

CAHIERS
TRISTAN L'HERMITE

XXII

2000

TRISTAN : THEATRE

Charles MAZOUER

*La vision tragique dans « La Mariane »,
« La Mort de Sénèque » et « La Mort de Chrispe »*

Catherine GUILLOT

*La fonction didactique du frontispice
dans le théâtre de Tristan L'Hermite*

Isabelle GRELLET & Boris DONNÉ

*« Le Parasite »
à l'épreuve de la dramaturgie « baroque »*

Véronique ADAM

Formes et reflets du songe chez Tristan L'Hermite

TRISTAN L'HERMITE

Les songes tragiques de Tristan
Présentation de Daniela DALLA VALLE

Boris DONNÉ

Note sur le Prélude du « Page disgracié »

Comptes rendus - Bibliographie - Chronique

ROUGERIE

FORMES ET REFLETS DU SONGE CHEZ TRISTAN L'HERMITE

L'étude du songe dans la littérature baroque, monde d'illusions s'il en est, a permis de mettre en évidence chez Tristan l'Hermite deux types de songes, l'un dans sa poésie lyrique, le songe érotique, l'autre dans ses tragédies, le songe funeste qu'il soit prophétique, visionnaire ou symbolique. Cependant si cette omniprésence du songe funeste a été largement évoquée¹, le songe érotique chez Tristan n'a pas fait l'objet d'une étude complète. Puisque le songe tragique est toujours identique d'une pièce à l'autre et qu'il présuppose un lien intrinsèque entre son sujet (la mort) et sa forme même (inscrit dans l'exposition, énonçant une vérité sur le passé ou l'avenir sous le masque d'une ombre ou d'une allégorie)², nous pouvons légitimement nous demander si les songes érotiques lient de même leur cohérence thématique (l'amour) et leur aspect formel. Plus généralement, l'omniprésence des songes chez Tristan ne permet-elle pas de rapprocher les deux types de songes au-delà de leur opposition thématique et générique et de découvrir le lien structurel et thématique des songes érotiques et des songes tragiques?

Pour envisager une comparaison entre ceux-ci, la définition du songe que Tristan emprunte à Du Laurens³ permet de préciser les interprétations modernes du songe tristanien et de définir *a priori* plus clairement la nature et la spécificité de ses différentes manifestations. Du Laurens distingue trois genres de songes: les songes naturels, liés aux humeurs du rêveur, les songes animaux, liés aux incidents de sa vie diurne et les songes «par-dessus» la nature, les sens ou l'entendement: si l'humeur dominante est la mélancolie, le rêveur *ne songe que de morts, sépulcres et toutes choses funestes*. Le songe animal est illustré par un pêcheur rêvant de poissons et le songe «par-dessus» les deux autres, prodigieuses visions et hallucinations souvent prophétiques inspirées par Dieu ou par quelque démon. Selon cette typologie, le songe érotique serait un songe animal: l'amoureux rêve d'amour et de sa maîtresse. Le songe funeste naît des deux autres formes de songes: vivante preuve des effets de l'humeur mélanco-

lique sur ses propres songes, Tristan fait de ces héros tragiques et souvent mélancoliques comme lui, des rêveurs de mort et de funestes choses⁴. Élus ou maudits des dieux, ils entremêlent dans leurs songes naturels, la vision d'un futur néfaste, faisant de leur rêve une prémonition relevant du songe «par dessus la nature». Le songe animal d'amour semble donc s'opposer au songe naturel et extra-naturel de mort.

Mais ce n'est qu'un leurre, une illusion dans l'illusion: une observation minutieuse de la structure même des songes érotiques et tragiques mettra en évidence tout au long de l'analyse distincte de chacun des deux types de songes, une structure double et réflexive, montrant la cohérence littéraire des deux types de songe, quel que soit leur sujet. Le sens d'une telle structure en miroir achèvera d'unifier les songes de Tristan: nés d'un manque, de l'absence d'un autre perdu, ils combleront chacun à leur manière ce vide insupportable et se présentent alors comme des songes naturels, nés de la mélancolie de l'auteur ou de ses personnages.

Le songe érotique et la voix lyrique.

Le songe érotique, lié à l'univers de la poésie lyrique, n'a en apparence aucune fonction prémonitoire ou même allégorique: le songe est un fantasme autorisant le rêveur à toucher ou même posséder physiquement la belle indifférente dont il est amoureux. Tristan ne fait ainsi que reprendre la tradition antique (Virgile), pétrarquiste et mariniste. À travers l'évocation des bienfaits *du fils de la nuit et du silence* plutôt que *du frère de la mort* (ce que le songe incarne dans la tragédie), il propose une invitation à un plaisir toujours plus sensuel. Le déroulement du songe montre le respect d'un cadre déjà codifié par d'autres. Des trois moments du songe érotique (rêver, posséder, perdre), Tristan choisit toujours le second. Il s'attarde seulement sur la maîtresse devenue aimante, la nudité et le plaisir, l'éveil qui révèle le mensonge étant réduit à un vers. Le songe correspond donc à notre vision moderne du rêve: il satisfait un désir. Tout particulièrement dans la forme brève du sonnet⁵, il ressasse l'extase et la possession. L'opposition (antithèse, oxymore...) et la construction dialectique des

strophes qui déstructuraient et reconstruisaient le sonnet d'une Louise Labé, atteignent ici le songe lui-même et illustrent une cohérence entre la forme et son contenu :

*Je n'ai plus de relâche au **souci** qui me ronge,
Depuis que ma Philis s'éloigna de ces lieux,
Si ce n'est que la nuit il m'arrive qu'en songe
Ce bel astre d'amour se présente à mes yeux.*

*Alors dans les **douceurs** où cette erreur me plonge,
Je crois que des enfers je monte dans les cieus.
Et je renoncerais à la gloire des dieux
Si ma félicité n'était point un mensonge.*

*Philis en un moment par un charme si **doux**,
Se jette entre mes bras malgré tant de jaloux
Et tant d'empêchements qui sont si difficiles.*

*Sommeil dont la **bonté** mérite des autels,
Si les biens que tu fais n'étaient point si fragiles,
Tu serais le plus grand de tous les immortels.*

Chacun des mots rentre en écho avec un autre qu'il lui soit contraire ou semblable. Le songe s'élabore dans une symétrie audible et signifiante en opposant pas à pas aux *empêchements* incessants du jour, l'instant de la possession (*ronge/plonge, s'éloigna/se présente, difficiles/fragiles, enfers/cieus, souci/douceurs...*). Sensuel, il se lit aussi musicalement. Peu à peu, le lien entre la forme du poème et le songe devient plus prégnant: moins visuel qu'auditif, il se confond avec la voix de celle qui se donne et devient un acte lyrique, le lieu d'un chant amébéé. Ce qui explique déjà son omniprésence dans les longues tirades du théâtre. Dans un songe bien plus long qu'un sonnet, une maîtresse annonce ainsi à son amant: *Tes jours de larmes sont passés / Et tous tes vœux sont exaucés*. L'amant-narrateur du songe regarde alors naître chez elle le désir:

*Je considère à ces paroles
Ses yeux, mes deux chères idoles
Qui s'abaissent honteusement: (...)
Le sang au visage lui monte,
De roses l'amour et la honte
Couvrent les beaux lys de son teint.
Je presse celle de sa bouche,
Et d'une ardeur brûlante atteint,*

*Je la fais tomber sur sa couche,
Où par mille plaisirs charmés
Nous demeurons tous deux pâmés.*

*Mais comme mon bonheur me noie,
Et que je me fonds tout en joie,
L'aurore qui fond toute en pleurs,
Me surprenant sur ces rapines
Découvre beaucoup moins de fleurs
Qu'elle ne me couvre d'épines; (...)
Déjà [la] lumière [du soleil] importune
Monte dessus mon lit (...),
Et rit de voir qu'avec les bras
Je la cherche en vain dans mes draps⁶.*

À mesure que la voix imaginaire et féminine se laisse entendre, le corps de la belle se livre. La voix incarne le songe érotique: l'identité de la voix et du corps s'ajoute à la substitution de la voix du poète lyrique par la voix de sa belle. Le narrateur muet n'est plus qu'un spectateur visionnaire de cette rencontre, œil médusé devant le regard médusant de Clymène: *Un de vos regards seulement / Pourrait charmer en un moment*. Les yeux en pleurs de l'amant à leur tour charment la maîtresse. Le couple tombe pâmé au moment où voix et regards ont échangé leur place, au moment où les bouches, source des mots, se rencontrent. De cette coïncidence et cette interchangeabilité des discours et des regards naît une possible fusion de deux corps toujours plus proches, un ballet alchimique et liquide: les larmes de l'un sont séchées par le sang monté aux joues de l'autre, puis ravivées par l'excès de bonheur, la rosée de l'aurore et la montée du soleil inversent dans leur mouvement la chute voluptueuse des amants. Le moment du songe perdure grâce à la multiplication des voix (celles des deux personnages auxquelles se joignent l'aurore et le soleil), par la fixation de tous les regards qui *considèrent*, des corps qui se pâment et par le dédoublement de tous les acteurs de ce songe qui accomplissent des gestes semblables ou au moins symétriques (le soleil monte quand les amants chutent).

Le songe érotique et ses reflets.

De même, la fugacité du songe, lorsqu'elle n'est pas contenue, permet au moins de découvrir son origine élé-

mentaire. L'alchimie poétique qui relie la femme au songe se prolonge. La fugacité du songe naît de son mensonge, de sa *vanité* qui montre justement que sa *solidité n'est qu'ombre et que vent*⁷ : les nasales de *vain* et de *vent* ne sont guère différentes. La voix de la belle indifférente et son ancienne vanité résumant justement sa présence dans le songe : elle n'est qu'un souffle évanescent. Le songe lui reprend aussi sa froideur : le rêveur appelle *la froideur et l'ombre du sommeil*, demande au prince des songes de suspendre *ses propres sens de leur office*. Il est ainsi pris *de glaçons en [la] caverne [de ce prince], Bouchant l'artère où passent [ses] esprits*⁸. Dans le même recueil, éveillé mais médusé par une belle malade, l'amant se sent au milieu d'un groupe de prétendants devenir comme eux, *Froids comme glace, sans parole et sans mouvement / Du mal dont leur maîtresse est touchée*⁹. Songe et femme agissent semblablement pour paralyser le corps du rêveur, en fermant ses yeux ou en ouvrant les leurs. Le songe devient miroir : le rêveur devient le parfait reflet de celle qu'il aime, elle-même image ou modèle du *frère de la mort*.

Ce miroitement généralisé finit par atteindre l'acte poétique (créer ou dire) : à l'instar de la belle parlant au lieu du poète, le créateur du songe doit dire et montrer ce que le poète veut entendre. Le songe se sert des outils de l'amant-poète :

*Recueille-moi les plus aimables choses ;
Mêle en un teint des lys avec des roses,
Sous des flots d'or enflés par des Zéphyr.
Mets un éclat dans des yeux de Zaphirs
Dont la douceur à la rigueur s'assemble
Pour embrazer et glacer tout ensemble.
Choisis encor deux des plus beaux rubis
Qui le matin, brillent sur les habits
Que prend l'aurore en sortant de sa couche ;
Et les joignant, dépeins-moi cette bouche*¹⁰.

Cet extrait achève de relier en une même strophe, la froideur, le vent, le songe et la femme dans un univers justement réfléchissant par ses pierreries (qui rime justement chez Tristan avec *rêveries*). La belle qui se dérobe sans fin est au moins saisie par le cadre du songe, comme elle froid, fragile et fugace. Le songe érotique, pour la dessiner, reprend d'autres modes de représentations : Morphée

se confond avec un poète et un peintre. Inversement, dans ses rêveries éveillées, Tristan pousse à l'extrême la structure réflexive du songe qu'il fait apparaître dans tout l'univers. La belle elle aussi devient alors miroitante : en invoquant ses propres *pensers*, Tristan leur demande de faire le travail du songe et de lui représenter Isabelle *puisque aujourd'hui sa vue est [son] souverain bien* :

*Ses yeux sont de saphirs et sa bouche de roses
De qui le vif éclat dure en toute saison.*

*Ô que ce réconfort flatte mes rêveries!
De voir comme les cieus pour faire ma prison
Mirent des fleurs en œuvre avec des pierreries¹¹.*

La rêverie est l'*ekphrasis* d'une représentation¹² de la femme. Elle s'élabore dans une profusion de clichés entremêlés les uns aux autres et confond progressivement les images de plusieurs poètes, le travail de l'artisan-joaillier et l'œuvre de la nature : la bouche de roses, les yeux de saphirs, les pierreries et les fleurs. Au contact du poème, le songe animal et érotique, en répondant aux envies du corps, devenait lyrique et poétique. La rêverie va plus loin et transforme le désir en pur jouissance esthétique. La femme n'est plus que métaphores : pour saisir son corps, nul besoin désormais du songe. Le poème suffit pour dessiner à merveille sa beauté. Le miroitement final semble finalement marquer à la fois la naissance du désir (de la prison d'amour) comme sa satisfaction (la contemplation infinie). Le miroitement dans le songe serait alors comme le signe même de son érotisme, de cette confusion de la nature et de l'art ; la femme en tout cas lui est en tout point semblable puisque son corps même est le lieu d'un reflet ou d'une *mimesis* étrange entre l'art et la nature.

Tout naturellement la rencontre de l'eau miroitante, dormante et du songe achève ce travail sur le reflet onirique : l'eau comme le songe reflète un monde apaisant et idéalement amoureux parce qu'il est médiatisé par l'image. On ne voit qu'indirectement la belle dans le songe comme son visage dans l'onde. Dans « Le Promenoir des deux amants », la nature semble s'endormir lentement, tels *ces flots lassés de l'exercice* pour bientôt transformer les reflets sur l'eau en songe :

*L'ombre de cette fleur vermeille,
Et celle de ces joncs pendants
Paraissent être là-dedans
Les songes de l'eau qui sommeille.*

Le songe de l'eau retrouve ici l'idée de reflet : elle est cette fois doublement matérialisée par les ombres puis l'onde. Toutes deux reprennent d'ailleurs les mêmes sonorités. La nature, saisie dans ce double jeu de reflets, ressemble étrangement au milieu de ces joncs et de cette fleur vermeille à l'univers du dieu Pan, musicien justement, ou poète. La nature rejoint encore l'art.

L'univers du songe accumule ainsi toutes les analogies possibles. Cette omniprésence du miroir dans notre description du songe érotique nous incite bien sûr à l'étudier dans le songe funeste. De même que l'assimilation du songe érotique et du genre du poème, au cœur d'une structure réflexive, montraient un même lyrisme, une même représentation de la femme, un même imaginaire entrelaçant l'art et la nature, nous sommes tentés d'emblée de souligner l'évidente similitude entre l'illusion du théâtre et celle du songe funeste. Bien plus, le songe funeste qui inaugure souvent la pièce, unit justement l'éveil du rêveur, l'éveil de la pièce et l'éveil de la tragédie en fixant le destin à venir des personnages : le songe de l'exposition reflète les péripéties du dénouement.

Miroirs du songe funeste.

Le songe de Panthée, l'un des plus lisibles des tragédies de Tristan, s'ouvre justement en reprenant un songe érotique qu'il détruit aussitôt. Il nous montre alors l'étrangeté du songe érotique au théâtre et l'identité du songe funeste et de la tragédie : Panthée¹³ voit tout d'abord son mari tel que Tristan imagine ses maîtresses, puis le songe amoureux est brutalement remplacé par un songe funeste et montre le sort tragique de l'amour. On comprendra plus tard que ce songe annonce la mort d'Abradate mais aussi l'amour funeste d'Araspe pour Panthée. Les traits du portrait dessiné par ce songe seront repris dans un poème gravé sur un rocher par Araspe en l'honneur de Panthée. Le songe annonce toutes les morts en une seule et reprend,

comme le songe érotique, les éléments esthétiques nécessaires à la construction d'autres modes de représentations. Il est le lieu de la synthèse où tous les éléments de la tragédie coïncident, une sorte d'anamorphose qui autorise le lecteur à multiplier les points de vue pour saisir toute la portée artistique et tragique du songe. Le songe d'Hérode parvient même par son ambiguïté à confondre le passé et le futur de la pièce et surtout à montrer l'étrange ressemblance de deux songes. Il évoque la mort d'Aristobule, le frère de Marianne, et un rêve plus ancien qui avait annoncé à Hérode la mort de son propre frère. La lecture de la pièce nous apprend que la menaçante apparition d'Aristobule annonce le meurtre à venir de Marianne par Hérode. Le jeu de dédoublement entre les rêves et les personnages frères fait du songe un lieu miroitant où l'on peut apercevoir plusieurs figures sous les mêmes traits. La structure même de la pièce se laisse pénétrer par l'effet-miroir du songe : la pièce commence avec l'éveil trop précoce d'un Hérode trop peu clairvoyant et s'achève sur l'évanouissement du roi devenu trop lucide ; l'interprétation même du songe n'en finit pas : le premier acte accumule les commentaires des confidents sur le songe et les tentatives de théorisations du songe. Le récit du songe ne se sépare pas d'un discours sur le songe, de son propre reflet, pris à son tour dans ce mouvement de dédoublement, comme dans le poème, le songe érotique est sans cesse lié au commentaire du poète sur le songe.

Cette réflexivité du songe finit par atteindre sa forme même : on peut légitimement se demander s'il est discours ou récit : il apparaît toujours comme un genre mixte, récit d'une vision et discours rapporté d'un esprit. Si la tragédie naît précisément de la prophétie tragique du songe qui se substitue au discours-prologue de l'ancien chœur, celui-là même qui énonçait avec certitude le destin des héros, le discours contenu dans le songe reprend celui du chœur d'une manière plus inquiétante : il est prononcé par un fantôme et encadré par le récit des émotions du personnage. Alexandre Hardy dont Tristan s'inspire pour *Marianne* et *Panthée*, mettait en scène ces fantômes¹⁴. Tristan réserve ces visions aux fous, tels Hérode ou Néron. Si son théâtre écarte les fantômes visibles, ce n'est pas par souci de vraisemblance ou de bienséance. Le fantôme, ce

squelette blanchi et épouvantable, terrorise le rêveur par ses mots plus que par son aspect¹⁵. Lorsque le songe apparaît, c'est donc davantage la rencontre des émotions tragiques (pitié, terreur) et des paroles fatales qui bouleverse le spectateur. Le discours du fantôme condense alors tous les aspects de la tragédie¹⁶ et comme dans l'univers poétique, il remplace la voix du personnage par une autre voix.

Cette coïncidence du discours et du récit, le discours rapporté¹⁷, se retrouve également dans l'interprétation du rêve, qu'elle vienne des personnages ou du spectateur. Dans *Osman*, elle est poussée à l'extrême : on multiplie les commentaires sur le songe sans jamais vraiment le raconter. Il est un pur discours qui se reflète sans cesse sans jamais se montrer totalement. Il n'est plus un récit. Seul le trouble des personnages précise sa violence et d'autres éléments viennent reprendre la fonction émotive et l'étrange forme du songe : de même que le songe n'a pas d'histoire, le portrait, justement illusoire, qui trouble Osman n'a pas de modèle existant, et la fausse fenêtre qui bouleverse Osman en le laissant écouter les autres sans être vu n'a aucun horizon¹⁸. Causes et signes de la tragédie, le songe (qui annonce la fin d'Osman) comme le tableau (qui cause sa perte) ou la fenêtre (qui lui révèle les complots) n'existent que par les émotions qu'ils provoquent et par leur lien avec le théâtre : terreur et pitié pour le songe réduit à des discours sans récit, passion pour le portrait pur sans modèle, colère pour la fenêtre aveugle transformée en chambre d'écho. Trois existences, verbale, visuelle et auditive, résumant à elles seules l'univers théâtral.

Ce dédoublement du songe, reflété par d'autres formes d'illusions, est plus signifiant encore dans *La Mort de Chrispe* : le songe de l'empereur Constantin, tardivement évoqué à l'acte III, est annoncé par des présages surgis dans la vie éveillée et interprété par le songe de Lactance. L'interprétation du songe est ainsi stratifiée entre un rêve qui l'éclaire et la réalité qui le reflète : le chien fidèle regardant sans cesse son maître et le hibou tombé aperçus le jour par Constantin sont représentés et synthétisés dans le rêve par l'aigle royale tuée par un vautour et vengée par l'empereur assassinant ce vautour.

L'aigle figure de l'empereur¹⁹, oiseau de proie comme le hibou, fidèle comme le chien, est aussi le reflet des compagnons fidèles de Constantin qui meurent les uns après les autres d'un poison réel ou métaphorique versé par la femme de Constantin, Fauste, auteur de tous les complots²⁰. Le vautour est une image de Fauste. Comme il tue en rêve le vautour, Constantin voudra dans la réalité la mort de Fauste. Le songe est une allégorie des deux actes qui ont précédé, une retranscription onirique des complots déjà évoqués. Il condense ainsi de multiples représentations symboliques et réelles. Cette réflexivité du songe finit par caractériser le songe lui-même: le songe de Lactance²¹ répond immédiatement à celui de Constantin et en donne la clé. Le croisement des regards du rêveur et de l'ombre coïncide avec la confusion des sens: froideur du rêveur et froideur du mort, stupeur du regard et stupeur de la voix qui frappe comme la vue. On joue de même sur le paradoxe du songe: le songe nous ouvre les yeux alors qu'ils sont fermés. La réflexivité du songe ne consiste plus alors à relier deux images ressemblantes, mais deux entités ou deux objets opposés: il marque la coïncidence des contraires.

Le songe de Sabine²² va plus avant dans cette esthétique duelle et réflexive. Si Sabine est épouvantée par ce songe, elle ne s'en sert pas moins pour persuader Néron de se débarrasser des conjurés et surtout de Sénèque: dans son rêve, elle se met en scène comme la principale alliée de Néron et s'appuie sur Bacchus, le déceleur de secrets, pour faire croire à la véracité de sa prédiction. Le songe devient ainsi un mensonge au sens littéral et figuré. La fonction du songe érotique réapparaît mais d'une manière plus mensongère encore: le songe, source d'une illusion capable de satisfaire les désirs d'amour, satisfait aussi le désir de mort de Sabine voilé et légitimé par le songe. Elle n'exige pas la mort des conjurés mais son songe la rend nécessaire. Le songe se substitue ainsi à la malédiction des dieux et forge le destin des personnages. Il condense bien le tragique de la pièce et retrouve sa permanente dualité, ici pris entre la fiction et la vérité.

*Le songe et l'autre*²³.

Cette dualité permanente et multiple du songe funeste doit avoir un sens. Si l'on s'interroge sur les conditions de naissance du songe érotique ou du songe funeste, force est de constater que son apparition coïncide avec la disparition d'un être cher sinon de soi-même, comme c'est le cas de certains tyrans: chaque songe, érotique ou funeste, marque l'obsession du manque de l'autre, de son absence littérale ou figurée. Le rêveur est d'ailleurs souvent un mélancolique²⁴ mais craint d'être séparé de son double²⁵: Hérode songeant à Marianne, Marianne à Aristobule, Constantin à son fils, Panthée à Abradate, Ariste à sa fille, Palamède à Rosélie, le poète à sa belle. Le songe devient le scénario inlassablement répété d'une séparation. Certains détails du songe énoncent cette rupture: Sabine rêve qu'on fend en deux parts Néron, Ariste *[se] cherche [lui-même] et ne [se] trouve plus*. Marqué par son rêve, Hérode se lamente d'être si différent de celle qu'il aime:

*Faut-il que deux moitiés soient si mal assorties ?
Qu'un tout soit composé de contraires parties ?
Que je sois si sensible, elle l'étant si peu ?
Que son cœur soit de glace et le mien soit de feu*²⁶ ?

L'opposition des deux amants qui justement sont trop différents, contraste nettement avec l'identité que le songe érotique tente de créer à tout prix entre la belle et son amant. Orphée, mélancolique s'il en est, commet d'ailleurs l'erreur de confondre la réalité et le songe, le songe érotique et le songe funeste. Il aurait pu réellement retrouver Eurydice mais il croit avoir rêvé sa perte lorsqu'elle s'évanouit finalement:

*La merveille est si grande où ce malheur le plonge
Qu'il en mécroit ses sens, et le tient pour un songe,
Pour un fantôme vain de ses vœux ennemi,
Et tâche à s'éveiller comme un homme endormi*²⁷.

Le songe érotique transforme brutalement Orphée en une mauvaise copie du songeur funeste: Orphée a bien le corps en lambeau comme les fantômes des morts mais il ne saigne pas ni ne pleure... Il a seulement le rhume. Seul personnage éveillé au milieu des amants des *Amours* et de

La Lyre, il confond sa réalité douloureuse avec un rêve alors qu'on lui proposait de faire de son rêve d'union une réalité. Le poème sur Orphée apparaît alors comme un miroir des songes: la solitude du musicien au début du poème annonce, comme dans le songe funeste de l'exposition tragique, son isolement final. Sa quête d'Eurydice suit les mêmes égarements que le rêveur nocturne dans son songe érotique. Bien plus, la longue description de la faune et de la flore qui envahit le rocher où se réfugie Orphée n'est pas sans rappeler les évocations du rêveur dans le *Songe de Poliphile*. Ce songe mêle ainsi tous les genres du songe et joue lui aussi de reflets littéraires.

Le songe et la lumière: ultime typologie du songe tristanien.

Le débat se porte alors sur la vérité ou la fiction du songe et prolonge l'hésitation que nous avons déjà pressentie entre la représentation naturelle et artificielle de la femme. Il dessine une ultime typologie du songe. Chez Tristan, lorsque le songe surgit dans une nuit noire, comme dans la tradition antique, il rime avec mensonge et se confond toujours avec le songe érotique. Loin de toute influence mélancolique, le songe est euphorique. Lorsque la lumière est incertaine, il énonce paradoxalement une certitude: le songe funeste, éclairé par le petit matin, aurore ou aube, assure un destin tragique. La rêverie amoureuse, celle du «promenoir», sûre de la force de l'amour, apparaît dans la pénombre d'une forêt. Le cauchemar enfin, ne laissant aucune place au doute, annonce la fin d'une histoire d'amour, en oscillant entre le songe tragique et le songe érotique. Il est représenté sous une lumière incertaine tels ces «Songes funestes»²⁸:

*La clarté d'un tison dans une obscurité
M'a fait à l'impourvu paraître des Furies.*

*Près de moi la Discorde et l'Infidélité
Montraient leur violence en mille barbaries,
Et de sang épandu, partout leur cruauté
Souillait l'argent de l'onde et l'émail des prairies. (...)
Songe, fantôme affreux, noir ennemi du jour,
Parle-moi si tu veux de la fin de ma vie,
Mais ne m'annonce point la fin de son amour.*

L'inversion du songe érotique, pourtant décrit quelques vers plus tôt, en un cauchemar, naît de ce tison, de cette lumière artificielle. Elle fait surgir des allégories féminines, Discorde et Infidélité, qui se substituent au visage de la femme aimée. Le cauchemar est un moment paradoxal. En effet, car principe de réalité dans l'esprit du songeur, il s'inscrit dans de multiples illusions : lumière, artifice rhétorique, peur, au gré de ces multiples reflets, ne veulent révéler qu'une seule vérité, la mort à venir de l'amour ou de l'amant²⁹. À l'instar de ce cauchemar, le théâtre met en scène le songe funeste dans une lumière artificielle : chandelles ou tisons évoquent tous deux l'artifice de la lumière, du procédé et la vérité paradoxale de ce qu'ils éclairent. L'ambiance du songe détermine ainsi tout autant sa nature que son contenu. Loin d'opposer les multiples formes du songe, elle permet d'en montrer les nuances.

Le songe, lieu universel d'un miroitement, ne crée pas que des illusions : il souligne les relations cachées entre les êtres, les lieux, les temps et les événements et les cadres formels eux-mêmes. Mu par un principe d'identité, le songe, qu'il soit érotique ou funeste, procède d'un même regard sur le monde, un monde d'analogies qui unit la réalité à l'illusion, le même à l'autre, la vérité au mensonge. Bien loin de se limiter à la représentation de la seule nature, Tristan représente, par l'intermédiaire du songe, toutes les formes de création elle-même : l'alchimie des éléments se joint à la peinture, au portrait, à la gravure, ou même aux chants lyrique et tragique. Le songe enrichit au travers de ces formes d'expressions son propre commentaire. S'il reflète en son corps tous ses visages, tous les objets, tous les personnages, tous les temps, toutes les voix et tous les procédés d'illusions, s'il s'attache à reprendre tous les paysages et leurs pierreries, argent, or ou rubis, il semble, dans cette sombre vérité qu'il nous annonce parfois, avoir oublié de refléter un seul élément : la pleine lumière qui justement marque toujours pour le rêveur, la fin de son rêve. La vérité pour l'écrivain baroque, au contraire des classiques, est bel et bien cachée dans l'ombre incertaine d'un miroir aux milles facettes.

Véronique Adam

Université de Toulouse II - Le Mirail

NOTES

1. Notamment par J. Morel, «La présentation scénique du songe dans les tragédies françaises», *Revue de l'Histoire du Théâtre*, 1951, p. 153-162 et «Songes tristaniens», *Agréables mensonges, Essais sur le théâtre français du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991 (repris des *Cahiers*, 1981); par D. Dalla Valle, dans le présent numéro, et dans le numéro spécial *Rêver en France au XVII^e* par G. Forestier, «*Le rêve littéraire du baroque au classicisme*», *Revue des Sciences Humaines*, n° 211, juillet-sept. 1988, p. 193-198.

2. *Op.cit.*

3. André du Laurens, *Œuvres*, Paris, 1621. Voir la note de J. Madeleine dans son éd. de *La Marianne*, p. 18-19. Tristan évoque cette théorie dans sa *Marianne* et dans ses *Annotations sur les Plaintes d'Acante*.

4. Telle l'humeur noire de la sultane sœur d'Osman, la tristesse même du chien de Constantin morne et plaintif qui précède le songe, la mélancolie lancinante de Constantin ou d'Hérode.

5. «Les vaines Douceurs» ou «Les agréables Pensées», *Amours*, XXXII et XLVI. (éd. J. Madeleine, Paris, STFM, 1989, p. 114 et p. 123.

6. «Les vains Plaisirs», *Amours*, (éd. J. Madeleine, Paris, STFM, 1989, p. 145, v.57-88).

7. C'est Osman qui parle dans *Osman*, II, 1, v.371-372. Les titres des poèmes évoquant un songe soulignent aussi cette vanité tels ces «vaines Douceurs», ou ces «vains Plaisirs» des *Amours*, LXVII et XXXII (*op.cit.*, p. 123 et p. 145)

8. «Élégie pour un roman», *Amours*, LX, v.158-159 (*op.cit.*, p. 136).

9. «La Pâmoison», *Vers héroïques*, éd. P. Camo, p. 242.

10. «Élégie pour un roman», *Amours*, LX, v.166 et sq. (*op.cit.*, p. 165). Nous avons gardé une partie de l'orthographe pour mettre en évidence la coïncidence musicale de deux éléments contraires, l'air et le feu qui se confondent dans le zéphyr et l'embrasement.

11. «Les agréables pensées», *Amours*, XLVI, v.10-14 (*op.cit.*, p. 124).

12. Le trajet effectué par Tristan depuis le *Songe de Poliphile* apparaît: il décrit son propre ouvrage et non plus l'architecture de jardins magnifiques. Ailleurs il s'amuse même à décrire des œuvres d'art jamais sculptées.

13. *Panthée*, II, 2, v.460 et sq. Voir ci-dessous, article de D. Dalla Valle, «Les songes tragiques de Tristan».

14. Voir J. Morel, *op.cit.*

15. Rendu méconnaissable par la mort, ce sont finalement les traits familiers du mort que retient le rêveur. Reconnaître les traits d'un proche sous le visage du fantôme revient à croire aux paroles de l'esprit. Reconnaître l'histoire du songe dans les péripéties de la tragédie revient à accepter les vérités du songe devenu destin.

16. Ce lien intime du tragique et du songe explique que dans les autres genres, comédie, roman comique ou même pastorale (pourtant confondue par d'autres avec l'univers du songe) le songe ne soit limité qu'à une allusion sans narration. Ainsi dans *Le Page disgracié*, Tristan

préfère au songe le déguisement ou les potions hallucinatoires du vieil alchimiste. À chaque fois que vient la nuit, on voit le page s'endormir et s'éveiller en sursaut mais par une intervention extérieure bien vivante...

17. Expression à prendre au sens littéral et non linguistique.

18. *Osman*, v.1072.

19. On pourrait même aller plus loin et voir au travers de cet aigle dans ce ballet de reflets et de reprises, une allusion à la chute de l'empire romain telle que l'a représentée Du Bellay dans son *Songe* (VII) : « Je vis l'oiseau (...) tout enflammé sur la plaine descendre ».

20. Le serviteur qu'elle charge de porter à Constance, sa rivale, des gants empoisonnés, se suicide. Constance meurt empoisonnée avec Chrispe, le fils de Constantin.

21. *La Mort de Chrispe*, III, 1, v.703-706, 710-722. Voir ci-dessous.

22. *La Mort de Sénèque*, III, 2, v.925. Voir ci-dessous.

23. Nous reprenons ici en les précisant les analyses que nous avons proposées dans un précédent article sur le mythe de l'androgynie publié dans ces mêmes *Cahiers* en 1997.

24. Telle l'humeur noire de la sultane sœur d'Osman, la tristesse même du chien de Constantin morne et plaintif qui précède le songe, la mélancolie lancinante de Constantin ou d'Hérode.

25. «Les médecins tiennent que les personnes fort mélancoliques sont sujettes à faire des songes épouvantables; pour ce que les vapeurs qui s'exhalent de cette humeur terrestre et noire, ne peuvent guère produire que de tristes et funestes imaginations», *Annotations sur les Plaintes d'Acante* (éd. Madeleine, p.46). Dans *La Folie du sage* il reprend Aristote: «Prend garde comme il rêve en s'approchant ici» (II, 2, v.428).

26. *Marianne*, I, 3, v.235-238.

27. «Orphée», *La Lyre*, éd. J.-P. Chauveau, Paris, Droz, 1977, v.621-624, p. 79.

28. «Les songes funestes», *Amours*, (*op.cit.*, p.117), v.3-8, 12-14.

29. L'on pourrait voir ces événements autrement: le tison fait naître, comme dans le *Roman de la Rose*, toutes les allégories des refus de la belle indifférente, furie, colère ou infidélité. La menace de ce rêve ne fait alors que refléter des tourments bien réels.