et sa colère ira à la destruction de Fauste comme à celle de Chrispe. Constantin dit que « Qui vit sans bonté doit vivre sans pouvoir » (v. 1426) et il paraît sincère quand il le dit. N'empêche qu'il est beaucoup trop coléreux, d'humeur beaucoup trop changeante pour pouvoir vivre cette bonne maxime. Lorsque Constantin apprend que son fils est mort, il prend le blâme sur lui, mais pour de fausses raisons. Croyant que cette mort est la rétribution divine due à ce qu'il n'a pas tenu sa promesse de christianiser son empire, il ne fait même pas mention de sa colère si mal venue. Il jure alors de réparer cet oubli et de gouverner dorénavant « à l'ombre de la Croix » (v. 1646), mais rien dans son comportement ou dans sa rhétorique ne fait croire à un changement profond de personnalité. La mort accidentelle de son fils n'est, en fin de compte, que cela : un accident. Son irascibilité, son tempérament emporté, font croire qu'il sera tout aussi prompt à oublier ces malheurs qu'il a été prompt à oublier les vertus pourtant si évidentes de son fils. Par son manque de contrôle sur ses passions, Constantin se montre mauvais monarque. Ne sachant gouverner ses émotions, il ne peut gouverner son royaume, jugeant ses vassaux, même les membres de sa famille, selon les mouvements de ses passions. Ni la reconnaissance ni la justice ne trouvent place dans ce cœur emporté. « Le Grand Constantin » est en somme tout aussi auteur de ses propres malheurs qu'Hérode et sans vouloir être tyran, il l'est en effet.

Dans ces quatre tragédies, nous sommes mis en présence de monarques qui restent conscients du fait — ou qui l'oublient — que leur pouvoir est fondé sur une sorte de contrat entre gouverneur et gouvernés, reposant sur des notions de justice reconnues par l'un comme par l'autre. C'est avec cette philosophie sociale et politique que Tristan avait grandi, dans la compréhension de laquelle il avait été « nourri » comme on disait alors. Gravement déçu dans ses relations personnelles comme dans sa vie de gentilhomme de Gaston, Tristan a trouvé que la société telle qu'elle se présentait ne correspondait plus à ces critères. Par choix ou par nécessité, en réaction à ou victime de ces contingences qui ont trouvé leurs



échos dans toute son œuvre, Tristan est devenu membre de ce que Jean-Pierre Chauveau a appelé l'opposition.

Quelles que soient leurs différences ou leurs divergences, Corneille et Racine ont été tous les deux en harmonie avec leur société. Tristan, l'homme comme l'artiste, est un dépaycé qui se sent gêné dans et par une société dont les critères moraux et esthétiques lui paraissent étrangers, auxquels il se sent étranger. Comme je l'ai suggéré par le titre d'une monographie sur les tragédies de Tristan (*The Strangers*), ces pièces sont peuplées par des êtres qui réfléchissent ce dépaycement. Dans un sens, l'Antiquité dans laquelle Tristan a puisé ses sources est bien celle de Corneille et de Racine. Mais sous la plume de ce poète, ces lieux, ces temps, ces races se sont mués pour devenir le monde de Tristan, tel qu'il le voyait et, par extension, tel qu'il l'aurait voulu.

Claude ABRAHAM.

#### OUVRAGES CITES

- ABRAHAM, Claude, *The Strangers. The Tragic World of Tristan L'Hermite*. Gainesville : Univ. of Florida Press, 1966.
- BARBÉRIS, Pierre. *Le Prince et le marchand*. Paris : Fayard, 1980.
- BERNARDIN, N.-M. *Un Précurseur de Racine. Tristan L'Hermite, sieur du Solier*. Paris : Picard, 1895.
- CARRIAT, Amédée. *Tristan ou l'éloge d'un poète*. Limoges : Rougerie, 1955.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre. « Tristan L'Hermite et la célébration des héros », *Baroque* 3 (1968), 117-126.
- GRISÉ, Catherine. « The Religious Poetry of Tristan L'Hermite », *Mosaic* 4 (1971), 15-35.
- LORET, Jean. *La Muse historique*. Paris : Jannet, Daffis, 1857-78.
- MADELEINE, Jacques, éd. *La Mariane*. Paris : Hachette (STFM), 1917.