



HAL
open science

“ Plus les Tragédies sont cruelles plus elles sont excellentes ”. Représentations de la violence dans le théâtre tragique de Tristan

Sandrine Berrégard

► **To cite this version:**

Sandrine Berrégard. “ Plus les Tragédies sont cruelles plus elles sont excellentes ”. Représentations de la violence dans le théâtre tragique de Tristan. Loxias, 2022, Autour des programmes d’agrégation 2023, 79. hal-04261617

HAL Id: hal-04261617

<https://hal.science/hal-04261617>

Submitted on 1 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



**« Plus les Tragédies sont cruelles plus elles sont excellentes ».
Représentations de la violence dans le théâtre tragique de Tristan**

Sandrine Berrégard

Résumé

L'article s'attache à étudier les modalités d'expression de la violence dans la tragédie tristanienne. Constitutive même du genre tragique, la violence, qu'elle se traduise par des gestes ou des paroles, y fait l'objet de traitements qui visent à la sublimer en vue de la production d'un plaisir esthétique. L'hypotypose, qui caractérise volontiers les récits de mort, fait ainsi partie de l'arsenal rhétorique que mobilise le poète dramatique. Mais il s'agit également de prendre en compte les traits distinctifs de chacune des pièces du programme, et une attention particulière est alors accordée au suicide de la Fille du mufti : tout brutal qu'il est, l'acte par lequel se termine *Osman* procède d'une syllepse de sens, révélatrice des subtilités de l'imaginaire tristanien. En dernière instance, il apparaît que la représentation ou l'évocation de la violence est porteuse d'enjeux éthiques, qui renseignent sur la fonction édifiante du théâtre de Tristan.

This article examines the ways in which violence is expressed in the tragedy of Tristan. As a constituent of the tragic genre, violence, whether expressed through gestures or words, is subject to treatments that aim to sublimate it in order to produce aesthetic pleasure. Hypotyposis, which readily characterises death stories, is thus part of the rhetorical arsenal used by the dramatic poet. But it is also a question of taking into account the distinctive features of each of the plays in the program, and particular attention is then paid to the suicide of the Mufti's Daughter: however brutal it may be, the act with which *Osman* ends proceeds from a syllepsis of meaning, revealing the subtleties of the Tristan's imaginary. In the final analysis, it appears that the representation or evocation of violence carries ethical stakes, which inform the edifying function of Tristan's theatre.

Mots-clés

Tristan L'Hermite, tragédie, violence, rhétorique, parole, action

« Plus les Tragédies sont cruelles plus elles sont excellentes¹ ». C'est par cette formule un peu abrupte que Laudun d'Aigaliers, dans le chapitre de son *Art poétique* consacré à la « forme nature et définition de la Tragédie » (1598), préconise la représentation ou l'évocation sur la scène tragique d'une violence paroxystique, avant de concéder que « la moitié de la Tragédie se joue derrière le Théâtre : car c'est où se font les exécutions qu'on propose faire sur le Théâtre² ». Le précepte initial explique pour le moins le développement, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, de ce qu'il est désormais convenu d'appeler la tragédie sanglante ou le théâtre de la cruauté³. Les trois pièces de Tristan inscrites au programme appartiennent toutefois à une période ultérieure, marquée par une généralisation des règles du théâtre et de celle des bienséances en particulier, qui explique que demeurent inaccessibles au regard du public des événements tels que viols, meurtres ou suicides⁴. Il n'est cependant pas rare que ces derniers se produisent en présence des spectateurs, y compris durant l'époque classique, comme l'y invite la réflexion de La Mesnardière relative à ceux d'entre eux qu'il estime dictés par le courage⁵.

Le traitement réservé à la violence dans les trois tragédies du corpus est révélateur d'un grand nombre des enjeux, esthétiques ou éthiques, qui caractérise la dramaturgie de Tristan et celle de ses contemporains. L'auteur n'en use pas moins de dispositifs spécifiques, comme le prouve le raffinement extrême avec lequel il procède volontiers.

La violence étant constitutive même du genre tragique, c'est à titre d'exemple qu'il convient d'aborder le théâtre tristanien, sans pour autant que soient écartées de l'analyse des inflexions plus personnelles. Nous commencerons pour cela par dresser une typologie des principales catégories d'actes ou de discours qui méritent de recevoir le qualificatif de *violents*, puis nous tâcherons d'examiner les mécanismes du plaisir paradoxal qui sous-tend chacune des tragédies⁶, avant de considérer la valeur exemplaire que possèdent les personnages antinomiques mis face à face.

¹ Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, livre V, chap. 4 [1597], éd. dirigée par Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, p. 204.

² Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 205.

³ Voir en particulier à ce sujet *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle*, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, « Bouquins », 2006.

⁴ Cela explique le savoureux dispositif mis en place par Corneille pour le meurtre de Camille dans *Horace* (1641) : Horace disparaît un instant du plateau pour assassiner en coulisses sa sœur, dont résonne seulement le cri (IV, 5, v. 1319-1321).

⁵ « nous honorons du nom de *spectacles généreux* ceux qui exposent sur la scène le vertueux repentir de la personne tragique, qui après avoir fait un crime dans les transports violents d'une passion qui l'aveuglait, ne peut survivre à la douleur que sa faute produit en elle mais se résout de mourir pour l'expiation de son crime. [...] Outre cette première espèce de spectacles généreux, j'en reconnais une autre sorte. C'est le courageux désespoir de la personne héroïque qui, ayant perdu par malheur l'objet de son ambition ou celui de son amour, se détermine à la mort et se la donne elle-même dans ce généreux mouvement » (La Mesnardière, *La Poétique*, chap. 8 [1640], éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, « Sources classiques », 2015, p. 315-316).

⁶ Voir à ce sujet Jean Emelina, « Le plaisir tragique », *Comédie et tragédie*, dir. Jean Emelina, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, « Traverses », 1998, p. 23-36.

Force dont on use envers quelqu'un pour lui faire quelque injustice, ou quelque dommage. Les Tyrans ne se maintiennent que par la *violence* et par les armes. [...] Se dit aussi des choses naturelles et inanimées. [...] Se dit figurément en choses morales. La *violence* de la passion ôte une partie de la volonté⁷.

Les différentes strates de la définition de la violence fournie par le dictionnaire de Furetière signalent un pouvoir exercé par un individu ou une émotion sur un sujet contraint de s'y soumettre. Les exemples cités appartiennent successivement aux domaines de la politique et de la morale, entre lesquels la tragédie noue un lien étroit, comme le rappelle Tristan lui-même dans l'avis au lecteur de *La Mariane* en référence à *La Cour sainte*, qui constitue l'une de ses principales sources :

quiconque a lu Josèphe, Zonare, Egésippe, et nouvellement le Politique Malheureux, exprimé d'un style magnifique par le Révérend Père Caussin, sait assez quelles ont été les violences d'Hérode, qui furent fatales aux Innocents, et particulièrement à cette Illustre Mariane, dont il avait usurpé le lit et la liberté, avec la Couronne de Judée.

La tragédie se trouve dès lors confrontée à un véritable défi : celui de donner à voir ou à entendre la violence d'un personnage ou d'une situation tout en observant la noblesse d'expression exigée d'elle. Quelles sont donc les réponses apportées par Tristan à cette nécessaire alliance d'impératifs contradictoires ?

Les différentes formes de violence dans la tragédie tristanienne

Inhérente au genre tragique, la violence y est d'autant plus efficace qu'elle se produit « au cœur des alliances », comme le souligne Aristote dans *La Poétique* : « l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher⁸ ». Or Tristan se conforme à ce principe dans chacune des trois pièces : après avoir fait assassiner des membres de sa belle-famille (*M*⁹, II, 1, v. 379-390), Hérode décide de la mort de son épouse à l'issue d'un procès inique, et la violence hypocrite avec laquelle se comporte Alexandra vis-à-vis de sa fille (*M*, IV, 6) suffit à montrer le danger que la tyrannie du roi fait peser sur ses proches¹⁰. Quant à Sénèque, il incarne auprès de son ancien élève une figure paternelle, comme ne manquent d'ailleurs pas de le rappeler les intéressés eux-mêmes (*MS*, I, 2, v. 175 ; II, 4, v. 680). Aussi les compliments que s'échangent les deux hommes au cours de la scène 2 du premier acte, et qui contrastent avec les perfides paroles prononcées par Néron et Sabine juste avant (*MS*, I, 1), n'en paraissent-ils que plus cruels. L'intrigue sur laquelle repose *Osman* est d'une autre nature puisque entre les deux protagonistes il n'existe pas de proximité réelle. La passion amoureuse que la Fille du mufti voue au sultan crée néanmoins une situation

⁷ Furetière, *Dictionnaire universel* [1694], La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, Genève, Slatkine Reprints, 1970 ; Paris, Le Robert, 1978.

⁸ Aristote, *Poétique*, XIV, 1453 b, éd. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 105.

⁹ Nous avons abrégé comme suit les titres des pièces : *M* pour *La Mariane*, *MS* pour *La Mort de Sénèque* et *O* pour *Osman*.

¹⁰ Comme le confirme *La Mort des enfants d'Hérode ou suite de Mariane* de La Calprenède (1639).

intense, accrue par le huis-clos que compose l'intérieur du palais, et la mort à laquelle la jeune femme condamne son amant génère un pathétique puissant, qui s'accorde avec la prescription aristotélicienne.

Même si les occurrences du nom *violence* ou de l'épithète correspondant figurent dans le corpus en petit nombre, l'emploi qu'en fait Tristan est révélateur de sa polysémie et surtout de la façon dont le dramaturge intègre le motif à sa poétique tragique. Le mot qualifie d'abord la force de l'émotion douloureuse qui envahit le personnage, comme lorsque Hérode fait état des effets que produit sur lui l'ombre vengeresse d'Aristobule : « Ainsi de violence et d'horreur travaillé » (*M*, I, 3, v. 137). Mais il s'agit principalement de désigner par là des paroles ou des actes qui constituent à l'égard d'autrui des agressions avérées ou perçues comme telles : Hérode demande à Salomé de lui « apprendre » « quelque trait » de la « violence » (*M*, I, 3, v. 311) dont il soupçonne l'insolente Mariane, avant de reconnaître qu'il a « chassé » sa femme « avecque violence » (*M*, II, 5, v. 678) ; puis, une fois reçue la funeste nouvelle, de souligner les « procédés violents » (*M*, V, 3, v. 1760), la « bassesse » et la « violence » (*M*, V, 2, v. 1615) dont lui-même s'est rendu coupable. Dans l'intervalle, sa belle-mère déplore la « dure violence » et le « pouvoir tyrannique » (*M*, IV, 4, v. 1290) qui distinguent Hérode à l'échelle de son royaume comme de sa famille. Placé tour à tour dans la bouche des victimes et du bourreau, le terme révèle donc les différentes situations auxquelles il s'applique. Mais significativement l'héroïne ne l'inclut jamais dans ses discours, comme si sa constance à toute épreuve la préservait d'une violence qu'elle subit pourtant de plein fouet. La lecture de *La Mort de Sénèque* inspire des remarques analogues, à la nuance près que Néron y mentionne la « violence », l'« injustice » et l'« avarice » (*MS*, I, 2, v. 301-302), dont il craint qu'elles ne lui soient reprochées s'il accédait à la demande de Sénèque de restituer à son ancien élève les richesses reçues de lui. À l'aveuglement obstiné d'Hérode s'oppose donc la clairvoyance de Néron, même si l'évocation, dès l'acte initial de l'assassinat d'Aristobule (*M*, I, 3, v. 110-138), s'apparente à un aveu de culpabilité. En répétant à l'envi les mots *violence* et apparentés, qui lui servent à dépeindre le terrible incendie de Rome, Epicaris dénonce clairement la cruauté dont est capable le despote :

Avons-nous oublié cet horrible spectacle
Où tout désir brutal s'accomplit sans obstacle,
Où toute violence et tout débordement
En plein jour s'exerça par son commandement (*MS*, v. 341-344)
Là quelqu'un qui fuyait la flamme violente (v. 373)

Dans *Osman*, enfin, le terme est employé à deux reprises, par le sultan d'abord, qui promet à Mustafa un « trépas violent » (*O*, IV, 2, v. 1054) pour lui avoir prédit les pires malheurs, ensuite par la Fille du mufti, qui propose à son amant de le protéger de la « violence » des « traits » (*O*, V, 2, v. 1366-1367) dont il risque d'être la cible. La violence est donc un des ingrédients majeurs de la tragédie tristanienne, et l'horreur des actes par lesquels elle se traduit fait de Tristan un lointain disciple du dramaturge Sénèque. En effet, si la plupart des événements concernés se déroulent hors de la scène, leur relation montre combien est grande l'imagination des assassins – c'est

ainsi que la tête d'Osman « est portée au sérail sur le fer d'une pique » (*O*, V, 4, v. 1573), comme le précise Mamud dans son récit. Pour le reste, les deux seules marques de violence visibles sur la scène sont le suicide de la Fille du mufti (*O*, V, 4, v. 1603) et le geste réitéré par lequel Hérode se jette sur l'épée de Narbal (*M*, V, 2, v. 1575 et 1587).

La violence telle qu'elle se déploie sous le regard du spectateur est par conséquent verbale plutôt que physique. Le langage révèle même son caractère performatif au moment de la condamnation à mort de Mariane que prononce Hérode à l'issue de la longue et décisive scène du procès (*M*, III, 2) : « La mort pour t'enlever est déjà préparée » (*M*, III, 2, v. 991), déclare sans ambages un juge partie prenante et par avance convaincu des intentions meurtrières de la jeune femme. Mais auparavant s'est établie entre les deux époux une véritable joute verbale, que forme une suite de courtes répliques (*M*, III, 2, v. 755-776) ou, *a contrario*, une succession d'amples discours à valeur de réquisitoires ou de plaidoiries (*M*, III, 2, v. 820-916). Plus tôt dans la pièce, Mariane et Salomé avaient fait résonner la scène de paroles cinglantes (*M*, II, 2), et le monologue qui suit immédiatement (*M*, II, 2, v. 527-551) avait laissé éclater la fureur vengeresse de la sœur du roi. La confrontation de l'héroïne avec Alexandra (*M*, IV, 6), qui accable sa fille de reproches et d'insultes, suffit à montrer l'importance accordée par la tragédie tristanienne aux figures féminines dans l'expression de la violence. *La Mort de Sénèque* comprend d'ailleurs une scène similaire lorsque Sabine et Epicaris se font à leur tour face (*MS*, V, 3). Comme précédemment, mais cette fois l'espace de quelques vers, les attaques fusent et avec elles la crudité d'un langage qui aboutit à une sentence sans appel : « Tu mourras de cent morts par mon commandement » (*MS*, V, 3, v. 1722), déclare la femme de Néron à celle qui l'accuse d'avoir déjà épuisé « trois maris » (*MS*, V, 3, v. 1718). Quoique l'intrigue s'y prête, l'auteur ne réunit dans aucune des scènes d'*Osman* la Sultane sœur et la Fille du mufti, mais rassemble à deux reprises l'empereur et son amante (*O*, II, 3 ; V, 2) – les deux têtes de pont de la tragédie – en un mouvement de crescendo qui accroît l'émotion tragique et accélère la progression dramatique.

Principal ressort de la tragédie tristanienne, la violence se matérialise donc sur la scène par des paroles, tandis que les actes se produisent de préférence en coulisses. Comment donc, au juste, les unes s'articulent-elles aux autres ?

Les enjeux de la violence scénique ou extrascénique

Au seuil de l'irreprésentable

Exception faite du suicide de la Fille du mufti, qui se déroule sous les yeux du public (*O*, V, 4, v. 1603), Tristan reste dans chacune de ses trois pièces au seuil de l'irreprésentable – de ce que la tragédie sénéquienne en revanche exposerait aisément¹¹ – sans pour autant minimiser la violence essentielle du genre tragique. À

¹¹ Le modèle qu'elle représentait encore au début du XVII^e siècle se trouve ensuite remis en cause par l'instauration de « nouveaux principes théoriques », qui excluent de plus en plus la violence sur scène, comme le note Florence de Caigny (*Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque de la Renaissance », 2011, p. 580).

l'ouverture de la scène 4 de l'acte II de la première pièce, Hérode « *chasse Mariane de sa chambre* » (p. 68) après que la jeune femme s'est une nouvelle fois refusée à lui. La violence sexuelle y est donc suggérée par le lieu dans lequel se situent les personnages ainsi que par les propos virulents qu'adresse le roi à son épouse : « Ce mépris me découvre un désir de vengeance » (*M*, II, 4, v. 645). Les scènes avec Alexandra (*M*, IV, 4 et 6) obéissent à un dispositif analogue puisque la violence de la mère se traduit uniquement par les mots cruels dits à sa fille alors que cette dernière est conduite à l'échafaud – un espace lui-même relégué dans le hors-scène : « Cette mort pour ton crime est trop peu rigoureuse » (*M*, IV, 6, v. 1380). Dans *La Mort de Sénèque*, ni les actes de torture infligés à Epicaris (*MS*, IV, 1, v. 1093-1112) ni le suicide du philosophe (*MS*, V, 4, v. 1787-1842) ne sont visibles ; mais, encore une fois, le dramaturge représente ce qui précède ou suit immédiatement : après l'annonce de l'arrestation de la jeune affranchie (*MS*, III, 1, v. 907-908 et III, 4, 1077), qui inspire à Pison un commentaire inquiet (« Epicaris est prise ? Ô Cieux ! Qu'ai-je entendu ? », IV, 1, v. 1077), le dialogue acéré qui oppose l'héroïne à Néron offre un substitut avantageux à ce qu'il laisse augurer (« Qu'on la fasse mourir du plus cruel supplice », ordonne le tyran, *MS*, V, 3, v. 1751). La mort de Sénèque, quant à elle, fait l'objet d'une narration circonstanciée (*MS*, V, 4, v. 1773-1842), qui comble l'imagination du spectateur par l'abondance et la précision des détails fournis. *Osman*, enfin, recourt à des procédés similaires en confiant au héros le récit épique de ses exploits militaires (*O*, I, 3, v. 125-136), avant que Musulman ne relate la scène au cours de laquelle le glorieux sultan fit assassiner plusieurs de ses soldats (*O*, III, 2, v. 713-795) et que Sélim ne rende compte à la Fille du mufti d'un nouvel affrontement avec les janissaires (*O*, III, 3, v. 846-892). De manière significative est signalé un « *grand bruit* » (*O*, IV, 2, v. 1054) venant de l'extérieur et servant à introduire les scènes 3 et 4 de l'acte IV ; et, de nouveau, la violence perceptible sur la scène est davantage dans les paroles attribuées aux personnages : « Allez, hommes sans cœur ! Sortez, lâche canaille ! » (*O*, IV, 4, v. 1113), s'indigne Osman, à quoi Mamud et Sélim répondent par des menaces de meurtre chargées de funestes prémonitions (*O*, IV, 4, v. 1217-1221 et 1231-1241). La mort du protagoniste se trouve ensuite longuement racontée par Mamud (*O*, V, 4, v. 1513-1567), et les images qu'il emploie revêtent à l'évidence un caractère mimétique. Le terme de « boucherie » (*O*, V, 4, v. 1557), par lequel le témoin résume l'ensemble de la scène, s'accorde en effet avec les notations qui l'accompagnent : « une tranchante hache » arracha « la moitié du bras droit » qui avait permis au sultan, tel « un lion pressé dans une chasse » (*O*, V, 4, v. 1548), de transpercer ses ennemis. La crudité du langage fonctionne donc comme l'équivalent d'une violence qui demeure nécessairement cachée, ne serait-ce qu'en raison de la dimension collective de la scène (des combats corps à corps sur un champ de bataille).

Le dispositif qui consiste à dissimuler les événements les plus sanglants, pour ne montrer que ceux qui expriment une violence recevable, s'étend à l'ensemble du dernier acte de *La Mariane*. S'il se justifie par le rôle considérable que Tristan souhaite offrir à Montdory, le brillant acteur de la troupe du Marais, l'importance

Voir aussi à ce sujet l'article de Zoé Schweitzer, « *La Mort de Sénèque* : adieu à Sénèque ou continuation du théâtre humaniste ? », *Cahiers Tristan L'Hermitte*, n° XLII, dir. Sandrine Berrégard, 2020, p. 19-29.

quantitative conférée à la folie d'Hérode s'explique également par le désir de déployer « avec un peu de bienséance » (*M*, « Avertissement ») une violence spectaculaire capable d'exprimer la force des passions qui animent le personnage. En ce sens, la mort psychique du roi que marque le cinquième acte présente l'avantage d'offrir le spectacle d'une violence qui demeure dans les limites de l'acceptable mais n'en témoigne pas moins d'une tension maximale. La preuve en est que Tristan ne franchit pas la frontière qui le conduirait aux outrances de l'esthétique sénèqueenne : à deux reprises, Hérode s'empare de l'épée de Narbal (*M*, V, 1, v. 1575 et 1587), sans jamais accomplir un acte suicidaire qu'il se contente d'esquisser.

La narration reste néanmoins le processus le plus commode pour restituer la violence des faits que le dramaturge choisit de soustraire au regard du public et, loin d'en être absente, la théâtralité constitue un des traits distinctifs majeurs des passages concernés.

La narration : hypotypose et théâtralité

Aussi, à chaque fois qu'est racontée la mort d'un personnage, figure dans le récit un public interne, qui exprime à la vue de la scène de vives émotions, également imputables aux spectateurs externes. Le peuple venu assister à la décapitation de Mariane verse d'abondantes larmes, et la pointe glissée par Tristan souligne l'ampleur de la souffrance collective autant que celle du martyr vécu par l'héroïne (« On vit sourdre aussitôt mille chaudes fontaines / Des yeux de tout le peuple ainsi que de ses veines », *M*, V, 2, v. 1555-1556). Dans *La Mort de Sénèque*, ce sont les amis du philosophe qui remplissent cette fonction (*MS*, V, 4, v. 1803) et, auparavant, l'épouse explorée (V, 1, v. 1451-1490), qui rencontre son mari pour la dernière fois à l'ouverture du cinquième acte. La rhétorique de la consolation que déploie le personnage au moyen de formules gnomiques (« La mort est le repos des travaux de la vie », *MS*, V, 1, v. 1468), agrémentées le cas échéant d'images topiques, par exemple lorsque Tristan par la voix de Sénèque file la métaphore du « pilote battu par les flots irrités » (*MS*, V, 1, v. 1457) ou celle du « pèlerin lassé d'un pénible voyage » (*MS*, V, 1, v. 1463), amoindrit aussi la violence de ce qui y est décrit. Comme il l'avait fait auprès de Pauline, le vieil homme enjoint ses amis à ne pas pleurer une mort qu'il tient pour une heureuse libération (*MS*, V, 4, v. 1809-1828).

La mort n'est toutefois pas le seul événement qui fasse l'objet d'une narration pourvue d'une forte théâtralité. Dans un long réquisitoire caractéristique de l'*energeia* attendue de l'orateur dès lors que celui-ci entreprend d'insuffler une dynamique à son discours¹², Epicaris relate en détail le terrible incendie de Rome (*MS*, II, 2, v. 333-

¹² « Il y a même plusieurs genres de forces. En effet, tout ce qui est suffisamment effectué dans son espèce, a de la force. Cependant cette qualité consiste principalement à exagérer l'indignité d'une action, *δείνωσις* ; dans les autres circonstances, c'est un certain caractère de profondeur ; ou la faculté de concevoir une vive image des choses, *φαντασία* ; celle de mener son œuvre à fin, *ἐξεργασία* ; celle enfin d'insister et de combler la mesure, *ἐπεξεργασία*. Il faut y joindre l'énergie, *ἐνέργεια*, qualité qui a beaucoup d'affinité avec les précédentes, ainsi que l'indique son étymologie, et qui consiste à faire que tous les mots portent coup » (Quintilien, *L'Institution oratoire*, livre VIII, chap. 3 dans Quintilien et Pline le Jeune, *Œuvres complètes avec la traduction en français*, dir. Désiré Nisard, Paris, Firmin Didot frères, 1865, réimpr. Paris Hachette livre / BnF).

402), au cours duquel de nombreux citoyens perdirent la vie¹³ et que dominait un cynique Néron « tout enivré de joie » (*MS*, II, 2, v. 397) et chantant « des vers de Troie » (*MS*, II, 2, v. 398). Appartient significativement au vocabulaire théâtral l'expression d'« horrible spectacle » (*MS*, II, 2, v. 341) qu'emploie l'héroïne pour raviver la mémoire des conspirateurs et les exhorter ainsi à agir au plus vite. Une véritable et forte représentation, que les conditions matérielles empêchent de rendre visible, s'offre dès lors à l'œil intérieur du public. La répétition tout au long de la tirade du mot *feu* ou de son synonyme *flamme* n'est pas seulement un moyen de souligner la violence extrême de la scène, l'image est aussi à comprendre comme une métaphore de la fureur meurtrière du « monstre » qu'est Néron (*MS*, II, 2, v. 412). C'est enfin la véhémence de l'acte de parole produit par la jeune femme qui mérite d'être désignée de la sorte, comme le suggère le commentaire de Pison : « Ce n'est que retoucher d'un pinceau tout de flamme / Des images d'horreur que nous avons dans l'âme » (*MS*, II, 2, v. 421-422). Galvanisée par la perspective de mettre à bas le tyran, l'ancienne esclave enflamme donc la scène en faisant d'elle le réceptacle d'une langue vigoureuse et expressive.

Le langage théâtral est de nouveau employé lorsque Sénèque décline la proposition de Lucaïn de prendre part à la conjuration : « Ce spectacle pour moi ^{doit} être vu de loin » (*MS*, II, 4, v. 668). A l'image est associée une dimension métaphorique (le philosophe préfère rester en dehors des réalités humaines et observer la société romaine conçue comme un *theatrum mundi* plutôt que d'y jouer un rôle actif), cependant qu'elle met l'accent sur le dispositif dramaturgique lui-même, et c'est alors au spectateur que la formule s'adresse : le public est invité à se tenir à distance de l'action tragique, afin de ne pas se laisser submerger par les émotions qui en découlent. L'audible ignore par conséquent les limites assignées au visible, et c'est là tout l'intérêt d'un protocole qui offre au dramaturge une liberté presque sans limites.

Une autre stratégie dont use également l'auteur pour rendre perceptible une violence tragique tout en évitant d'exposer au regard du public des scènes qui heurteraient par trop sa sensibilité consiste à introduire dans le discours des personnages des formules saisissantes. Tel est notamment le cas de celle qui figure à l'origine chez Caussin et que le dramaturge attribue à Mariane au moment où la jeune femme, désormais prisonnière, exprime le dégoût que lui inspire un mari détestable et la libération que lui promet une mort prochaine : « La vertu, respirant parmi l'odeur du vice, / Eprouve le supplice / Du vivant bouche à bouche attaché contre un mort » (*M*, IV, 2, v. 1260-1262). De manière assez comparable, le poète fait dire à Néron au sujet de Sénèque : « Sabine, c'est sans doute une éponge à presser » (*MS*, II, 1, v. 127). Issue de l'ouvrage de Mascaron *La Mort et les dernières paroles de Sénèque*, l'image acquiert chez Tristan une fulgurance inédite¹⁴, et en outre le poète prend l'initiative de la

¹³ Véridique, l'événement survint le 18 juillet 64.

¹⁴ « Je vois bien qu'il en use de la façon pour m'accorder la prière que je lui en ai faite assez souvent, ou peut-être pour observer l'usage, qui veut que la dépouille du condamné appartienne au bourreau ; et n'ayant différé de presser l'éponge, que pour attendre qu'elle fût mieux remplie de l'humeur qu'il en voulait épreindre » (Mascaron, *La Mort et les dernières paroles de Sénèque*, Paris, Jean Camusat, 1637, p. 15).

confier à Néron plutôt qu'à Sénèque, ce qui fait de l'empereur un tyran calculateur parfaitement conscient de sa méchanceté.

Enfin, commun aux trois pièces, le songe permet l'accès à un monde parallèle, doté d'une violence à laquelle la scène échappe sinon par l'entremise de la relation qui en est faite. Au cours d'un affreux cauchemar, dont il se réveille en sursaut (*M*, I, 1, v. 1), Hérode a vu le cadavre boursoufflé d'Aristobule (« Son corps était enflé de l'eau qu'il avait bue », *M*, I, 3, v. 119) ; puis, dans le récit qu'il destine à Phérore et Salomé, il mentionne « les eaux toutes rougies de sang » (*M*, I, 3, v. 102), annonciatrices de la mort de Mariane (*M*, V, 2, v. 1550-1556) mais également évocatrices de la rage de l'ombre vengeresse (*M*, I, 3, v. 128). La brutalité de l'événement se trouve donc adoucie par l'imaginaire poétique qui entoure sa description. La mort de Sénèque repose elle-même sur l'association des motifs de l'eau et du sang, et au souvenir du sacrifice christique s'y joint la figuration d'une sorte de baptême, qui s'accorde avec la récente conversion du philosophe (*MS*, II, 4, v. 703-709).

Un raffinement paradoxal

Le suicide de la Fille du mufti constitue, nous l'avons dit, le seul événement sanglant qui se déroule sous les yeux du public. La violence de l'acte et le désespoir qu'il exprime n'en excluent pour autant pas un raffinement dans le langage. La jeune femme justifie son geste par la présence en son cœur d'un amour (« Il nage dans mon sang, il court dans mes esprits », *O*, V, 4, v. 1599), qu'elle achève donc de faire mourir en se donnant « *trois coups de poignard* » (*O*, V, 4, v. 1603). Tristan s'approprie ainsi un *topos* de la poésie galante – l'image de la maîtresse que son amour porte gravée dans son cœur, avec ici une évidente inversion des rôles (*O*, V, 3, v. 1443) – pour l'appliquer concrètement au contexte tragique dans lequel s'inscrit l'action dramatique. La syllepse de sens (le cœur comme organe vital et siège des sentiments) permet en effet de prendre l'image au pied de la lettre et donc d'offrir à la Fille du mufti une fin à la fois pathétique et spectaculaire. C'est encore une fois la preuve que le dramaturge ne renonce jamais à ses habitudes de poète lyrique chantre de la passion amoureuse¹⁵, et la violence scénique s'accompagne ainsi paradoxalement d'une forme de délicatesse, qui préserve la sensibilité du spectateur.

Le récit que fait le centenaire de la mort de Sénèque (*MS*, V, 4, v. 1773-1842) rend lui-même compte du soin extrême avec lequel le philosophe s'y est préparé : la « chambre » dans laquelle se déroule la scène laisse planer un agréable parfum d'« ambre », et les « ornements précieux », le riche mobilier qui l'agrémentent sont à l'image de l'amateur d'art éclairé – et fortuné – qu'est Sénèque. La narration se poursuit avec la peinture détaillée du « vaste bassin d'or » que choisit le vieil homme pour se donner la mort ; et, une nouvelle fois, tout s'y ressent du raffinement qui entoure l'existence du personnage, mais aussi des précautions infinies qu'il prend en la circonstance. Le calme de son esprit s'accorde avec le cadre plein de luxe et de volupté qui accueille son dernier souffle. Le passage est également instructif sur les

¹⁵ Voir à ce sujet notre article : Sandrine Berrégard, « La naissance d'un dramaturge, ou comment Tristan poète vint au théâtre », *Réussir les agrégations de lettres 2023*, dit. Marie-Ange Fougère, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2022, p. 39-52.

plans stylistique et littéraire : il correspond en effet à la poétique de l'ornementation à laquelle, quoi qu'il en dise, l'auteur n'a pas renoncé¹⁶, notamment pour relater les faits les plus cruels survenus à l'extérieur. La violence telle que Tristan la met en scène ou en voix fait par conséquent l'objet d'un traitement qui la rend tolérable voire appréciable.

Qu'elle se produise sur ou hors de la scène, on observe donc chez Tristan une esthétisation de la violence, comme l'atteste en particulier la technique de l'incrustation qu'illustrent les exemples précédents. Reste à examiner ses enjeux éthiques, c'est-à-dire sa portée didactique, qui justifie à elle seule l'importance quantitative qu'elle revêt dans chacune des pièces.

Les enjeux éthiques de la violence

La vocation édifiante de la tragédie tristanienne se marque à l'opposition sur laquelle elle est fondée entre deux catégories de personnages, symbolisant respectivement le vice et la vertu. La dimension exemplaire dévolue à des figures héroïques telles que Mariane ou Sénèque est signalée par leur présence dans *La Cour sainte* du Père Caussin, dont le dramaturge s'est largement inspiré, comme le montre l'imaginaire chrétien qui entoure l'évocation de leur mort. Lui appartiennent les métaphores de la « palme » (*M*, V, 3, v. 1768) et des « épines » (*M*, IV, 2, v. 1267) ainsi que les motifs de la lumière et de l'élévation céleste (*O*, V, 4, v. 1594-1596), à quoi s'ajoute l'allusion faite par Sénèque de sa rencontre avec saint Paul (*MS*, II, 4, v. 703-709). Mais les héros tristaniens servent également à célébrer la tranquillité de l'âme, que recommande le stoïcisme et qu'affermir l'idéologie chrétienne avec le principe d'une grâce divine qui éloigne des « péchés » (*M*, IV, 6, v. 1381) du monde.

Si la définition aristotélicienne de la tragédie fait de la crainte et de la pitié ses principaux ressorts, il en existe d'autres, dont la fonction est davantage édifiante, telles que l'horreur – celle que suscite par exemple la cruauté d'un tyran furieux – ou l'admiration – comme celle que fait naître la « constance » (*M*, II, 2, v. 1488) d'une femme forte telle que la dépeint par exemple le Père Le Moyne. Ce jeu d'opposition se trouve chez Tristan soutenu par un mode de répartition des principaux personnages qui conduit à dresser entre les bons et les mauvais une fracture nette : Salomé, Alexandra et Sabine sont l'envers exact de Mariane, d'Epicaris et de Pauline – pour ne citer ici que les figures féminines, dont l'importance dans nos trois pièces s'avère être cruciale. Les qualités morales dont les secondes offrent une preuve éclatante leur confèrent pour le moins une valeur exemplaire. Plus encore, la violence des méchantes met d'autant mieux en relief la grandeur d'âme de celles qui se distinguent *a contrario* par une vaillance et une loyauté exceptionnelles. La lâche Alexandra sert ainsi de faire-valoir à la courageuse Mariane, la perfide Sabine à la droite Epicaris, de même que le tumultueux Néron à l'impassible Sénèque.

¹⁶ « Je ne me suis pas proposé de remplir cet ouvrage d'imitations italiennes, et de pointes recherchées [...]. Et j'ai dépeint tout cela de la manière dont j'ai cru pouvoir mieux réussir dans la perspective du Théâtre, sans m'attacher trop mal à des finesses trop étudiées, et qui font paraître une trop grande affectation » (*La Mariane*, « Avertissement »).

Le couple que forment Osman et la Fille du mufti est en revanche teinté d'ambivalence. Les deux personnages accomplissent en effet tour à tour des actions louables et admirables. Osman est un valeureux guerrier (*O*, I, 3, v. 111-136) mais un piètre amant (*O*, II, 3 ; V, 2), qui affronte néanmoins la mort avec un courage remarquable (*O*, V, 4, v. 1556-1567). Le visage obscur de l'héroïne vengeresse qu'est la Fille du mufti n'exclut nullement en elle des traits plus positifs : son suicide est à comprendre comme un sacrifice offert à un homme dont elle a pourtant causé la mort (*O*, V, 4, v. 1598-1603), et la passion qui l'anime de bout en bout fait d'elle une des grandes figures de l'amour tragique tel qu'il s'épanouit dans la tragédie française du XVII^e siècle.

La mise à mort de l'innocent injustement persécuté par un bourreau sans scrupules s'accompagne en outre chez Tristan de réflexions générales qui signalent l'intérêt moral et la valeur didactique de la violence tragique. Aux déclarations d'indifférence que portent haut et fort de fières et courageuses victimes (« Tu flattes mon désir en menaçant ma vie », réagit la provocante Mariane aux assauts répétés d'Hérode, *M*, III, 2, v. 860 – à quoi fait écho Epicaris rétorquant à Sabine en des circonstances analogues : « Ces matières de peur sont ce que je dédaigne », *MS*, V, 2, v. 1723) s'opposent les énoncés fermes entendus de la bouche de souverains sûrs de leur bon droit : « La mort émoussera tous ces piquants propos », déclare Hérode au cours de la grande scène du procès (*M*, III, 2, v. 773), et Néron d'affirmer à son tour après la découverte du complot : « Nous ne trouverons pas des bourreaux suffisants / Pour imposer des fers à tant de partisans » (*MS*, IV, 4, v. 1393-1394). L'affrontement entre Mariane et Salomé (*M*, II, 2) se traduit par une joute verbale que composent de fulgurantes paroles chargées d'une colère froide, de même que celui qui oppose Sabine à Epicaris (*MS*, V, 3, v. 1715-1726). Une double idéologie se met donc en place, de et sur la violence telle que la matérialisent ou la condamnent des personnages qui participent d'un système d'oppositions binaires.

À une échelle supplémentaire, les vers gnomiques que Tristan introduit dans ses tragédies portent tous à des degrés divers sur la violence telle qu'elle s'y développe, et font entendre le point de vue des bourreaux ou celui des victimes. Dès la première scène de *La Mort de Sénèque*, Sabine énonce une « bonne maxime » (*MS*, I, 1, v. 41), qui témoigne en réalité d'une conception machiavélique du pouvoir. « Pour s'assurer d'un trône, il faut être capable / De confondre parfois innocent et coupable » (*MS*, I, 1, v. 37-38), conseille-t-elle à Néron, lequel reconnaît – sans doute par calcul car la phrase s'adresse à Sénèque – sa propension à la concupiscence : « aux voluptés la pente est fort glissante / A ceux dont la jeunesse est forte et florissante » (*MS*, I, 2, v. 293-294). Mais c'est logiquement au philosophe qu'est imputé le plus grand nombre de sentences, et le monologue par lequel il se prépare à mourir (V, 1, v. 1419-1450) est à cet égard le plus fourni. Sénèque y mène une réflexion sur la condition humaine, avant de conclure à l'aune de son expérience personnelle et dans l'espoir aussi de consoler Pauline de sa prochaine disparition : « La mort est le repos des travaux de la vie » (*MS*, V, 1, v. 1468). Le sujet avait auparavant fait l'objet d'un débat entre Lucain et son oncle, dont les opinions respectives se trouvent résumées par deux adages. « A tous les animaux la mort est redoutable » (*MS*, II, 4, v. 605), affirme le

premier, auquel le second répond : « Par la philosophie on la rend plus traitable » (*MS*, II, 4, v. 606). A en croire le héros tristanien, dont les propos sont tirés des écrits du philosophe, le stoïcisme constitue donc le meilleur moyen de se prémunir contre la violence des méchants et les répliques cinglantes qui leur sont confiées.

Les épreuves que traversent les protagonistes d'*Osman* leur inspirent également des remarques sur les dangers de l'*hybris* (« Le Ciel abhorre les superbes », *O*, III, 1, v. 621) ou la fragilité des choses humaines (« Ô fortune ! Nymphé inconstante », *O*, V, 1, v. 1242) ; et, encore une fois, la violence est au cœur des préoccupations, qu'elle soit le fait d'une force transcendante ou de ceux dont l'outrecuidance mérite d'être punie. Non content de faire de la violence une des composantes majeures de sa dramaturgie, Tristan construit donc par la voix de ceux qui souffrent ou font souffrir la vision d'un monde gouverné par de viles pulsions.

Les deux volets, éthique et esthétique, se trouvent en définitive habilement combinés. Le portrait que le philosophe Sénèque brosse de l'homme en proie à une colère dont les manifestations sont typiquement celles de la fureur tragique (« Ses yeux s'enflamment, étincelles, toute sa face devient pourpre, tant le sang chassé de son cœur bout et monte avec violence¹⁷ ») s'apparente ainsi aux didascalies internes par lesquelles est dépeint un tyran lui-même sous l'emprise de puissantes émotions ; « Il a le teint tout pâle, et les yeux égarés » (*M*, V, 3, v. 1665), observe Salomé à propos d'Hérode, qui en appelle ensuite à une violence punitive : « Laisse agir ta douleur, mets tes mains en usage, / Arrache tes cheveux, déchire ton visage » (*M*, V, 3, v. 1700-1701). Caractéristiques du deuil tel qu'il s'exprime par exemple sur la scène tragique, les gestes que décrit le personnage font également partie de ceux que le véritable Sénèque associe à la colère : « Que sert [...] de s'arracher les cheveux, de se frapper la cuisse ou la poitrine¹⁸ ? ». Hérode est en effet le lieu de deux sentiments conjoints : le désespoir et la haine de soi, dont l'association nourrit gestes et paroles. Même si la colère est réprochée et combattue par la philosophie, elle est dramatiquement et scéniquement productive. Les crises par lesquelles elle se traduit contribuent à l'agrément de la représentation en lui insufflant une dynamique sans cesse ravivée ; et, dans le cas qui nous occupe, elles se fondent principalement sur les discours des personnages, acteurs ou spectateurs – ce qui constitue un avantage substantiel au regard des exigences nouvelles de la tragédie.

*

Qu'il s'agisse de frôler l'irreprésentable pour ne pas sombrer dans l'horreur de la tragédie sénéquienne, dont le souvenir néanmoins demeure prégnant, ou de décrire meurtres ou suicides à l'aide d'ornements poétiques, le dramaturge sollicite massivement la violence consubstantielle au genre tragique tout en la circonscrivant dans le cadre fixé par le modèle régulier, en cours de généralisation à l'époque de *La Mariane*. Les conditions sont dès lors réunies pour faire naître de vives émotions tout en ménageant le public des honnêtes gens qui fréquente désormais les théâtres parisiens. La mise au jour des particularismes propres à chacune des pièces n'empêche

¹⁷ Sénèque le Jeune, *De la Colère*, livre 1, trad. Joseph Baillard, dans *Œuvres complètes de Sénèque le Philosophe*, Paris, Hachette, 1914 (disponible en ligne).

¹⁸ Sénèque le Jeune, *De la Colère*, éd. cit.

cependant pas le repérage de lignes de convergence, qui dessinent les contours d'une poétique inhérente à Tristan, celle d'un dramaturge qui répugne à la représentation d'actes insoutenables mais n'en abandonne pour autant pas le spectaculaire que produit la narration d'événements cruels.

ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1990.
BERREGARD Sandrine « La naissance d'un dramaturge, ou comment Tristan poète vint au théâtre », *Réussir les agrégations de lettres 2023*, dit. Marie-Ange Fougère, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2022, p. 39-52.

CAIGNY Florence de, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.

EMELINA Jean, « Le plaisir tragique », *Comédie et tragédie*, dir. Jean Emelina, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, « Traverses », 1998, p. 23-36.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel* [1694], La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, Genève, Slatkine Reprints, 1970 ; Paris, Le Robert, 1978.

LA CALPRENEDE, *La Mort des enfants d'Hérode ou suite de Mariane*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

LA MESNARDIERE, *Hippolyte Jules Pilet de, La Poétique* [1640], éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, « Sources classiques », 2015.

LAUDUN D'AIGALIERS Pierre de, *L'Art poétique françois*, livre V, chap. 4 [1597], éd. dirigée par Jean-Charles Monferran, Paris, STFM.

MASCARON Pierre-Antoine, *La Mort et les dernières paroles de Sénèque*, Paris, Jean Camusat, 1637.

QUINTILIEN, *L'Institution oratoire*, dans Quintilien et Pline le Jeune, *Œuvres complètes avec la traduction en français*, dir. Désiré Nisard, Paris, Firmin Didot frères, 1865, réimpr. Paris Hachette livre / BnF.

Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle, dir. Christian Biet, Paris, Laffont, « Bouquins », 2006.

Sandrine Berrégard

Agrégée de Lettres Modernes et docteur ès lettres, Sandrine Berrégard est maître de conférences HDR à l'université de Strasbourg, où elle enseigne la littérature française. Ses recherches portent pour l'essentiel sur le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles et, plus particulièrement, sur les problématiques liées aux pratiques de lecture (*Pratiques de l'Argument dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*, Classiques Garnier, « Lire le XVIII^e siècle », 2020 ; *Lectures du théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*, actes du colloque des 26-27 novembre 2020 à paraître ; constitution (projet IdEX) d'une anthologie de textes commentés portant sur les lectures du théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles). Spécialiste du polygraphe Tristan L'Hermite, elle est l'éditrice scientifique de pièces de Rotrou, Hardy, Du Ryer, Baro et Rayssiguier.

Université de Strasbourg, UR 1337, F-67000 Strasbourg, France