

TRISTAN L'HERMITE

# LES TRAGÉDIES

*Sous la direction de  
Roger GUICHEMERRE*

*Avec la collaboration de  
Claude ABRAHAM, Jean-Pierre CHAUVEAU,  
Daniela DALLA VALLE, Nicole MALLET et Jacques MOREL*



CHAMPION CLASSIQUES  
HONORÉ CHAMPION  
PARIS – 2009

## INTRODUCTION

Parmi toutes les activités littéraires pratiquées par Tristan l'Hermitte, les tragédies constituent le domaine qui l'a rendu célèbre au XVII<sup>e</sup> siècle et qui a permis d'en conserver la mémoire dans les siècles suivants ; notamment à travers sa première pièce, *La Mariane*, généralement la plus appréciée.

Si nous parcourons la liste des auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle qui ont formulé un jugement sur Tristan, les termes employés à propos de la *Mariane* sont presque toujours élogieux, même si assez souvent ils s'insèrent dans un ensemble de réserves : ainsi de Scudéry<sup>1</sup> à Racan<sup>2</sup>, de Corneille<sup>3</sup> à d'Aubignac<sup>4</sup>, de Sorel<sup>5</sup> à Moréri<sup>6</sup>, de Saint-Evremond<sup>7</sup> à Rapin<sup>8</sup>, de Perrault<sup>9</sup> à Adrien Baillet<sup>10</sup>, qui semble

---

<sup>1</sup> G. SCUDÉRY, *Observations sur le Cid*, dans *Les sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid, précédés des Observations sur le Cid par Scudéry*, Paris, Hachette, 1912, p. 10.

<sup>2</sup> RACAN, *Lettre à M. l'abbé Ménage, touchant la poésie dramatique. Lettre XIII du 17 octobre 1654*, dans *Œuvres complètes de RACAN*, Paris, Jeannot, 1857, p. 359.

<sup>3</sup> P. CORNEILLE, *Discours de l'utilité et des parties du Poème Dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987, vol. III, p. 140.

<sup>4</sup> F. H. d'AUBIGNAC, *Pratique du Théâtre*, Paris, A. de Sommaville, 1657, *Livre II, chap. I*, p. 80.

<sup>5</sup> C. SOREL, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1664, p. 183.

<sup>6</sup> L. MORÉRI, *Le Grand Dictionnaire historique [...]*, éd. Abbé Goujet, Paris, Les Libraires Associés, 1759, t. X, p. 349.

<sup>7</sup> SAINT-EVREMOND, *Sur les Tragédies*, dans *Œuvres [...]*, Amsterdam, Covens et Mortier, 1726, t. III, p. 257.

<sup>8</sup> P. RAPIN, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, Muguet, 1674, pp. 180-181.

<sup>9</sup> C. PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, J. B. Coignard, 1692, t. III, p. 194.

<sup>10</sup> A. BAILLET, *Jugemens des savants sur les principaux ouvrages des auteurs*, IV<sup>e</sup> éd., Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1725, t. IV, 265.

résumer le point de vue sur Tristan tel qu'il s'est fixé à travers le siècle :

Mais les pièces qui ont donné plus d'éclat au nom de Mr Tristan dans le monde sont celles qu'il a faites dans le genre dramatique, telles que sont les tragédies de *Mariane*, de *Panthée*, la *Mort de Sénèque*, celle de *Chrispe*, celle du *grand Osman*, la *Folie du Sage*, etc. Quoique toutes ces Pièces aient fait croire au public que Mr Tristan était des mieux entendus dans la pratique du théâtre, qu'il avait fort bien pris le caractère tragique, il faut avouer pourtant qu'il n'y a presque que la *Mariane* qui ait mérité de bon droit les applaudissements qu'elle a reçus et qui ait bien soutenu la réputation de son Auteur, jusqu'à présent. Cependant Mr d'Aubignac prétend y avoir trouvé des défauts considérables, quoiqu'il reconnaisse en un autre endroit qu'il y a de beaux endroits et fort bien touchés. Le P. Rapin remarque que quand le célèbre Acteur Mondory jouait la *Mariane* de Tristan, le Peuple n'en sortait que rêveur et pensif, faisant réflexion à ce qu'il venait de voir et pénétré en même temps d'un grand plaisir. En quoi, dit-il, on a vu quelque crayon grossier des fortes impressions que faisait la Tragédie des Anciens Grecs.

Après Baillet, la prédilection pour Tristan dramaturge, surtout pour l'auteur de la *Mariane* – ou du moins le souvenir de ce succès éloigné – continue à se manifester, à travers les différents Dictionnaires, Histoires et manuels, pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. Il nous suffira de rappeler les jugements des frères Parfait<sup>11</sup>, pour avoir une idée de la façon dont on pouvait lire le théâtre de Tristan un siècle après son succès :

Sur *La Mariane*: [...] la lecture de ce Poème ne répond pas à cette haute réputation. On s'apercevra aisément qu'il a de grands défauts dans la conduite, que la versification en est lâche, pleine d'expressions basses, d'inutilités et de détails froids. A la vérité le sujet est intéressant, et l'action de la mort de Mariane touche infiniment. Le caractère d'Hérode est assez bien soutenu et la véhémence de la passion dans l'idée des choses fait supporter la faiblesse des vers.

Sur *Panthée*: [...] elle méritait un meilleur sort, en la comparant aux ouvrages du même temps (s'en excepte Pierre Corneille). Au reste le fond n'en est pas heureux.

<sup>11</sup> F. et C. PARFAICT, *Histoire du théâtre français [...]*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1735-49 : t. V, p. 91-92 ; 341-44, t. VI, pp. 307-11 ; 380-83 ; t. VIII, pp. 157-60.

Sur *La Mort de Sénèque*: [...] le caractère de Sénèque est beau, et soutenu jusqu'au bout: les autres sont assez bien peints d'après les Historiens [...] On trouve [...] des vers heureux, beaucoup de sentiments, que M. Tristan exprimait ordinairement avec assez de force et de véhémence [...] il n'entendait rien à dresser un plan, ni à conduire un Poème Dramatique. Ses scènes sont trop décousues: en général sa versification est un peu trop épique.

Sur *La Mort de Chrispe*: [...] la Pièce est faible, aussi peu liée que les autres de cet Auteur; ajoutez à cela que le sujet est triste.

Sur *Osman*: [...] la pièce est sans intérêt et mal conduite. C'est, comme on l'a déjà dit, le défaut de Mr Tristan; il entendait mal l'économie du théâtre, et versifiait faiblement. Tout son talent était de caractériser, et de s'exprimer avec assez de force.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, grâce au travail de redécouverte et de relecture de textes oubliés – qui dans notre cas trouve son accomplissement dans la grande thèse de N. M. Bernardin<sup>12</sup> –, le théâtre continue à dominer sur tous les autres ouvrages: dans le livre de Bernardin, 200 pages sont consacrées aux pièces dramatiques, contre les 15 pages consacrées à la prose et moins de 30 consacrées à la poésie; et parmi les pièces *La Mariane* domine nettement: 52 pages, contre 31 dédiées à *Panthée*, 32 à *La mort de Sénèque*, 15 à *La mort de Chrispe*, 27 à *Osman*, 16 à *La Folie*, 8 à *Amarillis*, 22 au *Parasite*.

Mais au début du XX<sup>e</sup> siècle cette préférence pour Tristan dramaturge entre en déclin: une critique littéraire d'origine symboliste<sup>13</sup> commence à faciliter la revalorisation de sa poésie lyrique, tandis qu'un nouvel espace est consacré au roman autobiographique *Le Page disgracié*. Il nous faudra attendre la deuxième moitié du siècle, pour qu'une nouvelle lecture des tragédies tristaniennes – et, en général, de tout son théâtre – commence à s'imposer, poussée par le nouvel intérêt pour la littérature baroque. Malgré les débats acharnés que cette notion a provoqués dans la critique littéraire, c'est justement grâce à son apparition, à l'ouverture critique et au renversement des jugements de valeur

<sup>12</sup> N. M. BERNARDIN, *Un précurseur de Racine. Tristan l'Hermite sieur du Solier (1601-1655): sa famille, sa vie, ses œuvres*, Paris, Picard, 1895.

<sup>13</sup> Cf. R. DE SOUZA, *Où nous en sommes, la victoire du silence*, Paris, Floury, 1906, pp. 39-40.

qu'elle comporte, que le théâtre de Tristan, surtout le théâtre tragique, a trouvé une nouvelle vie, aussi bien dans la critique que dans les éditions de textes, que sur la scène. Il suffira de rappeler le grand succès de la *Mort de Sénèque* à la Comédie Française en 1984, confirmation évidente d'une nouvelle possibilité de lecture et d'appréciation<sup>14</sup>.

Tristan commence à travailler pour le théâtre en écrivant *La Mariane*, probablement à la fin de 1635 et au commencement de 1636. Il fait jouer sa tragédie au Théâtre du Marais dans le printemps de 1636 et la publie au début de 1637. C'est le moment où, sur les scènes françaises, on est en train de célébrer le triomphe du genre tragicomique: dans les années 1630/40, la quantité de tragicomédies est bien supérieure au nombre de tragédies; même le *Cid* de Corneille, joué et publié tout de suite après *La Mariane*, appartient encore au genre tragicomique. Les nouvelles tragédies sont très peu nombreuses, après celles de Hardy et le *Pyrame* de Théophile, et avant la *Mariane*: rappelons la *Sophonisbe* de Mairet (publiée en 1635), l'*Hippolyte* de La Pinelière (publié aussi en 1635), l'*Hercule mourant* de Rotrou (publié en 1636) et *La Mort de César* de Scudéry (aussi en 1636). Mais c'est le succès triomphant de *Mariane* qui lance une nouvelle mode: c'est après le chef-d'œuvre de Tristan que le public commence à orienter ses préférences vers le genre tragique, et même Corneille, laissant de côté les tragicomédies, choisit le nouveau genre qui lui donnera le triomphe. Malheureusement pour Tristan, ce sont justement la qualité et le succès des tragédies de Corneille qui commencent à jeter de l'ombre sur notre auteur.

Cependant Tristan persévère à écrire des tragédies: à la *Mariane* succèdent *Panthée*, la *Mort de Sénèque*, la *Mort de Chrispe*, *Osman*, avec un intervalle tragicomique (*La Folie du sage*) entre la troisième et la quatrième tragédie, et un changement radical à la fin de sa carrière, quand il adopte d'abord la pastorale (*Amarillis*), et enfin la comédie (*Le Parasite*).

Les sujets que Tristan choisit pour ses cinq tragédies sont toujours historiques, mais avec une certaine variété, de l'histoire ancienne à l'histoire chrétienne et jusqu'à l'histoire orientale

<sup>14</sup> Sur l'histoire de la critique sur Tristan, cf. A. CARRIAT, *Bibliographie des œuvres de Tristan l'Hermitte*, Limoges, Rougerie, 1955; D. DALLA VALLE, *Il teatro di Tristan l'Hermitte*, Torino, Giappichelli, 1964, pp. 9-112.

contemporaine. D'autre part, si pour plusieurs de ces ouvrages il existe des sources anciennes (Flavius Josèphe, Hégésippe, Xénophon, Tacite, Zosime) –, d'autres sources plus récentes s'y ajoutent, des œuvres où le fondement historique a déjà été réélabo-  
 ré en un texte littéraire : je pense à la *Cour Sainte* de Caussin pour *Mariane* et pour *La mort de Chrispe*, et aux tragédies de Hardy pour la *Mariane* comme pour *Panthée*. Pour *Osman*, je rappellerai le *Mercurio* de Vittorio Siri. Mais à la connaissance de ces textes anciens et modernes, Tristan ajoute son interprétation personnelle qui, à travers les dix années qui séparent la rédaction de *Mariane* de celle d'*Osman*, demeure assez homogène et cohérente.

À l'intérieur de ces tragédies, et dès *La Mariane*, se mêlent deux exigences différentes, je dirais même opposées, qui cherchent un équilibre sans l'atteindre toujours : d'une part, il y a le souvenir d'une expérience libertine, vécue par Tristan dans sa première jeunesse, mais désormais éloignée et étouffée ; de l'autre, il y a la présence d'une expérience religieuse, qui voudrait s'imposer sur la première. Il ne nous importe guère ici d'enquêter sur la sincérité authentique de la conversion chrétienne du jeune libertin, mais il est utile de souligner la forte tension entre ces deux inspirations, qui a des conséquences jusque sur la manière de concevoir et de représenter le tragique.

L'influence libertine, ou du moins les restes identifiables d'une tentation libertine déjà dépassée, ne sont pas si évidents dans la production tragique tristanienne, par rapport à ses ouvrages plus « philosophiques » – je pense, par exemple, à la tragédie *La Folie du sage*. Cependant, même dans les tragédies on assiste à l'émergence d'une fatalité aveugle, d'un déterminisme absolu contre lequel la volonté ne peut rien faire, sur lequel la divinité n'exerce aucune autorité. Ce déterminisme – qui prend ici le nom générique de « Destin » – ne peut pas ne pas rappeler une thématique fréquente chez des poètes libertins comme Théophile de Viau ou Saint-Amant. Dans la *Mariane* Hérode affirme :

Ce qu'écrit le Destin ne peut être effacé,  
 Il faut bon-gré mal-gré, que l'âme résolue  
 Suive ce qu'a marqué sa puissance absolue :  
 De ses pièges secrets on ne peut s'affranchir,  
 Nous y courons plus droit en pensant les gaudir.

L'homme à qui la Fortune a fait des avantages  
 Est comme le vaisseau sauvé de cent orages,  
 Qui, sujet toutefois aux caprices du sort,  
 Peut se perdre à la rade, ou périr dans le port.

(vv. 146-154).

*Panthée* – entièrement axée sur la philosophie du hasard, où se croisent, pour définir les différents personnages, le bonheur frappé, l'espoir déçu, la foi démentie – se termine sur la devise « Nil solidum », mise après les derniers vers pour conclure l'action tragique. Enfin, *Osman* est entièrement dirigé par la « Fortune inconstante » (v. 333), la « Fortune, Nymphé inconstante » (v. 1243), toujours présente dans les développements de l'intrigue.

Mais à côté de tout cela, nous assistons souvent à l'introduction d'une inspiration religieuse. Déjà dans *La Mariane* la protagoniste féminine propose une lecture chrétienne, sinon de l'Univers, au moins de sa propre vie :

Auteur de l'Univers, souveraine puissance,  
 Qui depuis ma naissance,  
 M'a toujours envoyé des matières de pleurs,  
 Mon âme n'a recours qu'à tes bontés divines.  
 Au milieu des épines,  
 Seigneur, fais-moi bientôt marcher dessus des fleurs.

(vv. 1263-1268).

Seulement Mariane n'est pas la vraie protagoniste de la pièce, et la catastrophe de la tragédie concerne plutôt Hérode, dont la chute dans la folie est évoquée au cinquième acte.

Ce sont surtout les deux tragédies publiées en 1645, *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Chrispe*, qui essaient de nous proposer une solution tragique différente, en justifiant la catastrophe à travers une dimension religieuse. Sénèque, en s'approchant de la mort, soutient qu'une issue est offerte à l'homme, battu par la tempête, c'est la mort stoïcienne :

Faut-il pleurer, Pauline, et faut-il s'étonner  
 Au moment bienheureux qui nous doit couronner,  
 Quand nos pas glorieux imprimant la poussière,  
 Nous font trouver la palme au bout de la carrière ?  
 Le pilote battu par les flots irrités,

Quand son vaisseau maljoint fait eau de tous côtés,  
 Errant sans gouvernail au gré de la tempête  
 Qui tombe incessamment ou bruit dessus sa tête,  
 A-t-il en quelque sorte à se plaindre du sort,  
 Si par un coup de vague il est mis dans le port ?  
 Le pèlerin lassé d'un pénible voyage,  
 Aveuglé de la poudre, ou mouillé de l'orage,  
 Se peut-il affliger avec quelque raison  
 Quand il touche du pied le seuil de sa maison ?  
 Pourquoi nous plaindrions-nous d'un sort digne d'envie ?  
 La mort est le repos des travaux de la vie,  
 Et celui qui désire en allonger le cours  
 Aime à gémir sans cesse, et soupirer toujours.

(vv. 1452-1470).

Puis il quitte la vie en invoquant le Dieu chrétien :

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.

(vv. 1835-1838).

Dans *La Mort de Chrispe*, après la catastrophe, c'est à Constantin que revient la tâche de l'interpréter chrétiennement, grâce à l'ajout d'une lecture providentielle :

Ah ! que le coup est grand dont je suis atterré !  
 C'est vraiment un effort d'un bras démesuré ;  
 Accablé sous le faix d'une charge pesante,  
 Je puis bien discerner la main Toute-puissante ;  
 C'est par son mouvement que je suis abattu :  
 C'est ici que sa force accable ma Vertu.  
 O main toute Celeste, ici je te vois luire,  
 Tu viens me châtier, mais non pas me détruire :  
 C'est pour me raffermir que tu choques les miens,  
 Je baise de bon cœur les verges que tu tiens.  
 Par ces vives leçons je deviendrai plus sage ;  
 Le mal que je ressens est à mon avantage.

[...]

Je vous avais promis, ô Puissance suprême,  
 De purger mes Etats d'erreur et de blasphème :  
 Ce vœu si négligé rentre en mon souvenir ;  
 Si je vous l'ai promis, je vous le veux tenir.

[...]

Ce grand Dieu qui m'assiste, et qui dans ma souffrance  
 Par sa sainte faveur soutiendra ma constance,  
 Consolera mon cœur de sa secrète voix,  
 Et me fera tout vaincre à l'ombre de la Croix.

(vv. 1617-1646).

Cette introduction de la dimension religieuse correspond à une orientation qui se manifeste partout dans la tragédie française des années 1640: il suffit de penser à Corneille, avec *Polyeucte* [1643] et *Théodore* [1646], à Rotrou avec *Saint-Genest* [1647], à l'autre tragédie sur le *Martyre de Saint-Genest* de Desfontaine [1645], auteur aussi de l'*Illustre Olympie ou le Saint Alexis* [1644], au *Martyre de Sainte Catherine* de Puget de la Serre [1643], etc. La fréquence de telles œuvres ne signifie pas seulement le succès d'un thème à la mode; ici entre en jeu un élément plus fort, sur lequel il convient de nous arrêter brièvement.

Si un auteur tragique choisit comme trait dominant de son œuvre le christianisme, s'il juge essentiel d'appuyer sa vision de l'univers et de la vie sur le salut que le christianisme offre aux victimes, le résultat qu'il obtient est celui d'une pièce essentiellement apologétique et non tragique. Si *La Mariane*, comme le titre le suggère, était entièrement fondée sur la protagoniste féminine, elle ne serait que l'histoire de son martyre et l'exaltation de son heureux retour dans le sein de Dieu; si *La Mort de Sénèque* avait eu le philosophe comme seul protagoniste, en privilégiant – comme elle le fait – le rapport entre Sénèque et Paul, et la conversion de Sénèque au christianisme, elle aurait suggéré que l'acceptation du suicide peut être vue comme le passage vers le royaume divin; si *La Mort de Chrispe* avait eu Constantin comme personnage central – un Constantin qui interprète la catastrophe comme un avantage personnel, pour lui et pour son royaume –, nous aurions devant nous une tragédie providentielle, où l'histoire privée est dépassée par l'accession à un salut supérieur et de plus large portée.

Mais dans le cas de Tristan ce parcours n'a pas réussi. *La Mariane* a triomphé sur la scène non pas grâce au frêle personnage de la reine, mais à cause de l'extraordinaire protagoniste masculin, Hérode, le roi parvenu, passionné et sanguinaire, vainement amoureux. *La Mort de Sénèque* a réservé au philosophe un certain rôle dans la pièce, mais elle acquiert sa fonction dra-

matique à travers les conflits entre les conjurés, la tension entre Néron et Sabine Poppée, la description sinistre d'un moment politique dégradé. Enfin dans *La Mort de Chrispe*, où Tristan a essayé de reproduire une tragédie jésuite providentielle, il nous offre une tragédie sans salut, qui tourne autour de Chrispe, Constance et Fauste, tandis que la solution providentielle, insérée à la fin grâce au personnage tout à fait inactif de Constantin, apparaît un appendice inutile, dramatiquement et poétiquement superflu.

Au fond, la vision tragique que Tristan poursuit avec une constance remarquable, et qu'il réalise parfois au sein même de ce conflit entre des inspirations opposées, est fondée sur un aspect qui le dépasse, ou plutôt qui se manifeste malgré ce conflit : c'est la concrétisation dramatique de l'idée de solitude. Solitude de l'homme devant un Destin qu'il ne comprend pas, devant un Dieu absent, qui ne se manifeste pas assez, mais aussi solitude émotionnelle de quelqu'un qui cherche à sortir de soi, à établir un contact avec ses semblables, sans jamais y réussir, parce que chacun est une sorte de microcosme impénétrable, renfermé sur soi-même, incapable de comprendre autrui et de se faire comprendre. Dans ce sens, la solitude acquiert une fonction théâtrale, parce qu'elle se manifeste justement quand on veut la surmonter, quand on prétend exhiber les sentiments, les passions, en ouvrant son cœur devant l'« autre », mais aussi devant le public, à qui on montre le fond de son âme.

C'est ainsi qu'Hérode est le vrai protagoniste de *La Mariane*, parce que son amour pour sa femme ne cesse, tout au long de la pièce, d'être offert et repoussé, exposé et incompris ; et son être – partagé entre une dimension rationnelle et une dimension passionnelle – finit par se décomposer, dans la folie du dernier acte.

C'est encore à cause de la solitude amoureuse qu'Araspe acquiert une dimension particulièrement frappante, dans une tragédie qui n'est pas tout à fait réussie, comme *Panthée* : là aussi il y a un amour timidement offert, mais repoussé et même raillé par la femme adorée et insensible.

La dimension dramatique de la solitude est encore plus évidente dans *La Mort de Sénèque*, où plusieurs personnages sont saisis au moment où ils doivent établir un contact, un rapport politique – la conjuration contre Néron. Mais ce contact ne réussit pas, l'union se défait avant même de commencer, et chaque conjuré, seul, court vers la défaite et la mort.

Dans la tragédie suivante, Tristan revient à l'analyse orientée sur un ou deux protagonistes – ici sur Chrispe et sur sa marâtre, l'impératrice Fauste –, et il élabore quelques passages de forte tension dramatique, lorsque Fauste se rend compte de son amour coupable et n'ose pas le déclarer; quand elle voudrait être comprise, mais n'a pas le courage de parler; quand elle découvre que Chrispe ne comprend pas et aime ailleurs: une sorte de Phèdre sans aveu, qui tue et qui meurt dans la solitude et la jalousie.

Enfin, *Osman* constitue une sorte de réplique inversée de *Mariane*: ici on donne à la tragédie le nom du protagoniste masculin, mais la dimension poétique concerne plutôt l'antagoniste, la Fille du Mouphti; choisie comme femme par Osman, qu'elle aime, tout de suite répudiée, amoureuse, orgueilleuse et déçue, elle provoque le soulèvement contre l'Empereur et la mort d'Osman, mais choisit alors de mourir elle aussi, parce qu'Osman – bien que mort – vit encore en elle tant qu'elle est vivante.

C'est à cause de ce renouvellement continu de la même inspiration, de cette mise en scène de la solitude déclarée, de la solitude agressive, désespérée et dramatique, que le théâtre tragique de Tristan impose son empreinte si caractéristique, sa note si personnelle et suggestive.

Daniela Dalla Valle

### NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Conformément au principe adopté pour cette édition des *Œuvres complètes*, nous avons modernisé l'orthographe, ainsi que la ponctuation lorsque celle-ci s'écartait trop de l'usage moderne. Voir la note du tome I, pages 203-4.