



HAL
open science

Violence et voix : les accents du conflit dans La Mariane de Tristan L'Hermitte

Sarah Nancy

► **To cite this version:**

Sarah Nancy. Violence et voix : les accents du conflit dans La Mariane de Tristan L'Hermitte. Littératures classiques, 2010, N°73, pp.403-413. <10.3917/licla.073.0403>. <hal-03381144>

HAL Id: hal-03381144

<https://hal.science/hal-03381144v1>

Submitted on 18 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

VIOLENCE ET VOIX : LES ACCENTS DU CONFLIT DANS *LA MARIANE* DE TRISTAN L'HERMITE

[Sarah Nancy](#)

Armand Colin | « Littératures classiques »

2010/3 N°73 | pages 403 à 413

ISSN 0992-5279

ISBN 9782908728651

DOI 10.3917/licla.073.0403

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-403.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Sarah Nancy

Violence et voix : les accents du conflit dans *La Mariane* de Tristan L’Hermite

Pour sa première pièce, la tragédie *La Mariane*, Tristan l’Hermite choisit un sujet particulièrement violent : la pièce met en scène Hérode I^{er} le Grand, dévoré d’amour pour sa femme Mariane, qui, hantée par le souvenir des exactions commises par le tyran dans sa propre lignée, ne lui voue en retour qu’une haine inextinguible. Le destin de ce couple malheureux est saisi au moment où l’ambitieux tyran des peuples devenu, par amour, tyran de lui-même¹, cédant aux insinuations calomnieuses de sa sœur Salomé qui accusent Mariane d’adultère et d’attentat sur la personne du roi, décide de faire décapiter celle qu’il adore, puis sombre dans une folie suicidaire. Conflit qui divise l’espace domestique, manigances du mauvais conseiller, accusation de tyrannicide, exactions injustes : de nombreux motifs peuvent évoquer les guerres civiles de religion. Traitant le même sujet dans son imposante *Cour sainte* en 1627, le père jésuite Nicolas Caussin ne cachait pas d’ailleurs son désir d’édification : son récit voulait « faire appréhender [...] combien ceux qui se gouvernent aux Cours, et aux États par pure police, et prudence humaine, accommodant la religion à leurs intérêts, sont trompés² ». Le processus de conciliation entre catholiques et protestants ayant mis un terme au conflit était donc nettement sous la figure d’Hérode, d’ailleurs qualifié par Caussin de « *Politique* désastreux », en une allusion claire au parti ayant défendu cette solution contre la Ligue (le parti des Politiques³), tandis qu’à travers Mariane,

¹ Voir les derniers vers de la pièce : « Tu sais donner des lois à tant de Nations / Et ne sait pas régner dessus tes passions / Mais les meilleurs esprits font des fautes extrêmes / Et les Rois bien souvent sont esclaves d’eux-mêmes ». Toutes les citations de *La Mariane* seront données d’après l’édition de Guillaume Peureux, Paris, GF-Flammarion, 2003.

² L’histoire d’Hérode est rapportée dans le livre IV de *La Cour sainte*, « De l’impiété des Cours », sous-titré « Le Polytique malheureux » (Paris, S. Chappelet), 1627. Pour les citations de *La Cour sainte*, nous nous conformons au texte reproduit dans l’édition critique de *La Mariane* par J. Madeleine, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1992.

³ H. Merlin-Kajman a mis en évidence cette référence dans « *La Marianne* ou l’obscurcissement du politique », *Cahiers Tristan L’Hermite*, n° XVI, 1994, p. 14. Voir aussi

modèle de vertu et de fidélité à soi, emblème de l'« innocence persécutée », s'exprimait la nostalgie d'un État uni autour d'une même religion.

La pièce de Tristan, bien au contraire, et cela a été souvent souligné⁴, semble déjouer remarquablement toute allusion directe aux événements qui ont déchiré le royaume. Du reste, c'est aussi la représentation concrète de cette violence qu'elle déjoue. Car nous sommes en 1636, dans une logique de bienséance alors en pleine affirmation. L'exécution de Mariane a donc lieu en coulisse, et la probable mort d'Hérode est soustraite à la vue du spectateur par ce qui est moins une « fin » qu'une « interruption⁵ » brutale de la pièce, comme le matérialisera bientôt l'usage alors exceptionnel d'un rideau pour les reprises à l'Hôtel de Bourgogne⁶. La violence, donc, le spectateur ne la voit pas ; il l'entend seulement. Seulement ? C'est la question que nous voudrions poser. Que reste-t-il de la violence dans le théâtre réglé – en somme, dans un théâtre qui renonce à la dimension visuelle, au spectacle, pour se concentrer sur la parole ? L'inscription du souvenir des guerres civiles de religion, en apparence peu évidente dans ce théâtre qui prend son essor dans les années 1630, et dont la pièce de Tristan est particulièrement représentative, serait-elle une inscription d'ordre *sonore* ?

La question de la mémoire des guerres civiles dans le théâtre dit « classique » a été abordée de manière décisive par Hélène Merlin-Kajman, notamment à travers plusieurs études de *La Mariane* qui ont constitué un véritable moteur pour notre réflexion⁷. Ses analyses constitueront donc notre point de départ. Pour Hélène Merlin-Kajman, la pièce de Tristan ne permet aucune lecture claire des événements récents. La « polarité symbolique⁸ » qui organisait le récit de Caussin et assurait sa

L'Absolutisme dans les Lettres et la Théorie des deux corps. Passions et Politique, Paris, Champion, 2000, p. 149-150.

⁴ Outre les analyses d'Hélène Merlin-Kajman que nous allons développer plus avant, on peut citer la remarque de Jacques Scherer soulignant que « le propos [...] est avant tout psychologique », le « but » de la pièce « n'étant pas d'expliquer une situation politique complexe, à laquelle ne sont faites que les allusions indispensables » (*Théâtre du XVII^e siècle*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1319). Voir aussi D. Moncond'huy, « Éblouissement et désillusion : représentation du politique dans le théâtre de Tristan L'Hermite », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° XVI, 1994, p. 5-12.

⁵ J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 172.

⁶ *Ibid.*

⁷ « *La Marianne* ou l'obscurcissement du politique », art. cit. ; *L'Absolutisme dans les Lettres et la Théorie des deux corps*, op. cit., chap. 5 (« Guerre civile et passion de l'un »), p. 143-172 ; « Effets de voix, effets de scène : Mondory entre le *Cid* et la *Marianne* », dans O. Rosenthal (éd.), *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 155-176 ; « Le spectre ou la décomposition du nom », dans Fr. Lavocat et Fr. Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 211-227.

⁸ « *La Marianne* ou l'obscurcissement du politique », art. cité, p. 15.

portée didactique est brouillée. Mariane, plus proche en cela du portrait qu’en fait l’historien juif Flavius Josèphe que de celui fait par Caussin, n’est pas un parfait modèle de patience⁹. En revendiquant son insoumission au désir d’Hérode, elle incarne un « principe d’autonomie qui au XVII^e siècle ne peut être qu’un principe de division¹⁰ ». Sa description d’Hérode en « tigre inhumain¹¹ » est par là rendue moins convaincante. Du reste, la question du tyrannicide demeure suspendue : montrée comme une option négative à travers le développement de la machination de Salomé, non défendue par Mariane, elle n’est proposée, paradoxalement, que par Hérode. La pièce met ainsi face à une impasse : « ni l’élimination de Mariane, ni l’élimination d’Hérode ne peuvent fournir la solution¹² ». En ce sens, il n’y a pas d’illustration directe des violences des guerres, ni de la violence du compromis qui les a résolues, pas de position critique nettement affirmée non plus, mais seulement une image troublée qui reflète la rupture de l’unité onto-théologique du corps politique, et précisément l’« obscurcissement du politique » qui en résulte, c’est-à-dire la confusion qui affecte la sphère de l’« intérêt public » désormais « détachée des finalités du salut¹³ ».

La distance à l’égard des événements dans le théâtre n’a donc rien d’un effacement pur et simple. Il s’agirait plutôt d’une présence fantomatique de la violence, induite par la prescription d’oubli décrétée avec l’Édit de Nantes¹⁴ : la fiction théâtrale pourrait ainsi se lire comme l’« élaboration¹⁵ » d’objets censurés au niveau de la réflexion politique. Le spectre d’Aristobule, le jeune frère de Mariane assassiné par Hérode, occupe, à ce titre, une fonction stratégique. C’est à travers lui, dans la pièce de Tristan, que se dit l’appel à la vengeance – à travers lui, c’est-à-dire, en fait, dans les paroles d’Hérode et de Mariane, l’un et l’autre obsédés par les plaintes du spectre. Glissant du cauchemar du tyran aux insomnies de la reine, le spectre réalise ainsi l’image, convoquée par Mariane, de l’union monstrueuse du « vivant bouche à bouche attaché contre un mort¹⁶ », dans laquelle semble

⁹ Flavius Josèphe note dans ses *Antiquités Judaïques* (l. XV) : « Voilà comment mourut cette noble femme et rassise et de grand courage, laquelle toutefois n’était pas assez modeste ni humble : et si était contentieuse plus qu’il n’eût été de besoin » (cité par H. Merlin-Kajman, « *La Marianne* ou l’obscurcissement du politique », art. cit., p. 18).

¹⁰ H. Merlin-Kajman, *ibid.*, p. 18.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ La prescription est citée dans H. Merlin-Kajman, « Le spectre ou la décomposition du nom », art. cit., p. 213.

¹⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶ L’expression, déjà présente chez Caussin, est employée par Mariane dans ses stances (v. 1255-1260). L’association entre le supplice de Mézence et le mariage mal assorti figure déjà dans les emblèmes d’Alciat (A. Alciat, *Toutes les emblèmes*, Lyon, G. Rouille, 1558, 1564 [réimpr. Paris, Aux amateurs de livres, 1989], « La Mariée au contagieux », p. 256-257).

s'exprimer toute l'horreur qu'inspire aux dévots la structure de la paix civile¹⁷. Le spectre est donc le messenger de la violence dans la pièce, mais cela moins par le discours qu'il tient que par le bruit de ce discours. Une chaîne de signifiants se déroule en effet à partir du nom même de Mariane, qui, à partir de l'appel du spectre, fait retour chez chacun des personnages – le gémissement des voyelles finissant presque par rejoindre le nom du roi, notamment par l'intermédiaire du mot *horreur*¹⁸. La violence n'est donc pas explicite dans *La Mariane*, suggère Hélène Merlin-Kajman, mais au contraire « doubl[e] le “message” consciemment véhiculé par l'œuvre¹⁹ ». Cette perspective peut être creusée : ce bruit parasite n'est-il pas, plus radicalement, *le symptôme d'un échec constant de la parole dans la pièce, qui ne serait pas seulement le mode d'apparaître de la violence, mais sa cause ?*

Les difficultés qu'ont les personnages à parler et à écouter sont en effet flagrantes. Hérode, dans la pièce de Tristan, n'a plus rien de l'orateur habile de Caussin²⁰. Il ne sait pas non plus, à la différence de Salomé²¹, tirer parti de ce qu'il entend. Il est, surtout, incapable d'entendre les conseils et les avertissements, comme l'illustre notamment cette scène où, coupant court aux avis de Phérore, il fait convoquer Mariane, dans l'espoir d'une étreinte capable d'effacer les « injures » qu'on lui rapporte :

Je la verrai bientôt, cette belle indiscreète ;
Je lui reprocherai cette injure secrète,
Et sa bouche pourtant, avec un seul baiser,
Quand elle aurait tout dit, pourra tout apaiser.²²

Les discours de Mariane sont donc eux-mêmes vains pour Hérode, comme le confirme plus loin Salomé face à la reine : « Vous ne lui direz rien qui puisse lui déplaire, / Il aime tout de vous jusqu'à votre colère²³. » Car ce ne sont pas tant les paroles qui font impression sur Hérode que les images, et en premier lieu, donc, les images de cette « bouche » que, faute de pouvoir embrasser, il joint finalement à la sienne par une sentence de mort : « Ma bouche complaisante à ma rage animée / D'un seul mot pour jamais rend la sienne fermée²⁴. » Cette puissance des images est l'indice d'un dérèglement du langage : il n'y a plus de système de signes

¹⁷ H. Merlin-Kajman, « Le spectre ou la décomposition du nom », art. cit., p. 220.

¹⁸ *Ibid.*, p. 223-224.

¹⁹ *Ibid.*, p. 226.

²⁰ Cette éloquence, mentionnée plusieurs fois, s'illustre notamment dans le plaidoyer qu'il fait à la cour de Marc-Antoine pour se défendre de l'accusation d'assassinat d'Aristobule, et dans le discours par lequel il s'attire la bienveillance d'Auguste (N. Caussin, *op. cit.*, « De l'impiété des Cours », p. 143-144 et 150).

²¹ *La Mariane*, II, 1.

²² *Ibid.*, v. 329-332.

²³ *Ibid.*, v. 521-522.

²⁴ *Ibid.*, v. 699 et 1589-1590.

s’interposant entre les sujets et circulant des uns aux autres, mais seulement un effet d’emprise contagieuse. On est dans le registre de la fascination, c’est-à-dire de ce qui, pour le regard, est une perversion et, pour la voix, une composante structurelle : la voix annule en quelque sorte naturellement la distinction entre sujet et objet. C’est pourquoi on ne s’étonne pas que les images paralysantes, dans *La Mariane*, soient attachées à des voix. Tel est l’effet du piège de Salomé : les accusations d’adultère et d’intention régicide déclenchent l’hallucination d’une Mariane à la bouche déchirée par un « rire²⁵ » vengeur – et c’est ainsi un autre bruit, celui de la moquerie et de l’outrage, que produisent les voyelles de son nom. Mariane, pour Hérode, tient en cela de Méduse, dont l’univers sonore paralyse autant que le regard²⁶.

Or Mariane, la « vraie » Mariane, n’est pas seulement le double passif et *muet* de ce fantôme grimaçant qui gouverne le roi. Son caractère coléreux, déjà évoqué, est *audible* avant tout. Se démarquant par là très nettement de l’héroïne de Caussin, qui ne sortait de sa réserve que pour faire entendre une voix sublime, « la voix du sang innocent²⁷ », la Mariane de Tristan n’hésite pas à assumer les propos de couloirs rapportés par Salomé²⁸, à les envenimer même par l’ironie²⁹, et à tenir des propos « injurieux » et remplis d’« insolence³⁰ ». Se préserver par une tendresse feinte, comme le lui suggère sa suivante, elle n’y songe pas un instant³¹. Bien plutôt, elle réaffirme à plusieurs reprises son refus de « parler bas³² ».

Cette implication dans le conflit semble résulter, pour elle aussi, des voix qui la hantent. Ces voix non seulement l’assourdissent : Mariane n’entend pas le désarroi, la demande, le désir dans les propos d’Hérode, mais seulement l’égoïsme et l’art trompeur d’un « style doux et décevant³³ », qui la privent de parole³⁴ – en somme,

²⁵ *Ibid.*, v. 983 et 1109.

²⁶ À cette image participent les motifs de la furie (v. 1225), du « charme » magique (v. 334-335), du regard fascinant (v. 1027, v. 1169), et du « serpent » de la jalousie (v. 1401). Sur la « voix de Méduse », nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Méduse et la fascination de la voix dans la tragédie en musique », dans C. Dumoulié (dir.), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, Paris, Desjonquères, 2006, p. 137-158.

²⁷ N. Caussin, *op. cit.*, « De l’impiété des Cours », p. 157. La patience et la réserve de Mariane sont les leitmotifs du récit. Elles culminent lors du procès : Mariane « n’usa d’un seul mot de recrimination, et pouvant représenter au conseil mille et mille outrages qu’elle avoit reçu en sa personne, et en celle de ses plus proches, elle devora toutes les amertumes d’une patience plus que humaine » (*ibid.*, p. 155). Les pouvoirs de sa voix sont soulignés lors de l’épisode de la prison (*ibid.*, p. 149). Et c’est cette voix qui sera reçue au ciel (*ibid.*, p. 157).

²⁸ *La Mariane*, v. 299, 373-374 et 475.

²⁹ *Ibid.*, v. 502-505.

³⁰ *Ibid.*, v. 674-675.

³¹ *Ibid.*, v. 348-352 et 458.

³² *Ibid.*, v. 359 et 519-520.

³³ *Ibid.*, v. 915.

qui la rendent inapte au dialogue. Comme Hérode, donc, Mariane est coupée de la communication efficace et constructive. Seul son corps peut « dire » quelque chose : son intégrité, dans la mort qu'elle appelle de ses vœux :

L'aveugle cruauté dont tu me fais la guerre
Va détruire de moi ce qui n'est rien que terre :
Mais mon âme immortelle et mon nom glorieux
Malgré les mouvements de ton cœur furieux
Et toute ta Maison contre moi conjurée,
Obtiendront un éclat d'éternelle durée.³⁵

Témoignage par le corps contre élaboration par les mots : on voit que la dimension de martyr de Mariane, déjà clairement repérable dans cette figure protochrétienne, n'est pas sans rapport avec les échecs du langage qu'expose la pièce.

Salomé serait-elle alors la seule à échapper à ce désastre qui sert idéalement son projet ? Car le mensonge³⁶, la médisance, les larmes feintes³⁷, tous ces « artifices » de « femme envieuse et vindicative », selon les mots de Tristan dans l'« Avertissement », constituent, après tout, un système de signes cohérent qui ne « colle » pas au réel³⁸. Salomé serait protégée par un *langage*, aussi vicieux soit-il. Pourtant, ce que suggère la pièce, c'est que le manipulateur lui-même n'est pas tenu à l'écart de la manipulation. Tel semble être, en effet, le sens de la paradoxale leçon de « possession » que donne Salomé à l'Échanson chargé de délivrer au roi le mensonge destiné à accabler Mariane :

Il faut dans ce rapport par une adresse extrême
Que pour le mieux tromper tu te trompes toi-même :
Figure-toi le fait d'un penser ingénu
Comme si sans mensonge il était advenu
Puis ayant en ton âme imprimé son image
Laisse agir là-dessus ta langue et ton visage.³⁹

³⁴ « Le jeune Aristobule, hélas ! lorsque j'y pense / Le cours de ma douleur emporte ma constance ; / J'ai le cœur si serré que je ne puis parler, / Et mon âme affligée est prête à s'envoler » (*ibid.*, v. 397-400).

³⁵ *Ibid.*, v. 1349-1354.

³⁶ *Ibid.*, I, 3.

³⁷ *Ibid.*, v. 1164.

³⁸ Cette piste, qui mériterait d'être creusée, m'a été ouverte par la réflexion de Walter Benjamin dans son *Origine du drame baroque allemand* (trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985), ouvrage auquel H. Merlin-Kajman a consacré son séminaire de recherche en 2009-2010. Voir notamment p. 133-136, et p. 226 : « L'intrigant est le maître des significations. Dans le flux anodin du langage onomatopéique naturel, elles sont un obstacle et l'origine d'une tristesse dont elles rendent coupables l'intrigant ».

³⁹ *La Mariane*, v. 609-614.

Partout, donc, un langage qui dysfonctionne et asservit les personnages. Or qu’est-ce que cette submersion par les marges de la parole, sinon l’effet de la voix, de la *phônè*, telle que la définit Aristote ? Ce qui distingue la *phônè* du *logos*, c’est la restriction de son domaine d’expression : alors que le *logos* est capable de prendre en charge le rationnel, l’éthique et le politique, la voix est limitée aux passions : plaisir et douleur. En ce sens – et cela complète de manière inattendue l’appréciation de d’Aubignac pour qui la pièce tenait son succès non pas d’une « belle intrigue », ni d’un « spectacle extraordinaire », mais d’une « belle passion⁴⁰ » – *La Mariane* est bien du côté de la voix, autrement dit du *corps comme puissance de submersion du langage*. Le corps martyr de Mariane assume en cela un rôle symétrique, sinon identique au corps désirant d’Hérode. Or, on le sait, cette restriction de la voix au *pathos* marque aussi, radicalement, une rupture avec l’ordre du *logos*, qui seul fait passer à l’ordre de l’humain. Entre *phônè* et *logos*, il y a donc bien un « différend », pour reprendre le concept de Jean-François Lyotard : « La *phônè* et le *logos* ne peuvent que se rencontrer, et non s’enchaîner⁴¹. » La voix est ainsi « inarticulée⁴² » à plusieurs niveaux : elle est elle-même informe, désorientée au gré des passions qui l’infléchissent, mais aussi inapte à s’articuler au discours, comme désolidarisée du *logos* ; elle est aussi, de ce fait, ce qui reste, en quelque sorte, des rencontres impossibles entre les différents « univers de phrases⁴³ ». S’ordonnent ainsi, dans ce paradigme de la voix, le fatal bruit des noms d’Hérode et de Mariane, greffé sur leurs passions – Hérode qui s’érode face à une inaltérable Mariane martyre – ; les hésitations d’Hérode – particulièrement visibles dans la scène du procès – qui confirment, si besoin était, qu’il possède « la faculté de délibérer [...] mais sans possibilité de décision », pour reprendre les termes par lesquels Aristote définit le rapport des femmes au langage⁴⁴ ; mais aussi la paralysie du dialogue, et ces plaintes, enfin, qui anéantissent toute perspective d’action chez Mariane⁴⁵, et ont pris la place de la parole politique chez Hérode, ces plaintes isolées qui ne mènent nulle part.

Que la tragédie ne soit pas « tout *logos* », c’est, après tout, ce que Nicole Loraux a mis en évidence dans ses analyses fondatrices sur la « voix endeillée » dans la tragédie grecque⁴⁶. La tragédie grecque ne montre pas seulement la perpétuation harmonieuse de l’ordre de la Cité. Elle laisse au contraire s’exprimer des forces contraires, perturbatrices, celles de la douleur et de la colère des femmes, des mères, des sœurs des héros morts, qui refusent de se soumettre aux formes officielles du

⁴⁰ Abbé d’Aubignac, *La Pratique du théâtre* [Paris, Sommaville, 1657], éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 67.

⁴¹ J.-F. Lyotard, « L’inarticulé ou le différend même », dans M. Meyer et A. Lempereur (éd.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1990, p. 201-207.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Aristote, *Politique*, I, 13, 7 (trad. J. Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1968).

⁴⁵ P. Gethner, Introduction à P. Du Ryer, *Lucrece* (1638), Genève, Droz, 1994, p. 38-39.

⁴⁶ N. Loraux, *La Voix endeillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

deuil. S'il y a « voix », dans la tragédie grecque, c'est donc « sur le mode de *l'anti*⁴⁷ ». Les plaintes naissent en réaction à un modèle de communauté qui cherche à préserver l'unité, à gommer les dissensions. C'est en cela que se distingue *La Mariane* : ses voix n'ont pas de modèle stable à contester, ni à dépasser. Comme le souligne Hélène Merlin-Kajman, explorant ce hiatus entre le modèle proposé par Nicole Loraux et le XVII^e siècle, il n'y a plus alors d'« "idéologie" politique unifiée. Le seul consensus, c'est, longtemps, celui d'une obéissance extérieure qui laisse l'individu "décroché" par rapport aux fins publiques⁴⁸ ».

Nos analyses, on le voit, conduisent à redoubler le constat : l'absence d'horizon politique est aussi absence d'horizon du *logos*. Parce qu'en ce début de XVII^e siècle, il n'y a plus d'unité organique du corps politique à l'horizon de la parole – plus d'unité de la Cité, bien sûr, mais plus, non plus, de ce corps mystique qui était encore celui du royaume de France avant les guerres de religion, c'est le *logos* lui-même qui est en crise. Le *logos* se trouve départi du potentiel social et fédérateur *a priori* que les humanistes lui avaient assigné à la suite de l'Antiquité. C'est ce que traduit dans *La Mariane* cette effervescence panique autour de la *définition* du *logos*, au sens propre, c'est-à-dire du rapport du *logos* à ses marges, à la *phônè*. Un même « obscurcissement⁴⁹ » gagne le politique et le *logos*, comme le montre d'ailleurs exemplairement la scène du procès, où Mariane et Hérode se renvoient les « obscurités » de leurs propos respectifs, « obscurités » explicitement associées à la violence⁵⁰.

C'est ainsi que la pièce rend compte des bouleversements, des déchirements des guerres civiles de religion : non par une illustration directe, non par l'ostentation visuelle, mais par la saisie à *même le langage* d'une crise du politique, par la « reproduction » d'une crise du *logos*. La distance par rapport à l'évocation précise des événements violents, l'absence de message clair apparaissent alors comme un symptôme : le théâtre est lui-même saisi par la difficulté à articuler car ce qu'il poursuit est inarticulable. John D. Lyons a d'ailleurs montré comment cette question avait occupé de manière très concrète les théoriciens du théâtre La Mesnardière et d'Aubignac⁵¹ : pour reproduire le trouble de la passion, il faut admettre un certain degré de désorganisation du langage ; mais en faisant cela, on risque finalement de rendre incompréhensible l'expression de la passion. En ce sens, régler le théâtre, c'est aussi intensifier la circulation du trouble et de l'inquiétude. Le langage se trouve pris dans une sorte de course dangereuse pour s'approcher de ce qui peut le ruiner. C'est pourquoi ce rapport du théâtre à la crise du *logos*, rapport que nous avons qualifié de « saisie », de « reproduction », n'est pas facile à définir : c'est la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres*, *op. cit.*, p. 340.

⁴⁹ Voir *id.*, « *La Marianne* ou l'obscurcissement du politique », *art. cit.*

⁵⁰ *La Mariane*, v. 763 et 938.

⁵¹ J. D. Lyons, « Le Démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie », *XVII^e siècle*, n° 185, octobre-décembre 1994, p. 787-798.

représentation qui est à l’épreuve, qui s’expose au surgissement de la présence, c’est-à-dire à sa propre défaillance.

Or cette défaillance de la représentation théâtrale, *La Mariane* en donne un exemple saisissant avec le célèbre accident du comédien Mondory, l’illustre créateur du rôle d’Hérode. Un soir d’août 1637, lors d’une reprise de *La Mariane*, Mondory s’écroule frappé d’une apoplexie sur la langue⁵². Tout se passe donc comme s’il avait été rattrapé par la voix qui ruine la parole d’Hérode, en la repliant sur son corps même. Le comédien, qui ne remontera pas sur scène à la suite de l’accident, semble ici avoir été rattrapé par la présence du personnage qu’il joue, s’être effacé devant lui. Cet effacement, cependant, semble bien proche d’un accomplissement. Car pour ses contemporains, la qualité du jeu de Mondory vient précisément de son exceptionnel investissement : Tristan L’Hermite, Corneille n’hésitent pas à le reconnaître comme le véritable artisan de leurs succès dramatiques⁵³, et cette renommée parvient jusqu’au P. Rapin qui célèbre encore son souvenir à la fin du siècle⁵⁴. Le plaisir des spectateurs semble donc avoir été fonction de cet engagement risqué de l’acteur.

À cette équation entre l’engagement de l’acteur et le plaisir des spectateurs, Hélène Merlin-Kajman réfléchit en termes de partage de l’espace. Le théâtre contribuerait à ordonner le foisonnement des nouveaux lieux nés de la dislocation du corps politique, à organiser les lignes de partage entre espace public et espace particulier, dont l’absolutisme a créé les conditions de possibilité. Le dispositif de la scène, en distinguant, par un face-à-face, le lieu où règne le « principe esthétique de la contagion-identification⁵⁵ » de celui des spectateurs-auditeurs contribuerait à l’émergence de la notion de « public », c’est-à-dire d’une communauté fondée sur la relégation des passions particulières. Le plaisir du spectateur serait donc fonction de la façon dont les acteurs désamorcent, en l’affrontant, le risque de possession – d’où ce motif persistant, en pleine élaboration d’un théâtre dit « classique », d’une possession « archaïque » de l’acteur⁵⁶.

L’hypothèse peut éclairer la question de la *représentation* de la crise du *logos* : ce dispositif de la scène organiserait, de même, des rapports différents au langage. Si Mondory, dans le rôle d’Hérode, s’écroule parce qu’il se trouve au point impossible où achoppe le langage, les spectateurs-auditeurs, eux, gagnent la

⁵² L’accident est rapporté par Tallemant des Réaux : *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, t. II, p. 776-777.

⁵³ Voir, de Tristan, l’« Avertissement à qui lit » de *Panthée*, représenté un an après *La Mariane* (*Le Théâtre complet*, éd. C. K. Abraham, J. W. Schweitzer et J. Van Baelen, The University of Alabama Press, 1975, p. 137) ; et de Corneille, les v. 35-36 de l’« *Excusatio* » (*Œuvres Complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, t. I, p. 463-464).

⁵⁴ R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1675], XIX, éd. E. T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 102.

⁵⁵ H. Merlin-Kajman, « Effets de voix, effets de scène [...] », art. cit., p. 173.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 176.

possibilité d'accéder au plaisir du fait de se trouver en un lieu où *articuler* sa parole est possible. Et c'est du reste un plaisir de cette sorte – pris dans l'intériorité réfléchie de la raison et du langage – que semble évoquer l'éloge de René Rapin, pour qui les représentations de la pièce avec Mondory ont donné une idée des effets « admirables » des tragédies antiques :

Quand Mondory jouait la *Mariane* de Tristan, le peuple n'en sortait jamais que rêveur et pensif, faisant réflexion à ce qu'il venait de voir, et pénétré à même temps d'un grand plaisir.⁵⁷

On voit donc que l'élaboration de la frontière entre public et particulier, par laquelle l'état moderne se dégage peu à peu de la confusion violente des guerres de religion, ne se joue pas seulement *avec* le langage, mais *en* lui. Creusé, hanté par la voix, le langage est lui-même un espace divisé capable de « faire scène » et d'offrir, à ce titre, des positions diverses, et diversement dangereuses.

Ce que nous voudrions ainsi suggérer, c'est que *la voix resurgissant comme menace à la suite de l'éclatement du modèle théologico-politique contribue à la (re)naissance du théâtre* – et l'on peut entendre par cette (re)naissance le retour éclatant du langage mimétique contre la rhétorisation de la poétique par les jésuites, à la suite du mouvement initié par Averroès – rhétorisation que Caussin a d'ailleurs pratiquée de manière exemplaire⁵⁸ –, aussi bien que le retour d'un langage divisé, désaccordé, contre un langage de l'harmonie : les chœurs et, plus généralement, le lyrisme du théâtre humaniste s'approchent davantage, en ce sens, des pratiques communautaires préconisées par Platon que du théâtre. Tout se passe comme si la menace de la voix, dans la forme nouvelle qu'elle prend alors, creusait le langage, réinventait un masque susceptible d'aggraver la crise du *logos* autant que d'y offrir des solutions.

C'est sur cette ambivalence de *La Mariane* que nous finirons : la pièce, en donnant la violence *seulement* à entendre, fait éprouver au plus près l'effondrement d'un modèle stable et unitaire de parole. L'implication de Mariane dans ce désastre est en cela emblématique. Tristan, à la différence de Caussin, choisit de parasiter, par la colère et l'ironie, « la voix du sang innocent qui per[ce] les nues pour demander vengeance à Dieu⁵⁹ », de rayer de mesquinerie le « miroir de patience⁶⁰ ». Et c'est précisément par là, on peut aussi le penser, que s'amorce une solution en quelque sorte négative : en refusant à l'héroïne une voix sublime, la pièce refuse la preuve ultime et désespérée qu'une parole pure et vertueuse est possible *ailleurs*, et

⁵⁷ R. Rapin, *loc. cit.*

⁵⁸ Voir *supra* la contribution de J.-Fr. Chevalier.

⁵⁹ N. Caussin, *op. cit.*, « De l'impiété des Cours », p. 157.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 129.

dirige peut-être ainsi l'écoute vers les frémissements d'un nouveau langage commun.

Sarah Nancy
Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3