

CAHIERS
TRISTAN L'HERMITE

XVII

1995

LES FORTUNES DE TRISTAN

Jean-Pierre CHAUVEAU

1895-1995 : Le centenaire de la thèse de Bernardin

Daniela DALLA VALLE

N.M. Bernardin et le théâtre de Tristan

Gisèle MATHIEU-CASTELLANI

Tristan ou la négligence avantageuse

Frédéric BRIOT

Phyllis, Chloris et les autres : le promenoir du poète

Thérèse LASSALLE

De Tristan à Valéry : images de la mer

François LESURE

Claude Debussy et « Le Promenoir des deux amants »

TRISTAN L'HERMITE

Au chancelier Séguier

Présentation de Jean-Pierre CHAUVEAU

Du nouveau sur « La Coromène » (Henri Gerbaud)

Bibliographie - Comptes rendus - Chronique

ROUGERIE

N. M. BERNARDIN ET LE THEATRE DE TRISTAN (1)

Tristan dramaturge doit beaucoup à N. M. Bernardin et à sa monographie publiée il y a un siècle (2). La plus grande partie de l'attention du savant est en effet consacrée à la production théâtrale de Tristan, nettement privilégiée par rapport à la poésie lyrique et au roman. Même le titre choisi pour le livre, *Un précurseur de Racine*, met en évidence la prédilection de l'auteur.

Cependant ce titre suggère aussi une forte réserve, du point de vue critique, car la lecture du théâtre de Tristan faite par Bernardin est une lecture médiante, indirecte, formulée selon l'optique de l'anticipation d'un certain classicisme. Il suffit de rappeler quelques lignes de la conclusion du livre, pour vérifier ce décalage :

Son Hérode est un frère aîné de Pyrrhus et d'Oreste ; sa Fauste et sa Fille du Mufti sont de la même famille qu'Hermione, Eriphile, Roxane et Phèdre ; et de leur faiblesse, combattue de remords, Tristan a su faire une peinture assez fidèle pour exciter notre sympathie, assez saisissante pour troubler profondément notre cœur, assez belle déjà pour faire pressentir les œuvres incomparables que devait produire un jour, avec un plus grand poète, ce système dramatique (3).

Aujourd'hui, avec la distance d'un siècle de réflexions et de nouvelles recherches, il me semble opportun de revenir sur le problème Bernardin - Tristan dramaturge, d'une part pour remettre en valeur la qualité extraordinaire de l'activité de recherche de Bernardin, de l'autre pour la replacer dans l'histoire de la critique littéraire du XVII^e siècle français, avec les qualités et les défauts qui en découlent.

Le livre de Bernardin est une des meilleures réalisations de l'histoire littéraire positiviste ; l'attention ponctuelle et la précision avec laquelle l'auteur mène ses recherches sur la vie de Tristan, sur les rapports qui ont lié le poète aux milieux littéraires et politiques de son temps, sur les sources de ses différentes pièces, font de cet ouvrage un point de repère essentiel pour toute autre recherche sur Tristan, et notamment sur son théâtre.

Mais cette recherche imposante ne peut être évaluée d'une manière adéquate si on ne l'insère pas dans un moment particulier de l'histoire de la critique, c'est-à-dire dans la phase positiviste de la réélaboration du schéma littéraire classique.

L'origine de ce schéma remonte au xvii^e siècle même : alors que Louis XIV renforçait l'absolutisme monarchique, la civilisation littéraire française atteignait à son tour une pleine maturité et, avec l'épanouissement de plusieurs personnalités extraordinaires, vivait sa saison la plus riche et la plus glorieuse. Dans l'orgueil de la perfection conquise, cette génération voulut oublier la dette qui la liait aux générations précédentes et, en exaltant ses conquêtes, les opposait de manière polémique à l'absence de règles et à la confusion que l'on croyait entrevoir dans les réalisations précédentes. C'est ainsi qu'a pris forme le schéma littéraire classique que je viens de rappeler : bien conscients de l'importance et de la grandeur de leur expérience personnelle, les créateurs du classicisme, les artisans de la nouvelle civilisation, tout en soulignant sa nouveauté, ont voulu l'ancrer dans une tradition illustre et éloignée : celle des Anciens. La nouveauté a été soulignée aux dépens des générations immédiatement précédentes, et la référence a été recherchée dans les saisons les plus prestigieuses de la civilisation méditerranéenne. En recourant à un thème qui a été très aimé des historiographes et des polémistes français — le thème de la *translatio studii* —, on donna naissance au schéma selon lequel le flambeau de la civilisation, qui autrefois appartenait à Athènes, et qui ensuite avait transmigré d'Athènes à Rome, après un passage que tous n'étaient pas prêts à accepter par la Florence des Médicis, était enfin arrivé à Paris, à la cour du Roi Soleil. De cette façon, en reliant le classicisme français à la tradition gréco-latine, ou, dans la meilleure des hypothèses, à celle de la Renaissance italienne, toute la tradition nationale française, jusqu'au cœur du xvii^e siècle, était répudiée, reléguée en bloc dans les ténèbres du Moyen Age (4).

Le succès de ce schéma classique a été énorme ; il a été accueilli, élaboré, perfectionné par des générations de critiques et d'historiens au xviii^e siècle, jusqu'à atteindre sa formulation la plus solide et la plus sûre dans les premières pages du *Siècle de Louis XIV* (1751).

Plus tard, le romantisme ne réussit pas à modifier de façon efficace l'évaluation du xvii^e siècle. Il y eut, bien

sûr, des tentatives pour se soustraire à la perspective imposée par le schéma classique ; la revalorisation du Moyen Age et celle du xvi^e siècle remontent à cette période. Mais on n'allait pas plus loin ; si on met à part les interventions de Théophile Gautier, recueillies plus tard dans *Les Grottesques* (1844), et quelques intuitions fugitives de Gérard de Nerval et de Baudelaire, il reste que la première moitié du xvii^e siècle, trop proche de la lumière aveuglante du Roi Soleil, demeurait exclue d'une évaluation objective et autonome.

Mais la connaissance des auteurs et de certaines œuvres de cette période a commencé à augmenter sensiblement dans les dernières décennies du xix^e siècle, surtout grâce à l'énorme travail d'érudition réalisé par l'histoire et par la critique positiviste. C'est ici qu'il faut insérer le livre de N. M. Bernardin, exemple et modèle pour la richesse de la recherche, mais, comme nous l'avons vu, de valeur critique faible et contestable : connaître, en effet, ne signifie pas encore comprendre, ni interpréter.

A la fin du xix^e siècle, plusieurs monographies ont été consacrées, à côté du livre de Bernardin, aux auteurs du début du xvii^e siècle ; nous pouvons rappeler Person et Chardon pour Rotrou, Rigal pour Hardy, Bizos pour Mairet, etc. Mais le jugement que l'on continue à porter sur ces auteurs est toujours conditionné par le schéma classique : comme on continuait à attribuer à la civilisation classique — du classicisme français, au temps de Louis XIV — une valeur exemplaire et absolue, il était inévitable que la civilisation immédiatement précédente fût comparée, à mesure qu'on la redécouvrait, avec ce paradigme de toute perfection. On introduisit ainsi une certaine correction du schéma classique, où la littérature du début du xvii^e siècle, d'abord oubliée et dès lors redécouverte, était valorisée pour ce qu'elle présentait, ou semblait présenter, d'avant-coureur du classicisme : c'est justement l'idée du « précurseur ». Et quand cela n'était pas possible, si l'on voyait émerger dans la première partie du siècle des différences remarquables, des contrastes avec le goût et la civilisation classiques, ces différences et ces contrastes étaient toujours condamnés comme esthétiquement répréhensibles, et on inventait pour cette production et pour ces auteurs les définitions les plus extravagantes : « bizarres », « attardés », « égarés », définitions qui refusaient pour la littérature de la première moitié du xvii^e siècle l'existence d'une dimension histo-

rique et esthétique autonome (je pense, bien sûr au chapitre *Attardés et égarés* de l'*Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson).

Pour assister à une transformation critique remarquable au schéma classique et à une nouvelle lecture de la littérature de la première partie du xvii^e siècle, il faut attendre le début du xx^e, et plus exactement la période où une certaine critique française, plus libre et émancipée, a été sensibilisée par le mouvement symboliste. C'était une critique qui acceptait du symbolisme la réduction de la poésie à une pure musicalité évocatrice et suggestive, dépouillée de toute valeur qui n'était pas strictement formelle. Il est évident qu'une conception de ce genre ne pouvait regarder que la poésie lyrique, où il est possible de repérer la « poésie pure ». De là est venue la tendance à rechercher dans l'histoire littéraire toutes les manifestations de lyrisme absolu, qui se concrétise dans la nouvelle revalorisation d'une des saisons les plus riches et les plus ignorées de la poésie lyrique française : la poésie de la fin du xvi^e et du début du xvii^e siècle. Voyons, par exemple, ces passages de Robert de Souza, qui touchent directement Tristan :

Le début d'une invention est presque toujours une réinvention. Nous ne demandons pas mieux que de nous rattacher au passé avec lequel on a voulu, d'autre part, que nous rompions non sans brusquerie (...)
Le symbolisme a des racines profondes dans tout ce que la poésie de tous les siècles a conçu de poésie vraie. Il se rattache très bien, par exemple, à cette strophe de Tristan L'Hermite dans Le Promenoir des deux amants :

*« L'ombre de cette fleur vermeille
Et celle de ces joncs pendans
Paraissent être là dedans
Les songes de l'eau qui sommeille. »*

(...) Le symbolisme est formé de deux affluents : cet idéalisme constructif qui lui vient de Stéphane Mallarmé et la source instinctive de Paul Verlaine qui lui donna le réalisme sentimental. Ces eaux de nature adverse sont mêlées dans le même fleuve ; elles ne peuvent se désunir pas plus que les poètes ne les distinguaient jadis dans leurs bons jours. La même pièce de Tristan L'Hermite dont plus haut nous tirions une strophe, nous offre cette autre :

« *Ce rossignol mélancolique
Du souvenir de son malheur
Tasche de charmer sa douleur
Mettant son histoire en musique.* »

*Ce rappel discret et ce sourire voisinant avec l'infini-
tude de l'impression qui surprenait dans les ombres
des « joncs pendans » :*

« *Les songes de l'eau qui sommeille* »
*disent bien comment on peut remonter notre courant
double presque dès l'origine uni* (5).

Dans cette perspective critique renouvelée, la lyrique de Tristan trouve donc sa propre dimension, rencontre des critiques sensibles qui la relisent, la publient, la commentent — il suffit de rappeler les noms de Jacques Madeleine, d'Ad. Van Bever, de Pierre Camo, de Valéry Larbaud... et puis de tous ceux qui les ont suivis, pendant toute la première partie du xx^e siècle. Mais en même temps le théâtre, dont Bernardin avait fait son principal centre d'intérêt, perd ce rôle déterminant et court le risque de disparaître encore une fois du champ critique (6).

Quand j'ai commencé à étudier et à apprécier le théâtre de Tristan, au début des années 60, les amis de Tristan dramaturge étaient en effet très peu nombreux. Mon choix avait été éveillé surtout par l'introduction récente de la dimension « baroque » dans la littérature française, notamment à la suite de l'ouvrage de Jean Rousset (1953), et des études de certains critiques étrangers (pour moi, chez les Italiens, de Franco Simone et de Giovanni Getto). C'est cette interprétation qui m'a donné l'instrument utile pour essayer une nouvelle lecture du théâtre de Tristan. Par la suite, ses pièces ont suscité d'autres travaux ; je rappelle au moins ceux de Claude Abraham, auteur d'une monographie consacrée aux tragédies de Tristan (7) et, avec J. Schweitzer et J. Van Baelen, de la dernière édition complète de son théâtre (8). J'évoque aussi la création de ces *Cahiers Tristan L'Hermite*, sous l'impulsion d'Amédée Carriat qui, depuis 1979, font le point des recherches sur l'auteur, sur son œuvre, et notamment sur son théâtre. Et, enfin, je renvoie à l'émotion extraordinaire que les amateurs de Tristan ont ressentie devant *La Mort de Sènèque*, jouée en 1984 à la Comédie-Française, dans la mise en scène de Jean-Marie Villégier.

A présent, l'enthousiasme baroque d'autrefois est un peu affaibli, même chez ceux qui, comme moi, l'ont fortement ressenti. Il est sûr, cependant, que l'introduction de cette grille de lecture pour la littérature du début du XVII^e siècle a permis au théâtre de Tristan d'être relu avec des yeux différents, en le débarrassant une fois pour toutes de la sujétion à un frère encombrant, bien qu'il soit puiné, le frère classique, et le libérant enfin de l'épithète de « précurseur » que N. M. Bernardin, qui eut le rare mérite de l'arracher à l'oubli, n'avait pas pu encore, obnubilé qu'il était par le « modèle » racinien, ne pas lui imposer.

Daniel DALLA VALLE,
Université de Turin.

NOTES

(1) Je renvoie à deux travaux précédents : D. DALLA VALLE, *Il teatro di Tristan*, Torino, Giappichelli, 1964 ; *Barocco e Classicismo nella letteratura francese del Seicento*, Ravenna, Longo, 1976.

(2) N.M. BERNARDIN, *Un précurseur de Racine. Tristan L'Hermite sieur du Solier (1601-1655) : sa famille, sa vie, ses œuvres*, Paris, Picard, 1895.

(3) O.c., p. 577.

(4) Cf. F. SIMONE, « La storia letteraria francese e la formazione e dissoluzione delle schema storiografico classico », *Rivista di Letterature Moderne*, IV, 1953, p. 3-22, 169-178 ; « Attualità della disputa sulla poesia francese dell'età barocca », *Messana*, II, 1953, pp. 123-138 ; « Per la definizione di un Barocco francese », *Rivista di Letterature Moderne*, V, 1954, p. 165-192 ; *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1969.

(5) R. DE SOUZA, *Où nous en sommes, la victoire du silence*, Paris, Floury, 1906, p. 39-40.

(6) Pour l'histoire de la critique tristanienne jusqu'à 1960, je renvoie à D. DALLA VALLE, *Il teatro di Tristan L'Hermite*, o.c., *Parte prima*.

(7) C.K. ABRAHAM, *The Strangers. The Tragic World of Tristan L'Hermite*, Gainesville, University of Florida Press, 1966.

(8) *Le théâtre complet de Tristan L'Hermite*, The University of Alabama Press, 1975.