To The Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Hélène d'Oreye de Lantremange entitled "La représentation de la gloire féminine dans la tragédie française de la première moitié du XVIIème siècle: *Crisante* de Jean Rotrou et *La Mariane* de François de Tristan L'Hermite". I have examined the final paper copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Edmund J. Campion, Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance:

Amy Billone

Les Essif

Mary K. McAlpin

John B. Romeiser

Accepted for the Council:

Vice Provost and Dean of
Graduate Studies

LA REPRÉSENTATION DE LA GLOIRE FÉMININE DANS LA TRAGÉDIE FRANÇAISE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIÈME SIÈCLE: *CRISANTE* DE JEAN ROTROU ET *LA MARIANE* DE FRANÇOIS DE TRISTAN L'HERMITE

A Dissertation
Presented for the
Doctor of Philosophy
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Hélène d'Oreye de Lantremange
December 2002

Thesis
2002b
.D65

Copyright ©2002, Hélène d'Oreye de Lantremange
All rights reserved.

DEDICATION

À la mémoire de mon père.
À ma mère.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to thank all those who helped me in completing my doctoral research. I thank Dr. Edmund J. Campion, my director, whose guidance allowed me to develop and refine my work. I admire him for his knowledge of XVIIth Century French literature. My deep gratitude also goes to Dr. John B. Romeiser, Director of the Graduate Studies in French, for making possible the writing of this dissertation. His invaluable intellectual and moral support during the whole process was most precious to me. I am deeply grateful as well to Dr. Les Essif, whose teaching inspired this research. I owe him much for the approach and methodology used in my dissertation, and his seminar on the French theater will always be a part of me. I also sincerely thank Dr. Mary K. McAlpin for her teaching and the great help she gave me in rethinking some aspects of my approach. I am very grateful also to Dr. Amy Billone, from the English Department, for her judicious remarks on my work and all the efforts she made to participate in the defense of my dissertation. The careful reading and thorough commentary of all the members of my doctoral committee helped me to clarify and deepen my approach, and will allow me to go further in the next stages of my research.

I also wish to thank the Department of Modern Foreign Languages and Literatures, and The University of Tennessee for the opportunity they gave me to complete my doctoral studies.

I am grateful to the Interlibrary Loan Services and The Distance Education

Services of The University of Tennessee for the wonderful job they did in sending me from afar the material I needed to complete my work.

My gratitude also goes to the professors of The University of Tennessee, Knoxville, and of the University of Nevada, Las Vegas, whose teaching helped me growing into a more mature intellectual being. I specially thank Dr. Marie-France Hilgar, from the University of Nevada, Las Vegas, for initiating me at the graduate level to XVIIth Century French Literature.

Last but not least, I thank my husband Vefik Soyeren and my son Sancar for their continuous support in a long and lonely research/writing process. Their presence, understanding and encouragement made the completion of this work possible

ABSTRACT

This dissertation studies the representation of feminine glory in two tragedies from the 1630s: *Crisante* by Jean Rotrou and *La Mariane* by François de Tristan L'Hermite. The dramatic dimension of glory in these two works is also examined, that is the way in which the (masculine) dramatic text constructs, or allows the reader/spectator to construct, the representation of feminine glory, especially through the phenomenon of double theatrical communication.

In two parts corresponding to the two tragedies, this dissertation approaches the dramatic text by way of two methods, different yet complementary. The first consists of an analysis of a fragment of the text, an analysis inspired from the "lecture au ralenti" by Michel Vinaver. This method studies the character "in action", through his/her spoken action or his/her "parole-action" (chapters 1 and 4). The second method examines the character "within the action", as a dynamic element of a whole in motion, the global narrative structure, in which the character becomes integrated and from which it receives its meaning (chapters 2 and 5). This approach derives from Greimas' actantial model, adapted for the theater by Anne Ubersfeld.

The analysis reveals narrative schemas and esthetic codes, in relation to and through which the representation of feminine glory is determined. A victim in a world/text governed by masculine discourse, the heroine asserts herself through refusal. If this refusal represents for her a temporary victory on the dramatic, rhetorical, and moral levels, the tragic outcome subordinates her glorious action and image to masculine discourse and gesture. The analysis

can also be applied to the way the text builds the image of feminine glory, on the one hand, and to dramaturgical characteristics of the works, on the other. Chapter 3 shows how the burlesque, theatrical nature of *Crisante* produces for the reader/spectator a reversal in perspective, and an implicit questioning of the code of honor and the tragic conventions of the outcome. Chapter 5 considers the action of *La Mariane* in its entirety, but also further explores how the glorious action and image of the heroine are progressively absorbed into a hypertrophic *dénouement*.

TABLE DES MATIÈRES

Partie Page

INTRODUCTION: POUR UNE DÉFINITION DE LA GLOIRE 1

1. La problématique de la gloire 2
2. La gloire selon les dictionnaires 8
   A. Étymologie et histoire du mot gloire 9
   B. La gloire dans les dictionnaires du XVIIème siècle 14
   C. Articulations et connotations de la gloire 18
3. La gloire dans la philosophie morale 21
4. La gloire au théâtre 27
5. La gloire féminine. Choix des tragédies étudiées. Éléments d'une définition fonctionnelle de la gloire au théâtre. Méthodes d'approche 33

PREMIÈRE PARTIE: L'IMAGE GLORIEUSE DE L'HÉROÏNE DANS *CRISANTE* DE JEAN ROTROU 38

CHAPITRE 1: LE PERSONNAGE EN ACTION
Analyse de fragment: *Crisante*, acte I, scène 4 40

1. Premier segment (R1-R7) 44
2. Réflexions sur le premier segment 52
3. Deuxième segment (R8-R10) 53
4. Troisième segment (R11) 56
5. Réflexions à partir des deuxième et troisième segments 57
6. Image de l'héroïne dans le fragment 61

CHAPITRE 2: LE PERSONNAGE DANS L'ACTION
Crisante. Tragédie (1635 ?) 68

1. L'action de *Crisante* selon le découpage en actes 69
2. L'action de *Crisante* selon les modèles actantiels 74
   A. Modèle actantiel selon l'axe S-O Cassie-Crisante: actes I et II 77
   B. Modèle actantiel selon l'axe S-O Cassie-châtiment: actes III et IV 85
   C. Modèle actantiel selon l'axe S-O Crisante-honneur: acte I et II 88
   D. Modèle actantiel selon l'axe S-O Crisante-vie: acte III 97
   E. Modèle actantiel selon l'axe S-O Crisante-honneur: acte IV 102
   F. Modèles actantiels de l'acte V 106

CHAPITRE 3: THÉÂTRALITÉ ET GLOIRE DANS *CRISANTE*.....112

1. Antioche, roi burlesque.....112
2. Le burlesque comme révélateur des conventions théâtrales.....117
3. Le dénouement de *Crisante* comme image du dénouement tragique 119
4. Image glorieuse de l'héroïne dans le dénouement de la tragédie 124

DEUXIÈME PARTIE: LA GLOIRE DE L'HÉROÏNE
DANS *LA MARIANE* DE FRANÇOIS DE TRISTAN L'HERMITE 132

CHAPITRE 4: LE PERSONNAGE EN ACTION
Analyse de fragment: *La Mariane*, acte III, scènes 1 et 2 134

1. Premier segment (scène 1: v. 743-754).....144
2. Deuxième segment (scène 2: v. 755-816) 147
3. Troisième segment (scène 2: v. 817-876).....155
4. Quatrième segment (scène 2: v. 877-944).....160
5. Cinquième segment (scène 2: v. 945-998) 164
6. Réflexions sur le fragment.....167
   A. Situation du fragment dans la tragédie et division en segments-événements 168
   B. Figures textuelles et événements.....170
7. Image glorieuse de l'héroïne dans le fragment 172
   A. Le personnage de l'héroïne dans le regard du protagoniste masculin.....173
   B. Situation scénique et fictionnelle 176
   C .Le croisement de conflits.....181
   D. Idiolecte et maniement du langage 185
   E. Auto-représentation glorieuse de l'héroïne dans son discours 188
   F. Conclusion: La gloire de l'héroïne.....195

CHAPITRE 5: LE PERSONNAGE DANS L'ACTION
La Mariane. Tragédie (1636) 200

1. L'action de *La Mariane* selon le découpage en actes.....203
2. L'action et les protagonistes de *La Mariane* par rapport à ses sources.....207
   A. Les sources historiques et le récit de Flavius Josèphe (93 apr. J.C.)..213
   B. Le personnage d'Hérode dans la tradition dramatique médiévale.....224
   C. La tragédie d'inspiration sénéquienne et *Marianna* de Lodovico Dolce (1565).....227
   D. *Mariamne* d'Alexandre Hardy (1600-1610; publiée en 1625) 230

E. "Le Politique malheureux" (*La Cour sainte*) de Nicolas Caussin (1624) 233
3. L'action de *La Mariane* selon les modèles actantiels 239
A. Modèle actantiel selon l'axe S-O Hérode-Mariane (Hérode, quête 1): actes I – V 242
B. Modèle actantiel selon l'axe S-O Mariane-mort (Mariane, quête 1): actes II- IV 258
C. Modèle actantiel selon l'axe S-O Hérode-mort de Mariane (Hérode, quête 2): actes II, 6 - V, 1 280
D. Modèle actantiel selon l'axe S-O Mariane-gloire (Mariane, quête 2): acte IV 296
E. Modèle actantiel selon l'axe S-O Hérode-statut de héros tragique: actes I – V 311
4. Conclusion: la gloire de l'héroïne 330
A. La gloire dans l'action de *La Mariane* 330
B. La représentation glorieuse de l'héroïne 333

CONCLUSION 337

BIBLIOGRAPHIE 351

ANNEXES 362
1. Modèles actantiels 363
2. Tableaux 371

VITA 378

LISTE DES MODÈLES ACTANTIELS

Schéma (dans le texte) Page

Schéma 1.1 La quête du Graal (selon A.Ubersfeld) 74
Schéma 1.2 *Crisante* (Rotrou) actes I et II: Cassie-Crisante (a)..... 78
Schéma 1.3 *Crisante* (Rotrou) actes I et II: Cassie-Crisante (b)..... 81
Schéma 1.4 *Crisante* (Rotrou) actes I et II: Cassie-Crisante (c)..... 84
Schéma 1.5 *Crisante* (Rotrou) actes III et IV: Cassie-aveu/châtiment 87
Schéma 1.6 *Crisante* (Rotrou) actes I et II: Crisante-honneur (a) 90
Schéma 1.7 Crisante (Rotrou) actes I et II: Crisante-honneur (b) 91
Schéma 1.8 *Crisante* (Rotrou) actes I et II: Crisante-honneur (c)..... 94
Schéma 1.9 *Crisante* (Rotrou) actes I et II: Crisante-honneur (d) 96
Schéma 1.10 *Crisante* (Rotrou) acte III: Crisante-vie 102
Schéma 1.11 *Crisante* (Rotrou) acte IV: Crisante-honneur 105
Schéma 1.12 *Crisante* (Rotrou) acte V: Crisante-honneur 109
Schéma 1.13 *Crisante* (Rotrou) acte V: Antioche-rejeter Crisante/mourir (a) ... 110
Schéma 1.14 *Crisante* (Rotrou) acte V: Antioche-rejeter Crisante/mourir (b) ... 123
Schéma 1.15 *Crisante* (Rotrou) actes I -V: Antioche-tragédie 124
Schéma 2.1 *La Mariane* (Tristan) actes I -V: Hérode-Mariane (a)..... 248
Schéma 2.2 *La Mariane* (Tristan) actes I -V: Hérode-Mariane (b)..... 257
Schéma 2.3 *La Mariane* (Tristan) actes II - IV: Mariane-mort (a) 261
Schéma 2.4 *La Mariane* (Tristan) actes II - IV: Mariane-mort (b) 271
Schéma 2.5 *La Mariane* (Tristan) actes II - IV: Mariane-mort (c)..... 279
Schéma 2.6 *La Mariane* (Tristan) actes II –V: Hérode-mort de Mariane (a) ... 282
Schéma 2.7 *La Mariane* (Tristan) actes II -V: Hérode-mort de Mariane (b)..... 290
Schéma 2.8 *La Mariane* (Tristan) actes II -V: Hérode-mort de Mariane (c)..... 295
Schéma 2.9 *La Mariane* (Tristan) acte IV: Mariane-gloire 310
Schéma 2.10 *La Mariane* (Tristan) acte V: Hérode-statut de héros tragique..... 327
Schéma 2.11 *La Mariane* (Tristan) actes I -V: Hérode-statut de héros tragique 327

Schéma (en annexe 1) Page

Schéma 1.1 La quête du Graal (selon A.Ubersfeld) 363
Schéma 1.4 *Crisante* (Rotrou) actes I et II: Cassie-Crisante (c)..... 363
Schéma 1.5 *Crisante* (Rotrou) actes III et IV: Cassie-aveu/châtiment 364
Schéma 1.9 *Crisante* (Rotrou) actes I et II: Crisante-honneur (d) 364
Schéma 1.10 *Crisante* (Rotrou) acte III: Crisante-vie 365
Schéma 1.11 *Crisante* (Rotrou) acte IV: Crisante-honneur 365
Schéma 1.12 *Crisante* (Rotrou) acte V: Crisante-honneur 366
Schéma 1.13 *Crisante* (Rotrou) acte V: Antioche-rejeter Crisante/mourir (a) ... 366
Schéma 1.14 *Crisante* (Rotrou) acte V: Antioche-rejeter Crisante/mourir (b) ... 367

Schéma 1.15 *Crisante* (Rotrou) actes I -V: Antioche-tragédie 367
Schéma 2.2 *La Mariane* (Tristan) actes I -V: Hérode-Mariane (b).....368
Schéma 2.5 *La Mariane* (Tristan) actes II - IV: Mariane-mort (c).....368
Schéma 2.8 *La Mariane* (Tristan) actes II -V: Hérode-mort de Mariane (c) 369
Schéma 2.9 *La Mariane* (Tristan) acte IV: Mariane-gloire 369
Schéma 2.10 *La Mariane* (Tristan) acte V: Hérode-statut de héros tragique..... 370
Schéma 2.11 *La Mariane* (Tristan) actes I -V: Hérode-statut de héros tragique 370

LISTE DES TABLEAUX

Tableau Page

Tableau 1.1 *Crisante* (Rotrou). Acte I, scène 4:
Nombre de vers par personnages et par segments.....371
Tableau 1.2 *Crisante* (Rotrou). Acte I, scène 4:
Occurences de la 1ère et de la 2ème personne dans le discours des personnages.....372
Tableau 1.3 *Crisante* (Rotrou). Version en V actes:
Nombre de vers par personnages, actes et scènes.....373
Tableau 1.4 *Crisante* (Rotrou). Version en IV actes:
Nombre de vers par personnages, actes et scènes.....374
Tableau 2.1 *La Mariane* (Tristan). Acte III, scènes 1 et 2:
Nombre de vers par personnages et par segments.....375
Tableau 2.2 *La Mariane* (Tristan):
Nombre de vers par personnages, actes et scènes.....376
Tableau 2.3 *Mariamne* (Hardy):
Nombre de vers par personnages, actes et scènes.....377

INTRODUCTION
POUR UNE DEFINITION DE LA GLOIRE

L'objet de ce travail est la représentation de la gloire féminine dans deux textes de théâtre, *Crisante* de Jean Rotrou et *La Mariane* de François de Tristan L'Hermite: deux tragédies datant des années 1630, choisies pour leur intérêt et en fonction de critères discutés plus loin.

Ce travail constitue une lecture du texte dramatique (le texte écrit contrastant ici avec la représentation), mais une lecture active qui, s'appuyant sur les éléments du texte et sur sa potentialité de jeu, tente d'en combler les "trous"[1] et de construire une mise en scène imaginaire. C'est aussi une lecture qui se fait au travers d'une expérience d'écriture.

1. LA PROBLÉMATIQUE DE LA GLOIRE

La gloire est un thème récurrent dans la tragédie de la première moitié du XVIIème siècle. De prime abord, elle apparaît comme un idéal à acquérir ou à conserver. À ce titre, elle entre dans les conflits auxquels sont confrontés les héroïnes et les héros de tragédie. Gloire comme idéal, gloire comme mobile, passion de la gloire... Le thème de la gloire dans le théâtre du XVIIème siècle a surtout été étudié à partir de la tragédie cornélienne d'abord (en 1948), puis racinienne (au cours des années soixante). Des auteurs comme Octave Nadal et Paul Bénichou (tous deux ont publié en 1948) nous ont familiarisés avec

---

[1] Selon Umberto Eco (*Lector in fabula*), le texte est une "machine paresseuse, qui exige du lecteur un travail coopératif achamé pour remplir les espaces de non-dit" (Jean-Pierre RYNGAERT, en tête de son *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Bordas, 1991). Anne Ubersfeld décrit le texte de théâtre comme un texte "troué", plus troué que d'autres textes, puisque destiné à trouver sa contextualisation dans les signes non verbaux de la représentation. Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996. 19.

l'éthique et la psychologie de la gloire dans le théâtre et la littérature du XVIIème siècle, ainsi qu'avec les conditions socio-culturelles à partir desquelles elles ont pu se constituer[2]. Après la gloire cornélienne, c'est la gloire racinienne qui a interessé (H. T. Barnwell et René Girard), en tant que phénomène dramatique et littéraire[3]. Mais le phénomène de la gloire aux XVIème et

---

[2] Voir Octave NADAL. *Le sentiment de l'amour chez Pierre Corneille*. Paris: Gallimard, 1948. 281-323 ("Étude conjointe de quelques mots de la langue comélienne ou d'une éthique de la gloire"); Octave NADAL. "L'Éthique de la gloire au XVIIème siècle". *Mercure de France* 308 (janvier 1950): 22-34; Paul BÉNICHOU. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948. 15-79 ("Le héros comélien") et 80-120 ("Le drame politique dans Corneille"). Chez Nadal, la gloire est abordée sous son aspect "moral", du point de vue de la psychologie comélienne du Moi: c'est la gloire qui, pour le héros comélien, constitue le critère de la vertu et représente la réalisation de la grandeur humaine; la gloire est une passion et, à son stade le plus élevé, elle est revendication ultime de liberté intérieure. Les deux auteurs situent aussi la question de la gloire dans son contexte historique et culturel; ils voient la gloire aristocratique et mondaine comme l'héritière de l'idéal chevaleresque du Moyen Âge, passé au cours de la Renaissance par le contact avec l'Antiquité païenne. L'aspect politique n'est pas oublié non plus, surtout dans les travaux de Bénichou, puisque l'idéal de gloire stimule, face à l'absolutisme montant du pouvoir royal, les revendications autonomistes d'une aristocratie frondeuse. Enfin, selon les travaux de Bénichou, d'un point de vue philosophique et théologique, l'éthique de la gloire au XVIIème siècle est à mettre en rapport direct avec la conception de l'homme: celle de sa grandeur (courants néo-stoïciens ou molinistes) ou de sa faiblesse (courants augustiniens). Elle comporte donc en arrière-plan toutes les querelles théologiques qui traversent la chrétienté au XVIIème siècle. Un aspect important de la recherche de Nadal, qui travaille plus près du texte que Bénichou, est l'introduction d'une étude du vocabulaire de la gloire. Cet auteur entreprend, en effet, de restituer à ce terme les sens qu'il pouvait avoir au XVIIème siècle et, en particulier, dans la langue de Corneille. Il s'efforce également d'établir une sorte de champ sémantique de cette notion, par l'étude de mots qui y sont généralement associés chez cet auteur: mérite, estime, devoir, vertu, générosité, honneur.

[3] Nadal avait reconnu à la gloire, conçue à la fois comme passion et comme idéal du héros, une place centrale dans les conflits du théâtre comélien. C'est sur le rôle dramatique de la gloire, en tant que mobile poussant les personnages à l'action, que se concentre H.T. BARNWELL dans ses études sur "La gloire dans le théâtre de Racine", études dont la parution s'échelonne entre 1961 et 1971, avec une conclusion publiée en 1992. Voir H.T. BARNWELL. "La gloire dans le théâtre de Racine". *Jeunesse de Racine* (La Ferté-Milon) (1961): 21-31. (janvier-mars 1962): 5-46. (avril-juin 1962): 47-48. (avril-juin 1963): 21-35. (octobre-décembre 1964): 61-69. (1966): 51-62. (1970-1971): 65-84. *Seventeenth-Century French Studies* 14 (1992): 133-141. Barnwell envisage la gloire comme un phénomène dramatique et littéraire plutôt que dans ses rapports avec les questions philosophiques ou socio-politiques. Il porte aussi une grande attention aux glissements de signification qui apparaissent dans le mot gloire d'une décennie ou d'un auteur à l'autre. Il constate ainsi, au cours des années 1650, non seulement le remplacement progressif de l'amour de la gloire par la gloire d'aimer (Quinault, Gilbert, Thomas Corneille), mais aussi, après 1655, la tendance générale à donner au mot gloire un sens plus personnel, voire plus égoïste, et à devenir l'équivalent de l'honneur. C'est ainsi qu'il distingue la "gloire-idéal" (idéal humaniste, humain, mondain et non-chrétien de la belle époque comélienne) de la "gloire-honneur personnel" (1961: 26-27). L'étude de Barnwell, toute en nuances, suit de près le texte dramatique. Bien qu'étudiant la notion de gloire à l'intérieur même du théâtre de Racine, le critique s'attache à plusieurs reprises à faire contraster, dans leur rôle dramatique, gloire racinienne et gloire comélienne (celle-ci pousse les héros à l'action héroïque et au dépassement d'eux-mêmes; elle est source de sublime et de liberté. Celle-là au contraire ne joue que de façon négative, quand elle est menacée, et elle est alors souvent source d'action violente. De toute façon, elle limite le champ d'action des

XVIIème siècles n'a pas cessé d'attirer l'intérêt de la critique depuis trente ans, comme en témoignent diverses publications, qu'il s'agisse de la poésie, du théâtre, de l'historiographie ou de l'histoire des idées[4]. Depuis 1990, des chercheurs comme J.-M. Châtelain, J.-R. Armogathe et O. Chaline, auxquels je reviendrai à propos de la gloire dans la philosophie morale, se sont penchés sur la "culture de la gloire" dans la seconde moitié du XVIème et la première moitié du XVIIème siècle. Leurs travaux ont contribué à approfondir la notion de gloire dans la complexité de son contenu philosophique et théologique, ainsi que dans ses dimensions socio-culturelles et politiques[5].

---

personnages, au lieu de l'étendre: le héros n'agit pas pour faire sa gloire, mais la gloire est contre lui). Ce faisant, Barnwell met en lumière la présence, sous les mêmes vocables et parfois sous les mêmes arguments, d'un détournement de l'éthique héroïque de la gloire au profit d'une éthique de l'inanité de celle-ci.

Sur la gloire chez Racine voir aussi René GIRARD. "Racine, poète de la gloire". *Critique* 20.205 (juin 1964). 483-506.

[4]Maria Rosa LIDA DE MALKIEL. *L'idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, Moyen-Age occidental, Castille.* Traduit de l'espagnol. Paris: Klincksieck, 1968; Françoise JOUKOVSKY. *La gloire dans la poésie française et néo-latine du XVIème siècle (Des Rhétoriqueurs à Agrippa d'Aubigné).* Genève: Droz, 1969; Jean-Paul FENAUX, éd. *Analyses et réflexions sur Jules César de William Shakespeare et l'honneur.* Ellipses. Paris: Marketing, 1979.

Sur le rôle de l'historiographie dans le phénomène de la gloire, voir Orest RANUM. *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Serventeenth Century France.* Chapel Hill: The University of South Carolina Press, 1980.

L'honneur. Image de soi ou don de soi: un idéal équivoque (ouvrage collectif). [s.l.]: Editions Autrement, 1991 (ensemble d'études sociales, historiques, littéraires... portant sur des époques diverses, mais visant à cerner la compréhension actuelle de la notion d'honneur).

Patricia EICHEL-LOJKINE. "Montaigne ou la gloire en mouvement". *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne.* 7ème série 27-28 (janvier-juin 1992). Numéro spécial: La gloire. 69-90.

José-Manuel LOSADA-GOYA. L'honneur au théâtre. *La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIème siècle.* Paris: Klincksieck, 1994. Il s'agit d'une étude faite à partir du théâtre espagnol. L'auteur étudie, à partir de situations théâtrales, les composantes de la notion d'honneur dans le théâtre espagnol. Il explicite ces composantes en les mettant en rapport avec les données socio-historiques de l'Espagne du Siècle d'Or. Il montre ensuite comment ces situations seront comprises et transformées dans des pièces françaises adaptées ou inspirées de modèles espagnols.

[5]Leurs recherches soulignent, à partir des règnes d'Henri IV et de Louis XIII, le mouvement d'appropriation de l'idéal de gloire par l'autorité monarchique et l'orchestration du phénomène de la gloire autour de la figure du roi. Chaline souligne aussi, à côté de l'exaltation de la gloire, la contestation permanente de celle-ci. Lors de la crise de la gloire qui éclate sous Richelieu dans les années 1630-1640 et face à l'effort de récupération de la gloire par le pouvoir, la dénonciation de la gloire royale, conçue sur le modèle de la gloire divine ("Rex est imago Dei"), trouvera ses partisans dans l'opposition parlementaire et janséniste. Olivier CHALINE. "De la gloire". *Littératures classiques* 36 (printemps

Cette étude aborde la question de la gloire sous un angle différent. En premier lieu, il s'agit de la gloire féminine. C'est une distinction de principe qui n'avait pas été faite à propos de la gloire, les études à ce sujet visant plutôt à découvrir dans les textes et les personnages de théâtre le reflet d'une image de l' "homme" en général ou de la société. Mais si mon objectif porte sur l'image de la femme dans ces textes dramatiques, l'homme n'en sera pas pour autant exclu, car comment parler de l'une sans parler de l'autre? Et, d'un point de vue dramaturgique, comment étudier un personnage sans le comparer ni l'opposer à ses partenaires dans la fiction?

C'est dire, et j'en reviens ainsi à l'aspect déjà évoqué de ce travail, que je me suis attachée à la dimension dramaturgique de la gloire, à la façon dont le texte théâtral construit, ou permet au lecteur de construire, la représentation glorieuse de l'héroïne. C'est une dimension de la gloire qui n'avait pas été abordée par la recherche et qui offre de nombreuses possibilités d'exploration. Je reviendrai, en fin de chapitre, sur l'approche et les méthodes utilisées dans ce travail.

Dans ce chapitre, en effet, je poserai d'abord les bases d'une définition de la gloire qui, partant des dictionnaires, puis de la réflexion de la philosophie morale, puisse se traduire en termes dramaturgiques. Ces modes d'approche

---

1999): 95-108; "Port-Royal et la gloire"(à paraître); "Gloire du cardinal, gloire du roi"(étude en cours). J. R.. ARMOGATHE. "Gloire du ciel, gloire des hommes". dans C. CONTINSIO et C. MOZZARELLI, éd. *Repubblica e virtù. Pensiero politico e Monarchia cattolica fra XVI e XVII secolo.* Rome: Bulzoni, 1995. 457-464; Jean-Marc CHÂTELAIN. *Gloire et grandeur en France (1540-1610).* Thèse (manuscrite) de l'École des Chartes. Paris, 1990 (résumé de 6 pages disponible à l'École des Chartes. *Thèses 1990.* 35-40).

du thème de la gloire, à première vue bien différents, se rejoignent en ceci qu'à travers les définitions des dictionnaires et les considérations de la philosophie morale s'expriment divers courants de pensées, parfois contradictoires, dont l'influence se fait sentir sur la tragédie. Celle-ci les reflète dans le choix (*inventio*) et la structure (*dispositio*) de la fable qu'elle met en scène, dans les thèmes dont elle débat, ainsi qu'à travers les énoncés, sentences, maximes qui apparaissent dans le discours des personnages, où l'on peut les repérer sous forme de motifs esthétiques, relevant des traditions du genre, et en tant que formations discursives[6], ou fragments du discours social. On pourrait dire aussi que ces courants de pensée expriment à leur façon une certaine image du monde que l'oeuvre artistique reflète ou représente d'une autre manière. Comme tels, ils font partie de l'univers qui constitue le référent de l'oeuvre, cet univers étant entendu, non comme le monde lui-même, mais comme l'image du monde que l'auteur partage avec son public[7].

Voici un exemple de ce que j'avance. Le thème de la gloire comme aiguillon de la vertu, argument en faveur de la gloire développé en particulier par la théologie morale et la pédagogie des jésuites, apparaît sous forme d'adage ("La

---

[6] Composantes, fragments du discours social que l'on peut repérer dans le discours des personnages et qui, selon la théorie marxiste, sont gouvernés par les formations idéologiques. "Chaque formation idéologique constitue ainsi un ensemble complexe d'attitudes et de représentations qui ne sont ni 'individuelles' ni 'universelles', mais se rapportent plus ou moins directement à des positions de classes en conflit les unes par rapport aux autres". Régine ROBIN. *Histoire et linguistique.* Paris: Colin, 1973. 104. Cité par Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* Paris: Belin, 1996. 212. note 32.

[7] Selon Anne Ubersfeld, le référent du système de signes que constitue le texte théâtral renvoie, non au monde lui-même, mais à une certaine image du monde que l'auteur partage avec son public. A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* o.c., 1996.28, ainsi que *L'école du spectateur (Lire le théâtre 2).* Paris: Éditions sociales, 1981. 67.

Selon Robert Abirached, si le théâtre n'est pas le reflet de la société, il nous renseigne au moins sur l'image que cette société se fait d'elle-même. R. ABIRACHED. *La crise du personnage dans le théâtre moderne.* Paris: Gallimard, 1994. 97.

gloire est l'âme de la vertu") parmi les exemples cités à l'article "Gloire" du *Dictionnaire François* (1680) de Pierre Richelet. C'est un thème que l'on pourra repérer aussi dans certaines des tragédies qui nous occupent. Si Lucrèce, dans *Lucrece* de Du Ryer, est "vertueuse", c'est-à-dire, chaste, c'est parce qu'elle est guidée par le sens de la gloire, du moins c'est une interprétation justifiée par le discours des personnages, y compris le sien propre. Mais l'argument en faveur de l'efficacité de la gloire comme mobile des actions vertueuses ne se manifeste pas que dans l'ordre de la morale; il apparaît aussi dans le domaine de la discussion politique et sociale. Dans son "Discours de la gloire"[8] (1644), Guez de Balzac place à la source de toutes les grandes actions civiques le désir de gloire (qu'il appelle aussi ambition désintéressée et oppose à la recherche du profit), et il cherche à justifier ce désir dans une perspective chrétienne. Quelques vingt ans plus tard, dans le "Dialogue de la gloire"[9] (1667), Chapelain se prononce lui aussi en faveur de la gloire, dont il reconnaît l'efficacité au plan de la motivation humaine; la perspective, cependant, a changé car, selon Chapelain, le désir de gloire s'enracine, non dans la grandeur, mais dans la faiblesse humaine (l'amour-propre); et, de plus, selon le "Dialogue", la gloire elle-même en tant qu'espoir de survie ou d'immortalité, ne constitue qu'une illusion de l'imagination; mais c'est une des illusions des plus utiles aux sociétés humaines et des plus nécessaires à entretenir pour le maintien de l'ordre moral et social. On a donc affaire au même argument, mais

---

[8] Jean-Louis Guez de BALZAC. " De la Gloire: à Mme la Marquise de Rambouillet" (Discours quatrième). *Oeuvres.* tome 1: *Le Prince, discours, lettres et pensées.* Éd. L. MOREAU. Paris: J. Lecoffre, 1854. 266-275.

[9] Jean CHAPELAIN. "Dialogue de la gloire" dans J. - E. FIDAO-JUSTINIANI. *L'esprit classique et la préciosité au XVIIème siècle. Avec un Discours et un Dialogue inédits de Chapelain sur l'Amour et sur la Gloire.* Paris: Auguste Picard, 1914. 147-190. Le "Dialogue de la gloire" date de 1667 et est donc postérieur aux *Maximes* de La Rochefoucauld (1665).

qui apparaît cette fois comme miné de l'intérieur, parce que mis en rapport avec une autre conception de l'homme. Ce que je veux dire ici, c'est que le thème circule et que l'on retrouve, à travers différents types d'écrits, et même jusque dans les exemples du dictionnaire, les traces d'un discours moral et social qui évolue d'ailleurs au cours du siècle.

Revenons à nos définitions. Au cours de mon voyage à travers celles-ci, je tenterai de donner un contexte sémantique et moral au mot gloire. Mais mon objectif premier sera de repérer, dans chacun des domaines étudiés, des constantes qui puissent servir à l'établisssement d'une définition de base du phénomène de la gloire au théâtre, qui me permettent de donner une définition esthétique de la gloire. A chaque niveau, les caractéristiques repérées vont me permettre d'établir une articulation de la gloire qui sera reprise en compte dans ma définition finale. J'établirai celle-ci dans le cinquième et dernier paragraphe de ce chapitre.

Dans ce dernier paragraphe, je discuterai aussi du choix des pièces étudiées et des modes d'approche employés dans ce travail.

2. LA GLOIRE SELON LES DICTIONNAIRES

Dans les dictionnaires du XVIIème siècle, la sélection des entrées, mais aussi celle des définitions et l'organisation de celles-ci, ainsi que les exemples cités reflètent, dans une certaine mesure, la pensée ou l'univers socio-culturel du temps. D'autre part, en se situant dans une perspective diachronique, on peut

considérer que l'évolution des champs sémantiques d'un mot (naissance, enrichissement ou, au contraire, effritement et disparition de ceux-ci, selon les époques) témoigne indirectement des transformations de l'univers socio-culturel d'une communauté linguistique.

Partons d'abord des dictionnaires historiques. L'étymologie, en particulier, est souvent éclairante des significations et connotations d'un mot. D'autre part, compte tenu de l'évolution du vocabulaire, il est important de cerner le sens que le terme pouvait avoir au XVIIème siècle. De là, ma référence aux sens latins, à l'étymologie et l'évolution du mot en francais, ainsi qu'aux définitions des dictionnaires du XVIIème siècle. De façon générale, on remarquera: 1) la dimension sociale de la gloire; 2) son rapport avec le regard et l'image, ainsi que les aspects auditifs, qui jouent un rôle déterminant dans le fonctionnement du phénomène et, enfin, 3) l'évocation de la gloire comme objet du désir humain.

A. Étymologie et histoire du mot gloire

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*[10], **gloria, -ae**, en latin classique, signifie *renommée* (**fama**), d'où les sens de *bonne renommée, réputation, gloire*. C'est l'équivalent du grec **kleos**/gloire, mot issu d'une racine indo-européenne **kl-**, d'où vient aussi le mot **clameur**[11]. Deux autres sens du

[10] *Dictionnaire historique de la langue française.* Sous la direction d'Alain REY. Paris: Dictionnaires le Robert, 1994. Article "Gloire". 893-894.

[11] Cf. Benoît LE ROUX. "Les tribulations de l'honneur" dans Jean-Paul FÉNAUX. *Analyses et réflexions sur "Jules César" de William Shakespeare et l'honneur.* Paris: Marketing, 1979. 95.

mot en latin classique renvoient plutôt à ce qui procure de la gloire: *action glorieuse, titre de gloire, exploit*; de même que *gloire parure, ornement.* Enfin, dans l'ordre des mobiles psychologiques ou des caractéristiques morales, on trouve le mot au sens de *désir de gloire, émulation* et, par péjoration, *ostentation, désir de paraître, vain orgueil*[12].

En latin chrétien, **gloria** signifie particulièrement *majesté de Dieu, béatitude éternelle* (de Dieu et des élus) et *palme du martyre, glorification.*

Ces différents sens du mot **gloire** vont se retrouver en français, mais le *Dictionnaire historique de la langue française*, nous apprend que c'est dans son sens religieux de *béatitude céleste* que le terme pénètre d'abord en ancien français (XIème siècle). A partir du XIIème siècle, on le trouve aussi employé au sens du latin classique de *renommée, célébrité,* d'où vient celui d'*éclat dont la grandeur est environnée*. Les rédacteurs du *Dictionnaire historique de la langue française* soulignent la richesse et la vitalité, aux XVIIème et XVIIIème siècles, d'un champ sémantique qui s'est effrité et a pratiquement disparu au cours des XIXème et XXème siècles: gloire, au sens de *magnificence* et *honneur*, fort en usage au XVIIème siècle est aujourd'hui vieilli; les sens dérivés, *orgueil* et, en mauvaise part, *vanité* (*vaine gloire*), *manifestation de la vanité* sont archaïques; une gloire se disait (1639) aussi pour *personne célèbre*. Le vocabulaire des

---

[12] Ch[arles] LEBAIGUE. *Français-Latin rédigé spécialement à l'usage des classes.* 53ème édition. Paris: Belin Frères, [1924]. Article "Gloria".547. Ce dictionnaire donne au mot **gloria** les sens suivants: 1) Renom, gloire, illustration; 2) Action glorieuse, titre de gloire; 3) Gloire, honneur, parure; 4) Désir de gloire, émulation; en mauvaise part, ostentation, désir de paraître, gloriole, présomption, vain orgueil, jactance; 5) Au pluriel, forfanteries, vanteries .

Voir aussi le *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots,* par A. ERNOUT etA. MEILLET. Ouvrage publié avec le concours du C.N.R.S. 4ème édit. Paris: Klincksieck, 1959. Article "Gloria". 277.

beaux-arts témoigne également de la faveur dont le terme a joui; on y remarquera l'association du mot avec la lumière et le monde célestes, en tant que symboles de la divinité: il désigne (1622) l'auréole enveloppant le corps du Christ (par exemple, dans la figuration du Christ *en gloire*, au tympan des églises romanes ou gothiques) et, par extension, la représentation picturale du ciel peuplé d'anges et de saints (Le Titien, Le Tintoret); dans le style jésuite, il désigne également un motif de rayons divergents d'un triangle figurant la Trinité. Au théâtre ou à l'opéra, *une gloire* désignait une machine (nacelle avec nuages) servant aux apparitions célestes dans les pièces féériques[13].

A l'origine et à l'évolution des sens du mot **gloire**, il est intéressant de comparer celles du terme **honneur**, son synonyme le plus proche. Dans la poésie dramatique, en effet, les deux termes sont bien souvent employés l'un pour l'autre et il vaut la peine de les distinguer, ainsi que de repérer leur zone commune d'application.

L'étymologie du terme **honneur** est assez différente de celle du mot gloire. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*[14], le terme vient du latin impérial, **honor, honorem** (en latin classique **honos**). Le mot latin signifie

---

[13] L'adjectif **glorieux** suit à peu près la même évolution que celle du mot gloire. Il est emprunté au latin classique **gloriosus**, signifiant *plein de gloire* et, au sens péjoratif, *qui aime la gloire, vaniteux, vantard, fanfaron* (le *Miles gloriosus* de Plaute). En latin chrétien, le mot prend le sens de *resplendissant, plein de gloire*. En français, il entre dans la langue religieuse, d'abord comme substantif désignant Dieu et les élus (**Deu le Glorios,** 1080), puis comme adjectif (vers 1120, **glorios**) signifiant *qui participe à la gloire céleste*. Attesté dans le domaine profane dès le XIIème siècle, il reprend les sens du latin classique : qui s'est *acquis de la gloire*, et en parlant de choses, *qui donne de la gloire, plein de gloire*. Comme en latin, il peut aussi avoir le sens péjoratif de *qui a trop bonne opinion de lui-même* (XIIIème siècle).

[14] *Dictionnaire historique de la langue française, o.c.* art. "Honneur". 970-971.

honneur rendu à quelqu'un, dieu, homme, mort (le sentiment de l'honneur étant plutôt rendu par **honestum**) et également *charge honorifique, magistrature, fonction publique*. C'est dans ce dernier sens que le mot passe d'abord en ancien français, où il signifie *office, charge, qui s'accompagne de revenus fonciers,* puis *le bénéfice* lui-même devenu héréditaire, *possession, fief* (XIème siècle). De ces emplois aujourd'hui disparus, il nous reste *les honneurs* (titres, charges, décorations appréciés dans la société).

Mais le mot **honneur** pénètre aussi en ancien francais dans un second sens, plus proche de celui du mot gloire. On le trouve d'abord dans le sens de *marque de vénération, de considération attachée à la vertu, au mérite, etc.* (Xème siècle). Il va désigner également (XIème siècle) cette *considération* elle-même, *l'estime dont on jouit,* ainsi que *le bien moral, le sentiment qu'on a de sa dignité*[15]. Enfin, le mot s'emploie dans le sens de *sentiment qui pousse à obtenir le bien moral qu'est l'honneur*[16]. L'ampleur de l'article **honneur** dans le *Dictionnaire alphabétique et analogique* de Paul Robert[17] s'explique par la floraison des expressions créées à partir du mot.

---

[15] D'où les expressions ***veuve d'honneur*** (en usage à l'époque classique) pour *femme qui a perdu son honneur* et l'***honneur d'une femme*** (1145) qui désignait la réputation attachée au caractère irréprochable de ses moeurs; ainsi que ***rendre l'honneur à une femme*** (l'épouser après l'avoir eue pour maîtresse). ***L'honneur (d'un homme)*** s'employait au sens de *réputation liée au comportement de sa femme.* Dans la langue classique, c'est aussi le terme **honnête** qui exprime ces valeurs sociales. Le mot honneur donnera naissance à des séries d'expressions, telles que ***rendre honneur à, mettre quelque chose à l'honneur,*** etc. Certaines de ces expressions seront particulièrement en vogue à l'époque classique: *point* ***d'honneur***, *chose essentielle quant à l'honneur* (1580), ***affaire d'honneur***, *où l'honneur est engagé* (1690), ***se piquer d'honneur*** (Pascal, 1657).

[16] L'évolution de l'expression ***homme d'honneur*** est représentative de ces sens différents: d'abord *homme d'un certain rang* (1461), ensuite *homme animé par le sentiment de l'honneur*, et par extension *homme de probité* (1592).

[17] ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Les mots et les associations d'idées.* Paris: SNL-ROBERT, 1969.

A la suite de cette brève exploration des mots gloire et honneur dans les dictionnaires historiques, on peut faire les remarques suivantes: le terme gloire a normalement une dimension plus générale, plus universelle que celui d'honneur. L'image auditive (clameur) dans laquelle s'enracine l'étymologie du mot y contribue; d'autre part, son sens religieux, selon lequel il s'applique à Dieu, aux élus, aux martyrs, lui donne une élévation et un éclat tout particuliers. Honneur, par contre, est plus individuel et, le terme est étymologiquement lié à la fonction sociale et à la propriété foncière, même si sa dimension morale est présente dès l'ancien français. Dès l'ancien français, le mot honneur a suscité de nombreuses expressions liées, en ce qui concerne les femmes, à la morale sexuelle et, de façon plus générale, en rapport avec des règles de société. Parmi ces dernières, beaucoup sont nées aux XVIème et XVIIème siècles et furent particulièrement en vogue dans la langue classique. Enfin, honneur comme gloire s'emploient aussi pour exprimer un sentiment intérieur, l'amour ou le désir de ces biens que sont la gloire et l'honneur.

Voilà pour l'histoire des mots. Voyons à présent comment se présente la situation dans les dictionnaires du XVIIème siècle.

B. La gloire dans les dictionnaires du XVIIème siècle[18]

La première définition présentée par le *Dictionnaire François* (1680) de Pierre Richelet[19], ainsi que par *Le Grand Dictionnaire* de l'Académie[20] est celle de la gloire au sens d'honneur, réputation, acquis par le mérite: "***Honneur acquis par de belles actions***" (Richelet);"***Honneur, louange, estime, réputation qui procède du mérite d'une personne, de l'excellence de ses actions ou de ses ouvrages***" (*Le Grand Dictionnaire* de l'Académie). Cette acception du mot gloire n'intervient que plus loin dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière[21]: dans son sens profane ou "mondain", gloire se dit de ***"la louange qu'on donne au mérite, au savoir et à la vertu des hommes"***. Les exemples donnés par le *Dictionnaire Universel* relèvent du triomphe militaire, du prestige littéraire et, dans le domaine politique, de la justice et de la clémence du prince. L'aspect illusoire de la gloire n'est pas oublié dans les exemples: "La gloire du monde n'est qu'une fumée" (Furetière).

---

[18] Parmi les dictionnaires du XVIIème siècle, c'est le *Dictionnaire François* (1680) de Pierre Richelet qui est le plus bref sur le sujet (14 lignes); les entrées du *Grand Dictionnaire* (1694) de l'Académie (33 lignes) et du *Dictionnaire Universel* (1690) de Furetière (41 lignes) sont deux à trois fois plus développées. Les définitions offertes par les dictionnaires de Richelet et de l'Académie sont essentiellement profanes, alors que Furetière consacre plus de la première moitié de son article (23 lignes sur 41) aux sens religieux du mot. Tous présentent des exemples, qui sont d'une grande importance, puisqu'ils permettent de situer le mot dans le contexte de l'époque.

Sur l'utilisation des dictionnaires du XVIIème siècle, cf. Edmund J. CAMPION. "Practical Solutions to the Problems Involved in Editing Seventeenth-Century French Plays". *TEXT : Transactions of the Society for Textual Scholarship* 2 (1985). 187-195.

[19] Pierre RICHELET. *Dictionnaire François contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise... avec les termes les plus connus des arts et des sciences.* 3 vols. (Genève: Jean-Herman Widerhold, 1680) Rééd. (facsimile) Genève: Slatkins Reprints, 1970. Articles "Gloire"et "Honneur".

[20] *Le Grand Dictionnaire de l'Académie françoise.* 2de. éd.. 2 vols. (Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1694) Rééd. (facsimile) Genève: Slatkine Reprints, 1968. Articles "Gloire" et "Honneur".

[21] Antoine FURETIERE. *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots francais, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts.* 2 vols. *(La Haye-Rotterdam : Leers, 1690).* Genève: Slatkine Reprints, 1970. Articles "Gloire"et "Honneur". vol. 2.

Un deuxième sens du mot gloire est présent dans *Le Grand Dictionnaire* de l'Académie: c'est celui d'**éclat** ou de **splendeur**. L'exemple cité s'applique au Christ: "Le Fils de Dieu viendra dans la majesté de sa gloire". Illustrée de cette façon, cette définition rejoint la première définition de Furetière, celle de la gloire divine.

Selon Furetière, en effet, gloire signifie d'abord "***majesté de Dieu, la vue de sa puissance, de sa grandeur infinie***", le sens profane du mot découlant du sens religieux "par emprunt et par participation". Suit une série d'exemples qu'il vaut la peine de citer. On y remarquera l'importance des images visuelles et l'image de lumière: "Les yeux mortels ne peuvent voir Dieu dans sa *gloire.* Dieu a paru dans sa *gloire* sur le mont de Thabor. Les Bienheureux voient Dieu dans sa *gloire* et face à face [...]. Dieu viendra dans sa *gloire* juger les vivants et les morts [...]. On appelle en termes de peinture et d'opéra une *gloire*, un lieu fort éclairé, une représentation imparfaite de la *gloire* céleste". Mais si la gloire divine se contemple d'abord, elle se proclame également. Ainsi *"gloire se dit aussi de* ***l'honneur qu'on rend à Dieu, des louanges qui lui sont dues***". Mais gloire est un terme plus général que louange: "Il y a cette différence entre *louange* et *gloire*, que la *louange* se donne par les particuliers, et la *gloire* par le général du monde". Quand au *Grand Dictionnaire* de l'Académie, il offre la définition théologique de la gloire comme **béatitude des élus.**

Qu'il s'agisse de la gloire divine ou humaine, celle-ci est considérée comme une qualité inhérente (à Dieu) ou acquise (par l'être humain) et qui résulte en éclat prestigieux, image éblouissante, contemplée par les autres. Mais la gloire est

aussi honneur rendu, louange, c'est-à-dire, reconnaissance, attestation de cette qualité par autrui.

Le désir de gloire n'entre pas dans les définitions, mais il est évoqué par les exemples, en particulier par ceux qui suivent immédiatement la définition de la gloire comme honneur, estime, réputation: *"Aimer la gloire, chercher la gloire, être avide de gloire, acquerir de la gloire, estre comblé de gloire, estendre bien loin, porter bien loin la gloire de son nom, de ses armes [...] estre jaloux de sa gloire, avoir faim de la gloire"*(*Le Grand Dictionnaire* de l'Académie). De même Richelet, plus laconique: "La gloire est l'âme de la vertu"[22].

L'aspect négatif de la gloire fait partie des sens profanes du mot et se réfère à son acception psychologique ou morale: ***"Gloire signifie quelquefois orgueil, présomption, bonne opinion qu'on a de soi-même"*** (Furetière). Pour Richelet, cependant, plus nuancé sur ce point, le mot orgueil peut aussi se prendre en bonne part ("***se prend en bonne et en mauvaise part***").

Enfin, en ce qui concerne les beaux-arts, la notion de **gloire en termes de peinture** est présente dans les trois dictionnaires, avec des exemples: La gloire du Val de Grâce de Mignard (Furetière, Académie) et celles du Titien et du Tintoret (Académie). Seul le *Grand Dictionnaire* de l'Académie, le plus tardif, signale le mot **gloire dans la décoration théâtrale**, mais définit celui-ci non comme une machine, mais comme "l'endroit élevé et illuminé où l'on représente

[22] Un autre exemple du Richelet: "Molina est la gloire de notre Société" évoque la présence des jésuites.

le ciel ouvert et les divinités fabuleuses".

Voici, en bref, les définitions du terme **honneur** dans les dictionnaires du XVIIème siècle. La première définition de l'honneur est la même dans les trois dictionnaires: **C'est "un témoignage d'estime qu'on rend à ceux qui sont bien-faisans, et aux personnes de mérite"**(Richelet); **"*Tesmoignage d'estime et de soumission*"** (Furetière); "***Marque extérieure par laquelle on fait connaître la veneration, le respect, l'estime qu'on a pour la dignité, ou le mérite de quelqu'un***" (L'Académie). Le dictionnaire de Furetière précise "***Tesmoignage [...] qu'on rend à quelqu'un par ses paroles ou par ses actions***". Les exemples cités par Furetière se réfèrent surtout à la religion et à la hiérarchie sociale. Mais le mot peut exprimer non seulement **le témoignage d'estime,** mais aussi **cette estime elle-même** ("Gloire, ornement, estime, vogue, réputation"- Richelet) et enfin **ce qui est à l'origine de cette estime**, ce qui procure de l'estime: d'une part, ***la vertu et le mérite -vaillance pour les hommes et chasteté pour les femmes-***; d'autre part, ***les charges et dignités qui attirent respect et soumission des autres*** (Furetière). Les dictionnaires, et en particulier celui de Furetière, citent de nombreuses expressions contenant le mot honneur (expressions de civilité, titres et charges, termes héraldiques, proverbes, *les honneurs* au pluriel, etc.).

Par rapport à la gloire, l'honneur a un sens plus restreint et souvent plus concret. Il peut désigner les marques d'estime rendues à quelqu'un, cette estime elle-même, enfin ce qui procure cette estime. Il est souvent lié au statut économique et social mais aussi, comme la gloire d'ailleurs, au mérite et à la

vertu: vaillance pour les hommes, chasteté pour les femmes. Le terme se réfère également au sentiment de l'honneur et de la dignité personnelle, et ne semble pas avoir pris dans ce sens des connotations négatives, comme il en existe pour gloire et glorieux. Enfin, beaucoup d'expressions qui découlent du mot honneur se réfèrent à des règles en usage dans la société.

Retenons de ces définitions que, comme constaté précédemment, gloire a une connotation plus universelle et plus élevée qu'honneur. Selon le dictionnaire de Furetière, plus historique et étymologique, le sens profane de la gloire semble découler et en quelque sorte participer du sens religieux et sacré. Les images auditives (renommée, louange, éclat) et visuelles (vue, contemplation, éclat, lumière, splendeur) de la gloire sont spécialement intéressantes. Les domaines d'application de la gloire sont particulièrement de l'ordre de l'héroïsme militaire, du prestige littéraire, ainsi que de la clémence et de la justice royale. Des exemples cités, il ressort cependant que la gloire profane peut être illusoire ("une fumée"). Quant aux sens négatifs de celle-ci, ils se réfèrent surtout à l'expression du sentiment (exagéré?) que l'on peut avoir de sa propre gloire (orgueil, présomption, vaine gloire). Cependant, ce sentiment intérieur de gloire et d'orgueil n'est pas nécessairement négatif et peut se prendre aussi en bonne part.

C. Articulations et connotations de la gloire

Si l'on retourne à l'étymologie, l'on s'aperçoit que la gloire est en premier lieu définie comme renommée, réputation, nom ou renom: "***Grande renommée, répandue dans un très vaste public et tenant à des mérites, des actions***

ou des oeuvres jugés remarquables"[23]. Elle est aussi synonyme de célébrité. Nous avons ici la première définition de la gloire et la plus fondamentale. Ses éléments en sont: l'excellence du jugement porté sur une personne par d'autres, l'étendue du public qui juge ou du moins accepte le jugement et, enfin, les critères, d'ailleurs assez imprécis: mérites, actions, oeuvres *jugés* remarquables. On voit tout de suite la dimension sociale et socio-culturelle de la gloire, puisque c'est la société (ou du moins certaines de ses instances) qui définit les critères, porte le jugement et donc, en derniers recours, décide de l'image glorieuse de la personne. A cette définition "extérieure" de la gloire, est aussitôt associé l'aspect "intérieur" de celle-ci: "Etre sensible à la gloire", dit le dictionnaire Larousse[24]. Le Petit Robert va plus loin: "Amour de la gloire", avec comme synonyme "ambition": "*Etre avide de gloire. Se couvrir de gloire. Etre couvert de gloire*". Il s'agit cette fois de l'amour, de la recherche de la gloire. Nous sommes ici dans l'ordre de la motivation.

Ces deux aspects déterminent la première articulation de la gloire: d'une part, "renommée éclatante" (Larousse), "éclat prestigieux" (Petit Robert), dont jouit la personne glorieuse; d'autre part, le désir, la recherche de cet éclat. Gloire-image décernée par la société ou aspiration à la gloire. Ordre de la représentation ou ordre du désir.

La liste des synonymes de la gloire vient confirmer cette double articulation. Au

---

[23] *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, par Paul ROBERT. Secrétaire Général de la rédaction Alain REY. Paris: Société du Nouveau Littré. Le Robert, 1970.

[24] *Larousse six volumes en couleurs.* Paris: Librairie Larousse, 1977, au mot "Gloire".

jugement de l'opinion publique, à l'ordre de l'image et de la représentation, correspondent des termes comme "célébrité, honneur, renommée, éloge"; alors qu'"orgueil, amour-propre, fierté, vanité", synonymes aujourd'hui vieillis du mot gloire, renvoient à l'univers du désir et de la motivation. Les synonymes du mot gloire qui se situent du côté de la représentation s'enracinent le plus souvent dans des images auditives: "éclat (bruit éclatant), renom, renommée"; ou visuelles: "éclat" (clarté intense), "illustration" (étymologiquement: action d'éclairer), lustre, rayonnement, splendeur". Ce qui explique que si la **honte**[25] est l'antonyme de la gloire, l'**obscurité** le soit également.

En parcourant les dictionnaires, on s'aperçoit aussi des diverses connotations de la gloire. Le mot renvoie à l'image éblouissante sous laquelle un individu apparaît dans la société, en même temps qu'à l'universalité ou, du moins, à l'extension ou étendue de cette image dans l'espace et dans le temps (l'opinion publique ou la mémoire des hommes). Le terme implique une idée de grandeur et d'élévation par rapport au commun des mortels, et, dans la mesure où il renvoie à la béatitude céleste, il contient même un aspect de perfection. Cette image glorieuse, objet du désir humain, se contemple ou se célèbre. Elle se transmet donc de façon directe, par la vue, ou indirecte, par la louange ou l'éloge. En filigrane aussi se profile l'ombre de la contestation de la gloire humaine. Déjà en latin classique, le mot pouvait avoir un sens péjoratif de vanité ou de présomption (ordre de la motivation). Egalement évoqué par les dictionnaires du XVIIème siècle est l'aspect illusoire de la gloire (ordre de la

[25] ainsi que "déshonneur, flétrissure, humiliation, ignominie, infâmie, opprobe, turpitude" (Petit Robert).

représentation ou de la motivation).

Après ce parcours des dictionnaires et la détermination d'une première articulation (image-représentation vs. désir-motivation) de la gloire , j'aborderai la façon dont la gloire est envisagée dans le domaine de la philosophie morale.

3. LA GLOIRE DANS LA PHILOSOPHIE MORALE

Valeur omniprésente à l'âge baroque, la gloire touche à la conception même de l'homme, à celle de sa place dans la société, aux questions concernant son salut éternel[26]. Les textes d'ordre théologique, philosophique ou moral reflètent la richesse de ce concept et de ses différents aspects[27]. Mon but n'est pas ici

---

[26] Olivier CHALINE. "De la gloire". *Littératures classiques* 36 (printemps 1999). 95 et 95-108; "Port-Royal et la gloire"(à paraître); "Gloire du cardinal, gloire du roi"(étude en cours). Voir aussi Jean-Marc CHÂTELAIN. *Gloire et grandeur en France (1540-1610).* Thèse (manuscrite) de l'École des Chartes. Paris, 1990. Résumé (6 pages) disponible à l'École des Chartes. *Thèses 1990.* 35-40. Cette étude historique se fait à partir de trois types de sources: les premières sont d'ordre "littéraire" au sens large (littérature morale et politique): traités et discours moraux, traités de noblesse et "institutions du Prince", traductions des grandes oeuvres de la morale antique; éloges et panégyriques des grands personnages politiques et littéraires. Les secondes se situent aux confins des domaines littéraire et iconographique: livrets d'entrées royales et princières, relations de fêtes de cour, recueils d'emblêmes et de devises, publications illustrées des "antiquaires" et mythographes. Enfin les troisièmes sont constituées de sources iconographiques proprement dites: médailles et gravures, occasionnellement plaques d'émaux ou vitraux. Voir description p. 36.

[27] J.-R. ARMOGATHE et O. CHALINE se réfèrent aux ouvrages suivants (sans autres précisions bibliographiques que celles mentionnées ici): ÉRASME. *Colloques.* "L'amoureux de la gloire". Éd. E. WOLFF. Paris, 1992; H. OSORIO da FONSECA. *De gloria libri quinque.* 1552; Guillaume DU VAIR. *De la constance et consolation es calamitez publiques. Oeuvres* (1597),1622; J. de MARIANA. *De rege et regis institutione.* Mayence, 1605. lib. II, cap. XIII. "De gloria"; BELLARMIN. *Controversiae*; *De gratia.* Lyon, 1593; *De aeterna felicitate sanctorum.*, 1616; LESSIUS. *De perfectionibus moribusque divinis. 1620;* René DESCARTES. *Des passions de l'âme* (1649). Troisième partie. Art. 149-164, 204-207, dans *Oeuvres complètes.* André BRIDOUX. Paris: Gallimard, 1953 (La Pléidade); Blaise PASCAL. Éd. E. MARTINEAU. *Discours sur la religion et sur quelques autres sujets qui ont été trouvés après sa mort dans ses papiers.* Paris, 1992. "Quatuor de l'existence humaine"(textes sur la gloire). 119-121 et 247-249; *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets. L'édition de Port Royal (1670) et ses compléments (1678-1776).* Éd. G. COUTON et J. JEHASSE. Saint-Étienne, 1971. 291-292; P. SENAULT. *De l'usage des passions.* Éd. C. FRÉMONT, dans le *Corpus des oeuvres de philosophie en langue française.* vol. 35. Paris, 1987. 6-7; P. de BÉRULLE. *Seconde partie des Discours de l'état et des grandeurs de Jésus.* "Au roi", dans *Oeuvres complètes.* Éd. M. DUPUY. Paris, 1996. t. VIII. 183-

de couvrir un aussi vaste sujet. Je me limiterai à quelques aspects qui m'ont paru les plus importants pour la compréhension de la notion de gloire dans la tragédie de la première moitié du XVIIème siècle, ainsi que pour l'élaboration d'une définition dramaturgique de la gloire.

La philosophie morale traitant de la gloire se base principalement sur deux traditions philosophiques, remontant toutes deux à l'antiquité: la tradition cicéronienne, d'une part, ou celle de la gloire "extrinsèque", c'est-à-dire, la renommée, accordée par le jugement d'autrui, et la tradition stoïcienne ou sénéquienne. d'autre part, selon laquelle la gloire se définit comme "intrinsèque" et s'enracine dans le jugement personnel et l'estime de soi.

La tradition cicéronienne est issue des *Tusculanes*, du *De Officiis* et du *De Inventione.* Elle définit la gloire comme "un renom élogieux dans la mémoire des hommes"[28]. Elle est décernée à l'homme de bien (le "bonus vir") par ses concitoyens en raison de ses mérites exceptionnels, de sa valeur. Elle est aussi une leçon exemplaire donnée aux concitoyens. Cette conception de la gloire sous-tend, au cours de la deuxième moitié du XVIème siècle, l'éloge des grands Parlementaires français, ainsi que celui des membres de la République des Lettres, ceux-ci se confondant souvent avec les premiers[29]. Sous le règne

199. Voir J. R.. ARMOGATHE. "Gloire du ciel, gloire des hommes". dans C. CONTINSIO et C. MOZZARELLI, éd. *Repubblica e virtù. Pensiero politico e Monarchia cattolica fra XVI e XVII secolo.* Rome: Bulzoni, 1995. 457-464 et Olivier CHALINE. "De la gloire". *Littératures classiques* 36 (printemps 1999): 95-108.

[28] Formulation de Jean-Marc CHÂTELAIN. o. c. 37. La citation de Cicéron: "Gloria est frequens de aliquo fama cum laude" est issue du *De Inventione*, II, IV, 66.

[29] J.-M. CHÂTELAIN. *o.c.* 37 et O. CHALINE. *o.c.* 95-96

d'Henri IV et celui de Louis XIII, avec le ministère de Richelieu, le renforcement de l'ordre monarchique contribue à déplacer le lieu d'attribution de la gloire, qui passe de la communauté des grands serviteurs de l'Etat à la figure royale[30].

Comme le souligne Olivier Chaline, cette conception de la gloire suppose des témoins, un jugement extérieur et donc *un regard*. C'est ce regard qui, passant souvent par la médiation du poète ou de l'historiographe, concède la gloire à la personne glorifiée[31].

Mais la concession de la gloire ne passe pas que par le regard d'autrui. Il y a d'autres façons d'envisager celle-ci. Selon la conception stoïcienne, telle qu'elle est formulée par Sénèque dans les *Lettres à Lucilius*[32], la gloire n'est pas conférée par un jugement extérieur, mais elle s'enracine dans l'estime de soi. Cette conception de la gloire comme sentiment de la valeur personnelle met l'accent sur l'attitude de constance dans l'adversité. Ainsi se trouvent liés les thèmes de la vertu et de la Fortune. Cette conception de la gloire apparaît encore de façon récurrente, ne fût-ce que sous forme de maximes ou sentences, dans la tragédie de la première moitié du XVIIème siècle. D'autre part, selon Chaline, la tradition sénéquienne de la gloire rejoint la définition que

---

[30] J.-M. CHÂTELAIN . o.c. 35-40 et Olivier CHALINE. o.c..

[31] O. Chaline cite Corneille paraphrasant Lucain:

"Ô combien d'actions, combien d'exploits célèbres,
Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres,
Où chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnait,
Ne pouvait discerner où le sort inclinait". (*Le Cid,* IV, 3)

[32] SÉNÈQUE. *Epistolae ad Lucilium.* lib. IX, ep. 78, 21. Cité par O. CHALINE. oc. 96.

saint Paul donne de la gloire comme témoignage de la conscience: "Gloria nostra est testimonium concientiae nostrae"[33]. La convergence de ces deux définitions intrinsèques de la gloire, estime de soi et témoignage de la conscience, se retrouve, par exemple, chez un auteur comme Guillaume Du Vair[34]. Quant à la gloire royale, elle repose, à la fin du XVIème siècle, sur l'idée de la clémence, autre thème également issu de l'héritage sénéquien, et que l'on retrouve dans la tragédie.

Nous sommes donc en présence de deux conceptions opposées de la gloire, deux pôles entre lesquels diverses gradations sont possibles : celle de la gloire conférée par le jugement d'autrui, ou celle qui fonde la gloire sur la satisfaction intérieure et le jugement de la conscience. Les critères de la gloire sont d'ordre divers. De façon très générale, la gloire extrinsèque récompense surtout sur la vertu civique: mérites exceptionnels, services rendus à l'État, qu'ils soient d'ordre militaire, politique ou littéraire. La gloire intrinsèque développe la dimension morale de la vertu qui se manifeste principalement par la constance dans l'adversité et, pour le prince, par la clémence.

Mais quels que soient les critères de la gloire, celle-ci est décernée par un jugement, c'est-à-dire, comme le fait remarquer Chaline à propos de la gloire extrinsèque, par un regard. J'étendrai cette constatation également à la gloire

---

[33] II, Corinthiens, I, 12 : "La raison de notre fierté, c'est le témoignage de notre conscience". Traduction de la Bible de Maredsous, 1948.

[34] Guillaume DU VAIR. *De la constance et consolation es calamitez publiques. Oeuvres* (1597),1622. 866. Cité par O. CHALINE. 96-97.

intrinsèque, car on peut assimiler à un regard le jugement que l'individu porte sur lui-même. Par définition, la gloire a besoin d'un témoin, que celui-ci soit extérieur ou qu'il s'agisse du "témoignage de notre conscience". Le mécanisme psychologique et social de la gloire, conçue selon les définitions fournies par la philosophie morale, suppose un regard qui, selon les termes de Chaline "porte reconnaissance"[35] de la gloire. Je voudrais aller plus loin en disant que c'est ce regard qui "construit" l'image glorieuse de la personne, que ce regard soit celui d'autrui ou le sien propre.

Des dictionnaires, j'avais retenu la définition fondamentale de la gloire comme renommée, réputation, ainsi que sa dimension psychologique, qui apparaît sous forme de mobile (amour de la gloire, ambition) ou de trait de caractère (orgueil, présomption, vanité). Deux aspects de la gloire que, par rapport à l'individu, on peut qualifier respectivement d'extérieur et d'intérieur.

Les dimensions externes et internes de la gloire se retrouvent, quoique différemment, au niveau des définitions proposées par la philosophie morale. La définiton cicéronienne de la gloire correspond à la conception de la gloire-réputation décernée par le jugement de l'opinion publique ou le regard d'autrui. Par contre, la dimension intérieure de la gloire, n'est pas, dans la conception stoïcienne, de l'ordre de la motivation. Elle relève elle aussi de la représentation, mais d'une représentation intérieure de soi-même.

---

[35] O. CHALINE. *o.c.* 96

Non que la motivation, sous forme du désir de gloire qui anime l'homme, soit absente des considérations de la philosophie ou de la théologie morales. Mais, selon la tradition latine reprise par Pétrarque, c'est la vertu qui est désirable, non la gloire[36]. La recherche de cette dernière viendrait au contraire entacher une action qui, accomplie par intérêt personnel, perdrait dès lors son aspect vertueux. La gloire vient par surcroît, comme récompense de la vertu. De là, la métaphore stoïcienne de l'ombre, reprise par Guillaume Du Vair: "Gloire vrayment semblable à l'ombre, qui suit ceux qui la fuyent et fuit ceux qui la suivent"[37].

Contre une longue tradition anti-gloire remontant à Saint Augustin, de nombreux théologiens[38], et les jésuites en particulier, vont, après le concile de Trente, s'attacher à réhabiliter le désir de gloire, qu'il serait vain de nier dans la nature humaine. Ainsi la gloire est présentée d'abord comme la fille de la vertu (la vertu engendre la gloire), puis comme l'aiguillon de celle-ci: magnifique instrument pédagogique, surtout lorsqu'il s'agit de l'éducation du prince dont il s'agit d'orienter le désir vers la gloire[39].

On retrouve l'écho de ces discussions dans les textes des écrivains; ainsi dans

---

[36] Voir Patricia EICHEL-LOJKINE. "Montaigne ou la gloire en mouvement". *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne.* 7ème série. 27-28 (Janvier-juin 1992). Numéro spécial : "La Gloire". p. 69-90.

[37] Guillaume DU VAIR, *De la constance et consolation es calamitez publiques. Oeuvres* (1597), 1622. Cité par O. Chaline. o.c. 102.

[38] Par exemple, H. Osorio da Fonseca, J. de Mariana, Bellarmin, Lessius, P. de Bérulle (voir note supra)

[39] O. CHALINE. o.c. 102-103.

"De la gloire" (1644) de Guez de Balzac[40]. Pour lui, l'amour de la gloire est le seul mobile des grandes actions et grands services rendus à la patrie. Dans la péroraison du discours, cependant, il sacrifie à l'idée que la vertu se suffit à elle-même: celle-ci donc accepte la gloire comme récompense, sans toutefois l'exiger. D'autre part, dans la deuxième partie du discours, il avait cherché à réconcilier gloire et tradition chrétienne: Dieu approuve le désir de gloire qui est dans l'homme. C'est lui d'ailleurs qui accorde la gloire aux justes et met l'infamie au nombre des supplices réservés aux méchants. D'où aussi le culte des saints et martyrs.

Dans le "Dialogue de la gloire"[41] (1662), Chapelain débat de tous les arguments pour et contre la gloire. Finalement, celle-ci y est reconnue comme une illusion, s'enracinant non dans l'amour de la vertu, mais dans l'amour-propre. Illusion à entretenir cependant, puisqu'utile et nécessaire au bon fonctionnement de l'individu et de la société (maintien de l'ordre par l'espoir de la récompense sous forme de gloire et de la peur du châtiment sous forme d'infamie).

4. LA GLOIRE AU THÉÂTRE

L'analyse sémiotique considère le théâtre comme un ensemble de codes ou de systèmes signifiants, parmi lesquels figurent l'espace, le texte, la gestualité, la

---

[40] Jean-Louis Guez de BALZAC. " De la Gloire: à Mme la Marquise de Rambouillet" (Discours quatrième). *Oeuvres.* tome 1: *Le Prince, discours, lettres et pensées.* Éd. L. MOREAU. Paris: J. Lecoffre, 1854. 266-275.

[41] Jean CHAPELAIN. "Dialogue de la gloire". J.E. FIDAO-JUSTINIANI. *L'Esprit classique et la préciosité au XVIIème siècle.* Paris: A. Picard, 1914. 141-190.

musique, etc. Il s'agit d'une méthode d'analyse "attentive à l'organisation formelle du texte ou du spectacle [...] préoccupée non par le repérage du sens [...], mais par le mode de production de ce sens..."[42].

Dans cette perspective, tout élément de la représentation, y compris les acteurs eux-mêmes, est signe de quelque chose: "Dans le *cadre* de la scène ou de l'événement théâtral, tout ce qui est présenté au public devient un signe "voulant" communiquer un signifié"[43]. C'est ce qu'on appelle le processus de sémiotisation, selon la terminologie de P. Pavis, ou de sémiose, selon celle de T. Kowzan[44]. En ce sens, on peut aussi rechercher les signes de la gloire. À l'intérieur de la fiction et pour les personnages en tant que récepteurs, quels signifiants produisent le signifié "gloire"? Quels sont les éléments du spectacle (texte ou représentation) qui, aux yeux du lecteur-spectateur, se métamorphosent en signes de la gloire? qui, s'intégrant à un système signifiant, contribuent à la création d'une image glorieuse?

Etant donné la multitude des systèmes signifiants (structure de la fable, langage, espace, temps, gestualité, système des objets, etc) qui apparaissent déjà au (simple?) niveau de la lecture et hors de toute représentation effective, il serait de trop d'ampleur de chercher à les analyser tous. Il était plus efficace de se concentrer sur l'étude de l'un ou l'autre de ces systèmes en particulier,

---

[42] Patrice PAVIS. *Dictionnaire du Théâtre.* Paris: Dunod, 1980. Article "Sémiologie théâtrale".

[43] Patrice PAVIS. *Dictionnaire du Théâtre.* Paris: Dunod, 1996. Éd. revue et corrigée. Article "Sémiotisation".

[44] Tadeusz KOWZAN. *Sémiologie du théâtre.* Paris: Nathan, 1992. 11 et 53-61.

tout en gardant en vue les autres systèmes signifiants à la croisée desquels il se situe. Car "un signe ne peut être compris que dans le réseau des autres signes"[45] et c'est à partir de l'interaction des différents systèmes signifiants, du jeu de leur convergence ou de leur divergence, que le lecteur-spectateur construit le sens du texte ou de la représentation.

Dans ce travail, j'étudierai la création de l'image glorieuse à partir de la structure du personnage, à savoir, son parcours dans l'oeuvre, son statut par rapport aux autres personnages, son changement de qualité, son changement de contexte. Mais avant d'aller plus loin, il faut se demander ce qu'est le personnage de théâtre et de quelle façon il nous est perceptible.

La sémiologie dramaturgique considère le personnage, non comme une "substance" (personne ou individu vivant de sa vie propre), mais comme un "lieu", lieu géométrique de structures diverses[46]. Selon Anne Ubersfeld, le personnage ne peut être isolé de l'ensemble du texte, "ni de ces autres ensembles sémiotiques que sont les autres personnages"[47]. Le personnage fonctionne donc comme un élément d'un ou de plusieurs ensembles complexes: action, langage, temporalité, rythme, espace, etc.

Comme le souligne Robert Abirached[48], contrairement au personnage de

[45] Patrice PAVIS. o.c. "Signe théâtral". 325.

[46] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre* I. Paris: Belin, 1996.92.

[47] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre.* Paris: Éditions sociales, 1978 . 124

[48] Robert ABIRACHED. *La crise du personnage dans le théâtre moderne.* Paris: Gallimard, 1994. 56.

roman sur lequel le romancier nous fournit des informations de types variés, le personnage de théâtre n'est perceptible que de l'extérieur, à travers ses faits et dits. Il nous est perceptible aussi à travers l'image que renvoient de lui, par les mêmes procédés, ses partenaires qui eux aussi ne le perçoivent que du dehors. Tous les personnages, cependant, "se manifestent dans le cadre de la fable laquelle les dépasse chacun et les ordonne les uns par rapport aux autres dans un système de relations"[49]. Aristote ne dit pas autre chose, lorsqu'il affirme, dans la *Poétique*, la primauté de l'action sur les caractères: "J'appelle fable l'assemblage des actions. J'appelle caractère, ou psychologie, ce qui nous fait porter un jugement sur les personnages. [...]La plus importante partie de la tragédie est l'assemblage des actions. [...] Les personnages n'agissent [...] pas afin d'imiter une certaine psychologie: c'est par leurs actions qu'ils acquièrent un certain caractère. Les actions et la fable sont ainsi le but de la tragédie et le but est toujours l'essentiel"[50]. Selon Aristote et l'ensemble de la tradition du théâtre occidental jusqu'au XVIIIème siècle, l'action doit constituer une totalité structurée. C'est la fable comme "assemblage des actions accomplies" qui impose un ordre à la prolifération des événements, en les organisant dans une structure rationnelle qui permet de leur donner un sens[51]. C'est pourquoi, je considèrerai d'abord le personnage comme un élément dynamique venant, avec d'autres, s'intégrer dans une totalité en mouvement, totalité qui le dépasse

---

[49] R. ABIRACHED. *o.c.*. 55.

[50] ARISTOTE, *Poétique*. Traduction originale de Jacques SCHERER, dans Monique BORIE. *Esthétique théâtrale : textes de Platon à Brecht*. Paris: SEDES, 1982. 16-19.

A propos de l'unité d'action : "Celle-ci [l'action] doit être une et entière; ses parties doivent être assemblées de telle sorte que, si l'on en déplace ou en supprime certaines, l'ensemble soit transformé ou bouleversé".

[51] R. ABIRACHED. *o.c.* 54.

et lui donne sens. Et c'est à partir de la lecture de la fable que je procèderai à la lecture des caractères[52].

Personnage en action et dans l'action donc, mais aussi personnage dans le discours. Au théâtre, dans le théâtre classique, la parole est le véhicule de l'action. "Aussi est-il vrai, écrit l'abbé d'Aubignac à propos du théâtre, que les Discours qui s'y font doivent être comme les Actions de ceux qu'on y fait paroistre; car là, *parler*, c'est agir"[53]. Il s'agit ici, non plus de l'action comme fable, comme "structure narrative globale", mais de l'action parlée (Pirandello) ou de la parole-action (M. Vinaver[54]) des personnages, "qui se réalise dans chacune des énonciations (ou répliques) du personnage"[55].

En tant qu'énonciateur d'un discours, le personnage semble à la source de celui-ci. Cependant, il en est aussi le produit, puisque c'est à travers le discours qu'il se constitue. P. Pavis dit que le personnage énonce ses discours en fonction de sa situation et de son "caractère", mais aussi qu'il n'est rien d'autre que la figuration humaine de ceux-ci[56]. Il s'agit là d'une des multiples

---

[52] Les caractères étant compris comme "l'ensemble des traits physiques, psychologiques et moraux d'un personnage" (PAVIS. *Dictionnaire du Théâtre*. o.c. 41)

[53] François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC. *La Pratique du théâtre*. Texte établi par Pierre Martino. Paris: Champion, 1927. livre IV. chap. 2. 282. Cité dans R. ABIRACHED. *o.c.* 53 et P.PAVIS. *Dictonnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996. art. "Action". 10.

[54] Michel VINAVER. "Méthode d'approche du texte théâtral". *Ecritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Avignon: Actes Sud, 1993. 891-910, en particulier 904.

[55] P. PAVIS. Ibid. 11.

[56] P. PAVIS. *o.c.* "Personnage". 251.

contradictions qui constituent le personnage théâtral. Une autre équivoque proviendrait de ce qu'on appelle la double énonciation théâtrale et se situerait donc au niveau des producteurs et des destinataires de la parole[57] du personnage. Le mode de production du discours théâtral est à l'origine de la première contradiction: en effet, bien que le personnage occupe la fonction d'énonciateur-locuteur, c'est bien sûr l'auteur, ainsi que le metteur en scène et les praticiens de la représentation, qui sont les producteurs du discours théâtral. De même, si le personnage s'adresse (le plus souvent) à ses partenaires à l'intérieur de la fiction théâtrale, c'est en définitive le lecteur-spectateur qui est le véritable destinataire de la parole[58]. On a donc affaire à une double communication et à un double discours: celui des personnages qui communiquent entre eux au niveau de la fiction représentée étant englobé dans le discours plus large des auteurs-scripteurs s'adressant à leur(s) public(s)[59].

---

[57] A la suite de Jean-Pierre RYNGAERT, j'utiliserai indifféremment "parole" et "discours"pour désigner les textes prononcés par les personnages. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Bordas, 1991. 91.

[58] Au niveau du texte écrit, le discours de l'auteur comprend aussi les didascalies ou informations hors-dialogues : noms des personnages, noms de lieux, indications scéniques. Ces dernières peuvent être mises en application, adaptées ou, au contraire, transformées, contredites, etc. par la mise en scène.

[59] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. o.c. 105-106 et 187-189. Cette formulation de la double communication théâtrale est à comprendre dans le cadre plus général de la théorie du fonctionnement des signes au théâtre. Pour une exposition des différentes théories du signe et leur application au théâtre, cf. Tadeusz KOWZAN. *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan, 1992.

5. LA GLOIRE FÉMININE. CHOIX DES TRAGÉDIES ÉTUDIÉES. ÉLÉMENTS D'UNE DÉFINITION FONCTIONNELLE DE LA GLOIRE AU THÉÂTRE. MÉTHODES D'APPROCHE

C'est la gloire féminine qui m'intéresse au niveau de ce travail, dans lequel j'étudierai la façon dont le texte crée, ou permet au spectateur de créer, la représentation glorieuse de l'héroïne.

En effet, si la gloire constitue une valeur de référence et un thème récurrent dans la tragédie de l'époque, et que le mot se trouve fréquemment dans la bouche des rois et des héros de théâtre, les femmes aussi ont droit à leur part de gloire. La célébration de l'héroïsme féminin (compris comme la manifestation des "qualités viriles de l'esprit ou du caractère de certaines femmes") connaît, en effet, un certain épanouissement au cours de la première moitié du XVIIème siècle[60]. Et puisqu'à cette époque, l'écriture dramatique est un domaine d'hommes, il s'agira, dans ce travail, de l'image glorieuse de la femme dans des textes masculins.

Le choix des pièces ne manquait pas dans cette période où la gloire est à la mode. En ce qui concerne la tragédie de la première moitié du XVIIème siècle, j'ai voulu d'abord me limiter à des auteurs dramatiques majeurs. Dans le cadre de mon travail sur la gloire féminine, j'ai décidé ensuite de choisir des pièces représentées par une héroïne éponyme, un critère de sélection qui en valait bien un autre. Dans la liste encore longue de tragédies, établie sur base de ces critères et s'étendant d'Alexandre Hardy à Pierre Corneille, j'avais choisi cinq ou

---

[60] Noémi HEPP. "La notion d'héroïne". *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Éd. Wolfgang LEINER. Tübingen: Gunter Narr Verlag; Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1984. 20-21.

six oeuvres datant des années 1630 et 1640. J'ai finalement préféré approfondir l'étude de deux d'entre elles, qui m'ont paru particulièrement originales et intéressantes. *Crisante* (première représentation en 1635?) est une tragédie peu connue et peu étudiée de Jean Rotrou. *La Mariane* (1636) de François de Tristan L'Hermite, par contre, connut en son temps un succès considérable et a fait l'objet, particulièrement depuis une quarantaine d'années, d'éditions critiques et de recherches. L'une puis l'autre de ces pièces font successivement l'objet de la première (chapitres 1 à 3) et de la deuxième partie (chapitres 4 et 5) de ce travail. Bien qu'on y retrouve des motifs et des situations représentatifs d'autres tragédies de la même époque, le choix de ces pièces ne peut évidemment refléter la variété des tragédies écrites au cours de la première moitié du XVIIème siècle. Quoique choisis parmi d'autres, il s'agit pourtant d'exemples significatifs, dans la mesure aussi où la représentation glorieuse de l'héroïne s'y intègre à une dramaturgie tragique qui, vers le milieu des années 1630, se trouve à un moment déterminant de son évolution[61].

Dans le cadre de l'étude de la représentation glorieuse du personnage féminin, il s'agissait enfin de poser des repères qui permettraient de cerner le phénomène de la gloire dans le texte dramatique. L'image du personnage de théâtre est le résultat d'une combinaison de différents facteurs. Au seul niveau

---

[61] Sortant d'une période de crise due à l'avènement de la tragédie irrégulière et à la concurrence de la tragi-comédie, la tragédie connaît un renouveau vers le milieu des années trente. Les écrits théoriques élaborant leur réflexion à partir de la *Poétique* d'Aristote et la pratique d'une nouvelle génération d'auteurs dramatiques orientent l'évolution du théâtre "de la modernité anti-classique au classicisme moderne". Voir l'étude de Georges FORESTIER. "De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634)". *Littératures classiques* 19 (Automne 1993): 87-128. Voir aussi Alain COUPRIE. *Lire la tragédie*. Paris: Dunod, 1994. 44-61; Jean-Jacques ROUBINE. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1990. 5-46 ("Aristote revisité").

du texte écrit, on peut distinguer en particulier: les didascalies et indications scéniques; la représentation que le personnage donne de lui-même dans son discours, celle que donne de lui le discours des autres personnages, l'interaction de ces différents types de discours; et enfin, la représentation du personnage comme partie intégrante de l'action, celle-ci étant conçue comme structure narrative globale.

Au niveau de l'auto-représentation glorieuse de l'héroïne dans son discours (le regard qu'elle jette sur elle-même), l'apparition des mots gloire ou honneur, ainsi que leurs synonymes (renom, éclat, splendeur, etc.) ou antonymes (honte, obscurité), est en général la première chose qui attire l'attention à la lecture. En ce qui concerne ma définition de la gloire, j'opérerai à partir du double aspect de la gloire extrinsèque (la renommée) et de la gloire intrinsèque (l'estime de soi), ces deux formes de gloire renvoyant, comme je l'ai montré, à la notion d'image et de regard. Mais l'héroïne est aussi sujet du discours d'autrui, et la représentation que donnent d'elle ses partenaires dans la fiction agit sur le spectateur, récepteur ultime du message. Or, s'il est fréquent que des protagonistes parlent de leur propre gloire, il est plus rare qu'ils se mettent à discourir de celle d'autrui (le cas des conseillers et confidents est différent). Les repères de la gloire sont à rechercher alors dans ses connotations que l'étude sémantique a permis de dégager. Les catégories spatiales élévation/bassesse, mais aussi celles d'extension (universalité), ainsi que les images lumineuses (lumière/obscurité) me paraissent particulièrement importantes à repérer. D'autre part, la perception que le spectateur a des personnages résulte non seulement de leurs discours, mais aussi de l'interaction de ceux-ci. Dans un

théâtre en grande partie "rhétorique", comme l'est le théâtre classique, ces interactions sont souvent des affrontements verbaux, dans lesquels gloire rime avec victoire. Encore un aspect dont il faut tenir compte dans la création de l'image glorieuse de l'héroïne.

Enfin, il s'agit de dégager le rôle joué par la gloire dans l'action dramatique, structure intégrante qui donne aux personnages leur sens. La gloire fait-elle l'objet d'une quête mettant en branle les protagonistes et l'action dramatique? Ou bien, de façon plus subtile, les lance-t-elle dans une quête spécifique, qui n'est pas nécessairement la gloire comme telle, mais qui y serait reliée? Quels sont les obstacles que rencontre la quête de l'héroïne à la poursuite de la gloire et sous quelle forme se présente l'aide éventuelle qu'elle reçoit? Et, enfin, dans quelle mesure la gloire fait-elle partie du résultat final et la gloire de l'héroïne se trouve-t-elle au dénouement? Autant de questions dont les réponses vont contribuer à établir les caractéristiques de la gloire féminine dans les deux pièces étudiées.

J'aborderai le texte dramatique principalement à partir de deux méthodes d'approche différentes et complémentaires. La première est celle de l'étude de fragment, inspirée de la lecture au ralenti décrite et appliquée par Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques*[62]. Cette méthode détermine, dans le cadre limité mais non fermé du fragment, l'étude du personnage "en action", au travers de son action parlée ou de sa parole-action (chapitres 1 et 4). La

[62] Michel VINAVER. *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre.* Arles: Actes Sud, 1993.

seconde aborde le personnage "dans l'action", c'est-à-dire, en tant qu'élément dynamique d'une totalité en mouvement, celle de la fable, qui le dépasse et lui donne sens (chapitres 2 et 5). Elle se fait à partir d'une analyse actantielle, dont les principes et l'application ont été mis au point pour le théâtre par Anne Ubersfeld. Ces approches seront discutées dans les chapitres suivants (chapitres 1, 2 et 4) au moment de leur mise en application.

De façon générale, mon analyse s'attachera à mettre en rapport la construction par le texte de l'image glorieuse de l'héroïne, d'une part, et certaines caractéristiques de la dramaturgie des oeuvres étudiées, de l'autre. Le chapitre 3 montre comment le burlesque et la théâtralité de *Crisante* déterminent un renversement de perspective et une remise en question implicite du code de l'honneur aussi bien que des conventions tragiques du dénouement. Le chapitre 5 considère l'ensemble de l'action de *La Mariane*, mais consacre des développements importants à l'étude de l'absorption progressive de l'image glorieuse de l'héroïne dans un dénouement double et hypertrophié. Ce chapitre étudie également la représentation de l'héroïne dans sa dimension hypertextuelle et intègre à sa discussion des perspectives féministes.

PREMIÈRE PARTIE

L'IMAGE GLORIEUSE DE L'HÉROÏNE DANS *CRISANTE* DE JEAN ROTROU

Dans cette première partie, j'étudierai la façon dont le texte de *Crisante* permet au spectateur de construire l'image glorieuse de l'héroïne. La division en trois chapitres correspond à trois points de vue différents sur le personnage. Dans le chapitre 1, je considérerai le personnage *en action*, c'est-à-dire, à travers l'action que constitue sa parole: au cours de l'analyse approfondie d'un fragment de la pièce, je dégagerai une première représentation de l'héroïne, ainsi qu'un réseau thématique sous-tendeur de l'action dramatique. Dans le chapitre 2, j'examinerai le personnage *dans l'action*, c'est-à-dire, dans le cadre de la fable qui le dépasse et lui donne son sens. Mais les interrogations et problèmes que pose l'élaboration du sens de la tragédie m'amèneront à rechercher une réponse au niveau de l'esthétique de l'oeuvre: dans le chapitre 3, j'envisagerai le renversement de perspective qu'apportent, à la représentation glorieuse de l'héroïne, les aspects burlesques et la dimension d'autoréflexivité/ autoréférentialité de la pièce.

CHAPITRE 1
LE PERSONNAGE EN ACTION
ANALYSE DE FRAGMENT: *CRISANTE*, ACTE I, SCÈNE 4

J'entamerai mon étude par une analyse de fragment inspirée de la méthode de *lecture au ralenti* proposée et illustrée par Michel Vinaver dans *Ecritures dramatiques*[63]. Cette méthode qui entend procéder par la mise en contact direct avec le texte théâtral, hors de tout savoir préalable, a pour objectif de saisir le texte dramatique dans la spécificité de son fonctionnement, celui de la "parole-action". Elle vise à saisir "de quelle façon l'action est mue en avant par l'effet des paroles prononcées"[64]. Elle part de l'analyse d'un fragment parce qu'elle est basée sur le postulat que "l'oeuvre est toute entière dans son écriture même"[65]. Mais elle procède aussi à la vérification des résultats de l'analyse par une lecture ultérieure à vitesse normale de l'ensemble de l'oeuvre[66].

---

[63] Michel VINAVER. *Ecritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre.* o.c. en particulier, 9-14 (Préface) et 894-911 ("Méthode d'approche du texte théâtral").

[64] Ibid. 9

[65] Ibid. 895.

[66] D'un point de vue pratique, il s'agit de sélectionner un fragment d'une pièce (environ 5 à 10 % de l'oeuvre), de le diviser en segments, puis de procéder à l'étude systématique du texte, réplique par réplique. L'essentiel consiste à dégager, dans chaque réplique et d'une réplique à l'autre, les actions (qualifiées à ce niveau du texte de *micro-actions*) produites par la parole, en les distinguant des événements, informations et thèmes. Ensuite, on se demande comment "la succession des micro-actions analysées contribue à l'avancement de l'action aux niveaux de détail [celui des segments] et d'ensemble [la pièce dans son entier]" (Vinaver, 897). En étudiant par quels moyens (quelles *figures textuelles*) procède l'action et de quelle façon sont liés l'action, d'une part, les événements, les informations et les thèmes, de l'autre, on obtient "une vue d'ensemble du mode de fonctionnement du texte dans son entier" (898). On peut alors situer celui-ci sur un certain nombre d'*axes dramatiques* (proposés par M. Vinaver) et obtenir un profil général de l'oeuvre. M. Vinaver propose une série d'outils pour l'étude du texte théâtral, qui permettent la précision et la rigueur dans le travail, mais l'auteur suggère toutefois de procéder "dans un esprit de bricolage" ou d'aventure, c'est-à-dire, hors de tout système préconçu ou d'idées générales préalables.

Pour plus de précisions sur le choix des fragments, on peut se reporter au début du chapitre 5.

Cette première approche de l'oeuvre nous mettra en contact immédiat avec le texte de Rotrou. L'analyse de la parole-action conduit, en effet, au coeur même du texte et de ses procédés d'écriture. A ce niveau, se dessine le mode d'interaction des protagonistes et s'esquisse déjà l'image (glorieuse?) de l'héroïne en action.

Vinaver propose la lecture au ralenti comme moyen d'obtenir, au cours d'une première approche, une vue d'ensemble du mode de fonctionnement spécifiquement théâtral de l'oeuvre dans son entier. Ce n'est pas exactement dans cet esprit que je la pratiquerai. Ma perspective est différente, puisque je serai, pour ma part, à la poursuite du processus de création de l'image glorieuse de l'héroïne tragique.

CRISANTE, ACTE I, SCÈNE 4[67]

Les mêmes (Crisante, Orante, Marcie et sa suite) ; Cassie

R1 CASSIE

Vous portez avec peine un si triste servage,
Ou je sais mal juger du coeur par le visage.
Madame, plût au ciel qu'il fût en mon pouvoir
De le faire cesser sans trahir mon devoir !
Puissé-je sous vos lois voir l'empire du monde,
Et votre autorité n'avoir point de seconde !
Les dieux devoient ce rang à vos rares beautés,
Et vous auroient donné ce que vous méritez.

R2 CRISANTE

Le déplorable état où je me vois réduite
Est ce qu'ils ont jugé digne de mon mérite.
Je ne me flatte point de sentimens si faux,
Et conservant le jour j'ai plus que je ne vaux.

[67] J'ai ici numéroté les répliques.

R3 CASSIE

Ils vous ôtent beaucoup, mais leur puissance est vaine
A vous ravir au moins la qualité de reine.
Vous régnez sur les coeurs, si ce n'est sur les corps;
Vous ôter cet empire excède leurs efforts...
Mais cette vérité déjà vous importune !

R4 CRISANTE

Monsieur, cet entretien messied à ma fortune :
Mépriser toute chose, et penser à la mort,
Est l'occupation où m'oblige mon sort.

R5 CASSIE

Je plains votre malheur : le ciel vous est contraire,
Mais il vous laisse encore de quoi vous satisfaire;
Et, vous faisant esclave, il ne vous ravit pas
Le pouvoir de régner par ces charmans appas.
Tous nos gens éblouis, lorsque vous fûtes prise,
Même en vous captivant, perdirent leur franchise;
Votre captivité vous fit des serviteurs;
Nous fûmes vos vaincus et vos adorateurs;
Et l'on pouvoit douter quelle étoit la conquête,
Au point que dessus vous tomba[68] notre tempête.

R6 CRISANTE

La fortune prospère aime ces entretiens,
Mais ils sont ennuyeux avecque des liens;
Et, dans l'ennui cuisant dont je me sens atteinte,
Ma bouche doit s'ouvrir seulement à la plainte.

R7 CASSIE

Montrez votre courage en cette adversité,
Et qu'il soit infini comme votre beauté.
Qui voit sans vanité la fortune prospère,
La voit sans désespoir alors qu'elle est contraire.
Rendez à ce beau teint ses plus vives couleurs;
Ces yeux ne sont pas faits pour répandre des pleurs :
Réduire tous nos coeurs en un commun servage,
Nous rire et nous charmer, est bien mieux leur usage.

R8 CRISANTE

Dieux ! un soudain glaçon par mes veines s'étend,
Et ma raison se trouble aux discours qu'elle entend :
J'ai vu sans m'effrayer Corinthe abandonnée,
Les armes et le bruit ne m'ont point étonnée;

---

[68] s'apaisa

J'ai vu sans m'altérer tomber ces bâtiments,
J'ai marché sans frayeur dans leurs embrasemens;
Et ce simple discours m'ébranle davantage
Que feux, qu'armes, que cris, qu'horreur et que carnage.
J'ai mal vu mon servage et senti mes ennuis;
Je commence à connaître en quel état je suis :
Il me souviens des biens dont mon malheur me prive;
Je sens ma servitude, on me traite en captive.
Ouvrez-moi les prisons, chargez ce corps de fers;
Que je perde la vie après ce que je perds.
Que tarde mon trépas ? Car d'ébranler mon âme,
Et me faire assouvir votre brutale flamme,
Plutôt ce feu brillant qui nous donne le jour
Restera sans lumière et cessera son tour.

R9 CASSIE

Cette mauvaise humeur vous est-elle ordinaire ?
Vous vous forgez un monstre afin de le défaire.
Depuis votre servage ai-je rien attenté
Dont se pût offenser la même honnêteté[69] ?

R10 CRISANTE

Cette courtoise humeur ne tend qu'à me surprendre :
Les yeux parlent assez à qui sait bien entendre.
Ces entretiens d'amour, de charmes et d'appas,
En l'état où je suis ne me conviennent pas.
Laissez un libre cours à l'ennui qui me presse.
Vainqueur, cherchez la joie, et fuyez la tristesse :
Mon sort sans l'exciter est assez rigoureux[70];
Laissez la solitude au moins aux malheureux.

(Elle sort)

R11 CASSIE

N'irritons pas encore cette bouillante rage,
Puisque froid, obligeant et courtois, je l'outrage,
Mes desseins, au besoin, prendront un autre cours,
Et feront succéder les effets aux discours.

FIN DU PREMIER ACTE

---

[69] l'honnêteté même

[70] Mon sort est déjà assez rigoureux que pour ne pas chercher à accroître (exciter) ma tristesse.

ACTE I, SCÈNE 4
Les mêmes (Crisante, Orante, Marcie et sa suite) ; Cassie

1. PREMIER SEGMENT (R1 - R 7)

R1 CASSIE

Vous portez avec peine un si triste servage,
Ou je sais mal juger du coeur par le visage.
Madame, plût au ciel qu'il fût en mon pouvoir
De le faire cesser sans trahir mon devoir !
Puissé-je sous vos lois voir l'empire du monde,
Et votre autorité n'avoir point de seconde !
Les dieux devoient ce rang à vos rares beautés,
Et vous auroient donné ce que vous méritez.

L'entrée en scène de Cassie nous apporte immédiatement un certain nombre d'informations en ce qui concerne le statut des personnages et leurs rapports: 1) Crisante est esclave, mais c'est une esclave de qualité: l'adresse "Madame" l'indique, ainsi que le ton de respect de l'ensemble de la tirade; le premier vers laisse, de plus, supposer une situation non seulement pénible, mais peut-être aussi nouvelle; 2) Il semble, quoique la formulation soit équivoque, que Cassie possède sur Crisante un pouvoir, celui de la remettre en liberté; le faire, dit-il cependant, serait trahir son devoir. L'élégance des paroles, ainsi que la mention du "devoir" font également penser que celui qui s'adresse ainsi à Crisante est une personne de qualité, non un garde ou un simple geôlier. Ce ne doit pas être un roi non plus, puisqu'il ne dispose pas des pleins pouvoirs. Autre information, scénique cette fois: au moment de l'entrée en scène de Cassie, Crisante manifeste son chagrin ou sa contrariété par un jeu de physionomie. L'interprétation qu'en donne Cassie semble logique, mais c'est cependant la sienne propre. Enfin, au travers d'une figure hyperbolique, nous apprenons que Crisante doit être d'une beauté exceptionnelle.

Cassie fait à Crisante des hommages en règle. Hors contexte, voilà des paroles galantes, mais assez banales. C'est ainsi que, dans la langue noble de la tragédie ou de la tragi-comédie de l'époque, un monsieur est censé exprimer à une dame son admiration: la situation amoureuse courtoise ou précieuse suppose le renversement de la situation sociale et place la femme "poursuivie" en position d'autorité. Dans la bouche d'un geôlier mal (?) intentionné, toutefois, ces paroles ("triste servage"/"rares beautés") peuvent prendre un écho menaçant. L'allusion aux difficultés d'une éventuelle libération peut même faire penser à la lointaine mise en place d'un chantage. L'entrée en matière de Cassie, qui ressemble à un "mouvement vers"[71], pourrait donc aussi bien constituer le début d'une offensive. Au niveau thématique, les thèmes de la servitude (réelle) et de la royauté (métaphorique) sont introduits sous forme d'opposition binaire.

R2 CRISANTE
Le déplorable état où je me vois réduite
Est ce qu'ils ont jugé digne de mon mérite.
Je ne me flatte point de sentimens si faux,
Et conservant le jour j'ai plus que je ne vaux.

C'est une esquive. Ici aussi, la tactique est courante: une dame se défend, prétendument ou non, des avances d'un monsieur en arguant de son peu de mérite. L'absence de remerciements et le rappel de la situation réelle impliquent cependant de la part de Crisante un refus poli mais net. Par ces paroles, elle confirme l'affliction qu'elle avait déjà manifestée par l'expression de son visage, et le langage de la politesse y ajoute un élément de dignité. On est bien dans le

[71] "Le fait d'aller vers l'autre dans un mouvement de rapprochement, d'attraction". M. VINAVER. *o.c.* 902.

ton noble de la tragédie. Sa réponse confirme aussi les informations apportées par Cassie, en particulier celle de son infortune. Du point de vue thématique, Crisante reprend, en les inversant, les thèmes évoqués par Cassie ("méritez/mérite", et "le déplorable état où je me vois réduite" vs. "votre autorité"), selon la technique du "bouclage serré"[72], mais sur un mode antithétique. Introduction des thèmes de la déchéance, de la perte et, par la négative, de la mort ("Et conservant le jour...").

R3 CASSIE
Ils vous ôtent beaucoup, mais leur puissance est vaine
A vous ravir au moins la qualité de reine.
Vous régnez sur les coeurs, si ce n'est sur les corps;
Vous ôter cet empire excède leurs efforts...
Mais cette vérité déjà vous importune !

Nouvelle information sur le statut de Crisante: il s'agit d'une reine captive. Sa royauté, même perdue, n'est donc pas uniquement métaphorique, mais possède un ancrage dans la réalité sociale. Cassie revient à la charge, décidé au jeu amoureux. La discordance entre la courtoisie des paroles et les intentions, jusqu'alors voilées, éclate dans le troisième vers de cette réplique et le (mauvais?) jeu de mots qu'il se permet sur l'empire des corps. C'est ce que Vinaver appelle "fulgurance"[73]. Bien que Rotrou écrive à une époque où les

---

[72] "*Bouclage* (ou *emboîtage*) - S'applique à la façon dont la réplique se relie à la précédente, s'y imbrique ou non. [...] Il y a bouclage parfait lorsque les contenus sémantiques de la réplique renvoient à tous ceux de la précédente. Il y a bouclage serré dans le cas où la réplique, non seulement par son contenu sémantique mais par son agencement formel (répétition de mots, de tournures syntaxiques, effet de rythme), s'ajuste étroitement à la précédente. Il y a non-bouclage lorsque la réplique succède à la précédente sans rapport de sens ni de forme. Enfin, un bouclage peut ne pas être immédiat mais survenir avec retard, lorsque la réplique bouclante est séparée de sa correspondante par un tissu textuel intermédiaire." M. VINAVER. *o.c.* 903.

[73] "Il y a fulgurance lorsqu'une réplique, ou une partie de réplique, produit une forte surprise par rapport à ce que pouvait laisser attendre le matériau textuel précédent, et lorsque la surprise, au moment même où elle se produit, se transmue en évidence". M. VINAVER. *o.c.* 904.

règles de la bienséance n'ont pas encore imposé l'épuration de tous les mots "bas" ou trop concrets, le mot "corps", dans ce contexte du moins, frappe par sa netteté révélatrice. Il est possible que Cassie accompagne ses paroles d'un geste ou d'une tentative d'approche. Quoiqu'il en soit, Crisante réagit, comme l'indique le dernier vers : elle a un geste de recul, se lève, se détourne ou... ? Thèmes: variations sur le thème de la royauté : utilisation du sens propre (royauté réelle) pour réintroduire le sens figuré introduit en R1 (royauté métaphorique), puis passage de la métaphore (*régner* sur les coeurs) à la syllepse (*régner* sur les corps), figure qui joue sur les deux niveaux de sens. Reprise du thème de la perte (*ôter)* (introduit par Crisante en R2) et introduction, au niveau métaphorique, du thème du rapt (r*avir*). L'enchaînement des répliques se fait toujours sur le mode du bouclage serré.

R4 CRISANTE
Monsieur, cet entretien messied à ma fortune :
Mépriser toute chose, et penser à la mort,
Est l'occupation où m'oblige mon sort.

Même tactique d'esquive de la part de Crisante, mais au lieu d'enchaîner sur les thèmes introduits par Cassie, quitte à les inverser, elle cherche cette fois à couper court au dialogue. Pour décourager son adversaire, elle insiste sur l'orientation de ses pensées vers la mort, thème qu'elle avait précédemment introduit par la négative. Introduction du thème de la fortune.

R5 CASSIE
Je plains votre malheur : le ciel vous est contraire,
Mais il vous laisse encore de quoi vous satisfaire;
Et, vous faisant esclave, il ne vous ravit pas
Le pouvoir de régner par ces charmans appas.
Tous nos gens éblouis, lorsque vous fûtes prise,

Même en vous captivant, perdirent leur franchise;
Votre captivité vous fit des serviteurs;
Nous fûmes vos vaincus et vos adorateurs;
Et l'on pouvoit douter quelle étoit la conquête,
Au point que dessus vous tomba[74] notre tempête.

Autre information de type "biographique": la servitude de Crisante est le résultat de la conquête. Du point de vue de la parole-action, Cassie essaie encore de débusquer Crisante de sa position de retrait. Il prétend compatir à son sort et tenter d'alléger celui-ci, en lui proposant des "consolations". Retour, pour la troisième fois, à l'image de la royauté de l'esclave. Inversion des thèmes de la conquête et du rapt par le biais de la métaphore des vainqueurs vaincus par l'amour et l'image de la prison amoureuse. Une image de lumière: celle des vainqueurs "éblouis", saisis, "captivés", par la beauté de Crisante. Le langage précieux de l'élan amoureux est néanmoins déconstruit, dans la mesure où il se construit sur fond d'une réalité qui apparaît tout autre.

R6 CRISANTE
La fortune prospère aime ces entretiens,
Mais ils sont ennuyeux avecque des liens;
Et, dans l'ennui cuisant dont je me sens atteinte,
Ma bouche doit s'ouvrir seulement à la plainte.

Le plaisir des jeux amoureux ne saurait exister en situation d'aliénation : par deux fois, Crisante lance le mot "ennui (ennuyeux)", qui possédait encore au XVIIème siècle son sens fort de chagrin. En rappelant pour la troisième fois à Cassie la réalité de sa situation, Crisante essaie encore de le maintenir à distance. Elle déploie pour sa défense une force grandissante, proportionnée à la montée de l'attaque. Sa réplique se situe à la limite de l'esquive et l'on peut

[74] s'apaisa

se demander si "[sa] bouche" n'est pas plutôt prête à "s'ouvrir" à la riposte qu' "à la plainte". Reprise des thèmes liés du chagrin (R1) et de la fortune (R5), sous forme bi-polaire cette fois (plaisir et "ennui", bonne et mauvaise fortune).

R7 CASSIE

Montrez votre courage en cette adversité,
Et qu'il soit infini comme votre beauté.
Qui voit sans vanité la fortune prospère,
La voit sans désespoir alors qu'elle est contraire.
Rendez à ce beau teint ses plus vives couleurs;
Ces yeux ne sont pas faits pour répandre des pleurs :
Réduire tous nos coeurs en un commun servage,
Nous rire et nous charmer, est bien mieux leur usage.

Enchaînement sous forme de bouclage serré: Cassie reprend les thèmes de la bonne et de la mauvaise fortune (reprise de l'expression "fortune prospère"); à l'évocation de la bouche, répond celle du teint et des yeux; "commun servage" fait écho à "avecque des liens"; de façon plus lointaine, "répandre des pleurs" répond à "déplorable état", et "sans désespoir", à "Mépriser toute chose et penser à la mort" (bouclages à distance). Encore une fois, Cassie détourne ou inverse les arguments de Crisante pour les utiliser à ses fins. A l'argument de Crisante (seule l'affliction convient à l'adversité), il répond par une variation presque lyrique sur la sérénité de l'âme face aux revers de fortune. On ne peut s'empêcher d'admirer la langue de Rotrou et de vibrer à l'élan de passion qui traverse les premiers vers de cette réplique.

Je voudrais ici ouvrir une parenthèse un peu technique sur l'importance du rythme de la versification dans ce passage. Dans les deux premiers vers, "votre courage" et "votre beauté" se répondent en chiasme[75]. Les quatre hémistiches

[75] "Figure de rhétorique formée d'un croisement de termes (là où le parallélisme serait normal)" (Petit Robert).

s'allongent dans leur deuxième moitié (ou mesure)[76], mettant en valeur les termes essentiels: "votre courage", "adversité" (plus rapide), "infini", "votre beauté":

Mon-trez / vo-tre-cou-rag- // en cet- / ad-ver-si-té
(2) (4) (2) (4)
Et-qu'il-soit- / in-fi-ni // co / mme-vo-tre-beau-té
(3) (3) (1) (5)

L'allongement est produit soit par le nombre de syllabes : quatre ou même cinq, comme dans le cas de "mme-vo-tre-beau-té"[77]; soit par des effets de sonorités: l'association de la voyelle ouverte [a] et de la fricative sonore [j] prolonge à l'intérieur du vers les échos du mot "courage", alors que le débit de l'ensemble est, par contraste, accéléré par la répétition de la dentale sourde [t] (en particulier, dans "cette adversité"). La présence ou l'absence de pause réelle à l'intérieur des vers permet aussi des effets d'allongement: il n'y a, en effet, à proprement parler pas de césure dans le premier vers, puisqu'on prononce

---

Exemple: "Je suis le Roi secret des secrètes amours" (Vigny) (exemple cité par Jean MAZALEYRAT et Georges MOLINIÉ. Vocabulaire de la stylistique. Paris: PUF, 1989. 63)

[76] L'alexandrin classique n'est pas seulement composé de deux hémistiches de six syllabes, séparés par la césure. C'est en réalité un vers à quatre mesures, chaque hémistiche étant encore divisé en deux par un accent rythmique ou d'intensité. Si les deux hémistiches ont toujours une longueur égale, ce n'est pas nécessairement le cas des mesures intérieures dont le nombre de syllabes peut varier de une à cinq. Or, le rythme de la poésie (classique) en alexandrins est produit par le retour des quatre mesures à intervalles réguliers. Dans le cas -fréquent- de mesures inégales (celles qui ont plus ou moins de trois syllabes), il faut cependant que l'effet d'ensemble paraisse régulier à l'oreille. Cet effet de régularité s'obtient, selon la nécessité, par l'accélération ou le ralentissement du débit des mesures inégales. Ces variations dans le débit restent cependant sensibles, et le poète peut en tirer des effets artistiques par la mise en relief de certaines mesures. Notons que la mise en relief d'une mesure dans un hémistiche ne peut se faire que par contraste et qu'elle suppose en général le "sacrifice" de l'autre mesure. Cf. Maurice GRAMMONT. *Petit traité de versification française*. Paris : Armand Colin, 1989. 49-54.

[77] "Les mesures se terminent toutes avec la syllabe accentuée, et quand un mot possède après sa syllabe accentuée une syllabe inaccentuée, cette dernière appartient à la mesure suivante". M. GRAMMONT. *o.c.*. 50.

"cou-rag-en", ce qui allonge encore le mot; par contre, dans le deuxième vers, la place de la césure entre une voyelle accentuée et une consonne permet de marquer la pause après la lente scansion du mot "infini" et avant le grand élan de "comme votre beauté".

Dans le troisième et le quatrième vers, c'est la figure de l'antithèse qui domine. Les deux premiers hémistiches se font mutuellement écho avec la répétition de "voit sans vanité", "voit sans désespoir", ainsi que les deux derniers avec "la fortune prospère", "alors qu'elle est contraire". Ces deux derniers vers constituent une sorte d'adage, formulation du détachement et de la sérénité prônés par la philosophie stoïcienne face aux caprices de la fortune. Mais ils sont encore pénétrés de la passion qui traversait les deux vers précédents, et l'on peut même croire que Cassie est sincère dans ses encouragements, comme il semble l'être dans son admiration pour Crisante et son désir de la rejoindre.

Sans rupture de style aucune, la deuxième partie de la réplique vient casser l'effet d'élan, de "mouvement vers" des vers précédents. La parole s'attarde sur les parties du corps ("ce beau teint", "ces yeux"), alors que Crisante doit subir les regards de Cassie. L'ultime recours de celui-ci à la métaphore précieuse "commun servage" ne met que mieux en évidence la crudité de sens du dernier vers : le règne de l'amour et de la beauté est en réalité celui du désir du vainqueur et de l'usage qu'il entend faire des corps captifs.

2. RÉFLEXIONS SUR LE PREMIER SEGMENT

Dans cette première partie de la scène, Cassie lance attaque sur attaque, tentant en vain de débusquer Crisante de sa position de refus poli et digne. Celle-ci réussit, quoiqu'avec une peine croissante, à se maintenir en position défensive, évitant de riposter ouvertement ou de provoquer son adversaire. Elle peut espérer ainsi le décourager et, en jouant le jeu de la politesse et des usages, elle lui laisse la possibilité de se retirer en sauvant la face. Ce premier segment s'arrête sur l'ultime offensive de Cassie.

Dans son discours, Cassie est mené par l'obsession de l'attraction physique qu'il éprouve pour Crisante. Sous le déploiement de courtoisie, l'expression du désir surgit régulièrement à travers des expressions comme "vos rares beautés", "vous régnez [...] sur les corps", "ces charmans appas", "votre beauté", "ce beau teint", "ces yeux", "nous rire et nous charmer, est bien mieux leur usage". Les thèmes de la captivité et du ravissement aussi reviennent sans cesse, rappel de la disgrâce de Crisante et métaphore de l'amour de Cassie; à la fois remémoration du passé, expression du désir présent et annonce du déroulement futur de la tragédie. Crisante répond par la ruine, la perte, la souffrance, la mort, qui font également partie du destin des personnages : "le déplorable état où je me vois réduite", "Mépriser toute chose, et penser à la mort", "dans l'ennui cuisant dont je me sens atteinte", "Ma bouche doit s'ouvrir seulement à la plainte". Son insistance sur ces thèmes - outre le fait que ceux-ci devraient correspondre à son état d'esprit- lui permet de manifester la dignité d'attitude qui convient à son état de reine captive et à maintenir à distance un gardien trop entreprenant.

3. DEUXIÈME SEGMENT (R8-R10)

R8 CRISANTE

Dieux ! un soudain glaçon par mes veines s'étend,
Et ma raison se trouble aux discours qu'elle entend :
J'ai vu sans m'effrayer Corinthe abandonnée,
Les armes et le bruit ne m'ont point étonnée;
J'ai vu sans m'altérer tomber ces bâtiments,
J'ai marché sans frayeur dans leurs embrasemens;
Et ce simple discours m'ébranle davantage
Que feux, qu'armes, que cris, qu'horreur et que carnage.
J'ai mal vu mon servage et senti mes ennuis;
Je commence à connaître en quel état je suis :
Il me souviens des biens dont mon malheur me prive;
Je sens ma servitude, on me traite en captive.
Ouvrez-moi les prisons, chargez ce corps de fers;
Que je perde la vie après ce que je perds.
Que tarde mon trépas ? Car d'ébranler mon âme,
Et me faire assouvir votre brutale flamme,
Plutôt ce feu brillant qui nous donne le jour
Restera sans lumière et cessera son tour.

Cette fois, ça y est : Crisante ne se contient plus. L'interjection "Dieux !" éclate et vient trancher le fil du discours de Cassie. Avec "ma raison se trouble aux discours qu'elle entend", Crisante jette bas le masque, coupant court aux formules de politesse (2 vers). Le discours enfle sous la description de la chute et de l'incendie de Corinthe, donnant aux desseins de Cassie des proportions criminelles, à la mesure du désastre évoqué. Le déploiement de paroles dramatiques constitue aussi une parade, qui permet à Crisante de faire l'étalage de son courage ("Montrez votre courage"), et vise à déconcerter l'adversaire: "sans m'effrayer", "sans m'altérer", "sans frayeur", "ne m'ont point étonnée" (6 vers). Crisante va droit au but et c'est à l'adversaire cette fois qu'elle arrache le masque des beaux usages dont il se couvrait. Pour se défendre, elle proclame hautement la connaissance qu'elle a des intentions criminelles dont elle se sait l'objet: "J'ai [...] vu [...] et senti", "Je commence à connaître", "je suis", "Je sens".

On notera pourtant, lors de ce premier choc, que, reste de pudeur et de dignité, elle évite l'adresse directe et s'en tient à des tournures impersonnelles: "mon servage", "mes ennuis", "en quel état ", "Il me souvient", "mon malheur me prive", "ma servitude", "on me traite" (4 vers). Mais ce n'est que reculer pour mieux frapper et le deuxième coup est, s'il se peut, encore mieux dirigé que le premier. L'insulte est directe cette fois: "me faire assouvir votre brutale flamme"; et la résolution de Crisante, inébranlable: plutôt la prison ou la mort ! La réplique s'achève sur un tour baroque qui veut dire: jamais ! (6 vers).

Du point de vue thématique, de nouveaux axes bipolaires se dessinent: trouble-détermination, peur (effroi/froid)-courage, glace-feu. A noter, une série d'effets-miroir: "votre brutale flamme" fait écho à "leurs embrasements", ainsi qu'à "feux {...], armes, [...] cris, [...] horreurs et [...] carnage"; et la tirade s'achève sur l'évocation de l'extinction du feu solaire. De même, le trouble est évoqué en cascade, de façon affirmative ou négative à travers toute la tirade: "ma raison se trouble", "sans m'effrayer, sans m'altérer, etc", "ce simple discours m'ébranle davantage", "car d'ébranler mon âme, [...] plutôt ce feu brillant...". Les niveaux métaphorique et litttéral du langage s'entrecroisent pour dessiner le refus absolu de Crisante: jamais !

R9 CASSIE
Cette mauvaise humeur vous est-elle ordinaire ?
Vous vous forgez un monstre afin de le défaire.
Depuis votre servage ai-je rien attenté
Dont se pût offenser la même honnêteté[78] ?

[78] l'honnêteté même

Piètre défense ! Cette fois, c'est Cassie qui récuse hyperboles et envolées métaphoriques. Il bat piteusement en retraite, prétextant de l'irritabilité et de l'imagination de Crisante: il n'a rien fait, que l'on sache ! Le conquérant ici ne s'autorise pas du droit du vainqueur ni de l'autorité des armes. Au contraire, il recule, il nie son action et son discours.

R10 CRISANTE
Cette courtoise humeur ne tend qu'à me surprendre :
Les yeux parlent assez à qui sait bien entendre.
Ces entretiens d'amour, de charmes et d'appas,
En l'état où je suis ne me conviennent pas.
Laissez un libre cours à l'ennui qui me presse.
Vainqueur, cherchez la joie, et fuyez la tristesse :
Mon sort sans l'exciter est assez rigoureux[79];
Laissez la solitude au moins aux malheureux.
(Elle sort)

En poursuivant la lutte sur le terrain sur lequel son adversaire s'est retranché, Crisante ne laisse à celui-ci aucune échappatoire. "Courtoise humeur" répond à "mauvaise humeur" et "les yeux parlent assez", à "ai-je rien attenté [...]?" (bouclage serré). Le second vers constitue par ailleurs une indication scénique quant aux regards dont Cassie a dû accabler Crisante au cours de la première moitié de la scène. Celle-ci se montre donc bien décidée à maintenir son avantage et ne permet pas à son interlocuteur de sauver les apparences.

Equilibre et rapidité des mesures du troisième vers, dont le nombre de syllabes se répartit en chiasme (4-2-2-4)[80]. Crisante a maintenant la pleine maîtrise de la

[79] Mon sort est déjà assez rigoureux que pour ne pas chercher à accroître (exciter) ma tristesse.

[80] Ces-entretiens / d'amour // de char-/ mes-et d'appas
(4) (2) (2) (4)

parole et parle d'autorité, en femme et en reine. Cette autorité se manifeste aussi dans l'amplitude du quatrième vers, où domine l'emploi de la première personne, le "je" qui a retrouvé sa puissance ("En l'état où *je* suis ne *me* conviennent pas")[81]. Suit une série d'injonctions (les impératifs), qui sont aussi un appel au sentiment d'humanité du vainqueur, avec la reprise des thèmes de la joie et de la tristesse, de la bonne et mauvaise fortune. Ces injonctions sont formulées de façon légèrement adoucie par la succession de la liquide [l] et des nasales [m] et [n] qui font couler la parole en sourdine ("Laissez un libre cours à l'ennui qui me presse", "Laissez la solitude au moins aux malheureux"). Par sa sortie de scène, Crisante met un point final à la joute oratoire et quitte un adversaire muselé.

4. TROISIÈME SEGMENT (R11)

R11 CASSIE
N'irritons pas encore cette bouillante rage,
Puisque froid, obligeant et courtois, je l'outrage,
Mes desseins, au besoin, prendront un autre cours,
Et feront succéder les effets aux discours.

FIN DU PREMIER ACTE

Cassie ne peut rester longtemps silencieux en raison des impératifs de l'art théâtral qui exige que les réactions s'expriment à haute voix ! D'où le soliloque. L'expression "bouillante rage" (répondant à "soudain glaçon") constitue une

---

En l'état / où je suis // ne / me conviennent pas.
(2) (3) (1) (5)

[81] voir, en particulier, la dernière mesure de 5 syllabes, mais aussi l'hiatus [a-ou] (l'état où) entre la première et la deuxième mesure.

indication scénique, mais aussi, psychologiquement parlant, une sorte de porte de sortie pour Cassie. Face à une Crisante emportée, devant l'explosion de colère "injustifiée" dont il dit avoir fait l'objet, Cassie se définit comme "froid, obligeant et courtois": ceci lui permet de "retaper" quelque peu son image, sinon aux yeux du spectateur, du moins aux siens propres. Les menaces qu'il profère ont une fonction similaire, tout comme elles ont aussi celle de clore l'acte en maintenant le spectateur en haleine.

5. RÉFLEXIONS À PARTIR DES DEUXIÈME ET TROISIÈME SEGMENTS

Dans ce fragment, qui constitue un duel oratoire, la division du dialogue en deux segments est déterminée par le renversement du rapport de force entre les interlocuteurs: Cassie -homme, soldat, vainqueur, geôlier- prenant l'offensive dans la première partie du dialogue; Crisante -femme, reine, vaincue et captive- contre-attaquant dans la seconde[82].

Le mouvement de bascule provoqué par la riposte de Crisante est le premier événement de cette scène; tout comme la victoire de l'héroïne, qui sort de scène maîtresse du terrain, en constitue le second. Par le seul effet de sa parole, Crisante, placée au départ en situation d'esclave ("triste servage"), est parvenue à reconquérir sa position d'autorité ("Ces entretiens [...] ne me

---

[82] Le "poids" de la parole se manifeste aussi dans le nombre de vers impartis à chaque rôle. Sur un total de 76 vers pour l'ensemble de la scène, la quantité de parole se répartit également entre les deux interlocuteurs (37 vers pour Crisante; 39 pour Cassie -y compris les 4 vers de son monologue final). Au niveau des segments, Cassie a l'avantage de la quantité dans le premier, Crisante dans le second, comme le montre le tableau Tableau 1.1 en Annexe 2:

conviennent pas")[83]. En troisième segment, le soliloque final du vaincu de cette joute oratoire annonce toutefois au spectateur que cette victoire est toute provisoire et que d'autres épreuves -d'un autre genre- attendent encore l'héroïne.

Comme dans le premier segment, on notera l'imbrication des thèmes et de la parole-action. Crisante reprend dans sa réplique (R8) les motifs de la perte, de la chute, de la ruine qu'elle avait introduits dès le début de la scène; mais cette fois, ils sont combinés à ceux du courage et de la constance, proposés par Cassie en R7 ("Montrez votre courage en cette adversité"). Le résultat n'est cependant pas que celui que ce dernier escomptait ("Nous rire et nous charmer"), puisqu'il se heurte à un refus catégorique ("Plutôt ce feu brillant [...] cessera son tour"). Crisante ferme la boucle en imposant sa proposition de départ : "Laissez la solitude au moins aux malheureux". D'un segment à l'autre, les thèmes sont illustrés par des images différentes, selon qu'ils sont évoqués par l'un ou l'autre des locuteurs. Le thème de la conquête était associé par Cassie à la tempête -plus précisément à l'apaisement, la soumission de la tempête devant la beauté de Crisante. De même, le pouvoir de la beauté et de l'amour renversait les positions vainqueurs-vaincue. Mais dans la bouche de Crisante, la conquête est feu, destruction, carnage, qui, loin de s'apaiser, est associé à une éventuelle catastrophe à l'échelle de l'univers (l'extinction, la chute du soleil). On notera, en finale, le retour à une forme d'apaisement de la parole : recherchant la solitude, Crisante fuit la proximité de la violence du

[83] La conquête de cette position ne va toutefois pas jusqu'à permettre à Crisante de congédier Cassie : c'est elle qui sort.

vainqueur, pour donner libre cours à son chagrin. Elle sort. Cassie, cependant, se montre décidé à ne pas lui laisser la tranquillité à laquelle elle aspire.

Je voudrais considérer à présent, dans ce fragment, le jeu des pronoms personnels "je/tu", indice du rapport du personnage à sa propre subjectivité, ainsi qu'aux autres subjectivités[84]. Dans le discours de Cassie, la présence du "je" est minimale. S'il apparaît deux fois dans la première tirade -et même, la première fois, en position de juge ("Ou je sais mal juger"), et encore une fois en R5 ("Je plains votre malheur"), ce "je", se camoufflant sous le "nous" collectif ("Nous fûmes vos vaincus", "Nous rire et nous charmer"), se retire du discours de Cassie jusqu'au gémissement en R9 ("Ai-je rien attenté... ?"). Dans son discours, c'est le "vous" qui domine. Non pas tant comme expression du rapport à l'autre que comme présence obsédante ("Vous portez avec peine", "Vous régnez sur les coeurs", "Votre captivité vous fit des serviteurs") et objet d'un désir lancinant ("Montrez votre courage [...] votre beauté", "Rendez à ce beau teint", "Ces yeux ne sont pas faits"). Au cours des 35 vers qui constituent la part de dialogue de Cassie, les pronoms ou adjectifs de la deuxième personne reviennent 30 fois, soit sous forme du pronom personnel "vous" sujet (4 fois), objet (16 fois) ou des adjectifs possessifs vos/votre (10 fois); et cela, sans compter les démonstratifs, indice d'ostentation dirigés vers l'autre ("ces charmans appas", "ce beau teint", "ces yeux"). Resté seul en scène, cependant,

---

[84] Selon Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996. 205-207), l'un des facteurs qui contribuent à créer l'illusion de la subjectivité dans le discours des personnages est le jeu des pronoms personnels je/tu. Le "je" dénote, dans le discours, "l'individu qui profère l'énonciation", alors que le "tu" réfère à "l'individu qui y est présent comme allocutaire" (Emile BENVENISTE. *Problème de linguistique générale*. t. II. 82. Cité dans A. UBERSFELD. *o.c. 206)*. Ces pronoms déterminent donc, dans le discours du personnage, le rapport de celui-ci à sa propre subjectivité et aux autres subjectivités. Cette subjectivité, cependant, qui se crée à travers un dialogue, est essentiellement une intersubjectivité.

Cassie retourne au "je".

Attitude opposée du côté de son interlocutrice. Du début à la fin de la scène, quoiqu'avec des modifications d'intensité, la parole de Crisante s'énonce presqu'entièrement à la première personne. On constate, en 37 vers, 30 occurences des pronoms personnels "je" (15 fois) ou "me/moi" (15 fois aussi) et 13 occurences des possessifs "mon/ma/mes"; elle utilise même le démonstratif comme indice d'ostentation dirigé vers elle-même ("ce corps"). Mais elle l'utilise aussi comme indice d'ostentation dirigé vers l'autre et c'est d'ailleurs sous cette forme seule ("cet entretien", "ces entretiens") qu'elle fait, dans le premier segment, référence à son interlocuteur. Dans le deuxième segment, Crisante utilise, on l'a vu, des tours impersonnels, ainsi que le pronom "on" (qui pourrait remplacer un "vous", mais qui plus probablement représente ici une forme passive). De toute la scène, la seule occurence directe du "vous" est : "votre brutale flamme" (en position d'objet). Les impératifs, forme d'adresse directe dont le pronom est formellement absent, sont utilisés pour manifester à Cassie son congé. Dans le discours de Crisante, le "vous" est gommé d'abord, brutalement rejeté ensuite[85].

Le jeu de la subjectivité et de l'intersubjectivité des personnages participe donc au mouvement de la parole-action. Dans la mesure où le "je" marque la présence du sujet à son énonciation, on peut dire que Cassie se retire progressivement de celle-ci; alors qu'à l'opposé, Crisante revendique son

[85] Voir Tableau 1.2 (Occurences de la 1ère et de la 2ème personnes dans le discours des personnages), en annexe 2.

discours en s'affirmant comme sujet. Dans le discours de Cassie repoussé par Crisante, le "je" est évacué par l'envahissement du désir et la fixation sur son objet (le "vous"). De celui de Crisante, c'est l'autre, menaçant (feux, armes, cris, horreur, carnage, brutale flamme), qui doit être évacué. Le "je" cherche à s'imposer dans sa solitude, cette solitude que Crisante entend retrouver : en fin de scène, elle sort.

6. IMAGE DE L'HÉROÏNE DANS LE FRAGMENT

Corinthe. Un lieu non précisé, mais qui sert probablement d'appartement ou de passage à la reine, prisonnière confiée à la garde de Cassie. Un lieu d'où seraient visibles les ruines du palais et des bâtiments incendiés lors de la prise de la ville ("J'ai vu sans m'effrayer Corinthe abandonnée,/...J'ai vu sans m'altérer tomber *ces* bâtiments", ainsi que des mentions similaires durant la scène précédente). Dans ce lieu, Crisante, entourée de ses dames d'honneur et de sa suite, témoins silencieux de la scène qui va se dérouler.

Cassie entre chez Crisante. Il lui parle, elle lui répond. Crisante sort (normalement accompagnée de sa suite). Cassie reste un moment seul pour conclure la scène et l'acte (pas de chute de rideau à l'époque[86]).

Que s'est-il passé? Un affrontement verbal entre les protagonistes. Crisante est arrivée, quoique provisoirement, à repousser les avances de Cassie. Tout s'est

---

[86] Jacques SCHERER. *La dramaturgie classique en France.* Paris: Nizet, 1970. 171-175.

joué au niveau du discours, du maniement de la parole. Cependant, la conclusion de l'acte annonce un type d'action qui pourrait bien se dérouler sur un autre plan.

Dans cet espace, sur cette scène, au cours de cet affrontement verbal, quelle image se dessine des protagonistes? Peut-on dire, en particulier, que s'esquisse une image glorieuse de l'héroïne? Et si c'est le cas, par quels moyens le texte permet-il au spectateur de la construire?

Dans ce fragment, Crisante défend sa "chasteté", sa "vertu", son "honneur", termes qui, à l'époque, sont liés dans la conception de l'honneur de la femme. On sait que "l'honneur d'une femme" désignait la réputation attachée au caractère irréprochable de ses moeurs. Il est significatif que l'héroïne soit placée dans cette situation, que la défense de son "honneur" constitue le sujet non seulement du fragment, mais aussi celui de la pièce entière. Aussi évident que cela paraisse, c'est une première chose à constater.

D'autre part, dans la nécessité dans laquelle elle se trouve de défendre cet honneur, l'héroïne est confrontée à un obstacle extérieur: celui du désir de l'homme. C'est l'effraction du désir masculin dans l'espace féminin (la ville, la chambre, la conscience) qui déclenche la crise. Cette scène est celle de la résistance féminine au désir masculin. On ne voit pas ici d'obstacle intérieur : le propre désir de l'héroïne, par exemple, n'est pas en cause. Et si, dans sa situation de captive, il y a de sa part désir de vivre ou d'être libre, celui-ci est balayé avant d'être évoqué ("Ouvrez-moi les prisons {...] Que tarde mon

trépas?"). Du moins, au niveau du fragment.

De par leur situation respective, le rapport de force joue en faveur de Cassie, puisqu'en tant que prisonnière, Crisante se trouve à sa discrétion. De ce point de vue, il ne pourrait être retenu que par ce que son "devoir" lui enjoint ou lui interdit de faire. Son devoir, par exemple, lui interdit de rendre la liberté à Crisante. D'autre part, celle-ci doit avoir certains droits qui la protègent dans sa captivité et qu'un geôlier ne devrait pas pouvoir franchir. C'est bien pourtant ce qu'il s'efforce de faire. Crisante le sait et le remet vertement à sa place. Consciente pourtant de la précarité de sa situation, elle quitte les lieux.

Crisante ne se présente pourtant pas comme un parangon de vertu. Concession ou non à l'amour-propre de l'adversaire, elle précise que c'est son malheur qui fait obstacle : "La fortune prospère aime ces entretiens,/ Mais ils sont ennuyeux avec des liens" et, plus loin : Ces entretiens d'amour, de charmes et d'appas,/ En l'état où je suis ne me conviennent pas". L'ensemble de la scène d'ailleurs évoque une héroïne chaste, mais non dépourvue de sensualité. Vue au travers du regard de Cassie, elle exerce un attrait érotique certain et la peinture des fantasmes de celui-ci semble moins destinée à séduire Crisante elle-même que le spectateur. Dans le cadre de la défense de sa chasteté et par petites touches "innocentes", elle-même d'ailleurs ne craint pas d'évoquer la dimension corporelle de son être ("Ma bouche doit s'ouvrir seulement..." et "chargez ce corps de fers" : la victime innocente et fière). Ici non plus, ce n'est pas tant son interlocuteur immédiat que le spectateur qui, à travers le phénomène de la double communication théâtrale, apparaît comme

le véritable destinataire de la parole.

Au niveau de la lecture, le personnage de théâtre est perceptible, notamment, à travers les didascalies, le discours des autres personnages et le sien propre. Sujet de son propre discours, il est aussi objet du discours de l'autre: à travers l'un et l'autre, et l'interaction des deux, son image se construit. Dans cette scène, on peut dire qu'il y a conflit d'images. La représentation que Cassie offre (s'offre) de Crisante dans son discours (un objet érotique sous une parure de reine) s'oppose à celle que Crisante présente d'elle-même à travers l'énonciation du sien propre (un sujet bien décidé à ne pas se laisser transformer en objet). De même, l'image que Crisante renvoie de Cassie (un agresseur camouflé sous un abord amical) ne correspond pas à l'image qu'il donne de lui-même dans son discours (un captif de l'amour). Le conflit d'images représente, crée en le donnant à voir, le conflit de désirs. Cependant, alors que les représentations de Cassie font l'objet d'une description dans son discours, celles de Crisante se manifestent en grande partie à travers le mode d'interaction des interlocuteurs, celui de la confrontation, en même temps qu'elles le déterminent. Au cours de cette confrontation, ce sont les représentations de l'héroïne, sa "volonté" à elle, qui s'imposent, se superposant sans les effacer à celles de Cassie: ces dernières restent visibles comme par transparence. Et au cas où il aurait douté de ce qu'il a vu, le soliloque final de Cassie vient confirmer pour le spectateur cette double couche, cette superposition d'images. Pour le spectateur, Crisante est une héroïne chaste et fière *et* un objet érotique; de même, Cassie est son agresseur, sans que cela l'empêche d'être prisonnier de sa passion.

Sans doute Crisante est-elle en position de supériorité sur le plan du désir, puisque c'est Cassie qui est "demandeur": c'est elle qui détient l'objet de son désir. Cependant, c'est lui qui a la force des armes et qui impose "la loi de dialogue"[87], en l'occurence un "entretien" galant que Crisante veut éviter. Mais, au cours de l'affrontement, par le seul effet de la parole-action, l'héroïne, placée au départ en situation d'esclave, est parvenue à reconquérir sa position d'autorité. Cette scène, qui constitue le premier face-à-face des protagonistes auquel il est donné au spectateur d'assister, crée le personnage de Crisante. D'abord sur la défensive, elle se contente de maintenir, poliment mais fermement, son interlocuteur à distance en arguant de son infortune et de son chagrin. S'efforçant d'éviter la confrontation directe, elle laisse à l'adversaire la possibilité de se retirer avec les honneurs de la guerre. Elle manifeste ainsi la sûreté d'instinct, l'usage du monde, ainsi que la dignité d'attitude qui conviennent à un personnage tragique de femme et de reine dans sa situation. Mais devant l'ardeur croissante des assauts de séduction de son interlocuteur, elle riposte avec une véhémence qui laisse celui-ci interdit. Le rapport de force entre les adversaires bascule instantanément et Cassie recule devant la "bouillante rage" de Crisante. Proclamant hautement les intentions de son agresseur, elle leur donne une dimension criminelle. Son refus est absolu. On ne se trouve plus seulement ici au niveau du personnage comme *acteur* et comme *rôle codé* -et qui implique le refus de la femme-, mais aussi à celui de la caractérisation de l'individu-personnage[88]. Dans le spectacle de la peur, de la

---

[87] A. UBERSFELD. Lire le théâtre I. o.c. 210-211.

[88] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* Paris : Belin, 1996. 96-106 (Paragraphe : "Le personnage et ses trois fils

honte ou simplement de la ruse (il nie) de Cassie, le spectateur peut lire l'effet du courage, de la détermination, ainsi que de la passion de l'héroïne. On a vu aussi que le jeu de la subjectivité et de l'intersubjectivité des protagonistes, créé par le jeu des pronoms personnels je/tu participe au mouvement de la parole-action: Crisante s'affirmant comme sujet de son discours et rejetant l'intrusion de l'autre; Cassie se retirant progressivement du sien.

Il y a encore autre chose: la dimension poétique du langage, le jeu des images. Dans l'éclat de sa colère, l'héroïne est toute de feu, ce feu qu'elle reproche à l'adversaire d'avoir allumé: incendie de la ville, flamme de la passion et soleil, sur fond de catastrophe, dans son aspect incendiaire ou comme un astre mort. Les chaînes d'images se dévident, entraînant avec elles le fil de la pensée, faisant flamboyer le discours de la locutrice d'un halo éblouissant. Et si gloire et vaillance, d'une part, gloire et lumière, de l'autre, entretiennent des rapports d'intelligence ou de complicité, l'étincelante colère de l'héroïne défendant son honneur permet certainement au spectateur de se construire une première représentation glorieuse de celle-ci. Notons pourtant que cette victoire vient néanmoins s'inscrire dans le cadre de la défaite, de la perte et de la mort : thèmes évoqués aussi bien par les motifs du discours que par la situation de captivité de Crisante et la passion de Cassie, qui restent inchangées.

Il reste à voir comment cette image s'intègre dans l'ensemble du texte et, en

---

conducteurs"). Certaines déterminations du personnage dépendent de sa fonction d'*acteur* (par exemple, en tant qu'*acteur,* Scapin est le *décepteur* de la comédie) et de son *rôle codé* (le valet originaire de la comédie latine). D'autres types de déterminations lui appartiennent en propre et lui donnent une caractérisation individuelle. Voir aussi A. UBERSFELD. *L'école du spectateur (Lire le théâtre 2).* Paris: Éditions sociales, 1981. 173-177.

particulier, dans le cadre de la fable, à l'empire de laquelle, selon la jolie formulation de Robert Abirached, est soumis le personnage de théâtre.

CHAPITRE 2
LE PERSONNAGE DANS L'ACTION
CRISANTE, TRAGÉDIE
1ère représentation, 1635 (?) - 1ère édition, 1639 -1640[89]

Edition critique: la parution de l'édition moderne de Crisante est prévue en 2002 à la Société des Textes Français Modernes. Jean de ROTROU. Théâtre complet. Éd. dirigée par Georges FORESTIER. Crisante, Le Véritable Saint Genest, Cosroès (volume consacré aux tragédies historiques)[90]. En attendant la parution de cette édition critique, je me suis basée sur le texte de Paris, Desoer, 1820, dont je disposais[91].

Sources historiques: Sujet probablement inspiré de Plutarque, Virtues of Women, 22ème Exemple[92].

Sources littéraires: Personnages probablement inspirés aussi par les anecdotes au sujet de Cyrus et d'Alexandre, lesquelles ont donné lieu aux pièces de Hardy, Panthée et Timoclée. La façon dont on se débarrasse des gardes de la reine rappelle Mairet, La Virginie, III, 9.[93]

---

[89] Cf. H.C. LANCASTER. *A History of French Dramatic Literature in The Seventeenth Century*. Part II : The Period of Corneille 1635-1651. vol. I. Baltimore, Maryland : Gordian Press, 1966 (réimpression'). 65. note 20. Lancaster estime que la première représentation dut avoir lieu en 1635. Quant à la date de la première édition, l'éditeur des *Oeuvres* de Rotrou, Paris, Desoer, 1820, date la pièce de 1639. Lancaster donne la date de 1640 et cite comme éditions Paris, Sommaville, 1640 et Sommaville et Quinet, 1640; *privilège du roi* du 7 février 1637, *achevé d'imprimer* du 2 décembre 1639.

[90] Jean de ROTROU. *Théâtre complet 1 : Bélisaire, Venceslas*. Ed. George FORESTIER. Texte établi et présenté par Marianne BÉTHERY. Paris: Société des Textes Français Modernes, 1998. 8. Depuis la réalisation de ce travail, l'ouvrage est sorti en volume 4. Jean de ROTROU. *Théâtre complet 4: Crisante, Le Véritable Saint Genest, Cosroès*. Textes établis et présentés par Alice DUROUX, Pierre PASQUIER, Christian DELMAS. Paris: Société des Textes Français Modernes, 2001.

[91] Jean ROTROU. *Crisante,* tragédie (1639). *Oeuvres*. [Ed. VIOLLET-LE-DUC]. vol. 4. [Paris : Desoer, 1820]; Genève : Slatkine Reprints, 1967. 455-549 et "Variantes de la tragédie de Crisante". vol. 4. 740-749. L'édition Desoer a été la seule édition complète des oeuvres de Rotrou, avant celle en cours de la STFM.

[92] Pour les sources historiques et littéraires, cf. H. C. LANCASTER. *o.c.* 65-67. On trouve le sujet également dans Tite-Live, XXXVIII, 24, ainsi que dans Valerius Maximus, VI, I. Histoire de Chiomara, femme d'un chef gaulois, installé près d'Angora. Se déroule au IIème siècle avant JC, pendant la guerre contre les Romains, dirigés par Cn. Manlius. Chiomara est violée par le centurion à la garde de qui elle avait été confiée et qui, par la suite, poussé par l'avarice, en demande une rançon. Pendant le paiement de la rançon, Chiomara ordonne à un des Gaulois de couper la tête au centurion. Elle rapporte la tête coupée à son mari, comme preuve de ce qu'elle n'avait pas consenti à la perte de son honneur.

[93] Ainsi que *La Clorise* de Baro pour l'ouverture du 2ème acte; plus un vers (*Crisante,* I, 3 : "Et le traître me baise afin de m'étouffer") qui rappelle une ligne d'*Argénis et Poliarque* (I, 1) de Du Ryer, ainsi qu'un autre vers, prononcé par Crisante après s'être poignardée (dernière scène de la tragédie), quand elle dit à son mari : "Cruel, vois là-dedans si ma constance est vaine" qui rappelle un vers de *Pyrame et Thisbé* prononcé par Pyrame dans une situation analogue : "Regarde là-dedans si ma douleur est vraye". LANCASTER, o.c. 67. note 23.

N.B. Lancaster étudie Crisante dans le cadre des années 1635-1636 (Part II, vol. I, chapter II, [paragraphe] III. Tragedies Derived from Roman History). A la suite de Crisante, il étudie La Lucresse romaine de Chevreau, ainsi que Lucrèce de Du Ryer[94]. Il voit dans ces tragédies des sujets qui rappellent ceux de Scédase et de Timoclée de Hardy, d'une part, et qui préparent la voie à Théodore de Corneille, d'autre part.

Après avoir considéré la création de l'image glorieuse de l'héroïne dans le feu de l'action (de la parole-action), voyons comment la représentation du personnage se construit dans le cadre de la fable, de l'action comme structure narrative globale. Dans cette section, j'envisagerai l'action selon deux points de vue différents: schématiquement d'abord, selon le découpage en actes; de façon plus approfondie, ensuite, à partir des modèles actantiels. C'est particulièrement à ce dernier niveau, celui de "la logique des actions"[95], que j'analyserai le rôle que joue la gloire dans l'action de la tragédie.

1. L'ACTION DE *CRISANTE* SELON LE DÉCOUPAGE EN ACTES

Il existe deux versions de la pièce, l'une en cinq actes et l'autre en quatre. Selon Lancaster, le manuscrit original aurait été en cinq actes, mais la pièce aurait été raccourcie postérieurement par l'auteur, en vue de la représentation. Il existe des copies imprimées des deux versions[96]. L'édition Desoer reproduit la version en quatre actes, mais ajoute les scènes manquantes en fin de volume, sous la

---

[94] Le sujet est dans l'air du temps. Selon Lancaster, ces pièces seraient légèrement postérieures à la *Crisante* de Rotrou et auraient toutes deux été représentées pour la première fois en 1636 (premières éditions 1637 et 1638 pour *La Lucresse romaine* de Chevreau; 1638 pour *Lucrece* de Du Ryer). Cf. LANCASTER. o.c. 67. note 25 et 69. note 28.

[95] Patrice PAVIS. *Dictionnaire du théâtre.* Paris : Dunod, 1996. 5 ("Actantiel").

[96] LANCASTER. o.c. 65. note 20.

mention "Variantes"[97]. L'éditeur précise qu'il ne s'est aperçu que tardivement de l'existence de la version en cinq actes. C'est ce qui m'est arrivé aussi. Le résultat, c'est que j'ai eu la chance d'aborder l'oeuvre par le biais de la version abrégée. Il me semble, en effet, que les modifications apportées par les coupures accentuent dans la tragédie une différence de ton qui m'a frappée dès la première lecture et qui ne me serait peut-être pas apparue de la même façon si j'avais abordé l'oeuvre de façon plus conventionnelle (sous forme de tragédie en cinq actes). Cette différence de ton, que je qualifierai d'outrance parodique est imp[ortante du point de vue de l'étude de la gloire. J'y reviendrai dans la section traitant de la théâtralité. Pour l'instant, je me contenterai d'une rapide comparaison entre les deux versions, du point de vue de la succession des actions.

Ci-dessous figure la présentation de l'action dans les deux versions, selon le découpage en actes et en scènes.

***Version en V actes* (1508 vers)**[98]

La scène est en Grèce, à Corinthe et dans la région, à l'époque d'Auguste. Les Romains, dirigés par le général Manilie, viennent de s'emparer de la ville. Antioche, roi de Corinthe, a pris la fuite, laissant son épouse Crisante aux mains de l'ennemi.

Acte I Au cours d'un conseil de guerre, le général romain Manilie

[97] J. ROTROU. *Oeuvres.* vol. IV. [Paris: Desoer, 1820]; Genève : Slatkine Reprints, 1967. 740-749

[98] Selon ma propre numérotation des vers (ceux-ci ne sont pas numérotés dans l'édition Desoer, *o.c*).

ordonne à ses officiers de respecter la reine Crisante dont il attend la rançon. Il confie la garde de celle-ci à Cassie, son second (scène 1). Cassie révèle à son ami Cléodore la passion irrésistible qu'il éprouve pour Crisante (scène 2). De son côté, Crisante déplore son infortune et confie à ses suivantes ses craintes quant aux intentions de Cassie (scène 3). Cassie aborde Crisante: elle repousse ses avances (scène 4).

Acte II Le roi Antioche se lamente sur son sort. Il veut payer la rançon de son épouse Crisante (scène 1). Cassie veut Crisante: il arrive à suborner Orante, suivante de la reine (scène 2). Crisante, qui s'en aperçoit, poignarde Orante, puis tente de se poignarder elle-même (scène 3). Cassie l'en empêche. Il semble céder aux raisons de Crisante, qui sort de scène; il se ravise ensuite et se lance à la poursuite de celle-ci (scène 4).

[Cassie viole Crisante. Il se repent et lui rend la liberté]

Acte III Crisante est en route, soutenue par sa suivante Marcie. Elle perd connaissance et appelle la mort. Encouragée par Marcie, elle finit par se résoudre à chercher refuge et vengeance auprès de son époux (scène 1). Cassie, en proie au repentir, fait le récit de son crime à Cléodore. Celui-ci l'empêche de se dénoncer immédiatement (scène 2). Antioche se lamente sur son sort, quand il voit arriver Crisante (scène 3). Celle-ci confie son infortune à son époux, qui la renvoie (scène 4). Outrée des soupçons qu'il a conçus à son égard, elle se jure de lui prouver son innocence (scène 5).

Acte IV Cassie, torturé de remords, veut subir le châtiment qu'il mérite. Il est en proie à des visions d'horreur et s'évanouit. Cléodore essaie en vain de le ramener à la raison (scènes 1 et 2). Manilie, en conseil avec ses capitaines, s'étonne de l'absence de Cassie, quand il voit arriver Crisante (scène 3). Crisante plaide sa cause auprès de Manilie (scène 4). Cassie s'offre de lui-même au châtiment. Crisante lui rend son épée pour qu'il puisse se donner la mort. Il s'exécute. Crisante obtient de Manilie la tête de Cassie (scène 5).

[Décapitation du cadavre de Cassie]

Acte V Antioche se lamente sur son sort (stances) et se décide à mourir (scène 1). Il renvoie ses gens qui s'efforçaient de le réconforter (scène 2). Il prépare deux épées pour se donner la mort, puis les cache de crainte d'être surpris (scène 3). Marcie entre pour demander audience à Antioche de la part de Crisante. Refus d'Antioche (scène 4). Crisante, furieuse, force l'entrée de la chambre. Elle lance la tête de Cassie aux pieds de son mari et se poignarde. Antioche se tue et vient expirer sur le cadavre de Crisante. Les assistants se déclarent incapables de rendre les derniers devoirs aux morts. Ils sortent (ou se

préparent à sortir)[99] (scène 5)

***Version en IV actes* (1308 vers)**

Dans la version abrégée, les actes I et II restent identiques. L'acte IV de la version complète, amputé de sa première moitié, est rattaché à l'acte III. L'acte V de la version complète devient l'acte IV de la version abrégée, sans subir d'autres modifications. La partie coupée est essentiellement celle qui était consacrée aux remords et au délire de Cassie. Selon la version brève, l'action s'enchaîne donc comme suit:

Acte I Idem

Acte II Idem

[Cassie viole Crisante. Il se repent et lui rend la liberté]

Acte III Crisante est en route, soutenue par sa suivante Marcie. Elle perd connaissance et appelle la mort. Encouragée par Marcie, elle se résout à chercher refuge et vengeance auprès de son époux (scène 1). Cassie, en proie au repentir, fait le récit de son crime à Cléodore. Celui-ci l'empêche de se dénoncer immédiatement (scène 2). Antioche se lamente sur son sort, quand il voit arriver Crisante (scène 3). Celle-ci confie son infortune à son époux, qui la renvoie. Outrée des soupçons qu'il a conçus à son égard, elle se jure de lui prouver son innocence (scène 4). Crisante plaide sa cause auprès de Manilie (scène 5). Cassie s'offre de lui-même au châtiment. Crisante lui rend son épée pour qu'il puisse se donner la mort. Il s'exécute. Crisante obtient de Manilie la tête de Cassie (scène 6).

[Décapitation du cadavre de Cassie]

Acte IV Idem acte V de la version complète

Ainsi, l'intrigue est-elle divisée en deux parties par la perpétration du viol de

[99] Il n'y a pas de didascalie précisant que les assistants quittent la scène.

Crisante par Cassie. Il y a l'avant et l'après du crime et un double suspense: 1) Crisante parviendra-t-elle à échapper aux poursuites de Cassie (à préserver son honneur) (actes I et II)? 2) Crisante arrivera-t-elle à tirer vengeance du coupable et à prouver son innocence auprès de son époux (à restaurer son honneur) (actes III à V)? Du côté de Cassie, il s'agit de savoir: 1) s'il passera à l'acte comme il en a l'intention ou si quelque chose l'empêchera de réaliser un désir d'une violence extrême (si extrême qu'il en est prêt à perdre sa gloire et à flétrir par son acte celle des vainqueurs romains, laquelle se manifeste au plus haut point par la maîtrise des passions) (actes I et II); et 2) quelles seront pour lui les conséquences de son crime et comment il arrivera à faire face à un repentir si violent qu'il lui en fait perdre la raison (son châtiment permettant de rétablir la gloire des vainqueurs auprès des vaincus) (actes III et IV). Quant à Antioche, troisième protagoniste de la tragédie, ses (ré)actions sont toujours décalées par rapport à la situation: accablé par l'absence de son épouse, il pense que son malheur ne peut être pire, alors précisément que Cassie lui apprête un malheur plus sensible (acte II); quand Crisante lui confie son infortune, au lieu de chercher à tirer vengeance du criminel, il l'accuse et la renvoie à l'ennemi (acte III); plus tard, il se l'imagine en train de tramer sa mort, alors qu'elle vient précisément d'obtenir de Manilie le châtiment de son agresseur; il faudra qu'elle jette à ses pieds la tête de Cassie et se poignarde devant lui, pour qu'il se rende compte, trop tard, de son erreur (acte V). Ces écarts jouent un rôle important dans l'action et le dénouement de la tragédie (aux actes III et V), de même qu'ils contribuent à la dimension burlesque spécifique au personnage.

Sauf mention contraire, les références au texte renverront à la version en cinq actes.

2. L'ACTION DE *CRISANTE* SELON LES MODÈLES ACTANTIELS

Le modèle ou schéma actantiel est une notion issue des recherches de V. Propp (*La morphologie du conte*), d'E. Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*) et d'A.J. Greimas *(Sémantique structurale).* Le modèle actantiel à six cases de Greimas a été adapté pour le théâtre par Anne Ubersfeld. Rappelons-en les caractéristiques et le fonctionnement. Le schéma actantiel étant construit sur le modèle d'une structure syntaxique, ses unités ou *actants* correspondent à des éléments syntaxiques, ceux de la phrase de base du récit. Les fonctions syntaxiques de *sujet, objet, destinataire, adjuvant* et *opposant* se comprennent aisément. Quant au *destinateur,* il correspond à la notion de complément de cause. Le schéma 1.1 présente le modèle actantiel de Greimas, adapté par Anne Ubersfeld et illustré par l'exemple de la *Quête du Graal*[100].

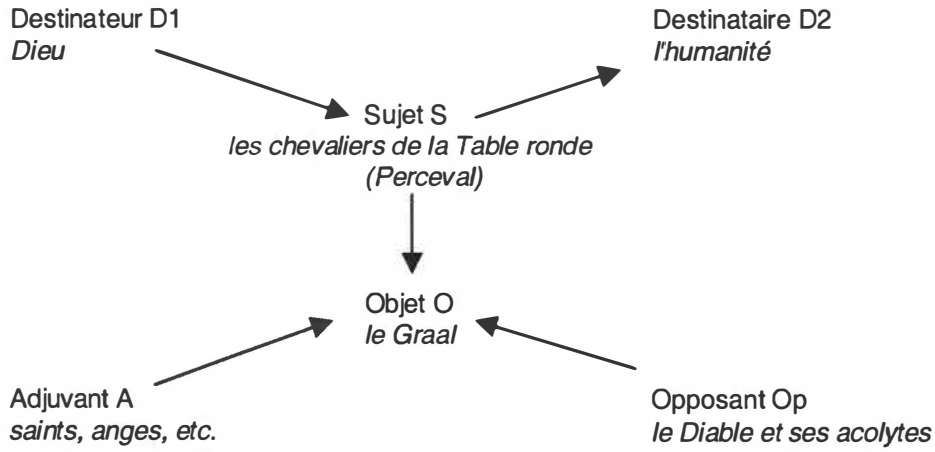


Schéma 1.1 LA QUÊTE DU GRAAL (selon A. Ubersfeld)*

*Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996. 51.

[100] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I,* Paris : Belin, 1996. 43-87.

"Nous trouvons, dit Ubersfeld, une force (ou un être D1); conduit par son action, le sujet S recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un être D2 (concret ou abstrait); dans cette recherche, le sujet a des alliés A ou des opposants Op"[101].

Il est important d'insister sur le fait que les actants ne s'identifient pas nécessairement aux personnages. En effet, comme le souligne Ubersfeld, "un actant peut être une abstraction (la Cité, Eros, Dieu, la Liberté) ou un personnage collectif (le choeur antique, les soldats d'une armée) ou bien une réunion de plusieurs personnages" (par exemple, les divers opposants au sujet). D'autre part, "un personnage peut assumer simultanément ou successivement plusieurs fonctions actantielles différentes". Et enfin, "un actant peut être scéniquement absent, et sa présence textuelle peut n'être inscrite que dans le discours d'autres sujets de l'énonciation (locuteurs) tandis que lui-même n'est jamais sujet de l'énonciation, ainsi dans Andromaque, Astyanax ou Hector"[102]. Selon Anne Ubersfeld, seul le sujet S est toujours un être animé. Il se caractérise par sa quête/son désir de l'objet O, laquelle est le moteur de l'action. C'est ce qui constitue, selon le vocabulaire de Greimas, l'axe du vouloir, ou selon la terminologie d'Ubersfeld, la flèche du désir. Quant à l'axe destinateur-destinataire, c'est celui du contrôle des valeurs, c'est-à-dire, de l'idéologie (ou l'axe du pouvoir ou du savoir ou des deux à la fois)[103].

---

[101] A. UBERSFELD. *o.c.* 81

[102] A. UBERSFELD. *o.c.* 67-68

[103] P. PAVIS. *o.c.* 2-6 (article "Actantiel").

En dissociant psychologie et fonction des personnages, le modèle actantiel permet de "visualiser les principales forces du drame et leur rôle dans l'action"[104] et de rendre compte ainsi des structures profondes de l'oeuvre. "Véritable syntaxe de l'action dramatique", c'est un outil qui permet de passer "de l'univers des personnages à l'analyse de la dynamique des forces intérieures qui régissent toute l'oeuvre"[105].

Le critère de détermination de ces forces ou fonctions syntaxiques ou *actants* est à chercher dans l'action elle-même, telle qu'elle apparaît dans l'enchaînement des épisodes de l'intrigue. Les discours des personnages, en effet, sont souvent en contradiction avec leur rôle actantiel. L'adjuvant, par exemple, est celui qui aide dans l'action, même si ses intentions sont malveillantes[106].

L'intérêt du modèle actantiel est de constituer un "ensemble dont tous les éléments sont interdépendants et dont aucun n'est isolable". Cette interdépendance peut s'exprimer de la façon suivante : "*D1 veut que [S désire O] à l'intention de D2*". C'est ainsi que la proposition enchassée *[S désire O]* est une proposition non autonome, "qui n'a de sens que par rapport à l'acte social D1 veut que ..."[107].

---

[104] Ibid.

[105] Jean-Pierre RYNGAERT. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas, 1991. 59-66

[106] A. UBERSFELD. *o.c.* 78.

[107] A. UBERSFELD. *o.c.* 81 et 87.

Anne Ubersfeld insiste sur le fait que le schéma actantiel est un instrument au service de la lecture du théâtre, non une forme pré-établie ni une structure figée. Il "sert non pas tant à résoudre les problèmes qu'à les poser". L'intérêt du modèle actantiel réside dans sa mobilité. Pour faire une lecture éclairante d'une pièce, il faut appliquer le modèle actantiel à chacun des personnages, considérés tour à tour comme sujets (si Chimène est l'objet de la quête de Rodrigue, elle est aussi sujet d'un désir dont Rodrigue est l'objet). D'autre part, le modèle actantiel de chaque personnage pris comme sujet peut varier au cours de l'action. Il convient donc d'appliquer le modèle actantiel à différentes étapes (actes ou scènes)[108] de l'action. C'est ce que je vais faire à présent pour la tragédie de *Crisante*, en tâchant d'en dégager les fonctions actantielles associées à la gloire, en particulier celles relatives à la gloire de l'héroïne.

A. Modèle actantiel selon l'axe S-O Cassie-Crisante: actes I et II

Pour établir le modèle actantiel d'une pièce, il faut partir du sujet. Ceci n'est pas toujours aussi simple qu'il y paraît, car le héros ou l'héroïne éponyme de la pièce n'en est pas nécessairement le sujet. Il s'agit de rechercher le couple de base constitué par le sujet et l'objet de son désir ou de son vouloir et représenté par la flèche qui indique le sens de la quête, la force motrice de l'oeuvre[109].

---

[108] Au sujet de la détermination, problème non encore résolu, de ces étapes ou unités séquentielles, voir UBERSFELD. *o.c.* 78.

[109] A. UBERSFELD. *oc.* 57-58. l'auteur indique que "la détermination du sujet ne peut se faire que par rapport à l'action, et dans sa corrélation avec un objet. A proprement parler, il n'y a pas de sujet autonome dans un texte, mais un axe sujet-objet. [...] est sujet [...] celui autour du désir de qui l'action, c'est-à-dire le modèle actantiel, s'organise, celui que l'on peut prendre pour sujet de la phrase actantielle, celui dont la positivité du désir, avec les obstacles qu'elle rencontre, entraîne le mouvement de tout le texte".

La situation se complique encore dans *Crisante*, car si c'est bien le désir de Cassie qui semble propulser l'action dans les deux premiers actes, la situation s'inverse à partir de l'acte troisième (après le viol) et c'est l'énergie de Crisante qui semble bien la force motrice de la seconde partie de la tragédie. Je commencerai donc par faire l'analyse actantielle à partir du sujet Cassie, dont "la positivité du désir" entraîne le mouvement de tout le texte durant les deux premiers actes. A l'action de ces deux premiers actes, il faut rattacher aussi la perpétration du viol, qui a lieu dans le laps de temps séparant l'acte II de l'acte III et dont le récit, fait par Cassie, figure à la deuxième scène du troisième acte.

Même s'il a des répercussions politiques, le viol commis par Cassie est présenté comme un crime passionnel. Du point de vue du sujet Cassie, le point de départ du modèle actantiel est donc celui de toute quête amoureuse. Poussé par Eros, le sujet poursuit l'objet de sa passion à l'intention d'un destinataire (celui à qui l'action profite) qui n'est autre que lui-même[110], soit le schéma 1.2 .

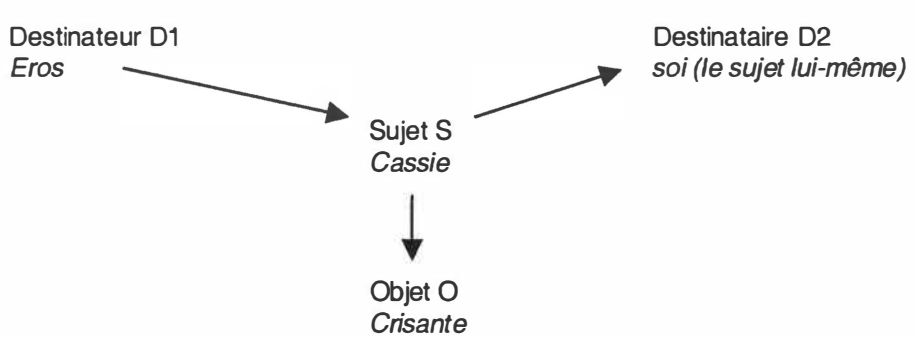


Schéma 1.2 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I et II: Cassie-Crisante (a)

[110] A. UBERSFELD. o.c. 51.

En ce qui concerne les opposants, la société et les parents sont généralement ceux qui font obstacle à la quête amoureuse. C'est bien aussi ce qui se passe dans *Crisante,* où c'est le général romain Manilie, représentant d'Auguste en territoire grec conquis, qui donne à ses officiers l'ordre formel de respecter "l'honnêté" de la belle captive, dont on attend d'ailleurs une rançon. Pour plus de sûreté, c'est à son second, Cassie, qu'il en confie la sauvegarde (acte I, scène 1). La gloire prend sa place dès l'ouverture de la tragédie, et ce sont les vainqueurs romains qui s'en considèrent les détenteurs de droit et de fait. La pièce s'ouvre sur une sorte de conseil de guerre, présidé par Manilie. Après la prise de Corinthe, les vainqueurs font le point de la situation. Outre le rappel des événements nécessaires à la compréhension de la situation par le spectateur, Manilie situe ceux-ci dans la perspective romaine. D'emblée, il affirme l'universalité de la gloire et de la puissance de Rome qui font d'elle l'égale d'une divinité ("Tout conspire à servir ses desseins glorieux,/ Les dieux semblent plutôt ses captifs que ses dieux". Acte I, scène 1). De Rome, de sa puissance et de sa gloire, ce sont eux qui sont les représentants. Cette fonction s'accompagne cependant de devoirs, légaux d'abord ("affermir ses lois" au nom d'Auguste). Après que ses officiers ont renchéri sur leurs exploits guerriers, Manilie en vient à la situation des vaincus: la fuite d'Antioche, roi de Corinthe, et la captivité de son épouse Crisante, tombée entre leurs mains (portrait séduisant de Crisante). C'est ici qu'interviennent un autre type de devoirs et une gloire d'ordre moral; l'injonction de respecter Crisante s'accompagne, en effet, moins de perspectives politiques que de considérations morales :

> Empêchons toutefois que son honnêteté
> Ne reçoive entre nous aucune indignité.

> C'est peu que de paroître en un danger extrême,
> Qu'attaquer un pays, qu'affronter la mort même;
> Ces exploits sont communs aux autres nations :
> Mais Rome seulement dompte les passions,
> Et, quelque autre dessein que sa grandeur respire,
> Elle sait sur soi-même étendre son empire :
> Sa force est absolue, et charme ni beauté
> Ne la peut divertir de sa sévérité. *(acte I, scène 1)*

C'est donc en raison de la gloire de Rome, de l'idée que les Romains se font de sa grandeur par rapport aux autres nations, qu'ils sont tenus à la domination des passions, idéal moral plus exigeant que le courage physique et la conquête militaire.

Pour Cassie, c'est donc la société sous tous ses aspects -politiques, militaires, légaux, moraux- qui s'oppose à la conquête de Crisante. C'est à cette forme d'appartenance à la société, exprimée par la notion de gloire, que se trouve confrontée la quête de Cassie. Son ami Cléodore l'en avertit tout de suite et il essaie en vain de le détourner de ses projets (acte I, scène 2). Qu'il ne puisse qu'aller à sa perte, Cassie en est lui-même bien conscient et il est, par moments, en proie à une sorte de dilemme : d'un côté, il subi la pression d'un désir incontrôlable; de l'autre, il voit clairement son honneur et sa vie en danger, et se trouve confronté à sa conscience ou à une sorte de Surmoi qu'il exprime en termes de "Rome, Auguste (César), les aïeux" (acte II, scène 4). L'obstacle société pour lui est donc double : non seulement extérieur, mais également intérieur[111], et Cassie est à lui-même -ou plus exactement, à sa quête- son propre opposant. Que l'intériorisation du conflit soit peu convaincante est une autre question. Quoiqu'il en soit, aucune considération ne pourra le retenir dans

[111] Sur les obstacles, voir Jacques SCHERER. *La dramaturgie classique en France.* Paris : Nizet, 1970. 62-82.

la quête de son objet :

> Qu'aucune cruauté n'égale mon supplice,
> Que j'offense l'état, et que Rome périsse,
> Je suivrai mon dessein : Crisante a des attraits
> Plus forts que tous respects et que tous intérêts;
> Sa beauté couvrira quelque tord qu'on m'impute;
> Et tomber de son sein est une belle chute *(acte I, scène 2)*

Autre opposant essentiel à la quête de Cassie : Crisante elle-même. Comme c'est le cas quand il s'agit d'amour non réciproque, c'est l'objet de la quête lui-même qui constitue l'obstacle principal au désir du sujet. Enfin, dernier opposant, mineur celui-là, c'est Marcie, la suivante de Crisante qui essaiera en vain de s'opposer au viol. Elle sera elle-même agressée par les gardes chargés de protéger la reine (récit de Cassie, acte III, scène 2). On peut donc inscrire ce qui suit, dans la case opposant du schéma 1.3.

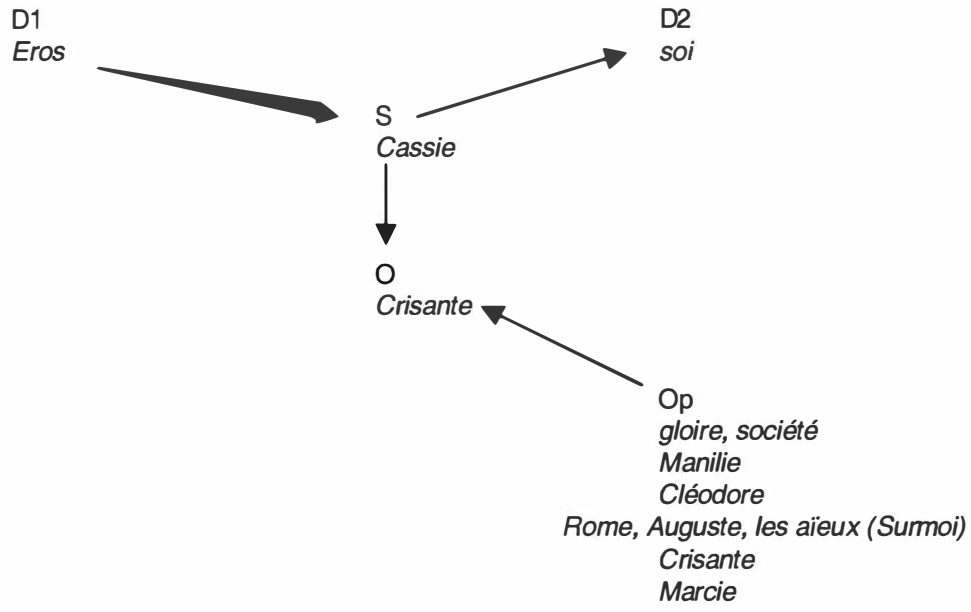


Schéma 1.3 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I et II: Cassie-Crisante (b)

On pourrait croire qu'en se mettant au ban de la société pour la possession d'une femme qui préfère mourir que de lui céder, le protagoniste masculin se trouve isolé dans sa quête. Or, il n'en est rien. Paradoxalememt, c'est le représentant de l'autorité lui-même qui, symboliquement du moins, induit le désir au moment même où il en interdit la réalisation. Dans la scène d'exposition, Manilie consacre près de la moitié de son temps de parole, soit 23 vers sur 54, à expliciter la situation de la belle Crisante, pour laquelle il convient du désir de tous. Voici en quels termes il s'exprime. Parlant de la fuite d'Antioche :

> Combien éprouve-t-il les astres inhumains
> Par sa chaste moitié tombé entre nos mains !
> Il est vrai que jamais les soins de la nature
> N'ont formé de beauté si charmante et si pure :
> Ses yeux, ces feux d'amour, ces deux foudres des coeurs,
> Lorsqu'on triomphoit d'eux triomphoient des vainqueurs;
> Crisante en se rendant nous força de nous rendre,
> Et ce ne lui fut qu'un qu'être prise et que prendre.
> Empêchons toutefois que son honnêteté
> Ne reçoive entre nous aucune indignité etc. *(acte I, scène 1)*

Étrange façon de dire de ne pas y penser ! On reconnaîtra ici, à peu de choses près l'espèce de scène de séduction "originaire" évoquée par Cassie au cours de la scène 4 du même acte[112]; la "beauté si *charmante*" ("ces *charmans* appas"), au sens étymologique d'*ensorcelante,* et la mention des "yeux", "ces feux d'amour, ces deux foudres des coeurs" ("Nous rire et nous *charmer* est bien mieux leur usage"); d'où la métaphore des vainqueurs vaincus, pris aux rets de l'amour. Dans la mesure où exprimer le désir, c'est déjà le réaliser, en

---

[112] scène évoquée par Cassie avec une sorte de mise à distance "mythique" : voir l'emploi du passé simple (seuls cas de toute la scène 4) et du "nous" collectif.

exprimant le désir de "tous" (le "nous" collectif) pour Crisante, Manilie joue ici le rôle d'initiateur. Le spectateur du moins aura tout de suite compris le sujet de la pièce.

Mais Manilie ne se contente pas d'induire le désir. Son rôle d'adjuvant va plus loin, puisque c'est lui-même, en tant que représentant de l'autorité, qui confie la garde de la captive à Cassie avant de quitter Corinthe[113]. Si la société, incarnée par Manilie, joue le rôle actantiel d'opposant à la quête de Cassie, elle n'en joue donc pas moins celui d'adjuvant. Adjuvants secondaires, mais efficaces : les deux gardes de la reine qui s'entretuent pour la suivante au lieu de protéger la maîtresse (récit de Cassie, acte III, scène 2).

Du côté des vaincus, les adjuvants de la quête de Cassie sont aussi les plus proches possible de Crisante: le mari d'abord, Antioche, dont la fuite a laissé son épouse aux mains de l'ennemi (action antérieure au début de la tragédie)[114]; Orante, suivante de Crisante ensuite, que Cassie fait intervenir pour lui auprès de sa maîtresse.

---

[113] On peut comparer le rôle de Manilie dans *Crisante* à celui de Collatin dans *Lucrece* de Du Ryer (1ère représentation: 1636, 1ère édition: 1638), autre pièce sur le thème du viol, que Lancaster estime légèrement postérieure à *Crisante*. Dans *Lucrece,* c'est Collatin, le naïf et imprudent mari de Lucrèce, qui joue le rôle d'initiateur à l'égard du prince Tarquin. De même encore, c'est Collatin, qui introduit lui-même Tarquin auprès de son épouse, puis quitte les lieux sans se douter des projets criminels de celui-ci..

[114] Antioche joue donc également une partie du rôle rempli par Collatin, en tant qu'adjuvant de la quête du criminel. Attribuer ce rôle d'acolyte du "diable" ou du "méchant" de la tragédie à des personnages dont les intérêts consistent précisément à s'opposer à l'action de celui-ci, permet aux auteurs de satisfaire à la dimension d'ironie tragique que doit comporter la tragédie, ainsi qu'aux exigences aristotéliciennes des héros ni entièrement bons ni entièrement mauvais. Bien entendu, Cassie lui-même n'est pas un méchant traditionnel et, Rotrou a tout fait pour lui donner une dimension plus humaine (cf. infra).

On peut à présent compléter, pour les deux premiers actes (incluant l'entracte entre les actes II et III), le modèle actantiel qui a Cassie pour sujet (voir schéma 1.4).

On se souviendra que c'est le concept de gloire qui cristallise l'opposition de la société à la quête du sujet. On notera aussi que la société a été pour lui plus efficace dans son rôle d'adjuvant que dans celui d'opposant : ni les ordres formels de Manilie, ni les objurgations de Cléodore, ni les avertissements de sa raison et de sa conscience ne parviendront à arrêter Cassie dans son action.

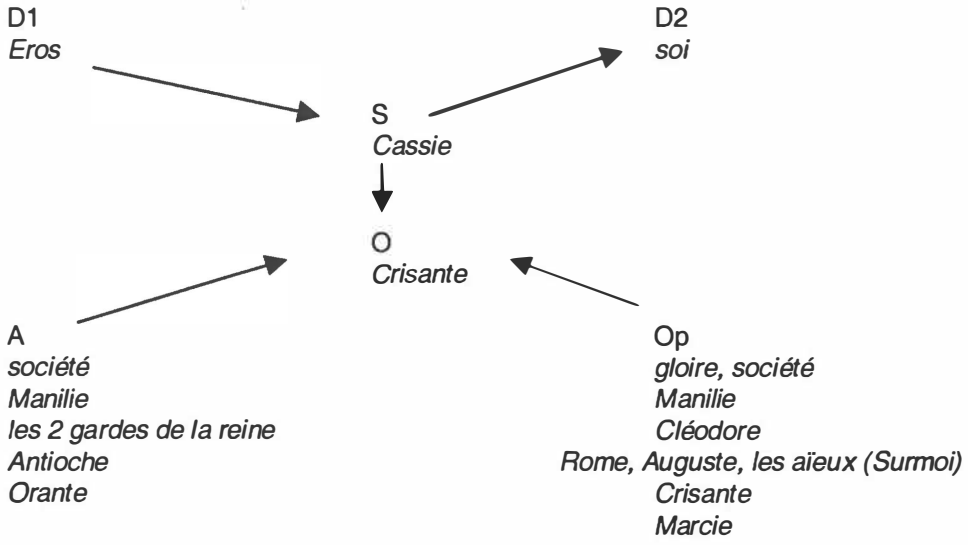


Schéma 1.4 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I et II: Cassie-Crisante (c)

B. Modèle actantiel selon l'axe S-O Cassie-châtiment: actes III et IV

Après la perprétration du viol, et pour cause d'obtention de l'objet, Cassie -ou plutôt l'axe S-O Cassie-Crisante- disparaît en tant que moteur de l'action. Privé de son axe, le sujet Cassie "tourne fou". Passant en position de destinateur D1, l'opposant Surmoi -"Rome, Auguste, les aïeux"- se retourne férocement contre le sujet. Par "Surmoi", je fais référence non seulement à l'intériorisation des instances sociales interdictrices, mais aussi à l'idéal du Moi[115].

> Parus-je, hélas ! parus-je en cet aveuglement,
> Avoir rien de Romain, ni d'homme seulement ?
> O trop lâche fureur ! indigne acte d'un homme,
> Indigne de Cassie et d'un enfant de Rome ! *(acte III, scène 2)*

Cassie ne peut résister à la pression de ce "bourreau qui consume [sa] vie" (III, 2). Il espère trouver la délivrance dans l'aveu et le châtiment et, s'il ne se livre pas immédiatement, ce n'est que sur les instances de son ami Cléodore. Mal lui en prend, toutefois, car il ne pourra pas résister à la torture du remords. Les deux premières scènes du quatrième acte de la version complète nous le découvrent en proie à des hallucinations affreuses, au cours desquelles il se voit tout sanglant, déchiré par Crisante qu'il aime toujours; pris au milieu d'une catastrophe interplanétaire -"L'air est tout enflammé du feu tombé des cieux!/ Les astres déréglés pêle-mêle descendent,/ Leur clarté s'obscurcit et leurs

---

[115] Selon la conception freudienne, le Surmoi n'est pas uniquement une instance interdictrice inconsciente, mais il contient aussi l' idéal du Moi "socialisé", ou "l'image des modèles auxquels le sujet aspire à se conformer pour mériter sa propre estime". Jean-Pierre CHARTIER. *Introduction à la pensée freudienne*. Paris : Payot, 1993. 140-142. Voir aussi J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 2ème éd. Paris : Quadrige-P.U.F., 1998. 471-474 (article "Surmoi"). Bien entendu, je n'entends pas donner ici au terme un sens psychanalytique trop précis, mais le côté irrationnel et incontrôlé des manifestations du remords de Cassie m'a fait préférer le terme de Surmoi à celui de conscience, par exemple. Cassie parle aussi des Erinyes, et d'ailleurs certains de ses vers mentionnent les "mégères de l'enfer" qui "hérissent leurs noirs crins de vipères" (motif littéraire). Question d'époque.

globes se fendent"[116]-, il se voit frappé par le foudre divin (scène 2). A la scène 5, il avoue son crime devant Manilie et s'offre de lui-même au châtiment. Aux capitaines qui demandent au général d'épargner sa vie, Cassie répond:

> Non, non, n'empêchez point qu'elle me soit ravie :
> En l'état où je suis le jour m'est odieux;
> Je n'attends mon arrêt des hommes ni des dieux ;
> L'effroyable remords qui trouble ma pensée
> A conclu ma sentence et me l'a prononcée.

Alors qu'à l'acte III, c'était surtout l'aveu dont il s'agissait, à l'acte IV, c'est bien l'expiation que Cassie poursuit. Son repentir touche tous les assistants. Manilie voudrait l'épargner, mais se voit dans l'obligation d'appliquer aux siens une loi qu'il doit imposer aux vaincus. Jusqu'à Crisante elle-même, qui rend à Cassie son épée, afin de laisser "à sa main la gloire de sa mort". Celui-ci se la plongeant dans le sein, expire sur les mots suivants, témoins de son aspiration à la gloire et de ses regrets :

> Êtes-vous satisfaite ? O dieux ! soyez témoins
> Que ce coup est celui que je ressens le moins;
> Et que, rendant l'esprit, ma plus sensible peine
> Est d'avoir dérogé de la vertu romaine,
> Et de quitter le monde indigne de ce nom
> Qui s'est par mes aïeux acquis tant de renom". (*acte IV, scène 5*)

La gloire perdue figure ici sous ses deux aspects : intrinsèque, sous forme de vertu et d'estime de soi; extrinsèque, en tant que réputation, renommée qui donne droit à une place privilégiée -ou simplement à une place- dans la société.

Le modèle actantiel établi, pour les actes III et IV, à partir du sujet Cassie

---

[116] Paroles qui font écho à celles de Crisante : "Et me faire assouvir votre brutale flamme, / Plutôt ce feu brillant qui nous donne le jour / Restera sans lumière et cessera son tour" (acte I, scène 4).

aspirant au châtiment se présente donc comme dans le schéma 1.5.

On peut constater dans ce schéma 1.5 que, par rapport à l'axe sujet-objet, la société figure en quatre positions actantielles: celles de destinateur, de destinataire, d'adjuvant et d'opposant. Ses exigences (la gloire) étant intériorisées par l'individu, elle occupe, sous forme de Surmoi, la position de destinateur D1; par le biais du remords, elle pousse le sujet à rechercher son châtiment. Du succès de cette quête, elle est elle-même le bénéficiaire (destinataire D2), puisque le repentir de Cassie, suivi de son châtiment exemplaire, permet aux vainqueurs d'assurer leur prestige moral auprès des vaincus (victoire de la justice), de rétablir leur gloire, un moment entachée par le crime de Cassie. Représentée par les proches et familiers du sujet, la société s'oppose à la peine capitale. Mais elle est plus efficace en position d'adjuvant, puisque c'est elle, incarnée par Manilie, qui prononce la sentence condamnant le coupable.

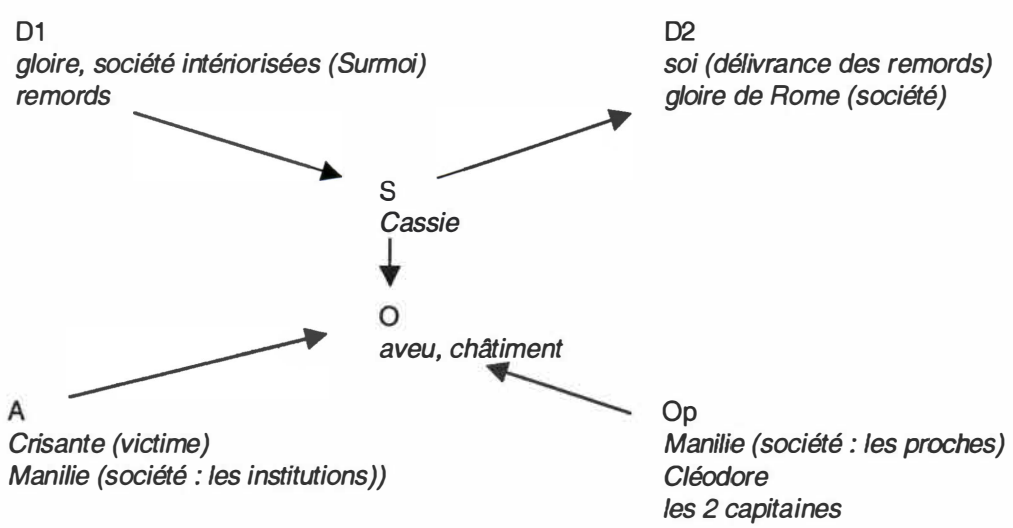


Schéma 1.5 *CRISANTE* (Rotrou)- actes III et IV: Cassie-aveu/châtiment

Quant à la gloire, concrétisant une certaine dimension de la société, elle joue un double rôle actantiel dans ce schéma et se situe sur l'axe de l'idéologie, ou du pouvoir. Cristallisant les exigences et modèles de la société romaine, elle figure en position de destinateur D1 et agit sur le sujet par l'intermédiaire du Surmoi. La gloire de Rome est aussi le destinataire D2 de la quête du sujet : l'exercice de la justice étant le fait des institutions et de la moralité romaines, c'est sur celles-ci qu'en rejaillit la gloire.

C. Modèle actantiel selon l'axe S-O Crisante-honneur : actes I et II

Selon Anne Ubersfeld, la volonté de conserver ce qu'on a ne constitue normalement pas un désir capable de propulser le sujet dans une quête. Crisante agit, on l'a vu, mais elle se trouve, en effet, en position défensive et, durant les deux premiers actes, c'est autour du désir de Cassie que l'action s'organise. Il vaut pourtant la peine d'essayer de tracer un modèle actantiel à partir du sujet Crisante, même s'il ne s'agit pas du modèle dominant de ces deux actes.

Crisante nous apparaît pour la première fois lors d'une scène de déploration (acte I, scène 3). La reine se lamente sur son retour de fortune, sur l'incendie du palais et de la ville. A sa suivante Marcie, qui lui répond que les biens matériels et la couronne peuvent se retrouver, qu'Antioche est toujours libre, que l'espoir demeure et qu'elle doit se conserver pour son époux, Crisante répond :

> Un bien lui reste en moi douteux à conserver.
> Ces vainqueurs insolens, à leur brutale envie
> Peut-être immoleront mon honneur et ma vie.

Et, joignant ce malheur à ses autres malheurs,
Fourniront bien, hélas ! de matière à ses pleurs.

Marcie lui réplique que ses craintes ne sont pas fondées. Mais Crisante se méfie du jeune Cassie :

Il prépare ma perte alors qu'il me respecte ;
Des vainqueurs aux vaincus la faveur est suspecte ;
[...]
Il me reste un seul bien dont il veut triompher,
Et le traître me baise afin de m'étouffer.
[...]
De telles lâchetés un insolent fait gloire ;
Ma honte lui seroit une heureuse victoire ;
[...]
Me préserve le ciel de pareille aventure,
Et plutôt sa pitié creuse ma sépulture !
Plutôt fasse ma main un généreux effort...
Mais il vient, et je tremble à ce courtois abord.

C'est ici que commence la scène 4, analysée en début de chapitre sous forme de lecture au ralenti. Il apparaît donc que, dans la situation dans laquelle elle se trouve, Crisante, ayant tout perdu, n'a plus d'autre préoccupation ni désir que de conserver son honneur et de se conserver pour son mari. Ou plutôt que, se sentant en danger, elle rassemble déjà son énergie pour tenter d'y échapper. En tout cas, elle consacre à l'expression de ses craintes 34 vers sur les 52 qui lui sont impartis dans cette scène (les 18 vers restants étant attribués à la déploration initiale). Encore une fois, c'est un avis au spectateur.

On a donc un modèle actantiel dont le point de départ peut se représenter comme dans le schéma 1.6 à la page suivante.

A partir de la scène 4 (confrontation Cassie-Crisante), on peut supposer que "l'amitié" conjugale ne doit pas constituer la seule motivation de Crisante à

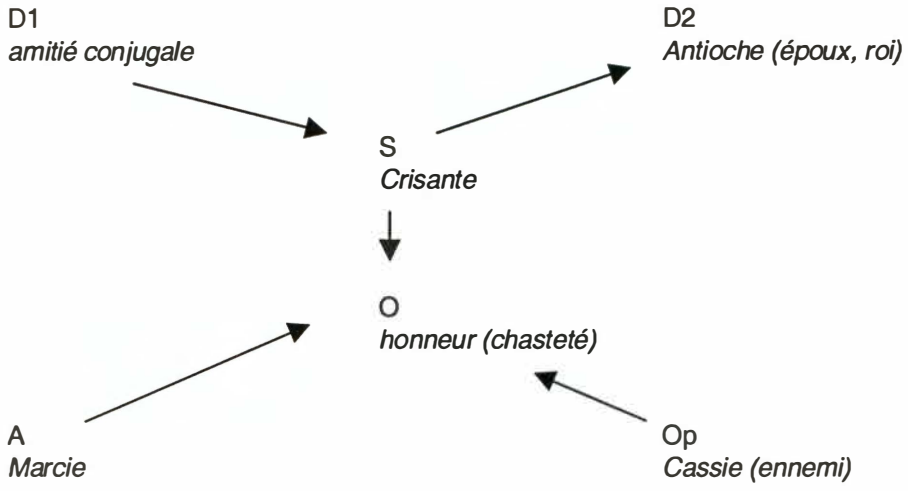


Schéma 1.6 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I et II: Crisante-honneur (a)

défendre son honneur. L'analyse de cette scène a révélé chez l'héroïne une affirmation suffisamment marquée de son identité que pour donner au spectateur l'impression d'un désir, d'une quête personnelle : détermination à préserver son identité, son image d'elle-même comme personne/sujet (refus de se laisser transformer en objet érotique). Je placerai donc également en position de destinataire D2 de cette quête le sujet lui-même (soi). Cette nouvelle inscription demande dès lors de trouver en positon de destinateur D1 une force correspondante qui pousse le sujet à agir. Ce qui n'est pas si évident à préciser. On pourrait parler, par exemple, de sens de la dignité humaine, de respect pour soi-même, d'estime de soi. On aurait dès lors un modèle actantiel comme dans le schéma 1.7 à la page suivante.

Les scènes de l'acte deuxième viennent confirmer cette nouvelle inscription en destinateur D1. Divers sens des mots "honneur" et "gloire" y sont débattus :

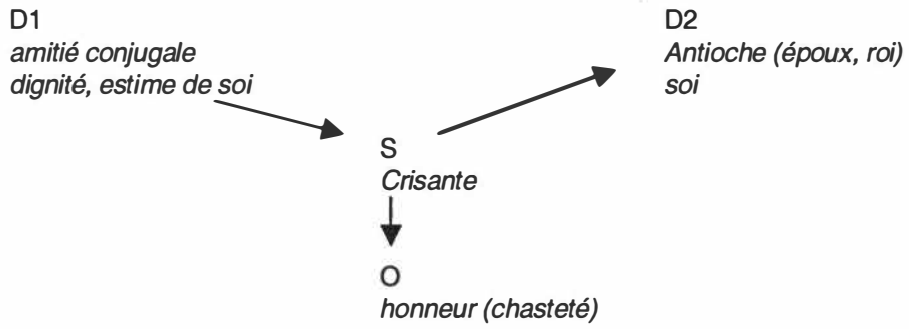


Schéma 1.7 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I et II: Crisante-honneur (b)

honneur-vertu/estime de soi contre honneur-opinion. Illusion, vanité, de la gloire contre importunité d'une vie indigne. Crisante, acculée à choisir, refuse la liberté qui lui est offerte et tente de se tuer pour sauver son honneur. Au cours du deuxième acte, en effet, Cassie intensifie son action visant à obtenir les faveurs de Crisante. Il persuade Orante, sa suivante, d'intervenir auprès de sa maîtresse, l'assurant de sa détermination d'une part, leur promettant la liberté de l'autre ("Crisante sera mienne ou libre ou dans les fers. [...] Consulte là-dessus et qui s'aime se serve"). Orante avertit Crisante du dessein de Cassie. Celle-ci parle de mourir, Orante essaie de l'en détourner. Les deux femmes s'expriment par sentences et maximes, et les répliques s'enchaînent sous forme de stichomythie. Orante avance l'argument traditionnel de l'illusion de la gloire:

ORANTE
A qui le jour n'est plus l'honneur n'est plus un bien,
Et se perdant soi-même on ne conserve rien

CRISANTE
Qui meurt par sa vertu revit par sa mémoire.

ORANTE

Un jour que nous vivons vaut mieux qu'un an de gloire.

Pourquoi lâcher la réalité de la vie pour que reste de nous une vaine image ? Il s'agit de gloire-réputation, mais Crisante répond en termes de vertu et d'estime de soi : la vie ne vaut pas la peine d'être vécue après la perte de l'intégrité morale :

CRISANTE
La vie aux plus heureux passe comme un moment,
Et doit être importune à qui vit lâchement.

C'est ici qu'Orante introduit un argument de type "politique" :

ORANTE
S'agisssant de sauver les jours d'une princesse,
Le vice perd son nom, et le déshonneur cesse.

Dans la situation de Crisante, toutefois, ce genre de considérations n'importe plus :

CRISANTE
Que suis-je qu'un objet des cruautés du sort,
Et qu'importent aux dieux et ma vie et ma mort ?

Mais Orante veut vivre et elle a le sens pratique, pas tragique. L'argument qu'elle avance relève d'un pragmatisme auquel l'influence des théories politiques de Machiavel ne semble pas étrangère (ou s'agit-il simplement de laxisme moral ?) :

La plus forte vertu s'est parfois relâchée,
Quand la faute profite et peut être cachée.
[...]
La vertu ne dépend que d'une vaine estime,
Et le crime secret n'est que l'ombre d'un crime.[117]

[117] Des arguments similaires sont cités au cours de l'affrontement entre Tarquin et Lucrèce dans *Lucrece* de Du Ryer, mais là, ce sont criminel et victime en puissance qui s'affrontent. Lucrèce parle en termes de vertu, d'honneur et de gloire, Mais Tarquin ne voit là que vanité, chimères fondées sur l'apparence et la rumeur publique (acte IV, scène 2).

Crisante est outrée. Les deux femmes abandonnent les tournures sentencieuses et les répliques prennent un accent plus personnel :

Il faut donc contenter ce vainqueur insolent ;
Il faut qu'à ses désirs enfin je m'abandonne,
Et ce que je perdrois, tu veux que je le donne ?
Pource qu'il le résout je dois l'effectuer,
Et moi-même m'offrir et me prostituer ?

On reconnaît là la "bouillante rage" de Crisante. Mais Orante lui propose, en termes distingués, un marché "raisonnable":

ORANTE
[...]
Si Cassie est discret, vous pouvez sans soupçon
D'une seule faveur payer votre rançon ;
Ou, la laissant au moins cueillir à la contrainte,
Tirer quelque profit de ce sujet de plainte.
Il s'oblige, madame, à votre majesté
De lui faire aussitôt rendre la liberté.

C'en est trop pour Crisante. Elle poignarde Orante, qui expire sur ces mots : "Je meurs, je ne vis plus". Après s'être indignée quelque temps contre l'attitude de celle qui aurait dû lui offrir son soutien, Crisante songe à retourner l'arme contre elle-même ("N'ai-je pas en la main le secours qu'il me faut ? / Porte, lâche, en ton sein ce fer encore chaud"). Fort heureusement pour la suite de la tragédie, Marcie intervient, puis Cassie, qui arrive à point nommé pour lui arracher son poignard. A ce point de la pièce, on commence d'ailleurs à se demander si c'est bien à une tragédie que l'on est en train d'assister. En tout cas, on a par moments plus envie de rire que de pleurer. Je reviendrai là-dessus. Bref, Crisante veut absolument mourir et Cassie, qui veut l'épargner, semble céder à ses arguments. Tout redevient plus sérieux. Cassie laisse aller Crisante, mais

se ravise après son départ (dilemme), puis finit par se lancer à sa poursuite[118]

On peut maintenant compléter, pour les deux premiers actes, le modèle actantiel (non dominant) qui s'articule autour de l'axe sujet-objet Crisante-honneur. Commençons par le couple destinateur-destinataire qui pose le plus de problèmes et qui apparaît dans le schéma 1.8.

Poussée par ce que j'ai appelé l'amitié conjugale (en position de destinateur D1), Crisante veut se conserver et conserver son honneur pour son époux Antioche (destinataire D2). Il apparaît vite cependant que l'honneur passe avant la liberté et la vie, et il semble que celle-ci ne vaille pas la peine d'être vécue à n'importe quel prix. Dans sa prière, qu'Orante viendra interrompre (acte II, scène 3), Crisante déclare renoncer aux biens matériels et aux honneurs, à condition de pouvoir conserver sa "pureté". Cette force (en position de

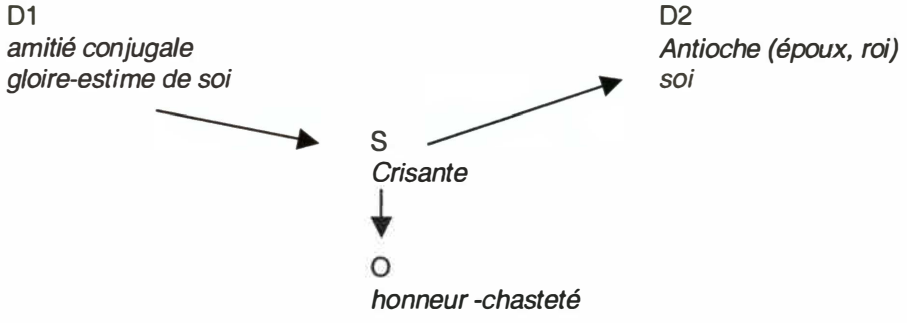


Schéma 1.8 *CRISANTE (*Rotrou)- actes I et II: Crisante-honneur (c)

118 Similarités et différences dans les jeux de scène de *Lucrece* : Lucrèce menace de se donner la mort, mais au lieu de l'en empêcher, Tarquin lui tend son poignard. Il la prévient toutefois qu'on trouvera dans son lit, à côté de son corps, le cadavre d'un esclave, de façon à faire croire à un adultère ("Et si l'opinion fait la honte ou l'honneur,/ jugez de vostre gloire et de vostre bonheur"). Lucrèce prend la fuite, poursuivie, après quelques secondes, par Tarquin et son esclave. Le ton, cependant, est très différent dans la pièce de Du Ryer et l'on ne peut qu'y prendre les personnages au sérieux.

destinateur D1) qui pousse le sujet Crisante à conserver, au prix de sa liberté, voire de sa vie, une forme d'intégrité personnelle, je lui avais donné un ancrage moral ou psychologique et je l'avais appelée dignité ou estime de soi. Le dialogue entre Crisante et Orante vient confirmer cette inscription en D1 et on peut même y ajouter le mot gloire, terme avancé d'abord au sens extrinsèque de réputation, mais auquel Crisante donne surtout le sens intrinsèque de vertu et de courage (ou d'intégrité morale). Ce qui rend les choses confuses, c'est que cette dignité, intégrité, vertu, estime de soi, cet honneur ou cette gloire, que j'ai placée en position de destinateur D1 pourrait aussi figurer en position d'objet. C'est tout cela que Crisante semble vouloir préserver avec son "honneur" (chasteté), et c'est cela aussi qui semble la pousser à l'action. Autrement dit : il faut commencer par avoir une bonne image de soi pour vouloir la conserver. Pour l'instant en tout cas, je préfère séparer les choses et réserver l'aspect gloire-estime de soi à la position de destinateur D1, tout en me gardant de réduire le terme honneur-chasteté à une dimension purement physique.

En ce qui concerne le couple adjuvant-opposant, il faut se souvenir de ce qu'on a dit à propos du modèle actantiel établi à partir de l'axe sujet-objet Cassie-Crisante (schéma 1.4), modèle prédominant de ces deux premiers actes. En effet, la plupart des adjuvants de la quête du sujet Cassie, qui veut obtenir l'objet Crisante, sont aussi opposants à celle du sujet Crisante, qui refuse Cassie. De même, les opposants à la quête de Cassie sont également adjuvants de celle de Crisante. Notons que d'un schéma à l'autre, les valeurs s'inversent; ainsi, ce qui, pour Cassie, représentait la société devient l'ennemi pour Crisante. On a donc un modèle actantiel comme dans le schéma 1.9.

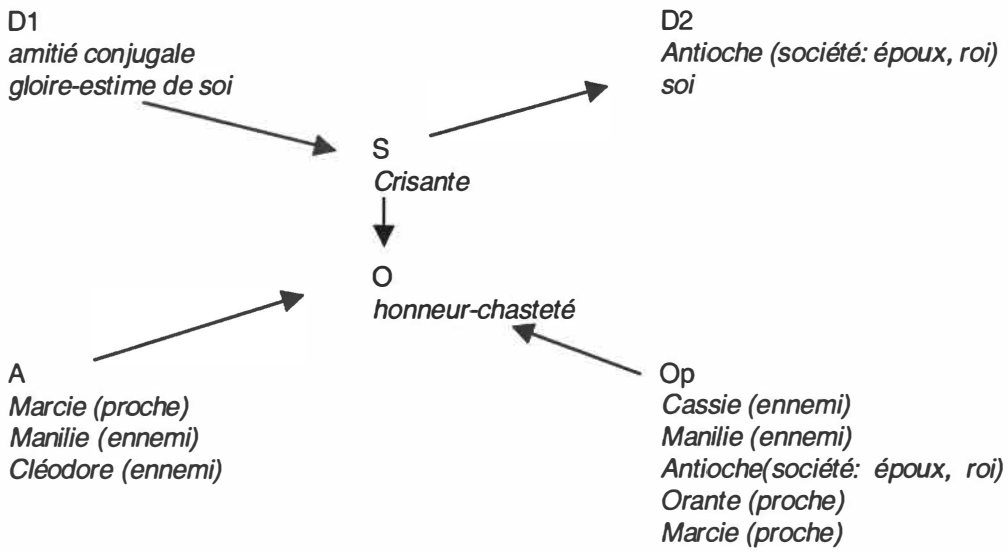


Schéma 1.9 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I et II: Crisante-honneur (d)

Cassie est bien sûr le principal opposant à la quête de Crisante. Manilie l'est devenu sans le savoir, en confiant la garde de Crisante à Cassie. Voilà pour l'ennemi. En ce qui concerne les proches: Antioche a laissé sa femme aux mains de l'ennemi; Orante essaie de la persuader de céder discrètement à Cassie; quant à Marcie, elle devient malgré elle un opposant efficace à la quête de Crisante en s'interposant pour l'empêcher de se poignarder. Mais elle est aussi un adjuvant, d'abord parce qu'en tant que confidente, elle est là pour consoler et réassurer le sujet; ensuite, parce qu'elle essaiera, quoiqu'en vain, de s'opposer au viol. En tant qu'opposants à la quête de Cassie, Manilie et Cléodore sont également des adjuvants (inefficaces) à celle de Crisante.

Au niveau des contradictions à relever dans le modèle, notons qu'Antioche figure à la fois dans le rôle de destinataire et dans celui d'opposant à la quête

de Crisante (par son action antérieure au début de la tragédie). Ce qui signifie qu'il a été à lui-même son propre ennemi. D'autre part, par sa position d'époux et de roi, Antioche représente par rapport à Crisante la dimension "société". Pour elle, il est de plus ce qui reste de "Corinthe libre". Lors de la principale scène d'exposition (acte I, scène 1), Manilie présente Crisante, non comme reine, mais comme épouse du roi. De ce fait, Crisante est aussi un objet d'échange (la rançon) et, comme tel, elle s'inscrit implicitement dans un système réglant les relations entre vainqueurs et vaincus. Notons pourtant que tous ceux qui ont l'intérêt et l'obligation de préserver cet objet, c'est-à-dire, d'assurer la réussite de sa quête, s'y opposent.

D. Modèle actantiel selon l'axe S-O Crisante-vie : acte III

On a vu qu'à partir de l'acte troisième, Cassie s'efface en tant que moteur de l'action. A partir de ce moment, c'est Crisante qui prend le relai et c'est autour de sa quête à elle que l'action va s'organiser. Les choses ne se font pas d'un seul coup pourtant, et l'acte troisième constitue une sorte d'acte de transition, en même temps qu'il introduit un tournant dans l'action.

Au cours de cet acte, nous prenons connaissance des réactions de chacun des protagonistes au viol : celles de Crisante d'abord (acte III, scène 1), de Cassie ensuite (scène 2), d'Antioche enfin lorsqu'il est mis au courant par son épouse (scène 4). Le rythme de l'action se ralentit, personnages et spectateur prennent du recul par rapport à la situation. Ce n'est qu'à la fin de l'acte (fin de la scène 4 et scène 5), que l'action est véritablement relancée.

C'est de la bouche de la victime que le spectateur apprend d'abord ce qui s'est passé. Crisante apparaît dans une scène (scène 1) qui vise consciemment au pathétique. J'en reparlerai à propos de la théâtralité de la pièce. Crisante entre en scène pour s'évanouir dans les bras de Marcie, mais avant de perdre connaissance, elle a le temps d'avertir le spectateur de la perte de son honneur:

> CRISANTE
> Je meurs
> [...]
> O mort ! mon seul remède et mon dernier bonheur,
> Que ne prévenais-tu celle [la mort] de mon honneur ?

Durant toute cette scène, au cours de laquelle les deux femmes s'acheminent vers le fort d'Antioche, Crisante va souhaiter et appeler la mort. Mais, s'apercevant soudain qu'il ne tient qu'à elle de mourir, elle se rend compte de ses hésitations et s'accuse de lâcheté :

> Il semble que je craigne, et qu'encore je m'aime;
> Je possède ma mort, et suis sourde à moi-même;
> Mon bras contre mon sein n'ose se hasarder ;
> Quand je la vois venir, j'aime à la retarder;
> D'inutiles discours sont l'effort que j'essaie;
> Absente elle me plaît, présente elle m'effraie.

Marcie, qui n'a cessé de l'encourager à la vie, à la vengeance, puis à la compassion pour elle-même, pose l'alternative devant laquelle va se trouver Crisante. De deux choses, l'une : si elle tient à mourir, qu'elle meure avec gloire aux yeux de son époux; qu'elle acquière l'honneur d'avoir (de voir ?!) un noble prince pleurant et s'immolant sur son corps. Ou, mieux encore : qu'elle se conserve pour lui, sa possession valant pour le roi plus que grandeur et couronne. C'est à ce moment qu'elles aperçoivent le fort où Antioche a trouvé refuge. Dans l'espoir de revoir son époux, Crisante prend sa décision : devant

lui, elle "publiera sa honte" et elle vivra, du moins jusqu`à ce qu'elle ait pu tirer vengeance du criminel.

Avant de voir Crisante aborder le roi, nous retournons à Corinthe pour assister au repentir et au récit de Cassie (scène 2); puis retour au fort, à l'intérieur cette fois, où Antioche, déplorant la perte de sa gloire, sa défaîte et sa fuite, songe à se livrer aux Romains dans le but de partager la captivité de sa chère Crisante (scène 3). Entrée de Crisante et bonheur d'Antioche qui s'avance à sa rencontre (scène 4). Mais elle l'arrête dans ses transports :

> Trêve, trêve, monsieur, à ce ravissement :
> Détournez vos regards d'un objet si funeste;
> Qu'il vous soit un poison, qu'il vous soit une peste.
> Celle en qui vous trouviez des attraits si charmans
> N'est plus un digne objet de vos embrassements.
> C'était peu des grandeurs, des biens, d'une couronne,
> Qu'au pouvoir de César notre sort abandonne,
> Il ordonnait aussi que ce malheureux corps
> D'un vainqueur insolent assouvît les efforts.

"Ce malheureux corps": on se souvient du "chargez ce corps de fers; [...] car d'ébranler mon âme..." (acte I, scène 4). Dans la première scène du troisième acte, Crisante avait mentionné deux fois son corps: "ce corps en butte aux traits de la fortune" ("Quelle infortune/ Remet ce corps en butte aux traits de la fortune?") et "ce triste corps" ("Prive ce triste corps de ce reste de vie."). Crisante, se disant à demi-morte, demandait à Marcie de l'achever. Marcie lui répondait par "ce corps innocent" ("Madame, relevez votre esprit languissant,/ Et faites plus de grâce à ce corps innocent"). Quelle sera à présent la réponse de son époux? S'alarme-t-il pour Crisante? Va-t-il la prendre en pitié, elle et ce corps à qui elle en veut tant?

ANTIOCHE
Oh! de tous mes malheurs malheur le plus sensible !
En ce point seulement votre haine est visible,
Impitoyables dieux qui voulez mon trépas,
Et qui pour m'outrager ne vous épargnez pas ;
Pour traverser mes jours vous approuvez le crime,
Et tout ce qui me nuit vous semble légitime.

Pas de mention de Crisante. Antioche s'informe du nom du criminel et s'étonne de voir sa femme en liberté. Il lui reproche non seulement le viol :

ANTIOCHE
Qui craint de se trouver en ce honteux état
Réprime le plus fort et le pire attentat

Il lui reproche même d'être en vie :

ANTIOCHE
Jamais qui peut mourir ne manque de remède

CRISANTE
Ce dernier me manqua ; je l'ai cent fois cherché,
Et toujours de mes mains le fer fut arraché;

Là, Crisante n'est pas tout à fait honnête. Le spectateur le sait bien, mais doit-on reprocher à l'héroïne de tenir à la vie? Il faut bien un peu de faiblesse pour être pitoyable. Sans compter qu'on s'attendait avec elle à ce que, pour "ce généreux prince", elle "passe[...] sa grandeur, son sceptre et son empire" et que, pour lui, "la perte de [ses] jours serait son pire coup" (acte III, scène 1). Mais non, rien de tel. Antioche la renvoie purement et simplement à l'ennemi[119]:

ANTIOCHE
Vivez, vivez, madame;
[...]
Vous deviez cette offrande à votre liberté,
Et je ne puis blâmer votre facilité.

---

[119] Selon Jacqueline Van Baelen, Crisante, inflexible quant à son honneur au point de tuer Orante pour un conseil, aurait pu s'attendre à la réaction d'Antioche. J. VAN BAELEN. *Rotrou. Le héros tragique et la révolte.* Paris : Nizet, 1963. 75-93 ("Crisante : l'affirmation de la passion").

[...]
Vous pouvez assouvir son impudique ardeur :
Partagez sa fortune, épousez sa grandeur,
Fuyez un lieu de pleurs, d'ennuis et de supplices,
Et suivez des vainqueurs la gloire et les délices;
[...]
(Il sort suivi de ses favoris)

Voilà. Crisante reste seule en scène (et au monde) avec Marcie :

CRISANTE
O sensible douleur ! ô trop cruel outrage !
Quoi ? fer, poison ni feu ne s'offre à mon courage !
Je respire le jour, ô cruel désespoir !
Qui me doit du secours soupçonne mon devoir !
En plaignant mon honneur je tache mon estime.
Et demandant vengeance, on m'impute le crime !

Une fois de plus, l'héroïne se trouve seule à devoir se défendre. Mais si, en faisant part au spectateur de ses intentions, Cassie avait eu le dernier mot des actes précédents, cette fois, c'est Crisante qui clôt l'acte. Celui-ci finit sur l'image de la détermination de l'héroïne, sans que le spectateur sache très bien en quoi consiste sa résolution. Ses paroles toutefois peuvent nous faire craindre le pire :

Va, cruel, tes soupçons auront un prompt effet :
Attends jusqu'à demain, tu seras satisfait.
[...]
Marcie, assiste-moi jusqu'au dernier moment.
Ne m'interroge point, et suis-moi seulement.

On peut à présent tracer le modèle actantiel de l'acte III, avec Crisante pour sujet (schéma 1.10). Il semble bien que l'héroïne veuille d'abord vivre, puisque, quoiqu'elle en dise, elle s'est arrangée pour ne pas mourir. Cette force qui la pousse à survivre, malgré son infortune, appelons-la instinct vital ou pulsion de

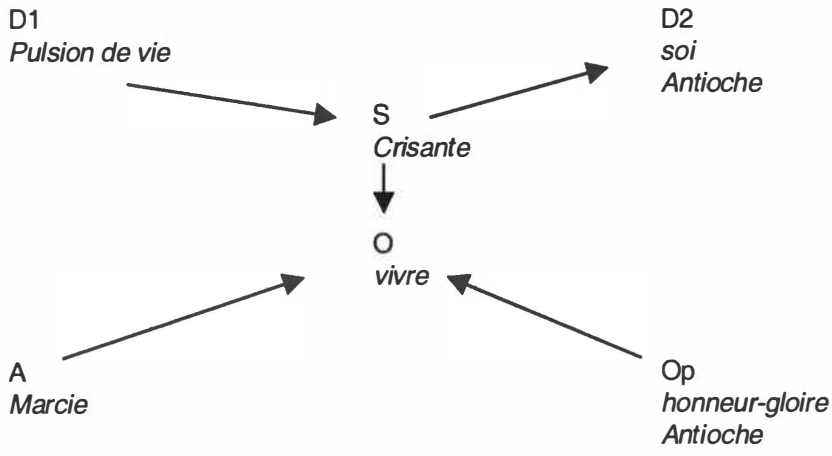


Schéma 1.10 *CRISANTE (*Rotrou)- acte III: Crisante-vie

vie. De son désir de vivre, c'est elle-même qui en est la destinataire, mais Antioche, qui tient tant à elle, en est également bénéficiaire. Marcie, la fidèle suivante, pousse sa maîtresse dans cette voie, alors que l'honneur s'y oppose. L'honneur, dit Marcie pour retarder les choses, consisterait à se tuer avec gloire devant son époux. L'honneur, dit Crisante qui ne demande qu'à vivre, consisterait à se tuer après s'être vengée du criminel. L'honneur demande la mort, des morts. La tragédie aussi. D'où, la réaction d'Antioche, encore une fois en positon d'opposant à une quête dont il est le destinataire, et la péripétie.

E. Modèle actantiel selon l'axe S-O Crisante-honneur : acte IV

L'acte quatrième est consacré au repentir et au châtiment de Cassie. C'est aussi celui de la vengeance de Crisante : acte de vengeance qui se transforme en acte de justice par le biais des institutions romaines et, si l'on peut dire, grâce à la bonne volonté de tous les participants. Crisante se présente en suppliante et se tient à genoux aux pieds de Manilie. En s'adressant à la justice

romaine, la reine reconnaît d'emblée l'autorité des vainqueurs[120]. Elle évoque tout de suite le motif de sa requête, intégrée à une *captatio benevolentiae* en bonne et due forme :

CRISANTE
Dépourvue au besoin du secours des mortels,
Je viens à vos genoux comme aux pieds des autels,
Non pas comme autrefois en titre de princesse ;
En ce que j'ai perdu toute ma gloire cesse ;
Et ce corps, qui jadis ne blessoit pas les yeux,
Est devenu l 'horreur des hommes et des dieux.
Telle je viens à vous, ainsi qu'aux pieds d'Auguste,
Ce roi de l'univers aussi puissant que juste,
Vous apprendre un malheur que vous n'avez pas su,
Et demander raison d'un tort que j'ai reçu.

Suit l'exposé des faits, réduit au minimum, et le nom du coupable :

CRISANTE
Un insolent a fait de mon honnêteté
Une injuste victime à sa brutalité :
Cassie, ô lâche mot ! est le nom de ce traître.

Indignation de Manilie "pour un crime si lâche et qui [les] touche tous":

Oh ! d'un sale renom Rome à jamais tachée !
[...]
De quel acte, César, est ta gloire noircie !

Comme le fait remarquer Jacqueline Van Baelen, Manilie condamne plus l'affront fait à Rome que celui fait à Crisante[121]. Quoiqu'il en soit, on envoie chercher Cassie. Celui-ci avoue tout de suite son crime et, déposant son épée aux pieds de Crisante, la supplie de "prolonge[r] [s]on trépas pour être mieux vengée" et de "frappe[r] avec plaisir chaque endroit de ce corps". Mais Crisante veut un acte de justice, pas de vengeance :

---

[120] Souligné par J. VAN BAELEN. *o.c.* 82.

[121] Ibid. 79 et 85.

Mais j'attends ton arrêt, et veux que ton supplice
Plutôt qu'à ma fureur s'impute à la justice ;
Je veux en ce plaisir dompter ma passion,
Et punir justement une injuste action.

Malgré l'intervention de ses officiers, Manilie finit par abandonner celui-ci à la vengeance de Crisante. Mais celle-ci rend au jeune homme son épée:

CRISANTE, *prenant l'épée qui est à ses pieds,*
Et moi, trop satisfaite
D'avoir en ma faveur l'arrêt que je souhaite,
Je fais contre ma haine un généreux effort,
Et je laisse à sa main la gloire de sa mort.

Crisante n'avait pas hésité à poignarder Orante sur la scène, mais il s'agissait d'un acte privé, "entre femmes". Sans doute aurait-il été plus choquant de voir une reine tuer un coupable (un homme) de ses propres mains et cela, en pleine cour de justice. Quoiqu'il en soit, un assaut de générosité, propre à inspirer à la fois l'admiration et la pitié, était plus efficace. Et d'ailleurs, l'auteur dramatique nous réserve encore de quoi satisfaire le goût du spectateur pour l'horreur! Cassie se plonge l'épée dans le sein. Justice est faite. Mais après sa mort, Crisante a encore une requête, qui lui est aussitôt accordée: la tête du criminel:

D'elle je tirerai la satisfaction
De prouver ma vengeance et sa punition.

Heureusement pour le spectateur sensible, les choses se feront en coulisses!

Cette dernière requête de Crisante révèle cependant chez elle une autre dimension de la gloire: il n'y a pas que la gloire intrinsèque, laquelle s'enracine dans l'estime de soi, qui la pousse à agir; sa dimension extrinsèque est également bien présente. Il ne suffit pas que la reine ait obtenu vengeance et

justice du crime dont elle a été la victime. Il faut encore qu'elle rapporte à son mari une preuve tangible de son innocence. C'est, en particulier, par ce biais que le spectateur peut saisir/construire les implications de la dimension sociale de la gloire chez Crisante. Comme le montrera l'acte V, elle ne peut se sentir justifiée qu'en se justifiant devant son époux.

Ci-dessous se trouve le modèle actantiel de cet acte IV s'organisant autour de la quête du sujet Crisante (schéma 1.11).

Si l'on compare le shéma 1.11 avec le schéma 1.5, lequel s'organise autour de l'axe S-O Cassie-châtiment, on peut constater que les deux sujets poursuivent le même objet, à savoir le châtiment de Cassie. En conséquence, Cassie est adjuvant de la quête de Crisante, comme celle-ci l'est de celle de Cassie. C'est

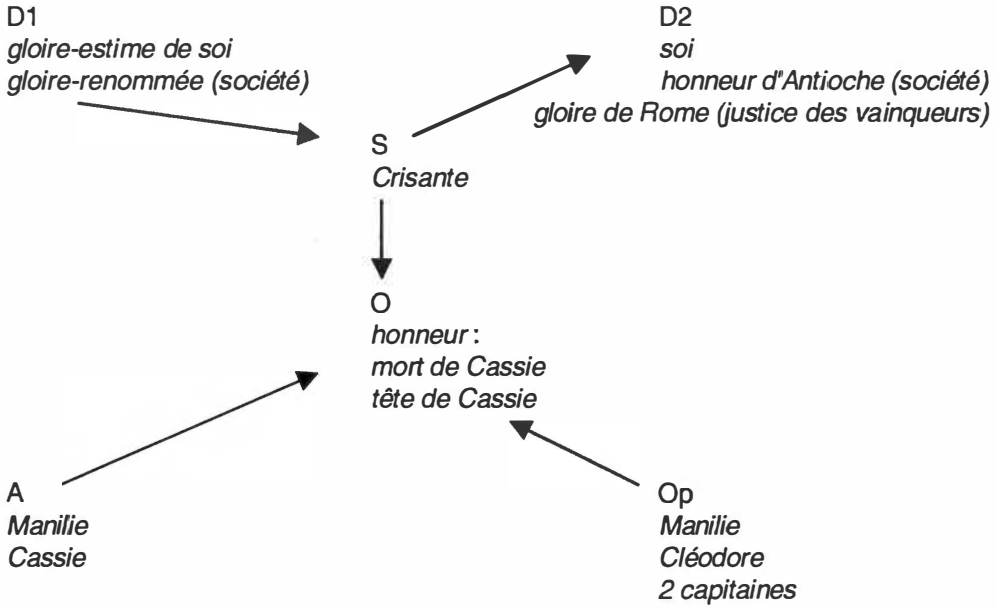


Schéma 1.11 *CRISANTE* (Rotrou)- acte IV: Crisante-honneur

pourquoi Crisante obtient facilement justice, non seulement grâce à la moralité et à la justice romaine, mais parce le criminel s'y prête[122]. Tous les autres adjuvants et opposants sont d'ailleurs les mêmes dans les deux modèles actantiels. Les destinataires également et l'on peut constater que l'action de Crisante se poursuit aussi au bénéfice de la gloire de Rome (victoire de la justice)[123]. Dans les deux modèles, enfin, la gloire dans ses dimensions extrinsèque et intrinsèque, figure en position de destinateur D1.

F. Modèles actantiels de l'acte V

L'acte V est consacré au personnage d'Antioche. Celui-ci est persuadé que son épouse l'a trahie et qu'elle complote sa mort avec les Romains. Il ne lui reste donc plus qu'à se donner la mort avant que ses ennemis puissent le faire. Crisante ne le rejoindra qu'à la dernière scène. A la scène 4 de cet acte, Marcie demande un moment d'audience de la part de la reine, ce qui lui est brutalement refusé. Mais Crisante qui a tout entendu, se précipite dans la chambre du roi, "furieuse", en brandissant la tête de Cassie (scène 5). Ensuite,

CRISANTE

[...]

(Elle jette aux pieds d'Antioche la tête de Cassie.)

De ses voeux maintenant crois mes desseins complices ;
Dis que de mon honneur j'ai payé ma rançon.
Mais il faut mieux encor effacer ton soupçon ;
(Elle se poignarde.)
Ce coup résoudra mieux ta croyance incertaine :

---

[122] Contrairement, par exemple, à ce qui se passait dans *Scedase* d'Alexandre Hardy, Dans cette tragédie, qui touche aussi au problème de l'impunité judiciaire des grands, le paysan Scédase ne peut obtenir justice du viol et du meurtre de ses deux filles, parce que les criminels, deux jeunes nobles spartiates, nient effrontément leurs crimes.

[123] J'ai supprimé ici la mention de Cassie en position de destinataire D2. On peut, en effet, difficilement dire que la mort d'un homme se fait à son bénéfice. Cette mention n'avait de sens que par rapport au désir du sujet Cassie et au soulagements de ses remords torturants (schéma 1.5).

Cruel, vois là-dedans si ma constance est vaine.
En vain après le coup tu me veux secourir ;
Ne me reproche plus que je n'ose mourir.
(Elle tombe.)

Se conformant aux règles de l'honneur et à l'attente de son époux, Crisante se donne la mort pour prouver son innocence. Antioche, s'apercevant enfin de son erreur, tombe en faiblesse. Il revient à lui pour pleurer la mort de Crisante :

Par quel aveuglement ai-je causé ta mort ?
Le sang que tu répands avec tant d'abondance
Suffisamment enfin prouve ton innocence ;
Et par un accident si contraire à mes voeux,
Je connois ta vertu, j'apprends ce que je veux.

C'était donc bien la mort qu'il fallait. La tête coupée ne suffisait pas. Antioche se retire sur son lit, où il avait caché ses épées au cours d'une scène précédente (scène 3), et en ferme les rideaux. Après quelques instants, il en sort et "tire de son sein une épée teinte de sang, et tombe sur Crisante". Sa mort lui permet d'échapper aux tourments de la vie :

Là-bas, d'aucun souci l'esprit ne se consomme,
On s'y trouve à couvert des injures de Rome,

et de rejoindre enfin Crisante :

Crisante sans danger est ma possession
[...]
Je te suis, chère épouse; attends-moi, je suis mort.
(Il meurt.)

Les assistants, désolés, se déclarent incapables de rendre les derniers devoirs aux morts :

CRATÈS
Mon coeur reste immobile et ma voix interdite.
Que du dernier devoir quelqu'un de vous m'acquitte;
Je ne puis un moment respirer en ces lieux,
Ni sur ce triste objet porter encor les yeux.

MARCIE
O quel est mon malheur !

EUPHORBE
Ma constance abattue,
Pour accepter ce soin, vainement s'évertue ;
Je n'y puis m'arrêter.

MARCIE
Je ne le puis aussi.
Envoyons-y quelqu'un qui prenne ce souci.

FIN DE CRISANTE.

Bien qu'aucune didascalie ne le précise, le dialogue indique que tous se retirent. Symboliquement du moins, la tragédie s'achève sur un vide. La mort des protagonistes n'aboutit pas à une restauration de l'ordre social, mais à la disparition de celui-ci. Les vaincus disparaissent au profit des vainqueurs, mais ceux-ci sont absents au dernier acte. Si leur victoire est évoquée par Antioche, elle ressemble à une victoire fantôme, à une victoire sur le vide et qui, d'ailleurs est censée s'achever elle aussi de la même façon :

ANTIOCHE
Qu'Auguste maintenant triomphe de ces lieux ;
[...]
Notre sort s'est soustrait à son ambition ;
[...]
Et César quelque jour aura même destin.

Traçons à présent les modèles actantiels de ce dernier acte. Comme c'est la mort d'Antioche, non celle de Crisante, qui crée le vide final, il faudra procéder en deux étapes et tracer deux modèles, celui du sujet Crisante d'abord, celui du sujet Antioche ensuite. Le schéma 1.12 représente l'action telle qu'elle s'organise autour de la quête de Crisante.

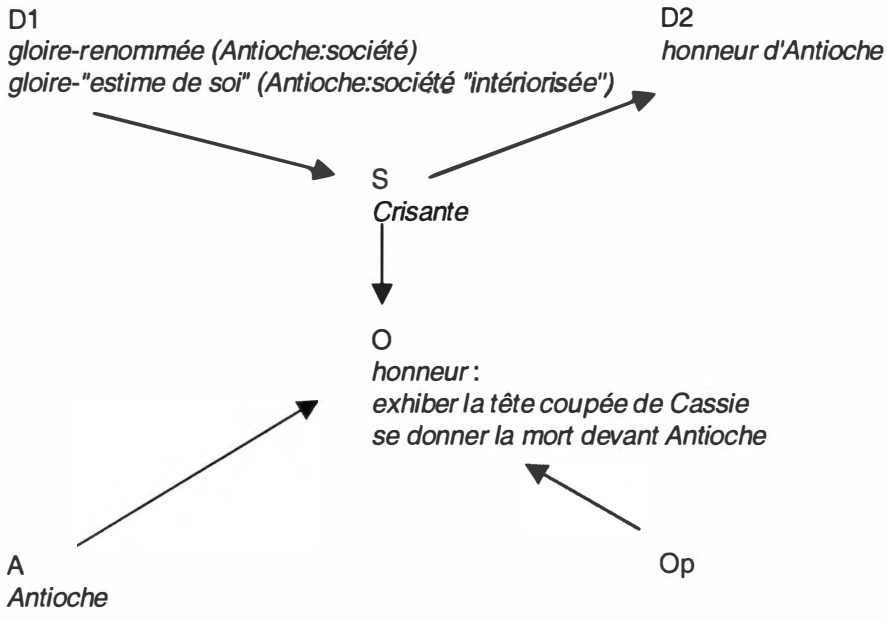


Schéma 1.12 *CRISANTE* (Rotrou)- acte V:Crisante-honneur

Je n'ai pas voulu, cette fois, inscrire "soi" (Crisante elle-même) en position de destinataire D2. Certes, malgré son aspiration à la vie (acte III), Crisante se conforme jusqu'au bout aux exigences de l'honneur. Mais en cela, elle agit surtout au bénéfice de son époux, qui a exigé d'elle ce sacrifice, plus qu'au sien propre. Elle a besoin de la reconnaissance sociale, non seulement celle de la justice romaine, mais aussi celle de (la société que représente) son époux, pour se sentir innocente et justifiée du crime dont elle a été la victime. Mais cette reconnaissance passe par sa destruction personnelle.

Quant à Antioche, jusqu'à la fin il agira contre ses intérêts, puisque cette fois il favorise la quête de Crisante qui aboutit à la disparition de celle-ci, ainsi qu'à la sienne propre et, par conséquent, à la suppression de tout obstacle à

l'instauration du pouvoir des vainqueurs. Ainsi, le mécanisme de l'honneur aboutit-il à la disparition de la société qui l'a créé. Que reste-t-il alors? Un nouvel ordre? La victoire de la justice et des institutions des vainqueurs? La gloire de Rome qui prône la domination des passions? Rien n'est moins certain. Rome est absente au dernier acte et, curieusement, c'est sur le vide que s'achève la tragédie.

Dans le schéma 1.13, se trouve représenté le modèle actantiel de l'acte V, organisé dans la perspective de l'action du sujet Antioche.

On remarquera que si Crisante et Antioche se tuent tous les deux, leurs quêtes cependant sont différentes. Interprété hors du contexte de la structure narrative profonde, le geste de Crisante est d'abord un acte social, puisqu'il a pour but de prouver à tous son innocence et son honneur, alors que l'acte d'Antioche est individuel et n'a d'autre objectif que son soulagement personnel. Dans le cadre

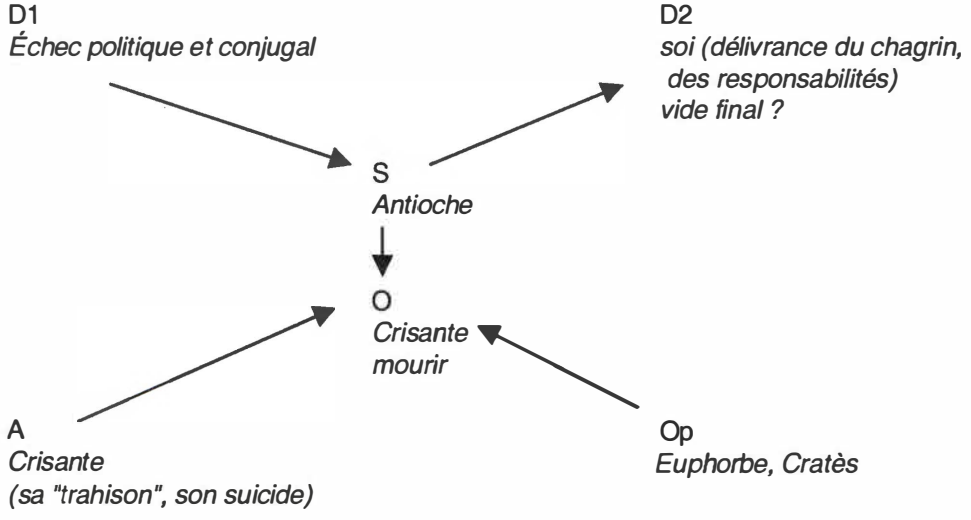


Schéma 1.13 *CRISANTE (*Rotrou)- acte V:Antioche-rejeter Crisante/mourir (a)

du modèle actantiel, au contraire, la dimension du suicide de Crisante est individuelle, puisqu'il s'accomplit au bénéfice de l'honneur personnel d'Antioche; alors que le suicide d'Antioche, s'il représente une délivrance personnelle, aboutit à la disparition de la société des vaincus et au vide final.

Que penser du dénouement de *Crisante*? En quoi modifie-t-il l'image glorieuse de l'héroïne qui, après le courage dont elle a fait montre au travers de ses épreuves diverses, va encore jusqu'au sacrifice final pour défendre une certaine conception de l'honneur? Faut-il dire que le dénoument de *Crisante* qui paraît "absurde", puisqu'il semble ne se faire au profit de personne ni de rien, introduit une remise en question des valeurs idéologiques qui ont motivé le geste de l'héroïne : l'honneur et la gloire. Pour répondre à ces questions, il est temps de se pencher avec plus d'attention sur le cas de ce troisième protagoniste de la tragédie: le personnage d'Antioche, que j'étudierai à présent dans le cadre de la théâtralité de la pièce.

CHAPITRE 3
THÉÂTRALITÉ ET GLOIRE DANS *CRISANTE*

1. ANTIOCHE, ROI BURLESQUE

Quoique figurant comme en retrait par rapport aux autres protagonistes, Antioche se constitue progressivement au cours du déroulement de la pièce comme un pôle de plus en plus important dans la tragédie. Dès l'ouverture de celle-ci (acte I, scène 1), il est introduit par Manilie et cela avant même l'introduction du personnage de Crisante, lequel est d'ailleurs situé par rapport à lui (Crisante n'est pas présentée comme reine, mais comme épouse du roi et objet de rançon). C'est d'ailleurs son action, antérieure au début de la tragédie (il a pris la fuite en laissant son épouse aux mains des vainqueurs), qui a permis à celle-ci de se constituer. C'est lui aussi qui, à un moment décisif de la tragédie (l'acte III), détermine l'action de Crisante et l'oriente vers le dénouement (en l'accusant et en la renvoyant à l'ennemi, il la détermine à accomplir seule sa vengeance et la met dans l'obligation morale de se suicider pour lui prouver son innocence). Geste que, pour plus d'efficacité, il renouvelle à l'avant-dernière scène de la pièce (en lui refusant un moment d'audience). C'est lui enfin qui, par sa mort, enlève à celle de Crisante sa dimension héroïque (en introduisant le vide final, il introduit une remise en question du sens, de la valeur de son geste).

En outre, si l'importance du rôle d'un personnage se mesure en "quantité" de parole, on peut voir que la part d'Antioche n'est pas négligeable par rapport à celle des deux autres protagonistes : soit, près de 26% pour le rôle de Cassie,

22% pour celui de Crisante, plus de 18% pour celui d'Antioche, dans la version complète. La version abrégée, qui réduit surtout la part de Cassie, donne encore proportionnellement plus d'importance aux rôles des deux autres protagonistes, Crisante et Antioche[124]. La part de ce dernier d'ailleurs va croissant: évoqué dans deux scènes au premier acte, Antioche ouvre le second, dispose de deux scènes au troisième, est totalement absent du quatrième, mais réapparaît au cinquième où il dispose pratiquement de l'acte entier, Crisante ne refaisant apparition qu'à la dernière scène, pour mourir en douze vers. En outre, à l'exception des deux scènes de confrontation avec Crisante, quand Antioche apparaît, c'est presque toujours pour occuper la scène à lui tout seul : la plus grande partie de son rôle consistant en monologues, stances et faux dialogues avec ses confidents. Il est caractéristique aussi qu'à l'exception du double renvoi de Crisante, la plus grande partie de sa parole soit consacrée à des scènes de déploration, dans une atmosphère de deuil.

On aura noté aussi que, personnage d'époux et de roi dans une tragédie de l'honneur, Antioche est vraiment en-dessous de tout. Il prend la fuite au lieu de mourir au champ d'honneur, abandonne sa femme aux mains de l'ennemi, refuse d'assumer son rôle dans la vengeance du crime commis contre elle (traditionnellement un rôle masculin) et finit par se suicider pour échapper définitivement à ses responsabilités. Et il a, en plus, le front d'accuser ses sujets des malheurs qui l'accablent et de reprocher à son épouse de ne pas s'être

[124] Voir Tableaux 1.3 et 1.4 en annexe 2. Pour compléter l'ensemble, notons que dans la version complète, la part de Manilie revient à 8% du total, celle des confidents et autres personnages à 26%.

conformée aux règles de l'honneur.

Dans sa présentation de la tragédie de *Crisante*, H. C. Lancaster déclare du personnage d'Antioche qu'il est "endowed with a selfish and sensitive nature, incapable of appreciating his wife's nobility and sincerity"[125]. Cela est vrai, mais je pense que c'est peu dire. De son côté, Jacqueline Van Baelen souligne l'égoïsme fondamental d'Antioche, qui enlève à l'honneur personnel sa valeur d'absolu[126]. Au contraire, selon Jacques Morel, "Antioche, l'époux malheureux de Crisante", est "aussi passionné qu'elle pour l'honneur conjugal" et "n'est séparé d'elle que par un tragique malentendu"[127]. De l'ensemble de la pièce, Lancaster estime qu'elle est "crude and, at times, horrible, but possesses force, holds the interest, and contains scenes of psychological struggle"[128]. Quant à Van Baelen, qui étudie *Crisante* sous le titre de "L'affirmation de la passion", elle introduit sa belle analyse de la tragédie en faisant remarquer que *Crisante* est "la pièce la plus outrée de Rotrou par le sujet et par la présentation". Je pense, pour ma part, que Van Baelen a raison de voir dans le personnage d'Antioche un des points de départ de la remise en question implicite de l'honneur. Mais là où elle étudie un problème moral, j'envisagerai les choses d'un autre point de vue : celui de l'esthétique. D'Antioche, je dirais qu'il est pour le spectateur le lieu d'un renversement de perspective. Je trouve, en effet, difficile de comprendre et d'apprécier la tragédie de *Crisante*, sans voir la

[125] H. C. LANCASTER. *o.c.* Part II. Vol. II. 66.

[126] J. VAN BAELEN. *o.c.* 85.

[127] Jacques MOREL. *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*. Paris : Armand Colin, 1968. 152.

[128] H.C. LANCASTER. *o.c.* 67.

dimension burlesque de ce personnage ni rire de l'outrance parodique de la pièce.

J'ai déjà signalé le "décalage" des actions et réactions d'Antioche par rapport aux situations de la tragédie. Il est toujours à contre-temps ou à contre-"interprétation" des actions d'autrui[129]. Ainsi, par exemple, à l'acte III, il parle d'aller se livrer aux Romains pour retrouver Crisante, mais quand elle lui revient, il se croit trahi et la renvoie à l'ennemi. L'étude des modèles actantiels a montré aussi qu'à travers tout le déroulement de la tragédie, il agit contre ce qui devrait être de son propre intérêt : l'honneur et la vie de son épouse dont il se dit très amoureux; sa propre gloire et sa propre vie; la résistance de son royaume à l'ennemi (schémas 1.9, 1.10 et 1.12); autre forme de "décalage" ou d'inadaptation du personnage, par rapport à lui-même cette fois. Antioche est aussi décalé spatialement, puisqu'il s'est réfugié dans un fort situé probablement non loin de la ville de Corinthe, mais en dehors du territoire conquis par l'ennemi.

Antioche a des vélléités et des regrets, mais pas vraiment de désir qui le propulse dans une quête. Malgré ce qu'il en dit à l'acte II, par exemple, il n'est pas très clair qu'il ait jamais pris aucune mesure pour payer la rançon de Crisante: les informations à ce sujet sont contradictoires[130]. Son état dépressif lui fait passer presque tout son temps sur scène à pleurer (se lamenter),

---

[129] Voir le paragraphe sur "L'action de *Crisante* selon le découpage en actes".

[130] Voir acte II, scène 1; acte III, scène 4; acte IV, scène 3.

regretter les caprices de la fortune et déclarer qu'il ne lui reste qu'à mourir. C'est d'ailleurs, avec l'incitation de sa femme au suicide, la seule chose qu'il accomplira. A l'acte V, il remâche son chagrin *"dans une chambre tapissée de deuil"* (acte V, scène 1). A la scène 2, les hommes de sa suite tentent de le réconforter de diverses manières, mais surtout par des discours d'inspiration néo-stoïcienne, sur le thème de la constance dans le malheur :

CRATES
Nourrirez-vous sans fin d'inutiles douleurs,
Et vous plaisez-vous, sire, à croître vos malheurs ?
Plus le sort contre vous exercera sa rage,
Plus contre ses assauts montrez votre courage ;
Et de quoi que César ait droit de se vanter,
Faîtes paroître un bien qu'il ne vous peut ôter.
Profitez du malheur, et qu'au moins il signale
Cette illustre vertu qu'aucune autre n'égale.
C'est peu de voir un monde asservi sous ses lois,
Se vaincre est l'action la plus noble des rois.

ANTIOCHE
Ce titre m'est ôté par mon malheur extrême,
Et toujours soupirer est l'action que j'aime.
A mes tristes pensers laissez un libre cours,
Et ne m'ennuyer point d'inutiles discours.
(acte V, scène 2)

Quand ses gentilshommes, voulant le distraire, s'efforcent de le faire sortir de la chambre funèbre qu'il s'est fait installer, il les rabroue et veut les renvoyer. Mais ceux-ci insistent :

ANTIOCHE, *avec colère.*
Ici, cruels, ici la désobéissance
Me fait bien voir ma perte et mon peu de puissance.
Je ne vous semble pas ce qu'autrefois je fus,
Et mon peu de crédit paroît en vos refus.
(Se mettant à genoux)
Eh bien, faut-il ingrats, en ce point de misère,
Faire aux commandements succéder la prière ?
Voulez-vous qu'à vos pieds je réclame instamment
La faveur que je veux d'être seul un moment ?
(acte V, scène 2)

Bien entendu, ses hommes de protester de leur obéissance et de leur affection pour lui. Mais qu'on ne me dise pas qu'Antioche se comporte en roi - même vaincu - de tragédie.

2. LE BURLESQUE COMME RÉVÉLATEUR DES CONVENTIONS THÉÂTRALES

Pour le spectateur, Antioche, roi burlesque, introduit dans la pièce la possibilité d'un autre regard et parle d'un autre lieu. Autre lieu géographique, bien sûr, mais pas seulement. Selon le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, "le burlesque est un style et un principe esthétique de composition qui consiste à inverser les signes de l'univers représenté, à traiter noblement du trivial et trivialement du noble, suivant en cela le principe baroque du monde à l'envers"[131]. Si la dimension burlesque d'Antioche n'est pas immédiatement perceptible, c'est probablement parce qu'elle se crée progressivement et de façon subtile. Elle est le résultat d'un entrecroisement de signes se situant, comme je l'ai montré, au niveau du décalage dans l'action, le discours, les gestes, etc. du personnage. Mais qu'en est-il du noble et du trivial, ainsi que du monde à l'envers ? Doit-on dire, par exemple, qu'Antioche est un "loser" habillé en roi de tragédie et s'agit-il dans ce cas du traitement noble du "trivial"? Faut-il dire, au contraire, qu'Antioche étant un roi de tragédie qui s'agenouille devant ses confidents, ce qui relève plutôt du style de la comédie ou même de la farce, qu'on a affaire au traitement "trivial" du noble ? On pourrait bien sûr invoquer le mélange des genres de la tragédie dite "baroque", mais je pense que c'est une

[131] Patrice PAVIS. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996.36-37 (Article "Burlesque").

explication qui n'en est pas une et que d'ailleurs ce n'est pas vraiment le cas dans *Crisante*, du moins au sens où on l'entend habituellement. En fait, il faudrait dire d'Antioche qu'il est un roi de tragédie *imitant* un roi de tragédie. Je dirais alors, en utilisant un peu hors contexte une citation de Pavis, que le burlesque dans *Crisante* "oppose une façon sérieuse de se comporter [dans une tragédie] et sa déconstruction comique par un dérèglement inattendu"[132]. Voilà où se situe le "décalage" dont j'ai parlé : il provient de la parodie du genre. Or, toujours selon P. Pavis, la parodie au théâtre "se traduira par un regain de théâtralité et une rupture de l'illusion, par une trop grande insistance sur les marques du jeu théâtral (exagération de la déclamation, du pathos, du tragique, des effets scéniques, etc.)"[133]. Dans le phénomène de la double communication théâtrale, la parodie "subordonne la communication interne (celle de la scène) à la communication externe (entre scène et salle)"[134].

Le personnage de Crisante, qui gravite entre deux pôles masculins, le pôle romain et le pôle Antioche, est marqué lui aussi de l'empreinte parodique. Il semble osciller entre deux types de "comportement" ou de traitement par l'auteur dramatique. D'une part, le personnage de l'héroïne témoigne d'un traitement tragique "sérieux", caractérisé par la vraisemblance[135], laquelle tend

---

[132] Ibid.

[133] *Dictionnaire du Théâtre*. 242-243 (Article "Parodie").

[134] Ibid.

[135] Il ne s'agit pas encore, bien entendu, de la vraisemblance classique. Pour en prendre les exemples les plus évidents, on aura remarqué qu'il n'y a unité ni de lieu, ni de temps. On aura noté aussi, résultant de la fragmentation des lieux, dans une dramaturgie conçue en fonction du décor simultané (à compartiments), l'absence de liaison entre la plupart des scènes. Ne parlons pas des bienséances.

au "réalisme" psychologique, à "l'imitation de la nature" (de la "belle" nature) et vise à la création de l'illusion fictive et dramatique : le spectateur adhère à l'histoire et au spectacle (par exemple : la scène 4 de l'acte premier, analysé en début de chapitre). D'autre part, le personnage exhibe une outrance dans la violence, ainsi que dans "les marques du jeu théâtral" qui fait rire, ce qui a pour résultat de rompre l'illusion par une distanciation critique et de faire prendre conscience au spectateur des procédés du genre : c'est le cas, par exemple, au moment où Crisante poignarde Orante, puis est fort heureusement "empêchée" de se poignarder elle-même (acte II, fin de la scène 3 et début de la scène 4); c'est aussi le cas au dénouement, quand Crisante surgit sur scène en exhibant la tête coupée de Cassie, la lance aux pieds d'Antioche, avant de se poignarder, avec succès cette fois, suivie en cela par son mari (acte V, scène 5). Quand on s'interroge sur les raisons d'un tel dénouement, qui paraît aussi exagéré qu'inutile -inutile au "sens" de la tragédie-, on a l'impression que, tout simplement, il fallait bien que celle-ci s'achève. Et je crois effectivement que c'est ce qui se passe. On va voir tout de suite comment.

3. LE DÉNOUEMENT DE *CRISANTE* COMME IMAGE DU DÉNOUEMENT TRAGIQUE

Pour mieux comprendre le sens du dénouement de *Crisante*, il faut se rappeler que la création de la pièce date des années 1630 (date supposée : 1635), années cruciales du point de vue de l'évolution de la tragédie. Entre 1630 et 1640, c'est la tragi-comédie qui est le genre dominant, le plus apprécié du public. Dans la première moitié de la décennie, la tragédie est fort négligée,

mais elle recommence à s'affirmer à partir du milieu de celle-ci et redeviendra le genre dominant au cours de la décade suivante et cela jusqu'à la Fronde[136]. Plusieurs facteurs concourent à son évolution et à son succès, mais je ne m'intéresse ici qu'aux dénouements. A propos des traditions du dénouement dans la tragédie classique, Jacques Scherer, dont je reprends ici l'essentiel de la discussion, explique que, dans la première moitié du siècle, "le dénouement est volontiers, non seulement funeste, mais particulièrement sanglant et horrible"[137]. C'est en effet, dit-il, par son dénouement surtout que la tragédie essaie de s'affirmer face au genre rival de la tragi-comédie, qui se caractérise en général par un dénouement heureux. Les choses commencent à changer à partir de 1636 environ. Les succès retentissants de la *Sophonisbe* (1635) de Jean Mairet et de la *Mariane* (1637) de Tristan L'Hermite vont donner à la tragédie un grand essor. En quelques années, dit toujours Scherer, celle-ci va avoir l'idée d'emprunter à la tragi-comédie son dénouement heureux, qui reste un de ses agréments les plus appréciés du public. Des théoriciens vont affirmer la possibilité des dénouements heureux dans la tragédie et se justifier d'Aristote et des exemples de l'Antiquité[138]. Mais ce sont surtout les auteurs dramatiques qui, par les succès qu'ils obtiennent, vont déterminer l'évolution des mentalités et introduire la possibilité des dénouements heureux dans la tragédie. A ce point de vue, l'influence du *Cinna* de Corneille est décisive: jouée vers la fin de

---

[136] Cf. notamment, Georges FORESTIER. "Le théâtre dans la Fronde et la Fronde dans le théâtre [...]". *La Fronde en question*. R. DUCHÊNE et al., eds., 1989. 231-232.

[137] Jacques SCHERER. *La dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet, 1970. 135-138.

[138] Sarrasin, en 1639, dans sa préface (*Discours de la tragédie*) à *L'Amour tyrannique,* tragi-comédie de Scudéry ; ainsi que l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* (publiée en 1657, mais conçue et sans doute en partie rédigée bien antérieurement à cette date).

l'année 1640 ou début de 1641, la pièce remporte un grand succès. Son exemple sera suivi par Du Ryer avec *Esther*, *Scévole* et *Thémistocle*, tragédies jouées respectivement vers 1642, 1644 et 1647[139]. L'oeuvre ultérieure de Corneille comprend plusieurs exemples de tragédies qui finissent bien. Une des formes que prend souvent le dénouement est la mort du personnage antipathique, tyran ou traître, et le bonheur consécutif des héros et même leur mariage (*Rodogune, Héraclius, Pertharite, Attila*). Cette forme de dénouement se retrouvera d'ailleurs chez d'autres dramaturges. Pour compléter le tableau, ajoutons que dans les tragédies de la seconde moitié du XVIIème siècle, il n'est même plus nécessaire qu'un personnage meure.

Revenons à la question du dénouement de *Crisante*. A propos de celui-ci, Jacques Scherer remarque que "l'horreur est curieusement soulignée par les réactions des confidents [qui] s'en remettent à quelqu'un d'autre du soin de rendre les derniers devoirs"[140]. Posons le problème de la façon suivante. La pièce aurait pu, à peu de choses près, s'arrrêter à l'acte quatrième et l'on aurait eu alors une tragédie qui s'achevait sur la restauration de l'ordre de l'univers après la crise. La réduction de la fable à une phrase minimale[141] donne alors ceci : *en violant Crisante, Cassie introduit un déséquilibre dans l'univers de la gloire romaine, ainsi que dans l'ordre de l'honneur personnel de Crisante. Crisante rétablit cet équilibre en poursuivant et obtenant le châtiment de Cassie.*

---

[139] Toutes les dates des pièces citées dans ce paragraphe sont celles données par Jacques Scherer.

[140] J. Scherer. *o.c.* 136.

[141] selon (?) la méthode brechtienne dans le *Petit Organon,* paragraphe 66. Voir P. PAVIS. *Dictionnaire du théâtre.* 16 (Article "Analyse du récit").

On aurait alors eu affaire à une tragédie au dénouement "heureux", avec mort du criminel, mais survie de l'héroïne, un dénouement comme on en trouve dans la tragi-comédie, un dénouement qui deviendra possible dans la tragédie au cours de la décade suivante, dont des théoriciens reconnaissent déjà la valeur à la fin des années 1630, mais auquel probablement on pensait et aspirait depuis un certain temps déjà.

C'est une hypothèse. Sur base de celle-ci, on peut formuler de la façon suivante la phrase minimale (commentée) du récit de la tragédie, telle que Rotrou l'a écrite: *en violant Crisante, Cassie introduit un déséquilibre dans l'univers de la gloire romaine, ainsi que dans l'ordre de l'honneur personnel de Crisante. Crisante rétablit cet équilibre en poursuivant et obtenant le châtiment de Cassie. Mais la tragédie demande un dénouement "non seulement funeste, mais particulièrement sanglant et horrible". En exigeant de Crisante son suicide pour prouver son innocence et en se tuant lui-même par désespoir, Antioche donne un dénouement particulièrement sanglant et horrible à la tragédie.* De cette façon, le dénouement de *Crisante* est un dénouement *imitant* un dénouement de tragédie. Il prend son sens du point de vue de la réflexion sur l'esthétique dramatique.

A la lumière de ces réflexions, on peut à présent tracer, comme dans le schéma 1.14 (à la page suivante), le modèle actantiel de l'acte V, tel qu'il s'organise autour de l'action du sujet Antioche.

Si l'on se souvient qu'Antioche n'est pas seulement responsable du

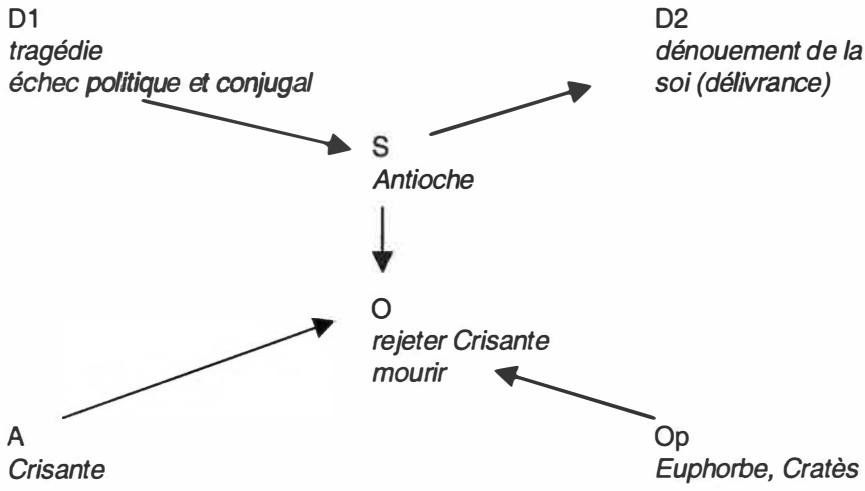


Schéma 1.14 *CRISANTE* (Rotrou)- acte V: rejeter Crisante/mourir (b)

dénouement, mais également, par son action antérieure au début de la pièce, de la situation de départ, on peut le considérer comme le véritable sujet de l'action, agissant pour le compte de la tragédie. En constituant et dénouant la tragédie (objet), Antioche agit à l'instigation de celle-ci (destinateur D1), ainsi qu'à son intention (destinataire D2)[142]. En donnant (ainsi que Crisante) au spectateur la possibilité de prendre conscience des conventions qui règlent l'illusion théâtrale, il révèle du même coup celles qui ordonnent le déroulement de la tragédie et soulève une interrogation sur celles-ci.

On aura alors le modèle actantiel comme dans le schéma 1.15 ci-dessous.

---

[142] Cf. Les ESSIF. "The Theatricality and Sociocultural Relevance of Surrealist Hypersubjectivity in the French Nouveau Théâtre". Diss. Brown U, 1991. Dans son "Preliminary model for the hypersubjective theatre", L. Essif assigne au théâtre, plus exactement au théâtre et au sujet (Theatre/Subject) les places de destinateur D1, destinataire D2, adjuvant A. La place d'opposant OP revient à la société, ainsi qu'au sujet (Society/Subject). o.c. 53-85 (Chapter II : The Iconic "Mise en Abyme" of the Space-Character Relationship in Hypersubjective Theatre) and 167 (Appendix A).

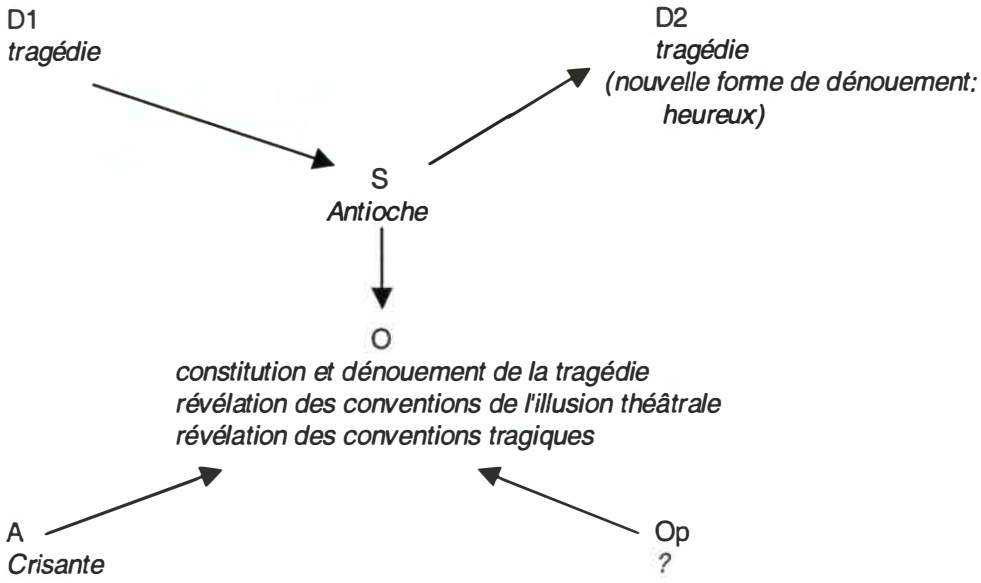


Schéma 1.15 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I -V:Antioche-tragédie

4. IMAGE GLORIEUSE DE L'HÉROÏNE DANS LE DÉNOUEMENT DE LA TRAGÉDIE

Il n'y a pas qu'Antioche et Crisante qui agissent pour le compte de la tragédie, d'autres personnages aussi s'acquittent de ce rôle. Nous en avons un exemple au cours de la première scène de l'acte troisième, dans une tirade de Marcie dont j'ai déjà parlé auparavant. Dans ce passage, il semble que, par la bouche de la suivante, ce soit la tragédie elle-même qui parle et se contemple dans ses possibilités de dénouement.

Ce passage s'insère dans une scène dont la théâtralité est marquée par des effets pathétiques évidents. Rappelons qu'il s'agit d'une scène extérieure, en principe la seule de la tragédie. Soutenue par Marcie, Crisante s'achemine vers

un lieu qui ne sera précisé qu'à la fin de la scène, quand le spectateur apprendra qu'elles arrivent en vue du fort d'Antioche. Je passe ici en revue les grandes articulations de la scène:

1. Crisante entre en scène pour avertir le spectateur de la perte de son honneur et s'évanouir dans les bras de Marcie. Celle-ci prend le relai de sa maîtresse pour faire de leur situation à toutes deux une peinture triste et touchante:

MARCIE
O sévère destin ! elle meurt, elle tombe,
Et son corps pâle et froid à la douleur succombe ;
La mort ferme cet oeil si charmant et si saint,
D'une sombre couleur son visage se peint.
A qui dois-je, chétive, adresser ma prière ?

Les paroles de Marcie constituent des indications scéniques et, en même temps, par leur effet pictural, redoublent le tableau que le spectateur a sous les yeux.

2. Crisante revient à elle pour regretter son existence et la survie de "ce corps en butte aux traits de la fortune". Vivez pour vous venger, lui répond Marcie.

3. Dans un geste de désespoir, elle dénoue sa chevelure (flot de cheveux?) pour en arracher les rubans dont elle veut s'étrangler[143]. Elle demande à Marcie de l'assister dans cette tâche. Refus de Marcie qui s'efforce de la réconforter: "faites plus de grâce à ce corps innocent" et "L'honneur qu'on a ravi conserve encore son nom".

---

143 Souvenir, évocation des gestes des pleureuses antiques qui s'arrachaient les cheveux et lacéraient leurs vêtements ?

4. Grande incantation (et gestes appropriés?) à la déesse de la mort dont Crisante appelle la venue. A la fin de la tirade, elle se rend compte qu'il ne tient qu'à elle de mourir et se reproche ses hésitations.

5. Marcie intervient et propose à Crisante deux autres solutions, sous la forme d'une alternative qui contient les descriptions qui m'intéressent ici.

6. Comptant sur l'appui de son époux, Crisante décide de reporter sa mort jusqu'à l'accomplissement de sa vengeance. Emphase finale ("Vivons, et devant lui publions notre honte, etc.").

Mais voyons le passage en question. A Crisante qui se reproche son hésitation à se donner la mort :

MARCIE
Si la mort à vos yeux est un objet si doux,
Mourez avecque gloire aux yeux de votre époux ;
Remportez cet honneur que ce généreux prince,
Qui n'a pleuré grandeur, biens, sceptre, ni province,
Sur votre sang versé laisse couler des pleurs,
Et s'immole après vous à ses justes douleurs ;

C'est le premier parti de l'alternative. Voici le second :

Ou plutôt, sauvez-lui le bien seul qu'il respire.
Vous passez sa grandeur, son sceptre et son empire ;
La perte de vos jours seroit son pire coup,
Et conservant Crisante, il conserve beaucoup.
Nous approchons du fort dont il fait sa retraite,
Et dont il vous parla le jour de sa défaite ;
C'est là qu'il recevra le bien de vous revoir,
D'autant plus chèrement qu'il passe son espoir.

Cette alternative évoquée par Marcie, pour Crisante et pour le spectateur, sous forme de tableaux enchassés dans le dialogue dramatique, je l'envisagerai à la

fois comme une forme de théâtre dans le théâtre et comme un exemple d'autoréflexivité/autoréférentialité de la tragédie. On aura reconnu dans l'alternative qui s'offre à Crisante celle devant laquelle se trouve la tragédie quant à son dénouement. Le premier parti est celui du dénouement non seulement funeste, mais particulièrement sanglant et horrible, tel que l'exigent les règles de l'honneur et de la tragédie. C'est aussi le parti de la gloire. La scène évoquée par Marcie constitue l'image spéculaire de la représentation[144] glorieuse de l'héroïne. Le second parti est celui du dénouement heureux, celui qui n'est pas encore réalisable dans la tragédie, mais que pourtant la tragédie réalise ici sous forme d'image en abyme.

Du théâtre, Anne Ubersfeld dit qu'il a le statut du rêve et qu'il est marqué par ce que Freud appelle la *dénégation*[145]. Celle-ci est un processus qui, au cours du rêve par exemple, "fait venir à la conscience des éléments refoulés et qui sont en même temps niés"[146]. Appliquée au théâtre, la dénégation fait que le récepteur du message théâtral considère celui-ci "comme non réel ou plus exactement comme non vrai"[147]. Ainsi une chaise réelle, une fois qu'elle est sur la scène, n'appartient-elle plus au monde quotidien du spectateur. C'est une chaise réelle mais en même temps, ce n'en est pas une. Elle est là, mais en

---

[144] c'est-à-dire, l'acte de "rendre présent dans l'instant de la présentation scénique". Patrice PAVIS. *Dictionnaire du Théâtre*. o.c. 302-303 ("Représentation théâtrale").

[145] A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. o.c. 35-42. Je reprends ici l'essentiel de sa discussion sur le statut du théâtre et du théâtre dans le théâtre.

[146] P. PAVIS. *Dictionnaire du Théâtre*. o.c. 86 ("Dénégation").

[147] A. UBERSFELD. *o.c.* 35.

même temps, elle est niée comme telle, frappée d'irréalité, marquée, comme dit Ubersfeld, du signe moins. Il en est de même du comédien et de tout ce qui se passe sur la scène. Selon Ubersfeld la dénégation va de pair avec la *mimésis* et la *catharsis*. Avec la mimésis, parce que c'est le phénomène de dénégation qui constitue ce que le spectateur voit sur la scène en *imitation* des êtres et de leurs actions : la chaise que je vois sur la scène n'est pas une chaise réelle, mais l'imitation de celle-ci dans un univers qui n'est pas mon univers quotidien, mais une imitation ou image de celui-ci (ou de l'image que je m'en fais). La dénégation va aussi de pair avec la catharsis, parce que le plaisir de *l'illusion* et de *l'identification* repose sur un double mouvement de dénégation: je sais que le personnage que je vois agir et souffrir sur la scène n'est pas moi, mais tout de même, si c'était moi![148]. C'est pourquoi, dit Ubersfeld, "de même que le rêve accomplit d'une certaine façon les désirs du dormeur, par la construction du fantasme, de même la construction d'un réel concret qui est en même temps l'objet d'un jugement qui en nie l'insertion dans la réalité, libère le spectateur, qui voit s'accomplir ou s'exorciser ses craintes et ses désirs, sans qu'il en soit la victime, mais non sans sa participation"[149].

C'est à partir de ces considérations sur le statut du théâtre qu'il faut envisager celui du théâtre dans le théâtre: "A l'intérieur de l'espace scénique se construit [...] *une zone privilégiée où le théâtre se dit comme tel* (tréteaux, chansons, choeur, adresse au spectateur). On sait après Freud que, lorsqu'on rêve qu'on

---

[148] Octave MANNONI. "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire". *Clefs pour l'imaginaire*. Paris: Le Seuil, 1969. 161-183. Voir aussi P. Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre*. o.c. 167-169 ("Illusion").

[149] A. UBERSFELD. *o.c.* 36.

rêve, le rêve intérieur au rêve dit la vérité. Par une double dénégation, le rêve d'un rêve, c'est le vrai. De même le "théâtre dans le théâtre" dit non le réel, mais le *vrai*, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure"[150]. La scène des comédiens dans *Hamlet,* par exemple, est une illustration de cette théorie.

Si nous acceptons cette théorie, si le théâtre dans le théâtre doit révéler le vrai, alors quelle est la vérité mise à jour par l'alternative-dénouement envisagée sous l'angle du théâtre dans le théâtre? C'est ce que je vais examiner maintenant.

La deuxième possiblité d'abord, celle du dénouement heureux, celle où Antioche prise la vie de Crisante plus que grandeur, sceptre et empire: on sait que ce n'est pas le dénouement qui a été choisi et on peut donc l'éliminer. Reste la première possibilité, celle du dénouement malheureux, au cours duquel Crisante se tue devant son époux et celui-ci, désespéré de sa perte, la suit dans la mort: il semble que ce soit bien celui auquel le spectateur aura droit. Mais est-ce si sûr ? Retournons à la description de Marcie:

> Mourez avecque gloire aux yeux de votre époux ;
> Remportez cet honneur que ce généreux prince,
> Qui n'a pleuré grandeur, biens, sceptre, ni province,
> Sur votre sang versé laisse couler des pleurs,
> Et s'immole après vous à ses justes douleurs ;

Il y a manifestement quelque chose qui "cloche": "ce généreux prince". Généreux: "Qui a l'ame grande et noble, et qui prefere l'honneur à tout autre

---

[150] A. UBERSFELD. *o.c.* 39.

interest". Générosité: "Grandeur d'ame, de courage, de magnanimité, bravoure, liberalité et toute autre qualité qui fait le genereux" (définitions du Furetière). Antioche, généreux? De même: "Qui n'a pleuré grandeur, biens, sceptre, ni province". Il est vrai qu'Antioche a déclaré regretter Crisante par-dessus tout, mais cela ne l'a pas empêché quand même de pleurer grandeur, biens, sceptre et provinces. Pleurer? Antioche n'a pas fait autre chose que cela sur scène. Pour le spectateur, qui a assisté et assistera encore aux larmes d'Antioche, c'est plutôt amusant. Ainsi la vérité de ce dénouement est-elle, elle aussi, battue en brèche par la description de l'image glorieuse d'Antioche: le texte la déconstruit sous les yeux du spectateur au moment même où il la crée. Ainsi en va-t-il de celle de Crisante qui reposait en grande partie sur celle de son "généreux prince" d'époux.

Où se trouve alors la vérité promise par le théâtre dans le théâtre? La vérité, c'est d'abord l'existence de l'alternative: pour la tragédie, il n'y a pas qu'une seule possibilité de dénouement, le dénouement sanglant et horrible, mais il en existe une autre qui peut-être apporterait plus de satisfaction au spectateur. C'est ensuite que, dans le cours de l'action, le choix du dénouement ne revient pas à Crisante, mais à Antioche. C'était, en effet, sur le haut degré d'estime qu'il avait pour elle que reposait le second parti de l'alternative; celui-ci une fois éliminé, il ne reste plus à Crisante qu'à "choisir" le premier. Or on a vu qu'Antioche agissait pour le compte de la tragédie. L'héroïne n'est donc pas aussi libre qu'elle le croit du choix de son héroïsme, mais celui-ci s'inscrit dans un programme artistique préétabli, celui des codes et conventions du genre. La vérité, enfin, du point de vue de la gloire du personnage, telle qu'elle apparaît

dans le miroir tendu par Marcie-dramaturge, c'est qu'elle se crée sous le regard des personnages et du spectateur et qu'elle est construite par l'ensemble des données ou signes de la représentation. L'image glorieuse de l'héroïne allant jusqu'à l'ultime sacrifice pour s'acquitter des exigences de l'honneur ne peut resplendir quand s'éteint celle de son partenaire masculin. Elle se modifie aussi face à la présence virtuelle d'une autre possibilité de dénouement.

DEUXIÈME PARTIE

LA GLOIRE DE L'HÉROÏNE DANS *LA MARIANE* DE FRANÇOIS DE TRISTAN L'HERMITE

Dans *La Mariane* de Tristan L'Hermite, j'étudierai la création de l'image glorieuse du personnage à travers sa parole-action, mais aussi à travers celle des autres personnages, dont le regard réfracte pour le spectateur la gloire de l'héroïne: effets de la double énonciation et de la double communication théâtrale, celle des personnages entre eux ayant pour destinataire ultime le lecteur-spectateur. Ce sera l'objet particulièrement du chapitre 4 ci-dessous. Comme dans la première partie, l'étude du personnage en action sera suivie de celle du personnage dans l'action. En tant qu'élément dynamique, celui-ci vient avec d'autres s'intégrer dans une totalité en mouvement, celle de la fable. Au niveau de la structure narrative aussi, la gloire joue son rôle et c'est ce que j'examinerai dans le chapitre 5.

Comme lors de l'étude de *Crisante*, je reporterai la présentation générale de la pièce à la deuxième phase de mon analyse, laquelle débute ici, en prise directe avec le texte, par une analyse de fragment.

CHAPITRE 4
LE PERSONNAGE EN ACTION
ANALYSE DE FRAGMENT:
LA MARIANE, ACTE III, SCÈNES 1 ET 2

Le fragment choisi ici comprend les deux premières scènes de l'acte III de *La Mariane*. Selon Vinaver, le fragment prélevé pour la lecture au ralenti devrait correspondre à environ cinq ou dix pour cent du volume de l'oeuvre. Pour une tragédie comme *La Mariane*, qui comprend 1.812 vers, les deux cent cinquante-six vers du fragment correspondent à environ quatorze pour cent de l'oeuvre. Vinaver ne détermine pas de critères "objectifs" pour le choix du fragment, qui peut aussi bien être le début de l'oeuvre que toute partie paraissant à première vue caractéristique de celle-ci. A la limite, dit-il, on peut même demander au hasard d'en décider. Vinaver précise cependant qu'un tiers des fragments étudiés par les différents auteurs dans *Écritures dramatiques* sont des débuts de pièce[151]. Ce n'est pas le cas ici comme ce ne l'était pas non plus dans *Crisante*. Dans les deux cas, mon choix était orienté d'abord par la nécessité de présenter l'héroïne. Outre le fait que l'entrée en scène de celle-ci est retardée dans les deux tragédies, la scène 2 de l'acte III est dans *La Mariane* la seule scène de face à face entre les protagonistes, et c'est ce qui a déterminé mon choix, malgré la longueur du fragment. D'autre part, toute tentative pour introduire des coupures ou me limiter à un extrait ne m'a paru qu'aboutir à mutiler la scène de ce qui faisait sa beauté et son intérêt. C'est pourquoi j'ai finalement décidé de la présenter dans son entièreté.

---

[151] M. VINAVER. *Ecritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre.* o.c. 895-896.

C'est à dessein que j'omets de situer le fragment et que je plonge la lectrice ou le lecteur dans le texte, sans préparation. Quant à moi, j'aborde celui-ci en m'efforçant de faire abstraction du contexte et d'oublier ce que je sais de la situation et des personnages. Cela ne correspond pas à la situation habituelle de surplomb du lecteur/spectateur des tragédies du XVIIème siècle, lequel est ou devrait être mis au courant le plus tôt possible de l'ensemble de la situation. Étant donné l'importance de l'exposition dans la dramaturgie de l'époque, le spectateur se trouve la plupart du temps plus instruit de la situation, des "pensées" et des "sentiments" de l'ensemble des personnages que chacun d'eux pris individuellement. Cependant, l'un des principes de la lecture au ralenti selon Vinaver est d'aborder le texte avec un regard neuf et sans idées préconçues. Bien que Vinaver ne parle pas explicitement de cette question[152], je considère, pour ma part, comme faisant partie des idées préalables la représentation que l'on se fait du contexte du fragment. Toute présentation est, en effet, une orientation, faite non à partir de la richesse du texte, mais d'une reconstruction simplifiée de celui-ci. La connaissance du contexte, en outre, donne au lecteur un confort qui lui permet de passer sur beaucoup de choses sans s'interroger. Le gommage ou l'ignorance du contexte, par contre, permet, en première étape, d'explorer les possibilités d'un texte sur lequel on a tendance à passer trop vite quand on pense en détenir déjà la clé. Ainsi, au lieu de situer le fragment (le principe de l'anthologie) et de l'étudier à partir de son contexte (les conditions d'énonciation, la situation de parole), je me suis efforcée d'extraire toute la compréhension de la situation de parole du fragment

---

[152] Cependant, dans *Écritures dramatiques*, les auteurs, parmi lesquels Vinaver lui-même, qui appliquent à des textes de théâtre le principe de la lecture au ralenti, ne présentent jamais leurs fragments.

lui-même : la situation physique, sociale, historique, l'identité des interlocuteurs, l'image qu'ils ont de l'acte d'énonciation, les vues qu'ils ont l'un de l'autre, les événements qui ont précédé, etc.[153]. En lectrice du XXème siècle, je sais par expérience que, quand on ignore tout du contexte, on s'accroche à chaque mot et on tisse des relations à travers le texte, dont on essaie de tirer le maximum. Je pense aussi que de cette façon, on a plus de chance de partir, comme le propose Vinaver, "à la découverte du texte". Il ne s'agit pourtant que d'une première étape et je reviendrai sur le contexte, assez complexe dans le cas de *La Mariane*, au cours de la phase de synthèse de ma lecture (paragraphes 6 et 7).

LA MARIANE, ACTE III SCÈNES 1 ET 2

SCENE PREMIERE
HERODE au Conseil

R1 Observant de l'Estat la blessure inhumaine,
Ostons-en la partie où paroist la cangrene,
745 Oposons sagement l'antidote au poison,
Et gardons la rigueur contre la trahison.
Quoy, n'amene-t'on point encor ma criminelle ?
Pour la faire haster, qu'on aille au devant d'elle.
En cette occasion ie veux l'interroger,
750 Et mettre son procez en estat de iuger.
Mais la voicy qui vient avec autant d'audace,
Que si ie l'attendois pour implorer sa grace;
On diroit que l'altiere en mesurant ses pas
Dépite ma justice, & brave le trespas.

---

153 Voir la définition de "Speech Situation" dans O. DUCROT & T. TODOROV. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language.* Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1979. 333.

SCENE DEUXIEME

HERODE, MARIANE, L'ESCHANSON, PHERORE, SALOME, deux Iuges, le Grand Prevost, & le Capitaine des Gardes.

R2 HERODE

Avance, mal-heureuse, hé bien meschante femme,
A qui i'avois donné la moitié de mon ame,
Et qui par le seul droit de cette sainte ardeur,
Partagois avec moy ma gloire & ma grandeur:
Dès sa conception ta rage est avortée,
Ton piège est descouvert, ta mine est eventée.
Et m'ayant pris pour but, par une iuste loy,
La pointe de tes dards retourne contre toy;
Voudrois-tu paslier ce crime manifeste,
Que nous a descouvert la iustice celeste ?

R3 MARIANE

Ces discours ambigus ont des obscuritez,
Qui se rapportent fort au sang donc vous sortez

R4 HERODE

Insolente, oses-tu me dire ces paroles ?

R5 MARIANE

Osez-vous m'accuser de ces crimes frivoles ?

R6 HERODE

Ce n'est que sur son Roy simplement attenter.

R7 MARIANE

Ce crime est fort nouveau, l'on vient de l'inventer :
Mais jamais vostre esprit n'a manqué d'artifice
Pour perdre l'innocent sous couleur de iustice.

R8 HERODE

La mort esmoussera tous ces piquans propos,
Qui blessant mon honneur, traversent mon repos :
Au lieu de s'excuser, l'ingrate en sa deffence,
Ne sçauroit proferer un mot qui ne m'oftence;
Mais voicy le tesmoin de ce noir attentat *Montrant l'Eschançon*
Formé contre ma teste & le corps de l'Estat.
Pour sa confusion il faut qu'on luy confronte;
Desia l'apercevant, elle rougist de honte.
Vien confirmer icy ton fidelle rapport,
Et dy de quelle adresse on desseignoit ma mort.
Mais que la vérité se monstre toute nuê,
Ne fay pas que le crime, ou croisse ou diminuê.

R9 L'ESCHANSON

Sire, que sur ma teste un foudre soit lancé,
Si ie n'ay dit le tout ainsi qu'il s'est passé.

R10 HERODE

Vien donc luy soustenir, & mettre en evidence,
Un fait qu'elle dénie avec tant d'impudence.
Parle.

R11 L'ESCHANSON

Si le devoir d'un fidelle subjet,
Permettoit de celer cét important projet,
Madame, ie serois encore à me produire :
Mais le salut du Roy me force de vous nuire,
Veuillez me pardonner si i'ay tout revelé.

R12 MARIANE

Quoy ? meschant ?

R13 L'ESCHANSON

Le poison dont vous m'avez parlé.

R14 MARIANE

Monstre issu de l'Enfer pour nuire à l'innocence,
Oses-tu bien mentir avec tant d'asseurance ?
De ta noire action tu recevrois le fruit
Si tu n'estois porté par ceux qui t'ont instruit :
Ce tesmoignage faux est digne du supplice,
Mais pour t'en garantir mon iuge est ton complice;
De bon coeur ie pardonne à ta mauvaise foy,
Tu sers par interest de plus meschans que toy,
Cette iniure est contrainte & n'a rien qui me fasche;
De tous mes ennemis tu n'es pas le plus lasche.

R15 HERODE

Tu devrois t'efforcer de te deffendre mieux
Sur un crime abhorré de la terre et des Cieux;
Car respondant au fait que ce tesmoin depose,
Il faut ou dénier, ou confesser la chose.

R16 MARIANE

Par force ou par adresse il sera mal-aisé
Qu'on me face avouer un crime suposé,
Et n'estoit mes mal-heurs, ie suis assez bien née
Pour n'apprehender pas d'en estre soupçonnée :
Mon esprit que le Sort afflige au dernier point,
Souffre les trahisons, mais il n'en commet point,
Encore qu'il en eust un suiet assez ample,
S'il estoit obligé de faillir par exemple.

R17 HERODE
Quels exemples as-tu de ces desloyautez ?

R18 MARIANE
I'ay mille trahisons , & et mille cruautez,
Le meurtre d'un Ayeul, l'assassinat d'un Frere.

R19 HERODE
A peine en cét endroit ie retiens ma colere.
Ah! Cerbere testu, fatal à ma Maison,
Tu sçais bien contre moy produire du poison :
Mais inutilement ta bouche envenimée,
lette son aconit contre ma renommée;
Elle est d'une candeur que rien ne peut tacher,
Et sans impiété l'on n'y sçauroit toucher.
Ie me ry de ta rage, & par ces vains blasphemes,
En pensant me picquer, tu te blesses toy mesmes :
Ce reproche insolent choque la vérité,
Et fait voir clairement ton animosité;
Par là ta perfidie est assez descouverte,
Cette confession suffira pour ta perte.
*Mes amis, prononcez ce qu'ordonnent les loix — **Il fait signe au Capitaine*
Contre les attentats qui regardent les Rois. — *d'esloigner Mariane*
Depeschez, c'est un droit qu'il faut que l'on me rende, — *tandis qu'il recueille les voix..*
La Iustice le veut , & ie vous le demande.

R20 PHERORE
Ie trouve que ce crime est sans remission.

R21 SALOME
C'est trop peu d'une mort pour sa punition.

R22 PHALEG 1. Iuge
Si vostre Majesté ne luy fait point de grace,
Le crime est capital, la Loy veut qu'elle passe.

R23 SADOC 2. Iuge
Ou qu'elle soit au moins confinée en prison,
En cas que l'on ne puisse averer le poison.

R24 HERODE
Il semble que la chose est assez averée;
Quoy? n'en avons nous pas une preuve assurée? — *Regardant en colere*
Les attentats passez, & les discours presans, — *le second Iuge.*
Pour esclaircir ce fait, sont-ils pas suffisans?
Le tesmoin qui l'accuse est homme irreprochable,
C'est un vieux officier qui me sert à la table,
Quel ministre plus propre eust-elle pû choisir,
Pour faire executer son horrible desir?
Faloit-il pour tramer cette lasche pratique

Qu'elle en parlast tout haut en la place publique?
Et n'avoit-elle pas assez de cét Agent
Si sa rage l'eust pû corrompre par argent?

R25 MARIANE

Poursuy, poursuy, barbare, & sois inexorable,
Tu me rends un devoir qui m'est fort agreable:
Et ta haine obstinée à me priver du iour,
M'oblige beaucoup plus que n 'a fait ton amour.
Icy ta passion respond à mon envie,
Tu flates mon desir en menaçant ma vie.
Ie dois benir l'excez de ta severité,
Car ie vay de la mort à l'immortalité.
Ma teste bondissant du coup que tu luy donnes,
S'en va dedans le Ciel se charger de Couronnes,
Dont les riches brillans n'ont point de pesanteur,
Et que ne peut ravir un lasche usurpateur.
Si ie me plains encor d'un Arrest si severe,
C'est à cause que i'ay des sentimens de mere;
Ie laisse des enfans, & m'afflige pour eux;
Ces mal-heureux enfans d'un pere mal-heureux,
Ils sortent d'une souche en gloire si feconde,
Qu'elle a fait de l'ombrage aux quatre coins du monde:
Ces petits orphelins sont dignes de pitié,
Ces aimables obiects de ma tendre amitié, *Elle se porte*
Qu'une rude Marastre ainsi qu'il est croyable *un mouchoir*
Maltraitera bien tost d'un air impitoyable. *sur les yeux*

R26 HERODE

Au point que mon courroux estoit le plus aigry,
Par le cours de ses pleurs mon coeur s'est attendry
Il semble que l'Amour qui se rend son complice,
Déchire le bandeau que porte ma iustice,
Afin qu'en la voyant ie luy puisse accorder
Le pardon que pour elle il me vient demander,
Desia mon ame incline à la misericorde,
Tu demandes sa grace, Amour, ie te l'accorde;
Mais vueille agir près d'elle, & me faire accorder,
Un bien qu'en mesme temps ie luy veux demander;
Fay qu'à iamais son coeur repentant de son crime,
Responde à mes bontez avecque plus d'estime;
Qu'elle quitte pour moy cét insolent orgueil,
Qui pourroit quelque iour nous ouvrir le cercueil;
Fay luy voir que ie l'aime à l'egal de moy mesme,
Et s'il se peut encore, Amour fais qu'elle m'aime. *Il fait signe à ceux*
Vueille essuyer tes yeux, obiet rare & charmant, *qui sont du Conseil*
La qualité de Roy cede à celle d'Amant; *qu'ils se retirent.*
Ma iustice pouvoit à mes loix te sousmettre,
Mais mon affection ne le sçauroit permettre:
Ie me sens trop touché de tes moindres douleurs,

Ie trouve que mon sang coule parmy tes pleurs,
I'interromps cét Arrest, car ma colere extrême
Te faisant ton procez, me le fait à moy mesme,
Et si dans un moment ie n'arrestois ton dueil,
Ie sens bien qu'avec toy i'yrois dans le cercueil,
Ie mourrois de ta mort, & les mesmes supllices
Traicteroient ta Partie ainsi que tes Complices.
Voy de quelle façon mon sort dépend du tien,
Et si ie t'importune en te voulant du bien,
Si tu conçois pour moy quelque cruelle envie,
N'uses plus de poison pour abreger ma vie,
S'il te prend un desir d'avancer mon trespas,
Tu n'as rien qu'à monstrer que tu ne m'aimes pas,
Tu n'as qu'à m'exprimer cette haine secrete,
Et bien tost mes ennuis te rendront satisfaite.
Mais confesse moy tout, afin de faire voir,
Que tu veux aujourd'huy rentrer en ton devoir,
Et que ton coeur touché d'un remors veritable,
Deteste avec horreur un crime detestable.

R27 MARIANE

On connoist à ce stile, & doux, & decevant,
Comme en l'art de trahir ton esprit est sçavant,
C'est avec trop de soin m'ouvrir la sepulture,
Pour me perdre il suffit d'une seule imposture.

R28 HERODE

Mauvaise, tu crois donc que ie suis un trompeur,
Et toute ceste audace est l'effect de ta peur.
Ne crains point, pour ta grace, elle est enterinée,
Ie tiendray ma parole apres l'avoir donnée;
Cesse de m'affliger avecque tes douleurs.

R29 MARIANE

Mais fay plus tost cesser ma vie & mes mal-heurs,
Tous les miens sont passez, ie brusle de les suivre.

R30 HERODE

Comment? veux tu mourir pour m'espescher de vivre?
Et violant encor toutes sortes de droits,
Attenter sur ton Roy pour la seconde fois?
Bien que tu sois de glace, & que ie sois de flame,
Les Cieux ont attaché mon esprit à ton ame;
Le beau fil de tes iours ne peut estre accourcy,
Sans que du mesme temps le mien le soit aussi.

R31 MARIANE

Lors que ta vie au moins, finira sa durée,
La mienne, il est certain, sera mal asseurée,
Car les precautions de ta soigneuse amour,

Me feront, s'il se peut, partir le mesme iour:
Certes ce sont des traits d'une amitié bien tendre.

R32 HERODE
940 Ce propos est obscur, ie ne sçaurois l'entendre.

R33 MARIANE
Ne perdons point de temps en discours superflus,
La chose est trop recente.

R34 HERODE
Il ne m'en souvient plus.

R35 MARIANE
Quand tu crains laschement la Iustice d'Auguste,
Ma mort est resoluë, & tu la trouve iuste?

R36 HERODE
945 D'AUGUSTE? Ah! par ce mot ie suis assez instruit,
Et de ce qui t'anime, & de ce qui me nuit.
Ie connoy les raisons qui tes desdains aigrissent,
Et l'ingrate façon dont mes gens me trahissent;
Soesme t'en a fait un secret entretien?

R37 MARIANE
950 Il ne m'en a rien dit, mais ie le sçay fort bien.

R38 HERODE
Ah! perfide Soesme, avoir trompé ton Maistre:
Allez diligemment vous saisir de ce traistre, *Se tournant*
Que tout chargé de fers il me vienne trouver; *vers le grand Presvot.*
Mais ne luy donnez pas le temps de se sauver;
955 Qu'en de divers cachots à mesme heure on devale
Ceux qui seront suspects d'estre de sa cabale,
Viste, & que les Bourreaux ne les espargnent point.

R39 GRAND PREVOST
Sire, i'accompliray le tout de point en point.

R40 HERODE
L'Eunuque de la Reine est de l'intelligence,
960 Faite qu'on me l'ameine avecque diligence;
Ce fut à sa faveur que ie fus offencé,
Mais il me respondra de ce qui s'est passé.
O maudite avanture! Ô dures destinées!
Pourquoy ne suis-ie mort en mes ieunes années?
965 Voyant pour mon mal-heur tant de maux assemblez,
De colere & d'horreur tous mes sens sont troublez;
La fureur me saisist, & ce cruel outrage,
Me mettant hors de moy m'abandonne à la rage.

Soesme sur ce point t'a dit la verité: *Parlant*
Mais quel prix a receu son infidelité? *à Mariane.*
Il estoit dans ma cour en fort bonne posture;
Il n'a pas mis pour rien sa vie à l'aventure,
Tu n'as pû l'esbloüir par l'esclat des tresors,
Tu n'as pû le tenter que par ceux de ton corps;
Il en fut possesseur, comme depositaire,
Lors qu'il te revela cét important mystere,
Tes faveurs ont esté les biens qu'il a receus,
Ne leve point les yeux, & responds là dessus;
L'aurois-tu satisfait par d'autres recompenses?

R41 MARIANE
Croy tout ce que tu dis, & tout ce que tu penses.

R42 HERODE
Ouy, ouy, ie le veux croire, & te faire sentir,
De cette perfidie un cuisant repentir.

R43 MARIANE
Tu peux m'oster la vie, & non pas l'innocence.

R44 HERODE
Ah! ie suis asseuré de ceste iouissance
Tu ne te riras plus de m'avoir outragé,
I'en ai receu l'affront, mais j'en seray vangé,
Tu m'as mis dans les fers, tu m'as mis dans la flame,
Tu m'as perce le coeur, tu m'as arraché l'ame,
Mais ne te flate pas de cette vanité,
D'avoir fait tant de maux avec impunité;
La mort pour t'enlever est desia preparée.

R45 MARIANE
Elle viendra plus tard qu'elle n'est desirée,
Et me la proposant pour finir ma langueur,
Ie n'en puis redouter que la seule longueur.

R46 HERODE
On verra ta constance au milieu des supplices,
Mais voicy ton amour & tes cheres delices;
*Ie m'en vay resioüir avec luy de ce pas, **Parlant au*
Conduy la dans la tour, & ne la quitte pas. *Capitaine des Gardes.*

LA MARIANE, ACTE III
SCÈNES 1 et 2

1. PREMIER SEGMENT (scène 1: vers 743-754)

SCENE PREMIERE
HERODE au Conseil

R1 Observant de l'Estat la blessure inhumaine,
Ostons-en la partie où paroist la cangrene,
745 Oposons sagement l'antidote au poison,
Et gardons la rigueur contre la trahison.
Quoy, n'amene-t'on point encor ma criminelle ?
Pour la faire haster, qu'on aille au devant d'elle.
En cette occasion ie veux l'interroger,
750 Et mettre son procez en estat de iuger.
Mais la voicy qui vient avec autant d'audace,
Que si ie l'attendois pour implorer sa grace;
On diroit que l'altiere en mesurant ses pas
Dépite ma justice, & brave le trespas.

Le personnage qui parle ainsi, au conseil, du salut de l'État doit être, bien sûr, le roi Hérode. Son nom seul est tout un programme, encore que le Nouveau Testament et la tradition nous aient conservé le nom de plusieurs Hérode, que l'on confond souvent: celui des "rois"-mages et du massacre des Innocents et celui de la décapitation de Jean-Baptiste sont les plus célèbres; nom en tout cas attaché, dans la mémoire chrétienne, à l'image d'un roi persécuteur et criminel. Nous sommes ici à l'ouverture d'un procès pour haute trahison, dont l'accusé est une femme. Dans l'intérêt de l'État, Hérode entend faire un effort de sagesse ("Oposons sagement...") et de rigueur ("Et gardons la rigueur..."): de sagesse, c'est-à-dire, de rigueur ? L'accusée doit lui être bien proche et l'emploi du possessif rend l'expression presque affectueuse: "ma criminelle". Hérode d'ailleurs manifeste son impatience de la voir arriver (elle se fait attendre...), ainsi que de pouvoir l'interroger. Elle arrive, en effet, et son entrée

en scène semble, elle aussi, tout un programme : son maintien, sa démarche inspirent à Hérode le sentiment d'être lui-même placé en position de suppliant, alors que c'est lui qui détient le pouvoir de prononcer et de faire exécuter la sentence, une sentence de mort, dit-il.

Hérode est-il ou non seul au cours de cette scène de monologue ? La situation n'est pas précisée. L'expression "au Conseil" est probablement une indication spatiale (la salle du conseil), mais n'empêche pas la présence des conseillers, bien que celle-ci ne soit pas indiquée[154]. Alors que dans les vers 747 à 750, Hérode s'adresse probablement à ses gardes ("Pour la faire haster, qu'on aille au devant d'elle"), les quatre derniers vers (751-754), qui figurent l'expression de sentiments plus intimes, peuvent être monologués ou même prononcés en aparté[155]. La situation n'est pas précisée et Hérode pourrait même prendre son entourage à témoin de l'arrogance manifeste de l'accusée. Dans la mesure où

---

[154] La liste des membres du conseil ("PHERORE, SALOME, deux luges"), par contre, figure en tête de la scène suivante (scène 2), avec celle d'autres personnages ("L'ESCHANSON,..le grand Prevost, & le Capitaines des Gardes"). Il serait pourtant étonnant que tous ces personnages n'entrent en scène qu'avec l'accusée et il me semble plus probable que l'assistance est présente dès l'ouverture de l'acte; je reparlerai de cela en fin d'analyse (7. Image glorieuse de l'héroïne dans le fragment, en notes).

[155] Selon Jacques Scherer, la différence entre l'aparté et le monologue ne réside ni dans les indications scéniques (parfois trompeuses, le plus souvent absentes dans les éditions du XVIIème siècle), ni dans la présence ou l'absence d'autres personnages, mais "dans l'intention de celui qui parle". Le héros qui monologue devant des tiers, en particulier devant des confidents, ne cherche pas à dissimuler qu'il parle. Au contraire, dans le cas de l'aparté, le personnage fait un effort pour ne pas être entendu par autrui. L'aparté a souvent pour but de faire connaître au spectateur des sentiments que le personnage ne peut pas exprimer à haute voix devant ses interlocuteurs. cf. Jacques SCHERER. *La Dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1970. 260-261. Au terme "monologue", Vinaver substitue l'expression plus moderne de "soliloque" (902). Quant au *Dictionnaire du théâtre* de Patrice PAVIS, il donne aux termes "aparté", "monologue" et "soliloque" une même définition de base ("un discours que le personnage se tient à lui-même"), mais des approfondissements et développements différents. Toujours selon le *Dictionnaire,* monologue et soliloque sont synonymes, mais le soliloque plus que le monologue "se réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale" (332-333). Forme de monologue, l'aparté s'en distingue par sa brièveté; selon le *Dictionnaire,* on le trouve sous deux formes différentes: "la phrase adressée par le personnage comme à soi-même [le cas ici] et la phrase dite à l'intention du public"(23-24).

ces vers constituent une indication scénique, on peut dire que le dramaturge ici s'adresse également à la comédienne. Mais il s'adresse aussi au spectateur, lui indiquant comment voir et ressentir la nouvelle arrivante à travers les yeux d'Hérode. Quant au lecteur, il est à la fois metteur en scène d'une scène imaginaire et spectateur de celle-ci.

'Voici la succession des "sentiments" figurés dans l'ensemble de ce bref monologue (12 vers) : Hérode s'encourage ou encourage les membres de son conseil à la fermeté et à la rigueur (dans l'intérêt de l' "État"), manifeste son impatience de voir arriver "sa" criminelle et de la soumettre à l'interrogatoire et au jugement, exprime et lutte à la fois contre le sentiment d'infériorité (d'admiration ?), le renversement du rapport de force, que provoque immédiatement en lui la présence de cette dernière.

Thèmes: la blessure profonde -"inhumaine"- (de l' "État" ?), la gangrène (la partie gangrénée à amputer), la nécessité de l'amputation, et, adoucissement de l'image, la sagesse du recours à l'antidote contre le poison; la trahison, le crime et sa conséquence: le trépas. A ces thèmes fondamentaux, correspondant à la situation de base (l'accusation de haute trahison qui doit être examinée au cours du procès), s'enchaînent d'autres motifs : la supplication, la grâce et, leur antithèse, la bravade, l'orgueil, avec la conséquence contraire : le dépit (de la justice ?, *"ma* iustice", dit Hérode) et la sentence de mort. Il semble en tout cas que ce ne soit pas tant le bien-fondé de l'accusation qui soit en question dans le discours d'Hérode, que l'attitude que l'accusée s'apprête à adopter à son égard.

En tant que *figure textuelle*, cette tirade ressemble décidément au *soliloque*, tel que le définit Michel Vinaver : "Un personnage s'interroge, ou se parle, ou laisse sa parole se dévider, qu'il soit seul ou en présence d'autres personnages, ou même en situation apparente de dialogue"[156]. C'est bien ce qui se passe dans ce passage, dans lequel Hérode laisse libre cours à sa parole, donnant au spectateur l'impression d'une intériorité qui déborde et lui communiquant, de ce fait, sa propre vision des choses. Mais on a aussi affaire à un *discours composite*, dans la mesure où le soliloque comporte aussi une *annonce* au spectateur, celle du procès en question ainsi que la sentence de mort dont la menace pèse sur l'accusée.

2. DEUXIÈME SEGMENT (scène 2 : vers 755-816)

SCENE DEUXIEME
HERODE, MARIANE, L'ESCHANSON, PHERORE, SALOME, deux Iuges, le Grand Prevost, & le Capitaine des Gardes.

R2 HERODE
755 Avance, mal-heureuse, hé bien meschante femme,
A qui i'avois donné la moitié de mon ame,

---

156 M. VINAVER. *o.c.* 902. A l'expression "figure textuelle", Vinaver donne un sens particulier, lié, comme il l'explique, aux besoins spécifiques de l'analyse du dialogue théâtral. Il détermine quatre grandes catégories de figures textuelles (*o.c.* 901-904) :

1. Les figures textuelles fondamentales s'appliquant à une réplique ou à une partie de réplique : *attaque, défense, riposte, esquive, mouvement-vers.*

2. Autres figures textuelles s'appliquant à une réplique ou à une partie de réplique : *récit, plaidoyer, profession de foi, annonce, citation, soliloque, adresse au public, discours composite.*

3. Figures textuelles s'appliquant à un ensemble de répliques : *duel, duo, interrogatoire, choeur.*

4. Figures textuelles relationnelles, s'appliquant à une réplique dans sa relation avec le matériau textuel qui précède: *bouclage* (ou *emboîtage*), *effet-miroir* (ou *écho*), *répétition-variation, fulgurance.*

La plupart de ces termes se comprennent dans un sens très proche sinon identique à leur sens courant. Les expressions *mouvement-vers, bouclage, fulgurance* ont été définies dans le deuxième chapitre de ce travail (p. 7: notes 7 et 8; p.8, note 9)

Et qui par le seul droit de cette sainte ardeur,
Partagois avec moy ma gloire & ma grandeur:
Dès sa conception ta rage est avortée,
760 Ton piège est descouvert, ta mine est eventée.
Et m'ayant pris pour but, par une iuste loy,
La pointe de tes dards retourne contre toy;
Voudrois-tu paslier ce crime manifeste,
Que nous a descouvert la iustice celeste ?

Hérode s'adresse à Mariane, son épouse : il évoque entre elle et lui un lien légitime et consacré ("le seul droit de cette sainte ardeur"), durable et profond ("A qui i'avois donné la moitié de mon ame"), un lien qui, dit-il, assurait à celle-ci les plus hauts privilèges ("Partageois avec moy ma gloire et ma grandeur"). Mais il est plein d'amertume ("mal-heureuse", "meschante femme") et lui adresse les reproches les plus graves et les plus imprécis : "ta rage", "ton piège", "ta mine", "la pointe de tes dards", "ce crime manifeste". Tout cela est mis à jour, paraît-il : la rage, avortée; le piège, découvert; la pointe des dards, retournée contre l'agresseur féminin. Toutes ces images cependant pointent vers l'accusation de haute trahison formulée par Hérode dans la tirade de la scène précédente. On apprend quand même -ce que l'on soupçonnait- que, déjà, "l'État, c'est moi", puisque c'est Hérode lui-même qui se dit la cible de l'agression. Reprise également du thème de la justice ("ma iustice"), évoquée cette fois en termes de "iustice céleste". Au lieu de faire connaître à l'accusée les chefs d'accusation portés contre elle, c'est une *attaque*, formulée en termes violents, mais vagues, qui sert de préambule au roi. Puis vient le début de l'*interrogatoire* : Mariane a- t-elle l'audace de nier son crime ?

R3 MARIANE
Ces discours ambigus ont des obscuritez,
Qui se rapportent fort au sang donc vous sortez

Voilà une réponse pour le moins inattendue, en particulier au cours d'un procès. En quoi l'ambiguïté, l'obscurité, d'un discours peut-elle avoir affaire avec "le sang", l'origine raciale ou familiale du locuteur ? A moins, bien sûr, que l'élément commun aux deux termes ne soit l'obscurité et que ce qui est visé ici, par le biais de la métaphore, ne soit l'obscurité de l'origine. Ce n'est pas une réponse à la question d'Hérode, en tout cas, mais un commentaire sur celle-ci. C'est aussi un commentaire insultant, car il n'est pas très poli de lancer au visage de quelqu'un son origine, quelle qu'elle soit. Ripostant à l'évocation par Hérode de sa gloire et de sa grandeur, ainsi qu'à son entreprise d'appropriation de la "iustice céleste", cette remarque vient frapper le roi de plein fouet. Il y a encore autre chose. Répondre par un commentaire insultant sur la question équivaut à un refus de répondre. Dans la mesure où "l'acte d'interroger [a], parmi ses fonctions, celle d'affirmer sur le mode implicite un droit d'interroger"[157], on peut dire qu'en refusant de répondre, Mariane refuse à Hérode ce droit, un droit qui non seulement est normalement reconnu à la fonction de justice, mais qui fait aussi partie des prérogatives royales. A l'attaque d'Hérode, Mariane riposte donc par un double mouvement de contre-attaque : d'une part, elle infirme la valeur du discours d'Hérode par une remarque qui déprécie la forme donnée à son énoncé (ambigu, obscur) et s'attaque à la personne même du locuteur (l'obscurité de son origine); d'autre part, en refusant de donner à la question une réponse appropriée, ce qu'elle conteste à l'interrogateur, c'est précisément le droit de l'interroger.

---

[157] Oswald DUCROT. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique.* Paris : Hermann, 1972. 10 (1. "Implicite et présupposition : 1-24).

R4 HERODE
Insolente, oses-tu me dire ces paroles ?

R5 MARIANE
Osez-vous m'accuser de ces crimes frivoles ?

Hérode accuse le coup. Mariane, pour sa part, continue à lui refuser le rôle d'interrogateur et de juge. Elle répond à l'accusation par l'accusation et le défi. L'affrontement des adversaires se marque par la stichomythie. Les répliques s'enchaînent sous forme de bouclage, et même de bouclage serré (reprise de mot et de tournure syntaxique). Du point de vue thématique, les motifs "crimes" et "accusations absurdes" sont réunis par Mariane dans un semblant d'*oxymore* "crimes frivoles". Mais Mariane s'exprime, en réalité, sous la forme de l'*hypallage*, figure dans laquelle la qualité exprimée par un mot est déplacée sur un autre mot[158]: ici, c'est la frivolité (l'absence de fondement) de l'accusation qui est déplacée sur le mot "crimes".

R6 HERODE
Ce n'est que sur son Roy simplement attenter.

C'est à l'oxymore que répond Hérode : et voilà le chef d'accusation explicité pour la première fois. Mariane est accusée de tentative d'attentat sur la personne royale, le crime de régicide. Ce qui explique la réaction d'Hérode à l'expression "crimes frivoles".

R7 MARIANE
770 Ce crime est fort nouveau, l'on vient de l'inventer :
Mais jamais vostre esprit n'a manqué d'artifice
Pour perdre l'innocent sous couleur de iustice.

---

158 Georges FORESTIER. *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments d'une rhétorique et d'une poétique du XVIIème siècle.* Paris : Nathan, 1993. 30-37 ("Les figures").

Décidément, Mariane ne cède pas un pouce de terrain et riposte à chaque attaque par une nouvelle insulte et une autre accusation. Selon elle, c'est Hérode lui-même qui est à l'origine de l'inculpation dont elle est l'objet. Le terme "artifice" vient aussi éclairer l'expression "discours ambigus", précédemment utilisée: Mariane ne parlait donc pas d'une incapacité à s'exprimer avec clarté, mais de la ruse, de la stratégie habituelle à Hérode pour perdre ses futures victimes. Quant au thème de la justice, d'abord "ma iustice", puis "iustice céleste" dans la bouche d'Hérode, il est associé par Mariane au mot "artifice" et sa signification en est inversée dans l'expression "sous couleur de iustice".

R8 HERODE
La mort esmoussera tous ces piquans propos,
Qui blessant mon honneur, traversent mon repos :
775 Au lieu de s'excuser, l'ingrate en sa deffence,
Ne sçauroit proferer un mot qui ne m'offence;
Mais voicy le tesmoin de ce noir attentat *Montrant l'Eschançon*
Formé contre ma teste & le corps de l'Estat.
Pour sa confusion il faut qu'on luy confronte;
780 Desia l'apercevant, elle rougist de honte.
Vien confirmer icy ton fidelle rapport,
Et dy de quelle adresse on desseignoit ma mort.
Mais que la vérité se monstre toute nuë,
Ne fay pas que le crime, ou croisse ou diminuë.

Retour à l'image de la pointe des dards. Cela signifie-t-il qu'aux yeux d'Hérode, seule la mort peut venir à bout du pouvoir mutilant des propos de Mariane ? C'est en tout cas une menace, indirectement adressée à l'intéressée, et une annonce, destinée à entretenir le suspense chez le spectateur. Ne pouvant obtenir de Mariane ce qu'il attend (des excuses et non pas des offenses), Hérode se retire momentanément de la confrontation et, le temps de quelques vers, retourne au soliloque. A qui s'adresse-t-il dans ces vers ("l'ingrate en sa deffense...") ? A son conseil peut-être, mais probablement avant tout au

spectateur. Mariane est accusée d'avoir attenté à la vie du roi, mais c'est d'abord dans son "honneur" et dans son "repos" qu'elle réussit à l'atteindre. Ces reproches font écho à ceux déjà formulés en début de scène : "A qui i'avois donné la moitié de mon ame/[...]Partageois avec moy ma gloire & ma grandeur" (v. 756-758). "Tous ces piquans propos" semblent même avoir pour le roi autant d'importance que la tentative d'empoisonnement, puisque, dans son discours, c'est à eux qu'est associé le châtiment de Mariane.

Dans la deuxième partie de la tirade, Hérode fait appel au témoin, qui doit attester des desseins criminels de la reine. Il s'agit de l'échanson de la table royale. Hérode est attentif avant tout à provoquer et observer la "confusion" de Mariane ("Desia l'apercevant, elle rougist de honte"). Mais il se veut aussi objectif et demande "que la vérité se monstre toute nuë".

R9 L'ESCHANSON
785 Sire, que sur ma teste un foudre soit lancé,
Si ie n'ay dit le tout ainsi qu'il s'est passé.

R10 HERODE
Vien donc luy soustenir, & mettre en evidence,
Un fait qu'elle dénie avec tant d'impudence.
Parle.

R11 L'ESCHANSON
Si le devoir d'un fidelle subjet,
790 Permettoit de celer cét important projet,
Madame, ie serois encore à me produire :
Mais le salut du Roy me force de vous nuire,
Veuillez me pardonner si i'ay tout revelé.

R12 MARIANE
Quoy ? meschant ?

R13 L'ESCHANSON
Le poison dont vous m'avez parlé.Du dialogue, nous sommes passés au trilogue, conversation à troix voix. A l'échanson qui jure de son honnêteté, Hérode demande de confondre Mariane. Le témoin s'adresse alors

à la reine et s'excuse d'avoir été dans l'obligation de révéler la vérité : il s'agit d'une affaire de poison.

R14 MARIANE
795 Monstre issu de l'Enfer pour nuire à l'innocence,
Oses-tu bien mentir avec tant d'asseurance ?
De ta noire action tu recevrois le fruit
Si tu n'estois porté par ceux qui t'ont instruit :
Ce tesmoignage faux est digne du supplice,
800 Mais pour t'en garantir mon iuge est ton complice;
De bon coeur ie pardonne à ta mauvaise foy,
Tu sers par interest de plus meschans que toy,
Cette iniure est contrainte & n'a rien qui me fasche;
De tous mes ennemis tu n'es pas le plus lasche.

Mariane commence par s'indigner du mensonge de l'échanson ("Monstre issu de l'Enfer pour nuire à l'innocence"). Mais avec beaucoup de dignité, elle déclare lui pardonner son faux témoignage, car elle voit derrière lui l'ombre du roi, tirant les ficelles de la manoeuvre. Se voyant elle-même du côté de l'innocence, elle retourne, encore une fois, l'accusation contre celui-ci. D'où, une série d'effets-miroirs: le piège (Mariane: "Si tu n'estois porté par ceux qui t'ont instruit", "Tu sers par interest de plus meschans que toy", "De tous mes ennemis tu n'es pas le plus lasche") répond au piège (Hérode: "Ton piège est descouvert, ta mine est eventée", v. 760, "Et dy de quelle adresse on desseignoit ma mort", v. 782); "ta noire action" s'oppose à "ce noir attentat" (Hérode, v. 777); le mensonge (Mariane: "oses-tu bien mentir..."), la mauvaise foi et le faux témoignage empêchent justement que "la verité se monstre toute nuë" (Hérode, v. 783). Quant à la justice, elle rime cette fois avec complice ("mon iuge est ton complice"). À travers le personnage de l'échanson, Mariane s'adresse en réalité au roi, qu'elle accuse devant l'assistance. Ses paroles complètent en écho une cascade de défis qui se succèdent à travers tout le

segment, par personne interposée s'il le faut: "oses-tu me dire...", "Osez-vous m'accuser...", "oses-tu bien mentir...".

R15 HERODE
805 Tu devrois t'efforcer de te deffendre mieux
Sur un crime abhorré de la terre et des Cieux;
Car respondant au fait que ce tesmoin depose,
Il faut ou dénier, ou confesser la chose.

Hérode veut une réponse enfin. L'arrivée et la déposition du témoin semblent lui avoir rendu un certain calme vis-à-vis de Mariane et lui avoir permis d'entrer avec plus d'assurance dans son rôle de juge. Il reprend l'interrogatoire. Mariane est accusée; l'accusation est des plus grave : qu'elle dénie ou confesse son crime.

R16 MARIANE
Par force ou par adresse il sera mal-aisé
810 Qu'on me face avouer un crime suposé,
Et n'estoit mes mal-heurs, ie suis assez bien née
Pour n'apprehender pas d'en estre soupçonnée :
Mon esprit que le Sort afflige au dernier point,
Souffre les trahisons, mais il n'en commet point,
815 Encore qu'il en eust un suiet assez ample,
S'il estoit obligé de faillir par exemple.

Mariane répond avec hauteur. Encore une fois, elle riposte en retournant l'accusation contre Hérode. Puisque le crime est "inventé", ce ne peut être que le fait de son accusateur ("Mon iuge est ton complice"), qui s'est par ailleurs, dit-elle, montré expert en matière de trahison ("Encore qu'il en eust un suiet assez ample, etc."). D'autre part, Mariane associe ici explicitement origine sociale et moralité, puisque sa haute naissance à elle devrait être le garant de sa droiture. Ces vers (810-812) font écho à sa réplique R3 (vers 765-766), dans laquelle le lien entre bassesse d'origine et hypocrysie (celles de son accusateur) était

implicite.

3. TROISIÈME SEGMENT (vers 817-876)

Hérode ne peut conserver sa position de juge devant Mariane. C'est lui qui se voit chaque fois remis en question. Sous le coup de l'insulte, il ne peut s'empêcher de l'interroger sur ses griefs à elle:

R17 HERODE
Quels exemples as-tu de ces desloyautez ?

R18 MARIANE
I'ay mille trahisons , & et mille cruautez,
Le meurtre d'un Ayeul, l'assassinat d'un Frere.

Les paroles de Mariane nous font pénétrer dans le sombre domaine des meurtres familiaux, sujet par excellence de la formule tragique selon Aristote. L'accusation résonne comme un glas : "Le meurtre d'un Ayeul, l'assassinat d'un Frere". Hérode ne peut en entendre plus:

R19 HERODE
A peine en cét endroit ie retiens ma colere.
Ah! Cerbere testu, fatal à ma Maison,
Tu sçais bien contre moy produire du poison :
Mais inutilement ta bouche envenimée,
lette son aconit contre ma renommée;
Elle est d'une candeur que rien ne peut tacher,
Et sans impiété l'on n'y sçauroit toucher.
le me ry de ta rage, & par ces vains blasphemes,
En pensant me picquer, tu te blesses toy mesmes :
Ce reproche insolent choque la vérité,
Et fait voir clairement ton animosité;
Par là ta perfidie est assez descouverte,
Cette confession suffira pour ta perte.
*Mes amis, prononcez ce qu'ordonnent les loix
Contre les attentats qui regardent les Rois.
Depeschez, c'est un droit qu'il faut que l'on me rende,
La Iustice le veut , & ie vous le demande.

**Il fait signe au Capitaine d'esloigner Mariane tandis qu'il recueille les voix.*.

Mariane l'a touché, semble-t-il, au point vulnérable. Il rugit de colère sous la blessure : "Ah! Cerbere testu, fatal à ma Maison" (faisant écho à "Monstre issu de l'Enfer pour nuire à l'innocence", v.795). Puis de l'image du chien tricéphale, gardien des Enfers, on passe, semble-t-il, à celle de l'Hydre, serpent monstrueux dont les neufs têtes se régénéraient à mesure qu'on les coupait : monstre dévorant ou crachant du feu ou du poison ? Mais aussi "mal qui se renouvelle constamment et semble augmenter en proportion des efforts faits pour le détruire" (Larousse) ? "Ie me ris de ta rage", dit Hérode. Mais il s'agit plutôt de la sienne propre. Sa "renommée" (v. 824), son "honneur" (v. 774) sont en jeu et toute atteinte à l'honneur royal est blasphématoire. Selon le roi, cette accusation, fausse, dit-t-il, prouve l'animosité et, par conséquent, la culpabilité de Mariane. C'est une sentence de mort qu'il réclame de son conseil : "Depeschez, c'est un droit qu'il faut que l'on me rende,/ La *iustice* le veut, & ie vous le demande".

R20 PHERORE
Ie trouve que ce crime est sans remission.

R21 SALOME
C'est trop peu d'une mort pour sa punition.

R22 PHALEG 1. Iuge
Si vostre Majesté ne luy fait point de grace,
840 Le crime est capital, la Loy veut qu'elle passe.

R23 SADOC 2. Iuge
Ou qu'elle soit au moins confinée en prison,
En cas que l'on ne puisse averer le poison.

R24 HERODE
Il semble que la chose est assez averée;
Quoy? n'en avons nous pas une preuve assurée? *Regardant en colere*
845 Les attentats passez, & les discours presans, *le second Iuge.*
Pour esclaircir ce fait, sont-ils pas suffisans?
Le tesmoin qui l'accuse est homme irreprochable,
C'est un vieux officier qui me sert à la table,

Quel ministre plus propre eust-elle pû choisir,
850 Pour faire executer son horrible desir?
Faloit-il pour tramer cette lasche pratique
Qu'elle en parlast tout haut en la place publique?
Et n'avoit-elle pas assez de cét Agent
Si sa rage l'eust pû corrompre par argent?

On peut remarquer, dans les répliques R20 à R23, la division du conseil en deux groupes: l'un se prononçant pour le châtiment, l'autre enclin à la compassion. Les personnages dénommés Pherore et Salome, qui réclament immédiatement contre Mariane la mort, estimant même que le châtiment est à peine suffisant, se montrent plus impitoyables (ou meilleurs courtisans ?) que les deux autres conseillers. Le premier juge soulève indirectement la possibilité de la grâce royale et le second va même jusqu'à mettre en doute le témoignage contre la reine et suggérer l'emprisonnement au lieu de la mort, ce qui provoque la colère d'Hérode, comme le précise une didascalie. Cet épisode du recueil des voix, qui montre le souci d'Hérode de respecter les formes de la légalité, souligne aussi l'aspect tyrannique de son pouvoir et, par conséquent, l'hypocrisie de ses procédés. Sur un autre plan, cet épisode, après celui de la confrontation avec l'échanson, tend à agrandir le dialogue à la dimension du polylogue et à border l'espace d'affrontement du couple royal d'un espace public où se dessinent d'autres figures et tentent de s'exprimer des voix autres. Il accroît aussi l'aspect théâtral de la scène en lui donnant des témoins qui ne sont pas seulement silencieux. Mariane, cependant, fait front et, ne s'adressant qu'à lui seul, bloque toute tentative d'Hérode de couvrir sa responsabilité ou de se trouver des "alliés" dans la lutte:

R25 MARIANE
855 Poursuy, poursuy, barbare, & sois inexorable,
Tu me rends un devoir qui m'est fort agreable:
Et ta haine obstinée à me priver du iour,

M'oblige beaucoup plus que n 'a fait ton amour.
Icy ta passion respond à mon envie,
Tu flates mon desir en menaçant ma vie.
Ie dois benir l'excez de ta severité,
Car ie vay de la mort à l'immortalité.
Ma teste bondissant du coup que tu luy donnes,
S'en va dedans le Ciel se charger de Couronnes,
Dont les riches brillans n'ont point de pesanteur,
Et que ne peut ravir un lasche usurpateur.
Si ie me plains encor d'un Arrest si severe,
C'est à cause que i'ay des sentimens de mere;
Ie laisse des enfans, & m'afflige pour eux;
Ces mal-heureux enfans d'un pere mal-heureux,
Ils sortent d'une souche en gloire si feconde,
Qu'elle a fait de l'ombrage aux quatre coins du monde:
Ces petits orphelins sont dignes de pitié,
Ces aimables obiects de ma tendre amitié, *Elle se porte*
Qu'une rude Marastre ainsi qu'il est croyable *un mouchoir*
Maltraitera bien tost d'un air impitoyable. *sur les yeux*

Nouvelle riposte de Mariane, qui s'enflamme, comme galvanisée en présence du danger de plus en plus menaçant. Son transport se traduit dans le passage soudain au tutoiement. Elle défie celui qu'elle voit comme son bourreau ("Poursuy, poursuy, barbare...") et insulte la passion qu'Hérode éprouve pour elle ("Et ta haine... M'oblige beaucoup plus que n'a fait ton amour"). La mort qu'Hérode lui apprête lui rend un bien plus grand service, puisqu'elle la destine à l'immortalité. Remarquons la *syllepse,* figure qui utilise un mot à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré[159]; typiquement baroque, elle combine ici l'image réaliste de la décapitation à celle de la couronne du martyre: "Ma teste bondissant du coup que tu luy donne/ S'en va dedans le Ciel se charger de couronnes". Cette tirade nous apporte aussi une nouvelle information, puisque nous apprenons que Mariane a des enfants [d'Hérode] ("Ces mal-

[159] Georges FORESTIER. *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments d'une rhétorique et d'une poétique du XVIIème siècle.* o.c. 34.

heureux enfans d'un pere mal-heureux")[160]: faiblissant soudain, elle s'afflige à la pensée de leur sort futur; son partenaire dans la fiction, comme le spectateur, a soudain l'image d'une Mariane radoucie, fléchissant d'émotion. Une didascalie précise qu' "elle se porte un mouchoir sur les yeux". Geste crucial qui va déterminer un retournement de la situation dramatique.

Un nouveau thème est introduit dans cette réplique de Mariane, celui de la gloire. Celle-ci revient sous deux formes différentes: gloire d'ordre céleste, d'une part, gloire immortelle des martyres et des bienheureux, et que Mariane anticipe pour elle-même après la mort; gloire terrestre, de l'autre, gloire royale qui, à travers elle, est passée à ses enfants et qui s'étend à l'échelle de l'univers. Alors que la gloire céleste est associée à une image minérale et lumineuse ("riches brillans...") et immatérielle en même temps ("point de pesanteur"), la gloire terrestre est exprimée par une métaphore végétale, celle de l'arbre ("souche féconde", "de l'ombrage aux quatre coins du monde"). Ces deux types de gloire se rejoignent pourtant dans le thème de la royauté et l'image de la couronne (couronne du martyre, couronne végétale). Aux yeux de Mariane, cette gloire est toute entière de son côté et la royauté dont elle se pare contraste avec l'expression par laquelle elle en a d'abord exclu Hérode : "lasche usurpateur".

---

[160] Contrairement à mes principes de départ, je me sers ici exceptionnellement de ma connaissance du contexte pour interpréter ce passage. J'ai deux raisons pour procéder de cette façon. D'une part, cela me permet de gagner du temps; je ne pense pas, en effet, que l'introduction du doute au sujet de la paternité d'Hérode (c'est-à-dire, de la possibilité d'un premier mariage de Mariane) apporte quelque chose à ma lecture du point de vue de la gloire. D'autre part, il me semble qu'en dehors de toute connaissance du contexte, cette interprétation est justifiée par la suite du fragment. En raison de la finesse de l'analyse psychologique et de la cohérence que l'auteur donne à ses personnages, je ne vois pas un personnage férocement possessif et jaloux comme Hérode s'émouvoir de la même façon devant les larmes que celle qu'il aime verse à la pensée des enfants d'un autre.

4. QUATRIÈME SEGMENT (vers 877-944)

R26 HERODE

Au point que mon courroux estoit le plus aigry,
Par le cours de ses pleurs mon coeur s'est attendry
Il semble que l'Amour qui se rend son complice,
Déchire le bandeau que porte ma iustice,
Afin qu'en la voyant ie luy puisse accorder
Le pardon que pour elle il me vient demander,
Desia mon ame incline à la misericorde,
Tu demandes sa grace, Amour, ie te l'accorde;
Mais vueille agir près d'elle, & me faire accorder,
Un bien qu'en mesme temps ie luy veux demander;
Fay qu'à iamais son coeur repentant de son crime,
Responde à mes bontez avecque plus d'estime;
Qu'elle quitte pour moy cét insolent orgueil,
Qui pourroit quelque iour nous ouvrir le cercueil;
Fay luy voir que ie l'aime à l'egal de moy mesme,
Et s'il se peut encore, Amour fais qu'elle m'aime.
Vueille essuyer tes yeux, Obiet rare & charmant,
La qualité de Roy cede à celle d'Amant;
Ma iustice pouvoit à mes loix te sousmettre,
Mais mon affection ne le sçauroit permettre:
le me sens trop touché de tes moindres douleurs,
le trouve que mon sang coule parmy tes pleurs,
l'interromps cét Arrest, car ma colere extrème
Te faisant ton procez, me le fait à moy mesme,
Et si dans un moment ie n'arrestois ton dueil,
le sens bien qu'avec toy i'yrois dans le cercueil,
le mourrois de ta mort, & les mesmes supllices
Traicteroient ta Partie ainsi que tes Complices.
Voy de quelle façon mon sort dépend du tien,
Et si ie t'importune en te voulant du bien,
Si tu conçois pour moy quelque cruelle envie,
N'uses plus de poison pour abreger ma vie,
S'il te prend un desir d'avancer mon trespas
Tu n'as rien qu'à monstrer que tu ne m'aimes pas,
Tu n'as qu'à m'exprimer cette haine secrete,
Et bien tost mes ennuis te rendront satisfaite.
Mais confesse moy tout, afin de faire voir,
Que tu veux aujourd'huy rentrer en ton devoir,
Et que ton coeur touché d'un remors veritable,
Deteste avec horreur un crime detestable.

Il fait signe à ceux qui sont du Conseil qu'ils se retirent.

Cette longue tirade d'Hérode (40 vers) commence par un soliloque (16 vers),

dans lequel, à travers la figure du dieu Amour, le roi s'adresse au spectateur en aparté[161]. L'aparté, en créant ici encore l'intériorité du personnage, donne au spectateur un surplomb sur la scène : il est mis sans équivoque au courant de la sincérité du roi. Devant les larmes de Mariane, première manifestation de faiblesse de cette dernière, Hérode est bouleversé. Il est immédiatement prêt à tout pardonner, dans l'espoir de pouvoir toucher le coeur de celle qu'il aime. Conscient aussi de ses propres pulsions et du danger que constitue, pour Mariane et pour lui-même, le choc de leurs personnalités ("Qu'elle quitte pour moy cét insolent orgueil/ Qui pourroit quelque jour nous ouvrir le cercueil"), il espère infléchir l'attitude de celle-ci à son égard.

Ainsi, après la montée progressive de la tension résultant de la confrontation entre les époux et culminant dans la colère d'Hérode et la riposte de Mariane, la situation se renverse et la tension tombe brusquement. La longue série de figures textuelles *attaques-ripostes* qui constituent l'essentiel de la première partie de la scène (122 vers) est suivie d'une figure que Vinaver appelle *mouvement-vers* (40 vers). Après un moment de brusque émotion (le soliloque, 16 vers), Hérode renvoie l'assistance. Il adresse alors à Mariane une véritable supplique amoureuse (24 vers), en termes à la fois tendres et passionnés ("Vueille essuyer tes yeux, Obiet rare et charmant,/ La qualité de Roy cede à celle d'Amant"). Tout en la croyant coupable, il lui accorde son pardon, car il sent le lien passionné qui l'unit à elle ("Ie trouve que mon sang coule parmy tes

---

[161] Il est peu vraisemblable qu'ici, Hérode puisse parler sans se soucier d'être entendu de Mariane ou de l'assistance, qu'il va d'ailleurs renvoyer pour adresser à la reine des paroles privées. Ce passage montre bien qu'il n'est pas toujours simple de distinguer entre monologue/soliloque et aparté.

pleurs") et pressent à quel excès de désespoir l'amènerait la mort de celle-ci ("Ie mourrois de ta mort"). Il lui avoue tout le pouvoir qu'elle a sur lui ("Tu n'as rien qu'à monstrer que tu ne m'aimes pas"). Son pardon cependant, quoique sincère, n'est pas sans condition: il espère voir Mariane céder à son affection et cherche à se rassurer sur la possession du coeur de celle-ci ("Mais confesse moy tout, afin de faire voir...").

Du point de vue thématique, on a ici un *bouclage à distance*, Hérode reprenant des thèmes déjà partiellement évoqués dans son monologue de la scène 1. La tirade entrelace le double motif de l'amour et de la haine: confession, larmes et pardon, d'un côté; orgueil, crime, colère, sang et mort, de l'autre. Le salut dans la compassion et la soumission mutuelles ou l'affrontement fatal: annonce de ce qui pourrait être et de ce qui sera. Telle est l'alternative devant laquelle se trouvent ici les protagonistes.

R27 MARIANE
On connoist à ce stile, & doux, & decevant,
Comme en l'art de trahir ton esprit est sçavant,
C'est avec trop de soin m'ouvrir la sepulture,
920 Pour me perdre il suffit d'une seule imposture.

Au *mouvement-vers*, Mariane répond par une *contre-attaque*. N'ayant pas, contrairement au spectateur, assisté à l'aparté d'Hérode, elle croit à la mauvaise foi de celui-ci; tout comme Hérode croit à la culpabilité de Mariane. Dans son offre, elle ne voit qu'un piège[162]. Si ce n'était pas déjà le cas

[162] Abuser, par de fausses promesses, de la confiance de l'autre, afin de lui extorquer une confession/confidence fatale. Pour ne citer que des exemples célèbres, on rappellera que le personnage du "tyran" (politique ou domestique) usera d'un piège de ce genre dans *L'Avare* (IV, 3) de Molière, ainsi que dans *Mithridate* (III, 5) de Racine. Ici, le piège n'existe que dans l'esprit de Mariane. Sauf si l'on considère que ce moment n'est que retardé et que c'est précisément l'attitude qu'Hérode adoptera à partir des vers 940 et 942.

auparavant, il est clair ici pour le spectateur que les personnages fonctionnent sur le mode du malentendu. Le ton de Mariane est noble et tragique.

R28 HERODE
Mauvaise, tu crois donc que ie suis un trompeur,
Et toute ceste audace est l'effect de ta peur.
Ne crains point, pour ta grace, elle est enterinée,
Ie tiendray ma parole apres l'avoir donnée;
925 Cesse de m'affliger avecque tes douleurs.

Hérode ne s'offense pas de la méfiance de Mariane et poursuit dans le sens du *mouvement-vers*. Il parle ici avec la dignité qui sied à un personnage de roi (le respect de la parole donnée) et avec la tendresse de l'amant.

R29 MARIANE
Mais fay plus tost cesser ma vie & mes mal-heurs,
Tous les miens sont passez, ie brusle de les suivre.

De toute la scène, Mariane n'aura pas de paroles plus empreintes de désespoir. Rien ne semble la retenir à la vie. Son attachement n'est pas du côté de ses enfants vivants, mais de ses parents morts.

R30 HERODE
Comment? veux tu mourir pour m'espescher de vivre?
Et violant encor toutes sortes de droits,
930 Attenter sur ton Roy pour la seconde fois?
Bien que tu sois de glace, & que ie sois de flame,
Les Cieux ont attaché mon esprit à ton ame;
Le beau fil de tes iours ne peut estre accourcy,
Sans que du mesme temps le mien le soit aussi.

Mouvement-vers encore de la part d'Hérode qui lutte passionnément pour convaincre Mariane de son amour pour elle. La métaphore précieuse de la mort-attentat, suivie de l'antithèse baroque de la glace et du feu, exprime le

thème de l'amour non réciproque.

R31 MARIANE
935 Lors que ta vie au moins, finira sa durée,
La mienne, il est certain, sera mal asseurée,
Car les precautions de ta soigneuse amour,
Me feront, s'il se peut, partir le mesme iour:
Certes ce sont des traits d'une amitié bien tendre.

Riposte cinglante de Mariane, sur le mode désabusé ou sarcastique, et nouvelle information fournie au spectateur. Voici un autre grief de Mariane qui surgit du fond d'elle-même et, toujours, il s'agit du passé criminel d'Hérode: d'un ordre qu'il aurait donné de ne pas laisser survivre Mariane à sa mort à lui. Le rythme plus pressé des répliques traduit le retour à la tension dramatique.

R32 HERODE
940 Ce propos est obscur, ie ne sçaurois l'entendre.

R33 MARIANE
Ne perdons point de temps en discours superflus,
La chose est trop recente.

R34 HERODE
Il ne m'en souvient plus.

Hérode se montre à présent retenu et attentif aux mouvements de l'autre. Avec la même fougue et la même imprudence, Mariane poursuit sur sa lancée:

R35 MARIANE
Quand tu crains laschement la Iustice d'Auguste,
Ma mort est resoluë, & tu la trouves iuste?

5. CINQUIÈME SEGMENT (vers 945-998)

R36 HERODE
945 D'AUGUSTE? Ah! par ce mot ie suis assez instruit,
Et de ce qui t'anime, & de ce qui me nuit.
Ie connoy les raisons qui tes desdains aigrissent,

Et l'ingrate façon dont mes gens me trahissent;
Soesme t'en a fait un secret entretien?

R37 MARIANE
950 Il ne m'en a rien dit, mais ie le sçay fort bien.

Pour la deuxième fois au cours de cette scène, Mariane a touché un point vulnérable et provoqué la fureur d'Hérode. Elle vient encore de dévoiler un secret et Hérode comprend tout de suite d'où elle le tient. Sans tenir compte des dénégations de Mariane, il réagit avec une brutalité implacable.

R38 HERODE
Ah! perfide Soesme, avoir trompé ton Maistre:
Allez diligemment vous saisir de ce traistre, *Se tournant*
Que tout chargé de fers il me vienne trouver; *vers le grand Presvot.*
Mais ne luy donnez pas le temps de se sauver;
955 Qu'en de divers cachots à mesme heure on devale
Ceux qui seront suspects d'estre de sa cabale,
Viste, & que les Bourreaux ne les espargnent point.

R39 GRAND PREVOST
Sire, i'accompliray le tout de point en point.

R40 HERODE
L'Eunuque de la Reine est de l'intelligence,
960 Faite qu'on me l'ameine avecque diligence;
Ce fut à sa faveur que ie fus offencé,
Mais il me respondra de ce qui s'est passé.
O maudite avanture! Ô dures destinées!
Pourquoy ne suis-ie mort en mes ieunes années?
965 Voyant pour mon mal-heur tant de maux assemblez,
De colere & d'horreur tous mes sens sont troublez;
La fureur me saisist, & ce cruel outrage,
Me mettant hors de moy m'abandonne à la rage.
Soesme sur ce point t'a dit la verité: *Parlant*
970 Mais quel prix a receu son infidelité? *à Mariane.*
Il estoit dans ma cour en fort bonne posture;
Il n'a pas mis pour rien sa vie à l'aventure,
Tu n'as pû l'esbloüir par l'esclat des tresors,
Tu n'as pû le tenter que par ceux de ton corps;
975 Il en fut possesseur, comme depositaire,
Lors qu'il te revela cét important mystere,
Tes faveurs ont esté les biens qu'il a receus,
Ne leve point les yeux, & responds là dessus;
L'aurois-tu satisfait par d'autres recompenses?

L'intuition de Mariane aux vers 917-920 se vérifie donc ici avec quelque retard. Hérode n'a pu tenir sa promesse de pardon. Saisi de jalousie, il croit tout de suite à l'adultère de son épouse avec l'officier indiscret. Après Soesme, c'est l'eunuque chargé de surveiller la reine qu'il accuse de connivence. Dans cette tirade de vingt-et-un vers, aux ordres et aux menaces, succèdent les lamentations et les cris de rage. Encore une fois, Hérode choisit pour s'exprimer la forme du soliloque, devant témoin, cette fois. Puis, il s'adresse à Mariane et, lui révélant la vérité, tente encore de lui arracher une confession. Mais la reine refuse avec hauteur de répondre à des accusations indignes.

R41 MARIANE
980 Croy tout ce que tu dis, & tout ce que tu penses.

R42 HERODE
Ouy, ouy, ie le veux croire, & te faire sentir,
De cette perfidie un cuisant repentir.

R43 MARIANE
Tu peux m'oster la vie, & non pas l'innocence.

R44 HERODE
Ah! ie suis asseuré de ceste iouissance
985 Tu ne te riras plus de m'avoir outragé,
l'en ai receu l'affront, mais j'en seray vangé,
Tu m'as mis dans les fers, tu m'as mis dans la flame,
Tu m'as perce le coeur, tu m'as arraché l'ame,
Mais ne te flate pas de cette vanité,
990 D'avoir fait tant de maux avec impunité;
La mort pour t'enlever est desia preparée.

R45 MARIANE
Elle viendra plus tard qu'elle n'est desirée,
Et me la proposant pour finir ma langueur,
Ie n'en puis redouter que la seule longueur.

R46 HERODE
995 On verra ta constance au milieu des supplices,
Mais voicy ton amour & tes cheres delices;
*Ie m'en vay resioüir avec luy de ce pas,
Conduy la dans la tour, & ne la quitte pas.

** Parlant au Capitaine des Gardes.*

Mariane a été le plus loin qu'elle a pu dans son attaque. A présent qu'elle a tout dit, elle se retire dans un laconisme plein de fierté. Son dédain et son impassibilité enlèvent à Hérode toute prise sur elle. Comme il l'avait pressenti, au moment de son entrée en scène (vers 751-754), elle lui est désormais devenue inaccessible, mais la mort risque d'être le prix de sa victoire morale.

6. RÉFLEXIONS SUR LE FRAGMENT

Cette longue scène, au cours de laquelle les protagonistes se livrent à une lutte à mort, est basée sur le principe dramatique du malentendu et de l'incompréhension mutuelle. Chacun d'eux, en effet, croit se trouver en face du piège de l'autre et, d'autre part, chacun parle un langage que son interlocuteur ne peut ou ne veut entendre. Les enjeux sont d'ordre affectif et familial, doublé d'une dimension éthico-politique.

Ce n'est pas ici le lieu de faire, en fonction des critères[163] de la lecture au ralenti, la revue systématique d'un texte aussi ample et aussi complexe. Afin de faire mieux sentir le mouvement du texte cependant, je discuterai la division du fragment en segments et l'organisation des figures textuelles par rapport aux événements. Quant aux thèmes, je les envisagerai dans leurs relations avec l'image glorieuse de l'héroïne dans le fragment (paragraphe 7).

---

[163] informations, événements, figures textuelles, thèmes.

A. Situation du fragment dans la tragédie et division en segments-événements

Dans ce fragment qui constitue un peu plus des deux-tiers du troisième acte de *La Mariane* et la plaque tournante de la tragédie, le spectateur assiste au procès de la reine. La deuxième scène de l'acte III, qui est la plus longue et la plus dramatique de la pièce, est aussi la seule dans laquelle les protagonistes se trouvent face à face. Elle a été préparée par toute la succession des épisodes précédents (actes I et II) et s'achève sur le naufrage des relations entre le roi et la reine, lequel entraînera la catastrophe finale (actes IV et V).

La division du fragment en cinq segments est d'ordre dramatique: elle est fonction des entrées ou sorties de scène des personnages et correspond aux étapes du déroulement du procès, ainsi qu'aux rebondissements de l'action qui en font partie. Le premier segment se compose de la première scène de l'acte, les quatre suivants constituent l'ensemble de la deuxième scène. La division du fragment se présente donc comme suit:

1er segment (12 vers)	Monologue d'Hérode au conseil: Annonce du procès Entrée de Mariane commentée par Hérode
2ème segment (62 vers)	Ouverture du procès: Accusations d'Hérode et ripostes de Mariane Confrontation de Mariane à l'échanson
3ème segment (60 vers)	Contre-accusations (griefs) de Mariane (crimes d'Hérode) Hérode réclame contre Mariane la peine de mort Consultation du conseil Réponse de Mariane (fierté et larmes)
4ème segment (68 vers)	Retournement de la situation: Mouvement passionné d'Hérode vers Mariane

	Riposte cinglante de Mariane (nouveau grief)
5ème segment (54 vers)	Nouveau retournement de la situation: Fureur jalouse d'Hérode Emprisonnement et menace d'exécution de la reine (suspense)

De façon générale, la division en segments correspond à la succession des principaux *événements*, au sens où Vinaver en définit le terme[164]. A ce propos, il faut constater que, quoique ce soit Hérode qui mène à tout moment l'interrogatoire, ce sont les paroles et les réactions de Mariane qui déterminent la succession des événements qui se produisent au cours de cet affrontement entre les protagonistes. C'est l'entrée de Mariane, lors du 1er segment, qui détermine l'ouverture du procès par Hérode et le début de la confrontation (2ème segment). Ce sont les ripostes de Mariane (2ème segment) qui incitent le roi à lui demander de s'expliquer (3ème segment) et c'est l'énoncé de ses griefs ("Le meurtre d'un Ayeul, l'assassinat d'un Frere") qui provoque la colère d'Hérode et son réquisitoire contre elle. Mais ses larmes déclenchent tout aussitôt l'émotion de celui-ci, ainsi qu'un revirement de la situation à l'avantage de la reine (4ème segment). Enfin, c'est la révélation imprudente que Mariane fait du secret du roi (fin du quatrième segment) qui déchaîne (5ème segment), avec la fureur jalouse de celui-ci, un dernier retournement de la situation, qui s'annonce cette fois fatal à Mariane, ainsi qu'à deux autres innocents impliqués dans l'affaire.

---

164 *Événement :* "Il s'agit d'un renversement majeur de situation, amené:
-soit par une didascalie (exemple: *X reconnaît Y et se jette dans ses bras*);
-soit par une information tenue pour vraie par son destinataire (exemple: Z dit à X: "Cette personne n'est autre que votre frère", à partir de quoi X se jette dans les bras de Y);
-soit par un moment critique dans le déroulement de la parole où, moyennant la seule action de celle-ci, la situation bascule (exemples: une reconnaissance, une méprise, un aveu).
Contrairement à l'information, un événement est, par définition, certain". M. VINAVER. o.c. 899.

B. Figures textuelles et événements

L'ensemble du passage, qui comprend quarante-six répliques, constitue un *duel*[165] entre les deux protagonistes. Ce duel, Hérode s'efforce en vain de le transformer à son avantage, en *interrogatoire* d'abord (2ème et 3ème segments), en *duo* ensuite (4ème segment). Mariane, qui refuse de se placer en position d'accusée, ne répond aux questions du roi que par des *contre-attaques*; et l'on a donc affaire à une succession d'*attaques-ripostes*, en particulier au cours des 2ème et 3ème segments. De l'attaque, Hérode passe ensuite au *mouvement-vers* et, mettant bas les armes, il s'efforce en vain de provoquer un rapprochement entre Mariane et lui (4ème segment). Mariane, qui ne croit pas à la sincérité d'Hérode, poursuit son offensive et arrive à déclencher la fureur jalouse du roi (5ème segment). Ayant dit tout ce qu'elle avait à dire, elle ne se soucie plus de son sort et se retire alors fièrement de la lutte. Les *attaques* d'Hérode ne rencontreront plus que le vide.

Même si tout le fragment (256 vers) se situe sous le signe de la confrontation entre deux personnalités liées par un lien passionnel, d'autres figures textuelles apparaissent au cours du passage. Celui-ci débute par un *soliloque* de 12 vers (scène 1: R1), qui est aussi une *annonce* au spectateur: annonce du procès qui va commencer à l'instant, mais aussi annonce du déroulement de celui-ci ("Que

---

[165] Selon la terminologie de Vinaver, les termes *duel, duo, interrogatoire, choeur,* sont des figures textuelles s'appliquant à un ensemble de répliques :

"*Duel* - Groupe de répliques à dominante *attaque-défense-riposte-esquive.*

Duo - Groupe de répliques à dominante *mouvement-vers.*

Interrogatoire - Succession de questions et de réponses.

Choeur - Personnages parlant ensemble; mais aussi, toute succession de répliques où l'individualité des personnages s'efface pour laisser place à un effet choral".

M. VINAVER. *o.c.* 903.

si ie l'attendois pour implorer sa grace/ [...] Dépite ma iustice, & brave le trespas"); ce dernier mot contenant aussi l'annonce de l'issue fatale qui sera le résultat du choc entre les protagonistes.

Dans ce duel, Hérode n'arrive pas à prendre le dessus malgré l'avantage de sa position de roi et de juge. La force de sa parole ne suffisant pas à faire plier Mariane ni à la confondre, il a recours à différentes stratégies et, dans l'espoir d'arriver à son but, il utilise les moyens que la loi met à sa disposition dans un procès. C'est ainsi que le dialogue s'élargit en trilogue avec le témoignage de l'échanson, ensuite en polylogue lors de l'épisode du recueil des voix. Malgré un jeu subtil de différenciation entre les différentes voix des conseillers, l'effet d'ensemble de cet épisode est un *effet choral* qui souligne le côté tyrannique du pouvoir d'Hérode et la solitude de Mariane face à l'appareillage du pouvoir, les conseillers représentant ici la cour et les courtisans[166].

Ce duel long et acharné comprend aussi des moments de pause. Il y a d'abord la réponse de Mariane (R25) au réquisitoire d'Hérode. Cette tirade de 22 vers, qui débute par un défi ("Poursuy, poursuy, barbare..."), se poursuit en une sorte de *soliloque*, au cours duquel Mariane rêve à sa gloire future et passée et s'afflige sur le sort qui attend ses enfants après sa mort. Cet unique moment de relâchement dans l'attitude de Mariane provoque le bouleversement d'Hérode, ainsi que, de sa part, un mouvement passionné à l'adresse de la reine. Sa longue tirade (R26) de 40 vers, représente un *mouvement-vers*. Abandonnant

---

[166] Le personnage nommé Pherore est le frère d'Hérode, Salome est sa soeur.

sa position de force, le roi, sous couvert d'une prière à l'Amour, entame son discours par un *soliloque* et le poursuit par un *plaidoyer* sous forme de supplique amoureuse adressée à la reine. Les refus et ripostes de celles-ci ne l'offensent pas et il persévère même dans sa tentative de rapprochement (les répliques R28 et R30). C'est "l'erreur" tactique de Mariane, ou précisément sa stratégie d'agression, qui déclenchant la jalousie d'Hérode, fait repartir en *duel* un dialogue, qui, dans un autre monde, un monde non tragique, aurait pu s'achever en *duo*[167]. Cependant, ce duel est fait maintenant, non plus tant d'*attaques-ripostes*, que d'*attaques-esquives.* C'est d'abord Hérode qui, devant l'offensive de Mariane en R31 et R33, opère un recul stratégique et calculé (sa prétention de ne pas comprendre le reproche que lui fait Mariane). C'est ensuite la reine qui refuse de répondre à des accusations indignes ("Ne leve point les yeux, & respond la dessus", lui dit Hérode au vers 978). Puis, la parole étant quand même de rigueur au théâtre, elle se réfugie dans un laconisme plein de dignité. Hérode, qui avait tenté en vain de sauver Mariane, malgré elle et malgré lui, ne rencontre plus de résistance sur laquelle appuyer ses attaques. Il ne peut plus frapper que dans le vide. La reine lui est désormais devenu inaccessible.

7. IMAGE GLORIEUSE DE L'HÉROÏNE DANS LE FRAGMENT

Dans ce fragment de *La Mariane*, le spectateur appréhende le personnage de l'héroïne de diverses façons: 1) au travers du regard du protagoniste masculin; 2) de façon directe et "de l'extérieur", dans l'interaction de sa parole-action avec

---

[167] Mais pas à ce stade-ci de l'action: il y a encore deux actes à remplir.

celle de son partenaire; 3) au travers du regard qu'elle porte sur elle-même. Ces trois modes d'appréhension du personnage, que j'envisagerai successivement, se combinent dans la construction d'une image royale/glorieuse de l'héroïne. Cette image, à laquelle le texte donne une dimension relationnelle, raciale et morale, ne va pourtant pas sans présenter de contradictions, que je relèverai en fin d'analyse.

A. Le personnage de l'héroïne dans le regard du protagoniste masculin

L'image de l'héroïne se construit de façon graduelle à travers cette scène particulièrement dramatique, depuis le moment où Hérode prend la parole et voit Mariane entrer dans la salle du conseil jusqu'à celui où, en prévision de son exécution, il l'envoie séjourner dans la tour. Cette image est perçue par le spectateur de façon particulièrement intense à travers la vision d'Hérode, son partenaire dans l'action. C'est en partie au travers de sa perception à lui de la gloire de Mariane que le spectateur construit la sienne propre et suit le parcours de l'héroïne tout au long de cette scène décisive.

Contrairement, en effet, à ce qui se passait dans *Crisante* (I, 4) de Rotrou, où les deux interlocuteurs se trouvaient en position d'égalité de discours et de point de vue, dans ce fragment de *La Mariane*, c'est le protagoniste masculin qui a sur l'héroïne l'avantage de la parole et c'est sa perspective à lui qui est privilégiée. Avantage quantitatif en tout cas, au niveau du discours, car son texte est près de deux fois et demie plus long que celui-ci de sa partenaire (voir le Tableau 2.1 en Annexe 2)[168]. Avantage qualitatif aussi, du moins dans la

[168] La différence, qui n'est pas trop grande dans les 2ème et 3ème segments, se creuse brusquement dans le 4ème

mesure où les monologues et apartés, dont il a le monopole, contribuent à construire l'intériorité du personnage, en mettant en relief pour le spectateur ses pensées et ses sentiments. Cependant, ceux-ci sont entièrement orientés vers la figure de Mariane. C'est le cas du monologue de la scène 1 précédant l'ouverture du procès, comme de l'aparté que constitue la prière qu'Hérode adresse à l'Amour.

Les indications scéniques sont, elles aussi, organisées de façon à privilégier le point de vue du protagoniste masculin et à traduire en même temps la fixation de son regard sur l'héroïne. La plupart des indications sur les jeux de scène d'Hérode figurent en marge du dialogue théâtral, parmi les didascalies[169], dont elles constituent l'essentiel; alors qu'à l'exception d'une seule, les indications

---

segment, au cours duquel Hérode s'efforce de convaincre Mariane de son amour pour elle, puis dans le 5ème, où Mariane se retire presque totalement du dialogue (voir Tableau 2.1 en Annexe 2).

[169]Est didascalique tout texte qui ne fait pas partie du dialogue théâtral : noms et liste des personnages, noms de lieux, indications des entrées et des sorties de scène, descriptions et annotations pour le jeu en marge du dialogue, etc. Les didascalies ont pour fonction de commander la représentation et sont perçues par le lecteur comme la parole directe de l'auteur (quoiqu'elles proviennent parfois de l'éditeur du texte). Au terme de didascalie, P. Pavis préfère celui d'indication scénique (P. PAVIS. *Dictionnaire du théâtre.* Paris: Dunod, 1996. 92 et 172-173). Cependant, il précise que les indications scéniques peuvent aussi être inscrites dans le discours des personnages. Dans ce dernier cas, elles sont parfois appelées didascalies internes pour les distinguer des didascalies proprement dites (A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* o.c. 189. note 8). Pour éviter les confusions, je réserve le terme de didascalie à tout texte se situant en dehors du dialogue théâtral, alors qu'à mon sens, l'indication scénique peut figurer aussi bien dans le texte du personnage qu'en dehors.

Didascalies et indications scéniques désignent les conditions d'énonciation (la situation) scéniques et concrètes, mais aussi fictionnelles de la pièce (UBERSFELD. *Les termes clés de l'analyse de théâtre.* Paris: Le Seuil, 1996. 29-31). Elles servent donc de repères au metteur en scène et praticiens de la représentation, quoique ceux-ci peuvent choisir d'en jouer ou de ne pas les respecter. Historiquement parlant, elles sont aussi les témoins du code dramaturgique d'une époque, en rapport avec l'espace théâtral, les traditions de jeu et les codes de la vraisemblance et de la bienséance (PAVIS. *o.c.*. 193). Enfin, au niveau de la lecture, elles sont "un soutien permettant au lecteur de construire imaginairement soit un lieu dans le monde, soit une scène de théâtre, soit les deux à la fois" (A. UBERSFELD. *Les termes clés de l'analyse de théâtre.* 30).

scéniques concernant Mariane figurent dans le discours d'Hérode[170]. Le résultat en est que le spectateur perçoit les gestes et mouvements d'Hérode de façon visuelle et immédiate[171], alors que ceux de Mariane sont en quelque sorte créés, interprétés et soulignés par la parole de son partenaire dans l'action. Or, tandis que les jeux de scène du personnage d'Hérode se rapportent surtout au fonctionnement du procès (requérir la présence de l'accusée, faire avancer le témoin, consulter son conseil, le renvoyer, donner des ordres, etc)., ceux de l'héroïne visent à l'expression des sentiments du personnage (hauteur de maintien, larmes, rougeur, haussement de sourcils...)[172].

J'avance donc qu'Hérode, non seulement est pour le spectateur le créateur de sa propre intériorité, dans ses soliloques et longues tirades, mais aussi qu'il se veut le créateur/interprète de celle de Mariane, ce qui est perceptible notamment à travers ses commentaires sur les réactions de celle-ci. Le problème est que l'interprétation d'Hérode, au niveau de son discours en

---

[170] Indications scéniques concernant Mariane: vers 751-754, 755, 780, 893, 978, dans le texte d'Hérode. Une seule une indication scénique la concernant figure dans le texte didascalique, en fin de R25 ("Elle se porte un mouchoir sur les yeux") et celle-ci est redoublée par la parole d'Hérode (vers 893).

Indications scéniques concernant Hérode: R8, R19, R24, R26, R38, R40, R46, dans le texte didascalique. Trois indications scéniques traduisant un jeu de scène d'Hérode (ainsi que d'autres personnages en même temps) apparaissent dans son propre texte aux vers 747-748, 755 et 777; le jeu de scène dans ce dernier vers est d'ailleurs précisé par une disdascalie (R8 : "Montrant l'eschanson").

[171] Et le lecteur se les représente à partir de ce qu'il perçoit comme la description "objective" de l'auteur à travers les didascalies.

[172] Il y a quelques exceptions : les vers 747-748 indiquent l'absence de l'accusée, constituent des ordres et traduisent/représentent en même temps l'agitation intérieure d'Hérode. De même, la didascalie en R24 ("Regardant en colere le second iuge") indique un jeu de scène portant sur la représentation des sentiments du personnage, mais aussi sur la situation des membres du conseil (absence de liberté de parole).

général cette fois, entre plus d'une fois en conflit avec celle du spectateur. Contentons-nous donc de dire pour l'instant que le traitement des indications scéniques manifeste l'obsession d'Hérode pour Mariane, dont l'image revient sans cesse, sous une forme ou sous une autre, à travers son discours. Le résultat, c'est que le spectateur voit en partie l'héroïne à travers le prisme de la passion de son partenaire masculin et, même s'il nous présente de celle-ci des images contradictoires, il se trouve que le regard d'Hérode contribue à créer l'image glorieuse de la reine. C'est ce que je vais montrer maintenant à partir de l'étude de la situation scénique et fictionnelle, telle qu'elle apparaît en début de fragment.

B. Situation scénique et fictionnelle

La situation scénique et fictionnelle fait partie de ce que l'on appelle les conditions d'énonciation[173] de la parole théâtrale. Si celles-ci sont importantes, c'est parce qu'elles déterminent la situation de communication au sein de laquelle les énoncés prennent leur sens. Cette communication au théâtre est toujours double, celle des personnages entre eux s'insérant, comme on le sait, dans le processus plus vaste de la communication entre l'émetteur-auteur (relayé au niveau du spectacle par les praticiens de la représentation) et le récepteur-lecteur/spectateur (les praticiens de la représentation étant eux aussi d'abord des lecteurs). Ces conditions d'énonciations théâtrales sont repérables à travers les didascalies et indications scéniques figurant dans le discours des

---

[173] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996. 186-190 et *Les termes-clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996. 26 et 36-37.

personnages. Ainsi quand Hérode dit: "Quoy, n'amene-t-on point encore ma criminelle?/ Pour la faire haster, qu'on aille au devant d'elle", c'est une indication scénique. Ces vers sont d'abord une parole du dramaturge qui commande à la fois l'absence du personnage de Mariane et, au comédien jouant Hérode, non seulement les paroles qu'il prononce, mais aussi un jeu de scène créant l'autorité et l'impatience du personnage. Quant au personnage d'Hérode (incarné par l'acteur), il s'adresse à ses gardes pour se faire obéir (communication inter-personnages); mais à travers sa parole, c'est encore le dramaturge qui s'adresse au lecteur/spectateur (communication englobante) pour lui donner des informations sur la situation (le locuteur a une fonction d'autorité, il utilise la force pour se faire obéir) et orienter sa perception (le personnage d'Hérode est autoritaire, coercitif, mais aussi impatient, agité intérieurement...). Comme en tant que spectateur (même imaginaire), on voit le personnage, non le dramaturge, on dit que le "personnage" s'adresse au spectateur: c'est vrai, mais il s'agit d'une simplification. Enfin, ces indications dites scéniques peuvent être soit d'ordre fictionnel (Hérode détient le pouvoir, il inflige à Mariane un traitement d'ordre coercitif), soit d'ordre scénique (Hérode est sur la scène, Mariane n'y est pas encore), les unes et les autres contribuant à créer la situation de communication.

Or, la grande scène du procès (scène 2) qui présente l'affrontement entre Hérode et Mariane, est introduite par le bref monologue d'Hérode (scène 1), qui nous donne en quelques vers une foule d'informations sur la situation physique et spatiale, psychologique et sociale des personnages, et oriente notre perception de la scène qui va suivre. Ce monologue du protagoniste masculin

crée aussi comme en miniature un portrait glorieux de l'héroïne qui sera amplement développé au cours de la scène suivante.

L'indication de l'espace fictionnel ("Hérode au Conseil") figure en didascalie dans le texte même du fragment. La disposition des personnages sur la scène se déduit de la situation même: le procès doit se dérouler dans la salle du conseil ou du trône; le roi, siéger au milieu de ses conseillers, ou même les dominer de la hauteur d'une estrade ou de son trône. La salle est censée être vaste puisqu'Hérode a le loisir de voir la reine la traverser et qu'il a même le temps de commenter son entrée ("Mais la voicy qui vient...")[174]. Il est probable que l'accusée est la dernière à y pénétrer, après s'être fait attendre, amenée par des gardes[175].

La première partie de la scène comporte les phases habituelles d'un procès: accusation, interrogatoire, confrontation avec le témoin que le roi fait avancer, réponse de l'accusée, sommée de se défendre ou d'avouer, réquisitoire, appel

[174] Jacques Scherer signale qu'au XVIIème siècle, en raison de la disposition de l'espace des théâtres (souvent d'anciens jeux de paume, des rectangles longs et étroits), les plateaux étaient plus profonds que larges. Le théâtre du Marais où a été créée *La Mariane* avait un plateau de neuf mètres de profondeur, pour un espace théâtral (scène + salle) d'une longueur totale probable de 30 à 32 m. En général, les acteurs, pénétraient sur la scène par le fond et s'avançaient pour jouer jusqu'à l'avant du plateau, afin d'être mieux entendus du public. Souvent coiffés de perruques et de chapeaux à plumes, ils devaient se glisser par une fente entre les toiles peintes qui servaient de décor, franchir l'espace des compartiments (à l'époque où il y en avait encore, ce qui est le cas lors de la création de *La Mariane* en 1636), dépasser les spectateurs assis sur le plateau (ce qui est déjà le cas avant 1637) et, sauf dans les pièces comiques, "soutenir par une démarche noble et lente le prestige des personnages qu'ils représentent". Toute cette opération prend quelques moments et c'est pourquoi, pour éviter des silences gênants, les personnages qui entrent en scène sont souvent annoncés par d'autres qui disent qu'ils les voient arriver. cf. Jacques SCHERER. *o.c.*. 266-270. Pour ces raisons aussi, on peut supposer que le conseil d'Hérode est installé en scène dès l'ouverture de l'acte, ce qui permet en outre à Mariane de faire une entrée plus remarquée.

[175] Selon les ordres d'Hérode au Capitaine des gardes (II, 6, vers 680: "Conduisez-la vous-mesme, & ne la quittez pas")

au vote des juges. Les apparences de la justice et de la légalité sont observées. Mais ce que l'on sait ou comprend, c'est que, dans ce procès, le roi est à la fois juge et partie, qu'il a à sa disposition un témoin et qu'en tant que détenteur du pouvoir, il dispose aussi de l'appui, plus ou moins volontaire, de son conseil et de la présence des forces de l'ordre. Mariane, elle, se trouve seule devant l'appareillage du pouvoir.

Voilà, telle qu'on peut l'extraire du texte même, la situation scénique et fictionnelle dans laquelle s'inscrit le discours des personnages. Mais la description n'est pas complète. Avant même qu'Hérode ne s'adresse à elle, le spectateur sent tout le pouvoir qu'en tant qu'objet d'amour, Mariane exerce sur l'esprit et le coeur du roi. Inculpée et quasi-prisonnière, elle arrive à s'imposer en reine par sa seule présence. A travers la vision d'Hérode, nous observons la fierté et le défi inscrits dans sa démarche. C'est avec les yeux de la colère et de l'admiration qu'il la regarde s'avancer vers lui. Il voudrait pouvoir la plier à sa volonté, mais sa seule présence renverse entre eux le rapport de force. Devant la hauteur de maintien de la reine, le roi se sent tout de suite placé en position de suppliant ("Mais la voicy qui vient avec autant d'audace,/Que si je l'attendois pour implorer sa grace"). Sa réflexion est celle de l'amertume et du désir frustré: "On dirait que l'altiere en mesurant ses pas/ Dépite ma iustice et brave le trespas" (v.753-754). Le spectateur pressent dès lors que le sort de Mariane va dépendre, non des faits, mais de son attitude vis-à-vis du roi. D'avance, celle-ci la destine à la mort et prive en même temps son juge de sa victoire sur elle.

Lors de la confrontation entre Cassie et Crisante dans *Crisante* (I, 4) de Rotrou,

c'était Cassie qui pénétrait dans l'espace féminin. La scène était privée: elle se déroulait dans un espace non spécifié, probablement le lieu qui servait de séjour ou de passage à la reine prisonnière[176]. La situation ici est différente et plus complexe. D'abord, c'est l'héroïne qui pénètre, convoquée et sous bonne garde, dans un espace public et masculin[177]. Hérode est en principe sur son territoire à lui, la salle du conseil ou du trône. En tant que roi, c'est aussi lui qui organise le déroulement de cette sorte de cérémonial que constitue le procès. Or, dès son entrée, le personnage de Mariane se distingue par une sorte d'aura royale et devient le centre de fascination de la scène. Reine en toute situation, elle prend possession de l'espace rien qu'en le traversant: c'est cependant le regard d'Hérode qui crée à la fois l'espace de la scène et la silhouette de l'héroïne. De même, c'est sa perception de l'ascendant de Mariane qui fixe, pour lui-même et pour le spectateur, les termes du conflit qui va maintenant l'opposer à elle. Il s'agit d'un conflit de domination sur l'autre et, dans ce conflit, le protagoniste masculin pressent que tout son pouvoir n'empêchera pas sa partenaire de lui rester inaccessible.

---

[176] La présence des suivantes n'enlevait nullement à la scène son caractère privé, suivant la convention de l'époque selon laquelle le confident ne compte pas nécessairement. Comme l'explique Jacques Scherer, en tant que confident, il est en quelque sorte le reflet du héros, "il est là et il n'est pas là"; il apporte des nouvelles de l'extérieur, écoute et donne la réplique quand il le faut, puis disparaît quand on veut l'oublier. J. SCHERER, *o.c.*, 43.

[177] De plus, il s'agit d'un procès, scène publique par excellence. Malgré cela, la scène comporte un jeu subtil entre les dimensions publique et privée de l'espace, extérieure et intérieure des personnages. Lors de la scène 1 (premier segment), l'assistance, si assistance il y a, sert surtout de repoussoir à la manifestation du trouble intérieur d'Hérode. Mais elle est bien présente lors de la scène suivante (les deuxième et troisième segments) et se manifeste dans le dialogue, qui s'élargit ainsi à la dimension du trilogue avec l'échanson, puis du polylogue, lors du recueil des voix. La preuve de la présence active de l'assistance est qu'Hérode est obligé de la renvoyer pour s'adresser à Mariane en privé (quatrième segment). Quoique les conseillers ne reviennent plus sur la scène ensuite, le cinquième segment, avec les ordres d'Hérode au Grand Prévot et le retour à la situation de procès, reprend cependant une dimension publique. L'assistance, tout comme Mariane elle-même d'ailleurs (du moins, sa présence physique), a cependant la faculté de disparaître momentanément de la conscience du spectateur lors du soliloque d'Hérode (sa prière au dieu Amour). La convention théâtrale agit là comme une caméra qui se centrerait en gros plan sur Hérode et ferait ainsi se fondre un moment dans le décor le restant des personnages.

Cette première appréhension de Mariane par Hérode imprime dans l'esprit du lecteur/spectateur une image particulièrement prégnante de l'héroïne et constitue la base d'une représentation royale/dominante du personnage. Celle-ci sera confirmée par l'interaction entre les protagonistes, que j'étudierai au niveau du maniement du langage. Enfin, à travers le regard que l'héroïne porte sur elle-même, cette image s'élargira à une dimension raciale (dynastique) et morale. L'examen préalable des enjeux de la lutte nous permettra de pénétrer dans ces différentes dimensions.

C. Le croisement de conflits

Dans cette scène, le spectateur est le témoin d'un duel qui se déroule sur plusieurs plans à la fois. Nous avons affaire ici, en effet, à un croisement de conflits, c'est-à-dire que "le problème philosophique ou politique est modalisé par l'affectif"[178]. On dirait plus justement ici que l'affectif est modalisé par l'éthico-politique. La situation est la suivante. D'abord, chacun des époux croit que l'autre en veut à sa vie. Sur la foi d'un témoin, Hérode accuse Mariane de tentative de régicide et, puisqu'elle refuse de s'amender et ne manifeste que de l'agressivité à son égard, il la croit coupable et décidée à poursuivre dans cette voie. Mariane, qui se sait innocente, considère le procès organisé par Hérode comme un simulacre de justice n'ayant d'autre objectif que de la faire périr, comme il l'a fait auparavant pour d'autres membres de sa famille et comme il en a déjà manifesté l'intention à son égard. Ce malentendu va amener les protagonistes à se pousser à l'extrême de leurs positions respectives. C'est le

---

[178] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre.* Paris: Belin, 1996. 31-32.

premier niveau du conflit, le niveau de l'intrigue de cour ou le plan domestico-politique.

Sous-jacent à celui-ci, il y a un conflit d'ordre affectif, puisque le roi est désespérément épris de la reine et que celle-ci, refusant de croire à cet amour, le repousse avec violence. Hérode, qui est l'élément vacillant dans le duel, est partagé entre deux objectifs contradictoires: 1) attaquer Mariane pour défendre son pouvoir et sa vie des intentions criminelles qu'il lui suppose; 2) acquérir l'amour de Mariane, ou du moins lui sauver la vie, car il pressent ne pouvoir survivre à sa perte. D'où son revirement dès qu'il entrevoit chez elle une faiblesse (son amour maternel et son chagrin), un relâchement dans son attitude d'agression. Mariane, elle, est l'élément stable dans le conflit. Ses objectifs (plus difficiles à définir que ceux d'Hérode) et sa stratégie restent inchangés. Ce n'est pas sa vie qu'elle défend, au contraire. Dédaignant de profiter du renversement du rapport de force qui joue en sa faveur (le pouvoir que lui donne l'amour que le roi a pour elle), elle oppose aux discours d'Hérode la "vérité" des faits (ses crimes passés à l'encontre de sa famille, ses intentions meurtrières à son égard). En relevant les contradictions du discours du roi, elle viole, au mépris de toute sécurité personnelle, le principe de base des règles conversationnelles, celui qui consiste à permettre à l'adversaire de sauver la face[179]. Hérode, quoique sincère vis-à-vis de Mariane, est pris en flagrant délit de "mensonge". Percevant la volonté de la reine de détruire son

---

[179] Erving GOFFMAN. *Les Rites d'intéraction*. Paris: Éditions de Minuit, 1974. Cité par A. UBERSFELD. *Lire le théâtre III*. o.c. 77.

"personnage"[180] (son image de lui), il l'interprète comme celle de s'attaquer à sa personne et à sa vie. Les intentions "persécutrices" de Mariane étant ainsi établies, ce sont elles qui prouvent sa culpabilité, authentifiant non seulement l'accusation d'empoisonnement, mais même la fable de l'adultère. Ainsi, Mariane, en provoquant inlassablement son adversaire, qui est aussi le détenteur d'un pouvoir illimité, le pousse-t-elle à faire ce qu'au départ il ne voulait pas (la faire mettre à mort) et à être, par le fait même, ce qu'elle avait entrepris de démontrer qu'il était (un tyran et un bourreau)[181].

On peut se demander comment fonder la motivation de Mariane dans cette quête de la mort. On relève d'abord une identification à sa famille morte ("Tous les miens sont passez, ie brusle de les suivre", vers 927). Mariane évoque aussi son aspiration à être délivrée de sa souffrance ("Mais fay plus tost cesser ma vie & mes malheurs", vers 926). On ne peut s'empêcher de penser aussi qu'un désir (inconscient) de vengeance prendrait bien sa place ici. L'un n'empêche pas l'autre, au contraire. Le renversement du rapport de force, dû à la passion d'Hérode pour Mariane, permet en effet à la victime de se transformer à son tour en bourreau; mais cette situation est également réversible, et ainsi de suite indéfiniment. Or, la mort met fin au cycle infernal, libérant Mariane-victime de sa souffrance, tout en instaurant définitivement Mariane-bourreau dans la psyché

---

[180] Sur la construction rhétorique de son propre "personnage" par Hérode et l'étude du conflit entre les protagonistes sur le plan discursif ou littéraire, cf. Mary Jo MURATORE. "The Gender of Truth: Rhetorical Privilege in Tristan L'Hermite's *Mariane*". *Car demeure l'amitié. Mélanges offerts à Claude Abraham*. Éd. Francis ASSAF et Andrew H. Wallis. Paris-Seattle-Tübingen: P.F.S.C.L., 1997. 145-153.

[181] Voir à ce sujet, la très belle analyse (sur un autre plan) de Claude ABRAHAM. "Pour une *Mariane*". *Francographies* 6 (1992): 1-9. Cf. note 31 infra.

d'Hérode. C'est précisément la situation qu'Hérode pressent et voudrait s'éviter, mais qu'il s'inflige quand même. Voilà pour la dimension affective du conflit.

Le discours de Mariane n'évoque pas explicitement la dimension de vengeance. Cette perception est implicite et relève également du discours d'Hérode, qui se plaint des souffrances que le refus de la reine lui inflige. Explicitement, par contre, le discours de Mariane fait appel à des valeurs et à une dimension à la fois dynastiques et morales. C'est ici que, du point de vue de l'héroïne cette fois, la gloire prend son ancrage. Fière, en effet, de son ascendance royale et fidèle aux exigences de sa race, Mariane est prête au sacrifice ultime pour sauvegarder les valeurs auxquelles elle croit. Elle évolue dans un monde moral (celui de la royauté, c'est-à-dire, à la façon dont elle le caractérise dans son discours, celui de la franchise et de l'honneur) dont Hérode est exclu, et par son obscurité d'origine et par les crimes qu'il a commis; ses crimes et ses trahisons ratifiant, aux yeux de Mariane toujours, son incapacité ("naturelle") à s'élever à sa hauteur morale à elle. D'où son refus de reconnaître à son époux sa dignité de roi et sa sincérité d'amant[182]. En dénonçant les crimes du tyran et en s'exposant ainsi à la mort, Mariane, victime innocente, devient une martyre. C'est le versant éthico-politique du conflit[183].

---

[182] Selon C. Abraham, l'attitude de Mariane préfigure celle de Suréna "dont le 'crime' est d'avoir plus de vertu que son roi et qui dira à celui-ci: "J'aurai soin de ma gloire, ordonnez de mes jours". La décision de Mariane accule Hérode au mur de son infériorité et ne lui laisse d'autre choix que "le meurtre du témoin, meurtre qui d'ailleurs étemise cette infériorité". Abraham parle aussi de la "posture" de Mariane (la volonté de s'isoler dans sa supériorité morale) et du besoin qu'elle a de précipiter les choses pour la légitimer. Claude ABRAHAM. "Pour une *Mariane*". o.c. 6.

[183] Sur les luttes politiques et les oppositions dans la conception du bon gouvernement en arrière-plan de *La Mariane*, cf. Hélène MERLIN. "*La Mariane* ou l'obscurcissement du politique". *Cahiers Tristan L'Hermite* 16 (1994): 13-20.

D. Idiolecte et maniement du langage

Du point de vue de la langue des personnages, le discours de Mariane se distingue de celui d'Hérode à deux niveaux: au niveau linguistique du vocabulaire, ainsi qu'au niveau rhétorique du maniement du langage. Sur ces deux plans, la différence entre les adversaires manifeste l'écart entre les univers dont ils proviennent et contribue à renforcer l'image de la supériorité de Mariane.

Il faut faire ici appel à la notion d'*idiolecte* du personnage, c'est-à-dire, "l'ensemble des particularités linguistiques qui différencie sa voix de celle des autres parlants". Comme le fait remarquer Anne Ubersfeld, "l'idiolecte du personnage est en liaison non pas seulement avec des caractéristiques individuelles, mais avec l'appartenance sociale et le rapport au monde, la situation existentielle: toute chose que cette parole particulière nous dit et nous montre"[184].

Ce que l'on pourrait appeler l'idiolecte des personnages, et en particulier celui d'Hérode, se manifeste ici de façon sensible dans la différence de raffinement de langage entre les adversaires. Le roi, en effet, contrairement à ce que l'on attend d'un personnage de souverain, formule ses accusations de façon assez grossière:

> Des sa conception ta rage est avortée,
> Ton piege est descouvert, ta mine est eventée,
> Et m'ayant pris pour but,par une iuste loy,

---

[184] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, 1996. 64-66. Egalement, du même auteur, *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996. 203-204.

La pointe de tes dards retourne contre toy. (vers759-762)

C'est particulièrement vrai, à partir du moment où il s'imagine Mariane coupable d'adultère:

Tu n'as pû l'esbloüir par l'esclat des tresors,
Tu n'as pû le tenter que par ceux de ton corps;
Il en fut possesseur, [...]
Tes faveurs ont esté les biens qu'il a receus. (vers 973-977)

et, en fin de scène :

Mais voicy ton amour & tes cheres delices;
Ie m'en vay resioüir avec luy de ce pas. (vers 996).

Hérode en colère s'exprime avec une violence qui rappelle le soudard plus que le souverain[185]. Il fait appel à un type de vocabulaire ("avortée"), qui sera proscrit de la langue classique. Même un terme comme "ta rage" (vers 759 et 827) choque, adressé à un personnage de reine. Encore plus, "ton corps" et la façon crue dont il exprime ses fantasmes d'adultère. Il n'hésite pas non plus à injurier son épouse: "meschante femme", "Cerbere testu", "ta bouche envenimée"[186]. Ce type de langage (mot triviaux, injures) est courant dans les pièces de la génération antérieure, mais à l'époque de la création de *La Mariane*, l'influence des doctes commence à se faire sentir et bientôt les bienséances proscriront ces formes d'expression. Elles sont d'ailleurs très

---

185 Ainsi que le fait remarquer N.-M. Bernardin (*Un précurseur de Racine: Tristan L'Hermite, sieur du Solier.* o.c. 350). Comme le signale Ubersfeld, il ne s'agit pas d'un langage réel, mais plutôt du "langage *imaginaire* que le scripteur prête à la couche sociale à laquelle appartient son personnage". Il s'agit d'une langue artificelle qui sert à "indiquer une distance", "à donner au personnage un statut d' "étranger" par rapport au groupe et par rapport au spectateur. Cf. *Lire le théâtre I.* o.c. 203-204.

186 Il est vrai que Mariane insulte l'échanson ("Monstre issu de l'Enfer"), mais il s'agit d'un inférieur et d'ailleurs, réprimant sa colère, elle reprend aussitôt sa dignité d'attitude ("De bon coeur ie pardonne à ta mauvaise foy,/ Tu sers par interest de plus meschans que toy").

modérées dans la pièce de Tristan, mais il est caractéristique qu'elles soient réservées au personnage d'Hérode, dont la langue se distingue ainsi de celle de Mariane. Ce décalage marque le statut "d'étranger" qui est celui d'Hérode: étranger à sa fonction de souverain, "barbare", étranger même au langage de la cour, parvenu, puisqu'il n'est pas de famille royale, comme c'est le cas par contre de Mariane, qui ne manque pas de le lui rappeler.

Au niveau du maniement du langage également, Mariane n'a aucune peine à démontrer sa supériorité d'esprit et son usage du monde. Elle ne se laisse pas intimider par les reproches discourtois d'Hérode, ni atteindre par les paroles injurieuses qu'il lui lance. Quelques mots hautains et blessants lui suffisent à se dégager ("Ces discours ambigus ont des obscuritez,/ Qui se rapportent fort au sang dont vous sortez"). En retournant contre lui les accusations de son adversaire, elle fait brillamment la preuve de son art de la contre-attaque:

> Ce crime est fort nouveau, l'on vient de l'inventer:
> Mais iamais vostre esprit n'a manqué d'artifice,
> Pour perdre l'innocent sous couleur de iustice. (vers 770-772).

ou, plus loin :

> Par force ou par adresse il sera mal-aisé
> Qu'on me face avouer un crime supposé,
> Et n'estoit mes mal-heurs, ie suis assez bien née
> Pour n'apprehender pas d'en estre soupçonnée:
> Mon esprit que le Sort afflige au dernier point,
> Souffre les trahisons, mais il n'en commet point,
> Encore qu'il en eust un suiet assez ample,
> S'il estoit obligé de faillir par exemple. (vers 809-816)[187]

---

[187] De même encore les vers 935-938, où Mariane retourne contre le roi même ses mots d'amour, à la sincérité desquels elle ne croit pas.

Dans la mesure où, au théâtre, "tout déséquilibre dans la parole indiqu[e] une déséquilibre dans [la] position de force [des parlants]"[188], il faudrait croire que celle-ci appartient à Hérode, puisque c'est lui qui jouit de l'avantage de la parole du moins du point de vue quantitatif[189]. Or, l'héroïne n'a aucune peine à contrecarrer, par l'efficacité de sa parole, la prolixité de son adversaire. En outre, en refusant de répondre aux questions d'Hérode, ce que Mariane lui dénie, c'est précisément le droit de l'interroger, un droit qui appartient en propre à la fonction de juge et de roi. Dans la dernière partie de la scène (le 5ème segment), de façon paradoxale (au théâtre), le pouvoir de Mariane augmente même à mesure de son retrait du dialogue. Face aux cris et à la fureur d'Hérode, la reine y fait la preuve de la supériorité du silence[190].

E. Auto-représentation glorieuse de l'héroïne dans son discours

Reine avant tout, Mariane défend son image glorieuse d'elle-même. Face à un ennemi qu'elle pense acharné à sa perte, elle réagit par la fierté et le défi, durcissant son attitude et refusant toute concession. Le discours de son adversaire (scène 1), comme le sien propre, nous montrent une héroïne, ceci dit sans nuance péjorative, en état d'auto-représentation. A travers tout son discours, Mariane construit littéralement son image royale et glorieuse: c'est cette image qu'elle cherche à imposer à travers l'affrontement verbal avec

---

188 A. UBERSFELD. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre.* Paris: Belin, 1996.50-51

189 Voir supra, note 17.

190 Au contraire, lorsqu'il exprime son amour. Hérode trouve une sincérité et une maîtrise d'expression qui touche, sinon Mariane, du moins le spectateur. Bien que "La qualité de Roy cede à celle d'Amant", il ne se départit pas alors de la dignité de son personnage de souverain.

Hérode. Elle consacre aussi un moment privilégié de son temps de parole à la description de sa propre gloire.

On a vu qu'aux accusations et menaces d'Hérode, Mariane ripostait par le défi et la contre-attaque. Elle ne se laissait pas cerner par les paroles d'Hérode, ni définir par le portrait grossier qu'il tentait de lui imposer par ses accusations. Dans ce jeu de reflets, c'est elle qui impose les règles et c'est par rapport à l'image négative qu'elle-même renvoie d'Hérode, qu'elle dégage la sienne par contraste: intrépide face à la lâcheté de ses adversaires ("De tous mes ennemis tu n'es pas le plus lasche"), qui se servent du mensonge et de la trahison pour la perdre ("Ce tesmoignage faux est digne du supplice,/Mais pour t'en garantir mon iuge est ton complice"), elle ne craint pas la mort ("Tu flates mon desir en menaçant ma vie"); de par sa haute naissance, elle est elle-même incapable de vilenie ("ie suis assez bien née/Pour n'appréhender pas d'en estre soupçonnée"); et s'impose comme royale, faisant sentir sa bassesse à l'usurpateur qui se veut son juge (R25). Quant à son silence face à la fureur et aux menaces du roi, il a pour effet de marquer la supériorité morale de la victime sur son bourreau et, par contraste, l'impuissance de ce dernier à l'atteindre.

Au cours de cette scène de confrontation, le spectateur ne se contente pas de suivre le mouvement rythmique attaque-riposte entre les adversaires. On a vu que la scène contenait aussi un jeu subtil de va-et-vient entre les dimensions publique et privée de l'espace, extérieure et intérieure des personnages[191]. À

[191] Voir supra, note 26.

l'occasion des soliloques et apartés, qui construisent pour le spectateur l'íntériorité du personnage, la convention théâtrale agit comme une caméra qui se centrerait en gros plan sur le locuteur, laissant dans l'ombre un moment partenaire ou assistance. C'est principalement Hérode qui est le bénéficaire de ce traitement "cinématographique", lors de son monologue de la scène 1, ensuite au moment de sa prière à l'Amour[192]. Mariane, toutefois, a droit elle-même à un tel moment privilégié d'attention, lors de la seule longue tirade (R25) qu'elle prononce au cours de la scène et qui représente, il faut le noter, un tiers de son temps de parole (22 vers sur un total de 69 pour tout le fragment). Mais alors qu'en pénétrant dans l'intériorité d'Hérode, le spectateur y découvrait l'image de Mariane, c'est un rêve de gloire qui irradie de l'intimité de la reine. C'est ce passage que j'examinerai à présent.

Cette tirade (vers 855-876), que Mariane prononce en réponse à la sentence de mort qu'Hérode réclame contre elle, débute par un défi de la victime à son bourreau ("Poursuy, poursuy, barbare, & sois inexorable/ Tu me rends un devoir qui m'est fort agreable"), se poursuit par la description du sort glorieux qu'elle anticipe pour elle-même après la mort, et s'achève sur les regrets qu'elle a de laisser derrière elle ses enfants sans protection. Ainsi, de la riposte, Mariane est-elle passée graduellement à une sorte de soliloque, car elle semble à présent parler comme au-delà d'Hérode, et ces quelques vers constituent un moment de poésie et d'arrêt dans l'action dramatique. Introduisant le thème de la gloire de l'héroïne, ils sont décisifs dans la représentation de son image

---

[192] Vers 743-746, 749-754, 877-892.

glorieuse. Emportée par son élan, la locutrice franchit en quelques mots le moment pénible de la mort ("Ma teste bondissant du coup que tu luy donnes"), pour se transporter dans un monde meilleur, celui d'une royauté impérissable (la couronne du martyre); monde dont ne peut tout-à-fait l'arracher le souvenir de celui à qui elle ne s'adresse plus que de loin ("lasche usurpateur"). C'est par association d'idées que la prévision du sort futur ses enfants la ramène sur terre. Mariane s'attarde encore un moment sur l'origine glorieuse de ceux-ci ("une souche en gloire si feconde,/ Qu'elle a fait de l'ombrage aux quatre coins du monde") et ce qu'elle projette à travers eux, c'est encore l'image de sa propre gloire: le paradis perdu d'une royauté glorieuse qu'elle s'apprête à retrouver dans l'au-delà.

Ce passage constitue le sommet du développement d'un réseau thématique introduit dès l'entrée en scène de l'héroïne et qui sous-tend tout son discours. Le thème de la royauté de Mariane est, dans le fragment, développé *in absentia*, puisque le mot lui-même n'est jamais prononcé à son sujet. Le motif est amené par voie métonymique à travers le sème de l'origine (et le contraste entre l'origine d'Hérode et celle de Mariane); appartiennent au champ lexical de l'origine: le "sang" (vers 766), la naissance (vers 811), les parents (vers 819), les "enfans" (vers 869, 870), la "souche" ("vers 871). La royauté est évoquée également de façon métaphorique par l'image de la couronne: couronne du martyre, signe de récompense et d'honneur, décrite dans la première partie de la tirade (aux vers 861-866); mais aussi couronne constituée par la ramure de l'arbre dynastique, évoqué dans la deuxième partie de la tirade (aux vers 871-872): le mot couronne et même le mot arbre n'y figurent pas; cependant, la

souche et l'ombrage évoquent l'arbre par métonymie, et donc aussi sa frondaison dont la forme rappelle celle de la couronne. Quant à l'expression "faire de l'ombrage", elle a ici un double sens figuré (et donc métaphorique): éveiller la jalousie (la crainte d'être éclipsé, d'être mis dans l'ombre), connotant la célébrité et la gloire, d'une part; couvrir de son ombre, c'est-à-dire, abriter sous sa protection, connotant la royauté, de l'autre; les deux notions étant encore amplifiées par le sème d'extension, d'universalité ("aux quatre coins du monde").

Le thème de la gloire est, par contre, développé *in praesentia* dans cette tirade et il y est intimement associé à celui de la royauté: au moyen des images de la couronne et de la souche dynastique, mais aussi par le biais du motif de l'abondance, de la générosité: la fécondité en gloire de la souche dynastique répondant à la richesse lumineuse ("riches brillans") de la couronne d'honneur. Cette intensité d'éclat de la royauté véritable contraste avec "l'obscurité" du sang d'Hérode (vers 765), lequel, évoqué avec encore d'autres connotations (la violence, le vol), est exclu de cette royauté par l'expression "lasche usurpateur", figurant dans un vers tout proche (vers 866).

Ainsi, les motifs entrelacés de la gloire et de la royauté sont-ils développés au travers du fragment par contraste avec leurs contraires et selon des axes bi-polaires royauté/usurpation, gloire/obscurité, mais aussi gloire/félonie. En outre, au cours de la tirade qui nous occupe, les thèmes de la royauté et de la gloire sont aussi développés selon un clivage interne: céleste vs. terrestre, le texte opposant et joignant à la fois ces deux aspects.

La royauté/gloire céleste se caractérise, dans l'espace, par la catégorie d'élévation et, du point de vue kinésique, par celle de l'ascension; le mouvement ascensionnel est évoqué par les expressions "bondissant", "S'en va dedans le Ciel" et même "point de pesanteur", en ce sens que la légèreté, l'immatérialité, des pierres précieuses s'oppose, non seulement au poids, mais aussi à la loi de la gravitation, au mouvement de chute aujourd'hui connoté par le terme "pesanteur"[193]. Représentée par la métaphore de la couronne, riche, lumineuse, mais légère et immatérielle, la royauté céleste est impérissable, comme elle est inaccessible à la cupidité du vulgaire. Mais, comme la tête du col, elle se détache précisément sur le fond de la souffrance humaine, dont la mort, passage obligé, constitue la délivrance.

Quant à la royauté/gloire terrestre, elle est caractérisée spatialement par l'élévation et l'extension à la fois: le mouvement vertical de la croissance et la position culminante de la couronne de feuillage sont implicitement les conditions de l'extension horixontale de la ramure de l'arbre, qui a jadis étendu son ombre "aux quatre coins du monde". A remarquer, une image antithétique intéressante: en contraste avec l'éclat lumineux de la couronne céleste, on a, associée à la gloire terrestre, l'ombre de l'arbre dynastique. On notera cependant l'emploi du passé dans l'évocation de la gloire/royauté terrestre, puisqu'à travers ses enfants, il s'agit de l'ascendance de Mariane et d'une

---

[193] Il est intéressant aussi de constater une sorte d'antithèse interne à l'image: le chef de l'héroïne est destiné à "*se charger* de Couronnes", le verbe évoquant précisément le poids, et par là la richesse, de l'objet dont la matérialité est niée au vers suivant.

dynastie éteinte, s'achevant sur l'image des orphelins maltraités. Avec cette dernière évocation, on retourne aux thèmes de la violence, de la souffrance. La tirade s'ouvrait sur le martyre de Mariane et elle se clôt sur celui, futur, de ses enfants. Cette souffrance constitue le cadre dans lequel s'insère la représentation de la royauté et de la gloire de Mariane.

Dans cette tirade, le poétique et le dramatique sont liés. Le spectateur voit l'héroïne à travers le regard qu'elle porte sur elle-même, à un moment où faisant en quelque sorte le point sur sa vie et sur sa situation, elle tente de donner un sens à sa souffrance. À travers l'anticipation de sa mort, elle prend sa place définitive dans sa lignée dynastique et sa décision héroïque lui permet de transcender son destin. Puisant sa force dans son sentiment familial et dynastique, l'héroïne fait ici la démonstration de son pouvoir d'ascension morale et poétique. Moment d'arrêt poétique, en effet, ces vers constituent aussi pour Mariane la fin d'un parcours et le lieu d'un passage intérieur d'un état de souffrance à un état de délivrance ("Car ie vay de la mort à l'immortalité"). Poussée au bout d'elle-même, elle est passée "de l'autre côté" ("Ma teste bondissant du coup que tu luy donnes,/ S'en va dedans le Ciel...") et a déjà rejoint les siens dans un autre monde ("Tous les miens sont passez, ie brusle de les suivre"). Sa décision étant prise et ayant dit tout ce qu'elle avait à dire ("Quand tu crains laschement la Iustice d'Auguste,/ Ma mort est resoluë, & tu la trouve iuste?"), son sort lui est désormais devenu indifférent. Mariane ayant déjà quitté la vie, Hérode n'a plus rien à lui enlever ("Tu peux m'oster la vie, & non pas l'innocence"). Aussi, sans manifester aucune émotion devant ses démonstrations de souffrance ("Pourquoy ne suis-ie mort en mes ieunes

années?"), elle se retire dédaigneusement de la lutte ("Croy tout ce que tu dis, & et tout ce que tu penses"), désormais hors d'atteinte des coups qu'Hérode dans sa fureur cherche en vain à lui porter ("Tu ne te riras plus de m'avoir outragé", "La mort pour t'enlever est desia preparée", "On verra ta constance au milieu des supplices", etc.).

F. Conclusion: la gloire de l'héroïne

Malgré les différences de complexité dans l'intrigue, dans le croisement des conflits et l'approfondissement psychologique, les fragments étudiés de *Crisante* et de *La Mariane* ne vont pas sans présenter certaines similarités du point de vue de la situation de base de l'héroïne. Placée en situation de victime dans un monde où l'homme est seul détenteur du pouvoir et n'hésite pas à en abuser, une héroïne intransigeante et intrépide ne peut compter que sur elle-même pour se défendre et préserver des valeurs pour lesquelles elle est prête à sacrifier sa vie. Objet du désir masculin, sa fierté l'empêche de s'y assujettir et elle tire de cette situation un pouvoir qui lui permet de subjuguer rhétoriquement un adversaire réduit dès lors à recourir à la force pour s'imposer. Du point de vue de la dynamique actantielle, l'héroïne, objet du désir de l'homme, n'est pas elle-même le sujet d'une quête de type érotique (au sens large du terme). Dans l'action dramatique et par rapport à son partenaire masculin, elle est au contraire caractérisée par l'absence de désir de cet ordre et peut-être même, dans le cas de Mariane, par une sorte d'absence de désir tout court.

En effet, tel qu'il se présente au niveau du fragment, le désir de gloire de l'héroïne ne se constitue pas en quête qui la propulse dans l'action. Dans la

situation de quasi-captivité dans laquelle elle se trouve, il s'agit pour elle de la préservation de son image glorieuse, plus de la conquête ou de l'agrandissement de celle-ci. Le désir de maintenir cette image est d'ailleurs lié à une pulsion de mort particulièrement présente et active.

Du point de vue thématique, aussi bien dans le discours de l'héroïne que dans l'ensemble du texte, le motif de la gloire de Mariane est intimement associé à celui de sa royauté. L'entrée en scène de Mariane, dont l'image glorieuse se reflète pour le spectateur dans la vision d'Hérode, instaure sa suprématie: centre de fascination du regard et de la pensée, elle prend instantanément possession de l'espace royal et masculin qu'elle traverse. Son pouvoir est évoqué sous son aspect dominateur et selon un axe domination/sujétion. La domination est suggérée par la catégorie spatiale d'élévation ("l'altière") et d'un point de vue relationnel (imposition de l'humiliation: "implorer sa grace" et de la frustration: "dépite ma iustice"). Il ne faut pas oublier pourtant que c'est la "regardée" qui est soumise ici à un pouvoir coercitif par le "regardant", ni négliger le contexte de cette évocation, qui tire toute sa force du renversement de la situation dominant/dominée.

Une fois le regard du spectateur focalisé sur le conflit de domination, l'interaction des protagonistes dans le conflit dramatique ne fait que renforcer cette première représentation. Le pouvoir intérieur de l'héroïne, qui transparaissait à travers l'évocation de son magnétisme physique (démarche, maintien), se révèle aussi dans son attitude psychologique (refus de s'assujettir). Il se manifeste à travers son maniement de la parole et son sens

de la riposte, qui ne vont pas d'ailleurs sans une dimension de cruauté et l'amènent à "frustrer à bout" un adversaire qui a sur elle pouvoir de vie et de mort.

La gloire de Mariane transparaît aussi à travers son courage devant la mort, la passion et l'intransigeance qu'elle met à défendre son image (royale) d'elle-même. Le dramaturge a pris grand soin pourtant de ne pas ternir cette image en créant une héroïne inhumaine. Il lui donne un moment de faiblesse féminine et maternelle, en nous montrant Mariane pleurant sur le sort de ses enfants. Ce qui est plus efficace encore, parce que non exprimé et non perçu par son partenaire (d'où la solitude de l'héroïne), c'est le désespoir que l'on imagine dans l'acharnement de Mariane à mourir et qui nous représente l'ampleur de la souffrance cachée derrière cette attitude de défi et de refus. Ce désespoir, qui fait partie de l'implicite, et cette solitude sont précisément ce qui touche le spectateur (le pathétique *et* le tragique, dans la mesure où c'est en partie l'héroïne elle-même qui crée sa propre solitude). Quant à la cruauté avec laquelle Mariane repousse l'amour, si monstrueux soit-il, de son époux, c'est la situation de malentendu qui la rend tolérable au spectateur (esthétique de la vraisemblance). C'est aussi et surtout la brutalité de la réaction d'Hérode qui la fait oublier: de bourreau, Mariane redevient victime.

Venons-en à l'auto-représentation de la gloire de l'héroïne. L'isotopie de la royauté est récurrente dans son texte et apparaît au travers de motifs et d'images qui surgissent avec leurs contraires et se répartissent selon des axes bi-polaires. Royauté/non-royauté et gloire/non-gloire sont exprimées à travers

des catégories sensorielles et spatiales: élévation/bassesse, lumière/obscurité. Ces images sont reportées dans d'autres catégories. Sur l'axe racial/familial d'abord: ascendance royale/ naissance obscure; éthique, ensuite: franchise/mensonge, loyauté/trahison, innocence/culpabilité; politique, enfin: légitimité/usurpation. Rappelons pourtant qu'à travers toutes ces motifs, la royauté de Mariane se développe *in absentia*: il s'agit en effet d'une royauté éclipsée et d'une gloire éteinte par la mort et à retrouver dans la mort. D'où l'insertion de sa représentation dans le cadre de la souffrance et l'association avec le martyre. Un martyre auquel il manque pourtant la dimension de la foi et de la rédemption. L'évocation de la royauté future et de la gloire passée de Mariane constitue néanmoins un moment d'arrêt poétique dans l'action dramatique, créant un espace de silence au travers duquel une voix autre se fait entendre, qui s'adresse au spectateur sans intermédiaire et qui, comme le dit Ubersfeld, fonctionne comme un signal[194]. Un moment aussi fort ne pouvait s'achever que sur un renversement dans l'action dramatique (le revirement d'attitude d'Hérode).

Élévation, domination, mouvement d'ascension appartiennent à la catégorie de l'espace et impliquent la distance. La distance, ou le mouvement de distanciation, est l'image spatiale, kinésique implicite qui sert de base à toute la représentation royale et glorieuse de Mariane, ainsi que "le soubassement sur

---

194 "Le poétique signale un changement dans la situation d'énonciation. Dans cette énonciation double, qui est celle de tout dialogue de théâtre, le spectateur entend soudain une sorte de baisse dans le régime interpersonnel, comme si tout lui était adressé personnellement à lui spectateur. [...] Le spectateur adopte alors une position d'écoute *autre*; il prend ses distances par rapport au moment précis de l'action et à tout l'univers fabulaire. La fiction cède le pas au message; le *locutoire* l'emporte sur l'*illocutoire*". A. UBERSFELD. *Lire le théâtre III*. o.c. 120.

lequel l'action s'engendre et trouve sa tension"[195]. Dans le discours de l'héroïne, sa gloire et sa royauté s'établissent à partir de la négation de celles d'Hérode. L'interaction des protagonistes érige entre eux un mur d'incompréhension réciproque[196]. Le mouvement de toute la scène, créé par la parole-action, est l'éloignement irrévocable de Mariane. La dernière association thématique est-elle alors gloire et inaccessibilité ?

---

[195] M. VINAVER. *Écritures dramatiques*. o.c. 900.

[196] Claude ABRAHAM. "Pour une *Mariane*". *Francographies* 6 (1992): 5.

CHAPITRE 5
LE PERSONNAGE DANS L'ACTION
LA MARIANE, TRAGÉDIE
1ère représentation, printemps 1636 - 1ère édition, 15 février 1637[197]

Représentations de La Mariane: première des huit pièces de Tristan, la tragédie connut, du vivant de l'auteur, un succès éclatant, succès qui se poursuivit tout au long du XVIIème siècle. Elle fut créé au printemps 1636, au Théâtre du Marais, et le grand Mondory y triompha dans le rôle d'Hérode et la représentation de ses fureurs. Quelques mois plus tard, c'était la première du Cid et le même Mondory créait pour Corneille le rôle de Rodrigue. C'est lors de la reprise de La Mariane, en automne 1637, que l'acteur fut terrassé par une attaque d'apoplexie qui l'obligea à renoncer définitivement au théâtre. On a voulu attribuer le succès de la pièce au talent de l'acteur, mais la retraite du comédien ne put pourtant en entraver le succès. La Mariane fut considérée comme un chef-d'oeuvre et jouée, à côté des grands classiques, tout au long du XVIIème siècle et jusqu'au début du XVIIIème[198]. Le succès de la pièce est attesté, par la

---

197 Pour la présentation de la pièce, voir Jacques MADELEINE, "Introduction" à *La Mariane,* dans son édition critique de la pièce (Paris: Librairie Hachette,1917; réédition Paris: Droz, 1939) V-XLIX ; H. C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in The Seventeenth Century,* Part II, vol. I (1932, réimpression Baltimore, Maryland: Gordian Press, 1966) 50-55 ; P. A. JANNINI, Introduction à *La Mariane* (Milano: Istituto Editoriale Cisalpino; Paris: Nizet, 1969) 7-49 et, en particulier, 11, note 10; "Introduction" à *La Mariane*, dans *Le Théâtre complet de Tristan L'Hermite*, édition critique par Claude K. ABRAHAM, Jerôme W. SCHWEITZER et Jacqueline VAN BAELEN, préface de Amédée CARRIAT (University, AL: The University of Alabama Press, 1975), 17-22; Jacques SCHERER. "Tristan L'Hermite" et "*La Mariane.* Notice". *Théâtre du XVIIème siècle.* Éd. Jacques SCHERER et Jacques TRUCHET. vol. 2. Bibliothèque de la Pléiade. (Paris: Gallimard, 1986) 1311-1324.

Pour la description des différentes éditions de *La Mariane*, voir "Introduction" à *La Mariane* par Jacques MADELEINE, *o.c.*, XXVII-XLIX. Pour la bibliographie des oeuvres de Tristan en général et de *La Mariane* en particulier, cf. Amédée CARRIAT, *Bibliographie des oeuvres de Tristan l'Hermite* (Limoges: Rougerie, 1955); Daniela DALLA VALLE, *Il teatro di Tristan l'Hermite* (Torino: Giappichelli, 1964).

Pour la vie et l'oeuvre de Tristan L'Hermite, voir Napoléon-Maurice BERNARDIN, *Un précurseur de Racine. Tristan L'Hermite, sieur du Solier (1601-1655). Sa famille, sa vie, son oeuvre* (Paris : Picard, 1895); plus récemment, en ce qui concerne la poésie, voir les travaux d'Amédée CARRIAT. *Tristan ou l'éloge d'un poète* (Limoges: Rougerie, 1955); et, pour le théâtre, ceux de Daniela DALLA VALLE, *o.c.*

Pour l'histoire de la critique tristanienne, voir D. DALLA VALLE. o.c. 13-114. Pour un résumé de la renaissance tristanienne, cf. Claude ABRAHAM, "Pour une Mariane", *Francographies* 6 (1997): 1-2; Amédée CARRIAT, "A la découverte de Tristan", *Car demeure l'amitié. Mélanges offerts à Claude Abraham,* édit. Francis ASSAF (Paris-Seattle-Tübingen : Papers on French Seventeenth Century Literature, 1997, Biblio 17 102) 138-144.

198 Après le théâtre du Marais, *La Mariane* passa au répertoire de l'Hôtel de Bourgogne (dont le décorateur nous a laissé une description de l'ameublement et des lieux nécessaires à la tragédie); de 1659 à 1667, elle fut jouée par la troupe de Molière; après la mort de ce dernier, elle fut souvent reprise au théâtre Guénégaud, puis à la Comédie-Française.Cf. J. MADELEINE. o.c. XXV; P.A. JANNINI. o.c. 12-13, ainsi que J. SCHERER. o.c. 1323-1324.

constance de sa présence au répertoire, par le témoignage des contemporains[199] *et par la création, dès 1638, d'une suite: La Mort des enfants d'Hérode ou la Suite de la Marianne (éd. 1639) de La Calprenède, pièce dont le titre même rend honneur à la tragédie de Tristan. Au XVIIIème siècle, le sujet connut encore en France deux nouvelles versions: la Mariamne (1725) de l'abbé Nadal et Mariamne (1724 et 1725) de Voltaire.*

Éditions de La Mariane: entre 1637 et 1784, la pièce connut dix-neuf éditions, dont dix du vivant de l'auteur (entre 1637 et 1655). Comme le nombre de représentations, le nombre d'éditions nous donne une idée du succès que la pièce remporta au XVIIème siècle. L'oeuvre de Tristan tomba progressivement dans l'oubli au cours des deux siècles suivants.

Éditions critiques: Il existe plusieurs éditions critiques modernes de La Mariane[200]*. Le texte suivi*

---

199 Guez de Balzac, Scudéry, Guérin de Bouscal, Grenaille, Chevreau, Scarron, Racan, Corneille, Rapin, d'Aubignac et, plus tard, Nadal, Voltaire et Fontenelle. Voir à ce sujet H. C. LANCASTER. *o.c.* 54-55.

Plusieurs des témoignages des contemporains de Tristan mêlent l'éloge de la pièce à celle de l'acteur. Tristan le premier rend hommage à son ami Mondory, alors terrassé par son apoplexie: "Cet Illustre Acteur ne tient point sa gloire du hazard, ou de l'aveuglement des hommes; C'est par de merveilleuses qualitez qu'il a forcé toute la France à rendre iustice à son merite; Et qu'il auroit obtenu de l'Antiquité des Couronnes & des Statuês. Iamais homme ne parut avec plus d'honneur sur la Scene; il s'y fait voir tout plain de la grandeur des passions qu'il represente: Et comme il en est preoccupé luy-mesme, il imprime fortement dans les esprits, tous les sentimens qu'il exprime. Les changemens de son visage semblent provenir des mouvemens de son coeur: & les iustes nuances de sa parole, & la bien-seance de ses actions, forment un concert admirable qui ravist tous les spectateurs". "Advertissement" à *Panthée* (sa pièce suivante) dans *Le théâtre complet de Tristan L'Hermite*. Éd. critique par Claude K. ABRAHAM et al. oc. 137.

Datant de près de quarante ans plus tard, voici le célèbre témoignage du père Rapin: "Quand Montdory jouait *La Marianne* de Tristan au Marais, 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" (Le P. RAPIN. *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. 1674-1675. Livre II, chapitre XIX). Et Tallemant des Réaux, dans ses *Historiettes*, à propos du rôle de Mondory dans *La Mariane*: "c'estoit son chef d'oeuvre, et il estoit plus propre à faire un heros qu'un amoureux. Ce personnage d'Herode lui cousta bon; car, comme il avoit l'imagination forte, dans le moment il croyoit quasy être ce qu'il représentoit, et il lui tomba, en jouant ce rosle, une apoplexie sur la langue qui l'a empesché de jouer depuis" (TALLEMANT DES RÉAUX. "Montdory ou l'Histoire des principaux comédiens français". *Historiettes*. Éd. ADAM. Paris: Gallimard, 1962, tome II. 775-776).

Corneille lui-même, dans son *Discours de l'utilité et des parties du Poëme dramatique* (1660), reconnaît le succès de *La Mariane*. Parlant de la place appropriée de la catastrophe au cinquième acte et de la nécessité de la brièveté de celle-ci: "Le contraire s'est vu dans la *Mariane,* dont la mort, bien qu'arrivée dans l'intervalle qui sépare le quatrième acte du cinquième, n'a pas empêché que les déplaisirs d'Hérode, qui occupent tout ce demier, n'ayent plu extraordinairement; mais je ne conseillerois à personne de s'assurer sur cet exemple. Il ne se fait pas de miracles tous les jours; et quoique son auteur eût bien mérité ce beau succès par le grand effort d'esprit qu'il avoit fait à peindre les désespoirs de ce monarque, peut-être que l'excellence de l'acteur qui en soutenoit le personnage, y contribuoit beaucoup" (Oeuvres de P. CORNEILLE. Nouvelle édition par M. Ch. MARTY-LAVEAUX. tome I. Paris: Hachette, 1862. 48-49).

Ces témoignages se trouvent cités notamment dans J. MADELEINE. o.c. XXII-XXV, P. A. JANNINI. o.c. 12, J. SCHERER. o.c.. 1323.

200 Jacques MADELEINE, éd. Tristan, *La Mariane*, édition critique. Paris: Hachette, 1917 (rééd. Paris: Droz, 1939). P.A JANNINI, éd. Tristan L'Hermite, *La Mariane*. Varese-Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1953 (son édition Milano: Istituto Editoriale Cisalpino; Paris: Nizet, 1969, précédée d'une introduction de sa plume, est celle de la deuxième édition (1637) de *La Mariane,* selon le texte établi par J. Madeleine). *Le Théâtre complet de Tristan L'Hermite,* édition critique par Claude K. ABRAHAM, Jerôme W. SCHWEITZER et Jacqueline VAN BAELEN, préface de Amédée CARRIAT

et reproduit ici provient de l'édition du Théâtre complet de Tristan L'Hermite (1975) par Claude Abraham.

Sources historiques: L'histoire d'Hérode et de Mariamne nous est connue par le récit qu'en fait Flavius Josèphe, dans La Guerre des Juifs, au livre I, ch. 22, 431-444, puis, plus longuement, dans les Antiquités judaïques, principalement au livre XV, ch. 2, 11-38; ch. 3, 39-87 et ch 7, 202-246.

Sources littéraires: outre le récit de Flavius Josèphe dont elles dérivent, deux tragédies, antérieures à celle de Tristan, adaptent l'histoire d'Hérode et de Mariane à la tradition sénéquienne: Marianna de Lodovico Dolce (1565) et Mariamne d'Alexandre Hardy (composée probablement entre 1600 et 1610, mais dont la première édition date de 1625). A ces deux tragédies, il faut ajouter la version à la fois romanesque et édifiante que fait, du récit des Antiquités judaïques, le Père jésuite Nicolas Caussin dans La Cour sainte, ou l'Institution chrestienne des Grands (1624-1635), au livre I, chapitre IV, intitulé "De l'impiété des cours: le Politique malheureux".

J'envisagerai à présent le rôle de la gloire dans l'action de *La Mariane* et j'étudierai la représentation glorieuse de l'héroïne à partir de la structure narrative globale, dans laquelle les personnages prennent leur sens. Je commencerai par présenter l'action de façon schématique, selon le découpage en actes et en scènes. Ensuite, je comparerai l'action de *La Mariane* à celle des sources historiques et littéraires dont elle s'inspire. Enfin, et ce sera la partie la plus développée, je passerai à l'analyse des forces en jeu dans l'action, à partir de la notion de modèle actantiel. C'est à ce niveau principalement que je m'efforcerai de dégager le rôle que joue la gloire de l'héroïne dans la structure narrative globale.

(University, AL: The University of Alabama Press, 1975), 17-22. Jacques SCHERER, éd. Tristan L'Hermite, *La Mariane,* dans *Théâtre du XVIIème siècle*, Éd. Jacques SCHERER et Jacques TRUCHET. Bibliothèque de la Pléiade. vol. 2, Paris: Gallimard, 1986. 261-329 et 1311-1337 (notices et notes).

1. L'ACTION DE LA MARIANE SELON LE DÉCOUPAGE EN ACTES

La situation historique et familiale dans laquelle s'insère l'action de la tragédie est complexe. La connaissance de celle-ci étant nécessaire à la compréhension de la pièce, j'ai préféré présenter une description détaillée de l'action. Cependant, pour tenter de refléter dans ma présentation une des particularités dramaturgiques, à savoir l'introduction graduelle et partiellement intuitive du spectateur au sujet, je n'y fournirai pas plus d'informations que n'en donne le texte lui-même au fur et à mesure de sa progression.

La scène est à Jérusalem.

Acte I Hérode s'éveille en sursaut et, encore dans un demi-sommeil, invective un fantôme venu le menacer en rêve (scène 1). Pherore accourt aux cris du roi. Les deux frères ont une discussion approfondie sur les différentes possibilités d'interprétation des rêves (scène 2). Salome, soeur d'Hérode, arrive à temps pour écouter le récit du songe: précédé de l'appel d'une voix appelant Mariane, le fantôme du jeune Aristobule (identité non précisée) noyé est apparu au roi pour lui reprocher ses crimes passés; mais Hérode ne peut rien tirer de précis quant aux menaces que son rêve lui paraît contenir. Il fait alors le point de sa situation. Il évoque la grandeur et la stabilité présentes de son règne, que lui ont assurées ses exploits militaires ainsi que ses réussites politiques: l'éviction de la dynastie des Asmonéens et l'obtention de l'appui de Rome. Il oppose cet état de fortune au malheur de son union conjugale: la reine Mariane, dont il est passionnément épris, ne répond à ses sentiments que par la froideur. Pherore et Salome essaient en vain de discréditer celle-ci dans l'esprit du roi et de lui exposer le danger que représentent pour son pouvoir et sa personne les continuelles médisances qu'ils attribuent à cette descendante de la dynastie disparue. Hérode refuse d'ajouter foi aux intrigues de cour et, toujours épris, envoie chercher la reine (scène 3).

[Mariane est prévenue qu'elle doit se rendre auprès du roi]

Acte II C'est Mariane qui ouvre le deuxième acte, par une conversation avec sa dame d'honneur et confidente Dina, dont elle refuse les conseils de prudence. Sa fierté l'empêche de feindre et de chercher à plaire au roi, qui a fait assassiner son grand-père Hyrcane et son jeune frère Aristobule. Elle évoque avec émotion le souvenir de ce dernier et la détresse qu'elle éprouve à devoir

partager le lit du meurtrier de sa famille. Dina lui rappelle toutes les manifestations que le roi lui a données de son amour pour elle, ainsi que l'espoir qu'elle peut placer dans l'avenir des enfants royaux. Mais l'exaspération de Mariane a été portée à son comble par la révélation d'un ordre secret qu'Hérode avait jadis donné à son sujet, lors de son départ pour une absence obligée du royaume : celui de la faire mourir au cas où il ne reviendrait pas vivant. Dina lui rappelant qu'elle vient d'être mandée auprès du roi, Mariane décide de s'y rendre pour lui manifester sa colère, quelles qu'en puissent être les conséquences (scène 1). Mariane aperçoit Salome qui écoutait aux portes. Les deux femmes s'affrontent sur le mode du persiflage. Mariane se retire en proclamant son intention de se rendre chez le roi pour l'offenser. Restée seule, Salome exprime sa haine contre Mariane, à qui elle reproche ses dédains et ses offenses (scène 2). Salome reçoit l'échanson du roi, qui a accepté d'accuser la reine de tentative d'empoisonnement, et elle lui enseigne la meilleure façon de mentir (scène 3).

[Mariane se refuse à Hérode]

Hérode, en fureur (scène de "monologue"), chasse de sa chambre Mariane qui vient de se refuser à lui (scène 4). Salome, entrée sur ces entrefaits, s'efforce d'attiser le dépit et la colère de son frère contre la reine. C'est à ce moment que l'échanson demande à parler au roi (scène 5). Hérode prend l'échanson à l'écart pour écouter son rapport, pendant que Salome, en aparté, se réjouit d'avance des effets de sa ruse. Hérode, bouleversé de colère par le rapport de l'échanson, envoie chercher Mariane sur le champ (scène 6). Pherore, qui vient d'entrer, s'enquiert des événements. Hérode lui demande, ainsi qu'à Salome, d'assister au procès de Mariane, qui aura lieu le jour même (scène 7).

[Le capitaine des gardes s'assure de Mariane pour la conduire au procès]

Acte III Le troisième acte est celui du procès de Mariane. Hérode ouvre l'acte (scène 1) et le procès, et confronte la reine à l'échanson. Mariane, persuadée de la mauvaise foi d'Hérode, se défend par une atitude de fierté et de défi: elle lui reproche son hypocrysie et ses crimes contre sa famille. Outré par l'attitude de Mariane, le roi exige de son conseil la prononciation d'une sentence de mort. Mariane se déclare trop heureuse de mourir, mais elle s'émeut soudain à la pensée de ses enfants. Bouleversé à la vue de ses larmes, Hérode éloigne aussitôt l'assistance et déclare à Mariane, en termes tendres et passionnés, l'amour qu'il éprouve pour elle. Il lui promet la vie sauve et l'assure de son pardon, mais la supplie de se départir de son inflexibilité à son égard et lui demande de lui avouer sa faute. Mariane repousse ses avances et, croyant son destin scellé de toute façon, elle reproche à Hérode l'ordre secret qu'il avait jadis donné de ne pas la laisser survivre à sa disparition

à lui. Paroles imprudentes qui déclenchent la fureur d'Hérode: le roi croit aussitôt à un adultère entre la reine et l'officier indiscret qui a trahi sa confiance. Il envoie chercher celui-ci sur le champ, ainsi que l'eunuque responsable de la reine, et ordonne l'emprisonnement de Mariane (scène 2). L'acte s'achève dans une atmosphère de terreur. Les deux dernières scènes sont consacrées à la comparution de Soesme, puis de l'eunuque devant Hérode. Les deux hommes proclament l'innocence de la reine, mais le roi refuse de les écouter et les envoie à la torture et à la mort (scènes 3 et 4).

[Mort de Soesme et mort sous la torture de l'eunuque]

Acte IV C'est à nouveau Hérode qui ouvre l'acte, par un dialogue avec Pherore et Salome. Il hésite toujours à faire tuer la reine, mais finit par se laisser arracher l'ordre d'exécution (scène1). Le reste de l'acte est consacré aux circonstances précédant la mort de Mariane. Nous assistons d'abord à la prière de Mariane dans sa prison (stances) (scène 2). Entrée du concierge éploré, qui vient chercher Mariane pour la conduire à l'échafaud (scène 3). Alexandra, mère de Mariane, attend le passage de sa fille. Elle plaint le sort de cette dernière, mais craint d'y être elle-même impliquée (scène 4). Mariane s'avance, accompagnée de sa seule confidente et du capitaine des gardes. Elle prononce ses dernières paroles, sorte de testament moral, dans lequel elle proclame son innocence et sa conviction d'atteindre dans l'au-delà un état d'apaisement et de gloire. Apercevant alors sa mère, elle s'apprête à lui dire un dernier adieu (scène 5). Elle lui adresse des paroles pleines de consolation et de noblesse, auxquelles Alexandra répond par des insultes. Mariane s'éloigne avec dignité et l'acte s'achève sur un dernier mot d'Alexandra qui regrette, mais trop tard, la lâcheté dont elle a fait montre (scène 6).

[Exécution de Mariane]

Acte V Le cinquième acte est consacré aux regrets et à la folie d'Hérode. L'acte s'ouvre sur un monologue du roi, qui se repent de sa décision précipitée et décide d'épargner Mariane s'il en est encore temps (scène 1). C'est à ce moment qu'arrive Narbal, un des gentilshommes du roi, pour annoncer la mort de la reine et faire de sa fin exemplaire un récit émouvant. Désespéré, Hérode essaie à deux reprises de se tuer à l'aide de l'épée de Narbal (scène 2). Phérore et Salome accourent aux cris du roi. Celui-ci, perdant le sens sous l'effet de la douleur, fait à plusieurs reprises mander Mariane, avant de chasser son frère et sa soeur qui s'efforçaient de la lui faire oublier. Pris d'une frénésie croissante, il a la vision de Mariane en gloire, montant au ciel entourée d'esprits bienheureux, et la supplie de lui accorder son pardon. Torturé de chagrin et de remords, le roi finit par s'évanouir. L'acte se clôt sur une dernière parole de Narbal, qui tire la morale de la tragédie: ce prince pitoyable est l'artisan de son

propre malheur; il sait donner des lois aux nations, mais ne sait pas régner sur ses propres passions (scène 3).

La pièce comporte donc une longue exposition, qui s'étend sur le premier acte et les deux premières scènes du second. L'acte I présente le point de vue d'Hérode, le début de l'acte II, celui de Mariane. Deux perspectives antithétiques, dont la présentation par les protagonistes s'affirme elle-même au travers des avis contradictoires de leurs interlocuteurs: Pherore et Salome, d'une part, qui s'opposent en vain à la passion d'Hérode pour la reine; la confidente Dina, de l'autre, qui parle le langage de la raison et du compromis, langage que Mariane refuse d'entendre. Cette exposition, qui se fait en partie en action (réveil agité d'Hérode après son cauchemar, affrontement entre Mariane et Salome), met progressivement le spectateur au courant d'une situation historique et familiale complexe et annonce comme crise dramatique, prête à éclater, le conflit conjugal entre le roi et la reine. Ce conflit, Pherore et Salome, qui tiennent le rôle des mauvais conseillers du roi et des ennemis de Mariane, vont s'efforcer de l'exacerber. L'action proprement dite cependant ne se noue qu'à partir de la troisième scène du deuxième acte, avec l'intervention de Salome, dont les intrigues pour perdre la reine prennent place précisément au moment où celle-ci se rend chez le roi dans le but de l'offenser. D'où, le succès de ses manoeuvres et l'effet sur le roi de l'accusation d'empoisonnement. Le troisième acte est entièrement consacré au procès de Mariane. Il s'achève sur l'emprisonnement de la reine et la condamnation de deux innocents impliqués dans l'affaire. Le dénouement n'est pas moins long que l'exposition. Le dénouement au sens strict ne commence qu'à la mort de

Mariane, qui n'est confirmée qu'au cinquième acte. Cependant, à l'exception de la scène 1, dans laquelle Hérode se laisse arracher l'ordre d'exécution, tout le quatrième acte nous fait voir la marche vers la mort de l'héroïne. Au cinquième acte, après avoir espéré un instant avec le roi qu'il est peut-être encore temps de sauver Mariane, le spectateur assiste à la douleur et à la folie d'Hérode résultant de la disparition de la reine.

C'est donc le sort conjoint des deux protagonistes qui constitue l'enjeu dramatique de la tragédie. S'affrontant à travers un conflit passionnel, ils sont l'un et l'autre les artisans de leur destin. Cependant, l'intrigue elle-même, comprise comme l'enchaînement des événements, est basée sur l'action et l'interaction de trois groupes de personnages: Hérode, Salome et Pherore, Mariane. Quant à la gloire de l'héroïne, elle intervient, dramatiquement parlant, non comme élément de conflit intérieur (dilemme), mais au niveau des conflits entre les personnages (facteur de dissension). Mais avant de passer à l'étude de la structure narrative à l'aide des modèles actantiels, je prendrai un détour au travers des sources historiques et littéraires de *La Mariane*. La spécificité de l'action et les personnages de Tristan n'en apparaîtra que plus clairement.

2. L'ACTION ET LES PROTAGONISTES DE *LA MARIANE* PAR RAPPORT À SES SOURCES

Pour mieux saisir la portée d'un sujet ou d'un personnage, il est important de comprendre d'où il vient et comment il est arrivé à devenir ce qu'il est. Mais, au-delà de l'intérêt que présente l'étude du développement historique, j'avais une

autre raison de l'introduire ici. Tout texte littéraire peut s'envisager par rapport à ses sources. Il m'a semblé cependant que celui de Tristan les portaient en lui-même de façon particulièrement marquée, par le biais du non-dit et de l'allusion. En effet, outre l'aspect graduel et partiellement intuitif de l'exposition, il y a aussi le fait que, si certaines situations sont explicitées dans la pièce, d'autres ne le sont pas. Dans bien des cas, là où l'on pourrait s'attendre à une explication, le texte procède par allusions; soit que le spectateur de l'époque ait déjà été au courant de l'histoire dans ses grandes lignes, soit que l'auteur ait voulu préserver un flou poétique, soit les deux. En tout cas, tel est le choix artistique de Tristan. Par exemple, on ne saura pas par la pièce si Hérode a fait périr Hyrcane et Aristobule pour s'emparer de la couronne ou simplement pour consolider son pouvoir. On ne sait pas de quand date l'ordre secret d'Hérode de faire périr Mariane au cas où il ne reviendrait pas vivant de son voyage à Rhodes, ni si la révélation que Mariane en a eu est récente ou non: assez récente que pour justifier sa colère et son refus soudain du devoir conjugal (alors qu'on apprend, d'autre part, qu'ils ont des enfants). Hérode affirme que la reine lui aurait dans le passé donné au moins une preuve de son attachement, mais Mariane proclamant pour son mari une aversion profondément enracinée, le spectateur peut penser qu'il s'agit d'une illusion de l'intéressé... Bref, derrière la crise conjugale, effleure un passé complexe qui n'est que partiellement explicité, ce qui rend difficile surtout l'interprétation de la situation de Mariane. C'est le recours aux sources historiques qui permet de lever, ou de préciser, ce genre d'ambiguïtés[201].

---

[201] J. SCHERER (Éd. *La Mariane.* o.c. 1321-1322) situe le problème au niveau des exigences du genre: la nécessité au théâtre de la concentration temporelle des événements, parfois au détriment de la vraisemblance. Je pense qu'au-delà des exigences de la dramaturgie, l'écriture de Tristan contribue à l'ambiguïté du texte.

Cela posait problème au niveau du commentaire, car, une fois qu'on prend le parti de recourir aux sources historiques pour interpréter les situations, une fois même qu'on les connaît, il devient très difficile de s'abstraire de ce contexte si prégnant et de ne pas être tentée d'expliquer la pièce par rapport à ce qui n'est pas dedans - mais qui s'y trouve quand même, d'une certaine façon, par le biais du non-dit et de l'allusion. Je ne devais pas être la première à rencontrer le problème, car je voyais que la présentation du sujet et parfois même les interprétations du texte par les critiques s'appuyaient en partie sur ce que l'on sait par les sources, et qu'on ne distinguait pas toujours l'information en provenance précisément de ces sources de l'information que l'on peut extraire de l'oeuvre elle-même[202]. Il me semblait pourtant que la distinction était d'importance.

C'était donc la première chose à faire. J'ai d'abord cherché à étudier l'action et la structure narrative de la tragédie, en dehors de toute référence à ses sources, contexte fictionnel au sens large ou antécédents littéraires. Je n'y suis pas parvenue. L'étude du texte me ramenait toujours à ses hypotextes. J'ai donc décidé d'accepter ceux-ci quand ils surgiraient et de leur donner une place à déterminer chaque fois en cours d'analyse.

---

[202] Ainsi, N.-M. BERNARDIN (o.c. 316-320), J. SCHERER (Éd. *La Mariane*. o.c.1316-1318), C. ABRAHAM (*Tristan L'Hermite*. Boston: Twayne, 1980. 81-86) introduisent-ils la tragédie par un panorama historique ou un résumé du récit de Flavius Josèphe. D'autre part, les auteurs qui n'ont pas recours à ce procédé traitent comme déjà connus le sujet et la situation historique, qu'ils n'ont donc pas à évoquer. C'est le cas de J. MADELEINE et de P.A. JANNINI.

En ce qui concerne l'influence des sources historiques sur l'interprétation de la pièce, on peut mentionner, la pénétrante analyse que fait Claude Abraham du personnage de Mariane ("Pour une Mariane". *Francographies*. o.c. 5). C. Abraham base une partie de son interprétation sur le fait que Mariane a jadis aimé Hérode, ce qui, dans la tragédie (v. 282-288) est sujet à caution (il peut s'agir d'une interprétation erronée d'Hérode, qui ne se doute pas du ressentiment de Mariane à son égard).

Ainsi, alors qu'au cours de la lecture au ralenti, j'avais pris le parti d'explorer le fragment en faisant abstraction de son contexte (compris comme l'ensemble du texte dont il était extrait), je prendrai ici le contre-pied de cette attitude et je m'attacherai dans ce paragraphe à situer la pièce par rapport à ses sources historiques et littéraires, sources avec lesquelles *La Mariane* entretient des rapport d'*hypertextualité*[203]. Je reviendrai, en cours d'analyse, sur la portée de cette relation particulière (autre que celle du commentaire) qu'un texte entretient avec un autre qui lui est antérieur, relation dont les formes variées ont été décrites par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Qu'il me suffise d'annoncer dès maintenant le rôle que prendront, à certains moments de mon analyse de l'action de *La Mariane*, les rapports que la tragédie entretient avec ses hypotextes.

Ces rapports se manifestent de différentes façons. Certains restent au niveau de l'implicite; d'autres sont explicites et déclarés dans le *paratexte*[204] de

---

[203] "J'entends par là [*hypertextualité*] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire". L'hypertexte est "un texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant". La relation d'hypertextualité est telle "que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer". Comme paradigme de cette relation d'hypertextualité, Genette donne l'*Énéide* de Virgile et l'*Ulysse* de Joyce, deux hypertextes dérivant d'un hypotexte commun, l'*Odyssée* d'Homère. L'auteur précise tout de suite dans une note: "Bien entendu, *Ulysse* et l'*Énéide* ne se *réduisent* nullement [...] à une transformation directe ou indirecte de l'*Odyssée*. Mais ce caractère est le seul qui ait à nous retenir ici". Gérard GENETTE. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Le Seuil, 1982. 11-12, note 1.

[204] *Paratexte* d'une oeuvre: "titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux [...]. ...sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur - lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou *pacte*) générique." Gérard GENETTE. o.c. 9.

l'oeuvre, en l'occurence l'avertissement à la pièce, dans lequel l'auteur dramatique cite ses sources:

> Le sujet de ceste tragedie est si connu, qu'il n'avoit pas besoin d'arguments; quiconque a leu Iosephe, Zonare, Egesippe, & nouvellement le Politique Mal-heureux, exprimé d'un stile magnifique, par le Reverend Pere Caussin, sçait assez quelles ont esté les violences d'Herode, qui furent fatales aux Innocens, & particulierement à cette Illustre Mariane, dont il avait usurpé le lict & la liberté, avec la Couronne de Iudée[205].

On voit tout de suite le grand absent de la liste: Alexandre Hardy, qui le premier en France avait mis en tragédie l'histoire racontée par Flavius Josèphe[206]. Ceci est pour le moins curieux, lorsqu'on sait que Tristan connaissait et admirait l'oeuvre de Hardy. Il avait écrit deux poèmes de louange, destinés à être placés en tête des tomes I et III du *Théâtre* de Hardy (*Mariamne* paraît dans le tome II)[207]. Bernardin pense qu'il avait peut-être même vu jouer la pièce. Je comparerai ci-après la structure dramatique des deux tragédies (paragraphe D).

Tristan, tout comme Hardy avant lui, se trouvait dans la nécessité d'organiser et de concentrer dans le cadre d'une crise tragique d'une durée de vingt-quatre heures la matière d'une narration de type historique (le récit de Flavius Josèphe), dont les événements se déroulaient en plusieurs années. Il y réussit par réduction et simplification d'épisodes complexes, ainsi que par le report

---

205 "Advertissement" à *La Mariane,* dans *Le Théâtre complet de Tristan L'Hermite,* édition critique par Claude K. ABRAHAM. o.c. 31.

206 On peut ignorer les obscurs Hégésippe et Zonaras, qui ne sont là que pour l'étalage d'érudition et ne font que reprendre le texte de Josèphe. J. MADELEINE. Introduction à son édition critique de *La Mariane.* o.c. XXI; Maurice J. VALENCY. *The Tragedies of Herod and Mariamne.* New York: Morningside Heights; Columbia University Press, 1940. 6; Jacques SCHERER. Éd. *La Mariane.* o.c.1317.

207 N.-M. BERNARDIN, *Un précurseur de Racine. Tristan L'Hermite, sieur du Solier (1601-1655).* o.c. 321.

dans le passé (ou parfois même dans le futur) d'une série d'événements auxquels les personnages font allusion au cours de leurs affrontements. Car, comme je l'ai dit, que ce soit par souci d'efficacité dramatique (simplification) ou poétique (le flou, l'énigmatique), Tristan préfère souvent l'allusion à l'explication. Ce choix de type artistique n'est pas sans influence sur le phénomène de la réception de l'oeuvre. Car le fait même de l'allusion renvoie le lecteur-spectateur qui la saisit à un *ailleurs* de type mythique/historique (la *fable* ou l'*histoire racontée*, comprise comme matériau à la source de l'oeuvre[208]).

En outre, les allusions de Tristan ne se situent pas seulement au niveau événementiel (celui de l'*histoire* de laquelle l'auteur dramatique a tiré son sujet), mais elles sont aussi textuelles (reprises de mots et d'images)[209]. Ces allusions d'ordre formel se rapportent à certains vers de Hardy, ainsi qu'au texte de Nicolas Caussin ("Le Politique malheureux"), pour lequel Tristan proclame son admiration dans son avertissement à la pièce. Si Tristan doit la *fable* à Josèphe et si la construction dramatique (*inventio* et *dispositio)* de la tragédie de Hardy a influencé celle de *La Mariane*, l'interprétation allégorique que donne Caussin de la narration de Josèphe a exercé sur la pièce de Tristan une influence esthétique, même si son influence idéologique est, comme le dit Hélène Merlin, "brouillée"[210]. On verra plus loin ce que cela veut dire.

---

[208] P. PAVIS. *Dictionnaire du théâtre.* o.c. 131-135 ("Fable") et 160-162 ("Histoire").

[209] L'édition critique de J. MADELEINE cite en notes au texte de Tristan, les passages correspondants dans le texte de Flavius Josèphe, ainsi que dans celui de Caussin. Pour les correspondances entre les vers de Tristan et ceux de Hardy, on se reportera à l'étude d'Eugène RIGAL. *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIème et au commencement du XVIIème siècle.* Paris: Hachette, 1889. 337-357 ; ainsi qu'à H. C. LANCASTER. o.c.50-51 (note 35).

[210] Hélène MERLIN. "*La Mariane* ou l'obscurcissement du politique". *Cahiers Tristan L'Hermite* 16 (1994): 13-16.

Entre la présentation du récit de Flavius Josèphe et celle de sa mise en scène dans la tragédie de Hardy, je dirai un mot du personnage d'Hérode dans la tradition dramatique médiévale et des premières dramatisations de l'histoire d'Hérode et de Mariane à la Renaissance.

A. Les sources historiques: le récit de Flavius Josèphe (93 apr. J.C.)

Je commencerai par situer les personnages d'Hérode et de Mariane par rapport aux textes bibliques, puis par donner un bref résumé du règne d'Hérode; enfin, j'évoquerai plus amplement le récit que Flavius Josèphe fait de l'histoire d'Hérode et de Mariane.

On trouve, en fait, trois Hérode dans le Nouveau Testament: 1) le roi Hérode Ier, dit Hérode le Grand, qui, d'après l'Evangile selon Saint Mathieu, reçut les Mages venus d'Orient et ordonna le massacre des Innocents (Mathieu 2, 1-16); c'est ce personnage qui, dans la tradition chrétienne, est lié à la liturgie de l'Épiphanie; 2) Hérode-Antipas, le tétrarche, fils d'Hérode le Grand par sa sixième femme, et qui fit emprisonner, puis décapiter Jean-Baptiste (Mathieu 14, 1-12; Marc 6, 14-29; Luc 3, 19-20 et 9, 7-9); la tradition picturale et littéraire a exploité l'épisode de la danse de Salomé, à l'origine de la décapitation du saint; 3) et, enfin, Hérode-Agrippa, roi et petit-fils d'Hérode le Grand, qui persécuta les premières communautés chrétiennes et fit exécuter Jacques, frère de Jean (Actes des Apôtres 12, 1-23). Il s'agit, dans la pièce, du premier Hérode, le roi Hérode le Grand. Il faut préciser tout de suite que, malgré la longue liste de meurtres qui lui sont imputés, ni Flavius Josèphe, ni les

historiens actuels ne lui attribuent le massacre des Innocents[211].

Quant à Mariane (Mariamne ou Myriam), princesse juive du premier siècle avant Jésus-Christ, elle appartenait à l'illustre famille des Asmonéens. Ceux-ci descendaient des Maccabées, qui avaient mené avec succès la révolte armée contre les successeurs d'Alexandre, révolte qui est rapportée dans les livres bibliques des Maccabées. Comme le signale Jacque Scherer, "cette révolte, qui était en partie celle de l'orthodoxie juive contre une hellénisation imposée, aboutit à l'indépendance nationale; la fin du deuxième siècle avant Jésus-Christ est une des périodes les plus brillantes de l'histoire juive"[212]. Ce furent les querelles dynastiques qui, au siècle suivant, permirent à Rome d'intervenir. En 63 avant Jésus-Christ, Pompée s'empare de Jérusalem et la Palestine devient une province romaine.

Hérode (73 - 4 avt. J.-C.), qui régna de 40 à 4 avant Jésus-Christ, était d'une famille riche, mais roturière, d'origine iduméenne (c'est-à-dire, édomite), convertie au judaïsme depuis trois générations. Son père Antipater, grâce à son amitié avec les Romains (il sut s'acquérir la faveur de Pompée, puis celle de Jules César), avait réussi à exercer un pouvoir de fait à Jérusalem, en tant que conseiller d'Hyrcane, grand-prêtre et ancien roi. Hérode, nommé à quinze ans gouverneur de Galilée, fut ensuite établi roi des Juifs par les Romains. Il eut

---

[211] Voir à ce sujet Maurice J. VALENCY. *The Tragedies of Herod and Mariamne.* New York : Morningside Heights; Columbia University Press, 1940. 26 et 33-34. Voir aussi l'introduction d'Alan HOWE à son édition critique de *Mariamne* d'Alexandre HARDY. University of Exeter, 1989. XII.

[212] Jacques SCHERER. "*La Mariane.* Notice". *Théâtre du XVIIème siècle.* Éd. Jacques SCHERER et Jacques TRUCHET. vol. 2. Bibliothèque de la Pléiade. (Paris: Gallimard, 1986) 1316-17.

d'ailleurs à conquérir sa capitale contre les Parthes, alliés à un Asmonéen, Antigone. Il y réussit avec l'aide des armées romaines et iduméennes. En 37, il fit tuer Antigone, puis épousa Mariane, descendante des rois légitimes. Tout comme son père Antipater avant lui, Hérode conserva la faveur de Rome, au travers des troubles des guerres civiles romaines. Il sut gagner l'amitié d'Octave-Auguste, après avoir joui de celle de Marc-Antoine. Hérode fut sanguinaire certes - car il supprima tous ceux dont l'existence ou la popularité pouvaient constituer un danger pour lui. Parmi ceux-ci, figurent quarante-cinq aristocrates du Sanhédrin, son jeune beau-frère Aristobule (35 avt. J.-C.), son propre oncle Joseph, le vieux grand-prêtre Hyrcane, grand-père de Mariane (31 avt. J.-C.); en 29, il fit exécuter son épouse Mariane, dont il avait eu cinq enfants; quelque temps après, ce fut le tour de la mère de Mariane, Alexandra, princesse asmonéenne, elle aussi; en 7, il fit périr Alexandre et Aristobule, les deux fils, qu'il avait eus de Mariane et, juste avant sa mort, son fils aîné, l'intrigant Antipater, né de sa première femme iduméenne. Son long règne apporta néanmoins au pays la paix et la prospérité. On sait qu'il embellit de nombreuses villes, dans le goût gréco-romain qu'il affectionnait, et reconstruisit le temple de Salomon à Jérusalem (à partir de 20 avt. J.C.)[213].

Les événements de son règne nous sont connus grâce à l'oeuvre de Flavius Josèphe, écrivain juif du siècle suivant (37 - 100 apr. J.C.)[214]. L'historien nous

---

213 Jacques SCHERER. Ibid. ; *Larousse en six volumes*. Paris: Larousse, 1977 ("Hérode Ier le Grand") ; et le récit de Flavius Josèphe.

214 Le premier ouvrage de Josèphe, *La Guerre des Juifs* (ou *La Guerre juive*), raconte les luttes des Juifs contre l'envahisseur, depuis la prise de Jérusalem par Antiochus Épiphane (IIème siècle avt. J.C.) jusqu'à la guerre contre les Romains (67-73 apr. J.C.), dans laquelle Josèphe lui-même joua un rôle. Les *Antiquités judaïques*, achevées en 93 après J.C., oeuvre de portée plus ambitieuse, retracent l'histoire du peuple juif depuis la création du monde jusqu'à

fournit deux récits de l'histoire d'Hérode et de Mariane. Un récit bref dans *La Guerre des Juifs* et un récit plus long dans les *Antiquités judaïques*. Le récit court présente aussi quelques variantes par rapport au récit plus développé des *Antiquités judaïques*. Je ne m'attarderai que sur ce dernier, parce que c'est de celui-là principalement que se sont inspirés les auteurs français.

L'histoire de l'union malheureuse d'Hérode avec Mariane s'insère dans le cadre de ses efforts pour acquérir le trône de Judée et fonder une dynastie[215]. Le mariage d'Hérode avec Mariane, dont il était très amoureux, avait donc une portée politique, puisqu'il permettait au nouveau-venu qu'il était de s'allier à la dynastie légitime qu'il venait d'évincer au pouvoir. Malheureusement pour Hérode, la famille dans laquelle il était entré, et en particulier sa belle-mère Alexandra, se mit immédiatement à intriguer contre lui. Hérode eut la bonne grâce, sinon la sincérité, de pardonner plus d'une fois à sa belle-mère ses

---

l'arrivée des Romains. L'ouvrage se propose de glorifier la nation juive aux yeux des Romains, dont l'auteur avait embrassé le parti. Les oeuvres de Josèphe furent traduites du grec en latin et connues au Moyen-Âge. Elles figurent parmi les premiers textes imprimées à la Renaissance (1470) et la première traduction française date de 1558. BERNARDIN (o.c. 317) pense que Tristan s'est servi de la traduction de l'*Hist. de Fl. Josèphe, sacrificateur hébreu,* dédiée en 1588 à Henri III par D. Gilb. GENEBRARD. L'histoire du règne d'Hérode le Grand figure au livre I de *La Guerre des Juifs* et aux livres XIV à XVII des *Antiquités judaïques*. L'histoire d'Hérode et de Mariane a donné naissance, dans la littérature européenne, à une quarantaine de pièces. Pour l'étude du sujet et sur toutes ces pièces, voir l'important ouvrage de Maurice J. VALENCY. *The tragedies of Herod and Mariamne*. New York: Morningside Heights-Columbia University Press, 1940.

Pour la lecture de l'oeuvre de Josèphe, je me suis servie de JOSEPHUS. *The Works of Josephus Completed and Unabridged*. New updated edition. Transl. by William WHISTON. Peabody, MS: Hendrickson Publishers, 1988. Les épisodes concernant l'histoire d'Hérode et de Mariamne se trouvent plus précisément dans "The Antiquities of the Jews" (Book XIV, ch. 12, 300; ch. 13, 351; ch. 15, 467); (Book XV, ch. 2, 11-38; ch. 3, 39-87; ch. 6, 161-201; ch. 7, 202-246), ainsi que dans "The Wars of the Jews" (Book I, ch. 22, 431-444) p. 385, 388, 395, 398-403, 408-413, 577-578.

215 Ce compte-rendu est fait à partir de ma lecture de l'oeuvre de Josèphe. Voir aussi la présentation de Maurice VALENCY, o.c. 9-15, et le résumé d'Alan HOWE dans son "Introduction" à son édition critique de *Mariamne* d'Alexandre HARDY. University of Exeter, 1989. IX-XI.

agissements. Inquiet pourtant de la popularité d'Aristobule, frère cadet de Mariane, qu'il avait été obligé de faire nommer grand-prêtre, Hérode le fit noyer dans un bassin, au cours d'une fête donnée chez la mère du jeune homme, et présenta la chose comme un accident (35 avt. J.C.). Fut-il ému lui-même de la jeunesse (il avait dix-sept ans) et de la beauté du jeune homme? Toujours est-il qu'il le pleura abondamment et lui fit faire des funérailles magnifiques. Alexandra, inconsolable, écrivit à Cléopâtre pour accuser Hérode et celui-ci fut convoqué auprès d'Antoine, à Laodicée. Avant de partir pour ce voyage dans lequel il risquait sa vie, le roi laissa la direction de son royaume à son oncle et beau-frère Joseph, mari de sa soeur Salomé, avec l'ordre secret de faire périr Mariane s'il ne revenait pas vivant. Il ne pouvait, lui dit-il, supporter la pensée qu'après sa mort, elle pût appartenir à un autre. Mais, en son fors intérieur, ajoute l'historien, il craignait qu'Antoine, dont les moeurs lui étaient connues et qui avait déjà entendu parler de la beauté de Mariane, ne soit tombé amoureux d'elle. Hérode parti, Joseph, qui voyait régulièrement Mariane pour les affaires du gouvernement, avait pris l'habitude de discourir devant elle, tentant de la persuader des bontés du roi à son égard. Voyant dans l'ordre secret d'Hérode une preuve d'amour, Joseph eut un jour la maladresse de le révéler à Mariane, qui ne le prit pas comme tel. Pendant ce temps-là, à la cour d'Antoine, Hérode, par l'habileté de ses discours et la magnificence de ses cadeaux, était parvenu non seulement à se justifier des soupçons qui pesaient sur lui, mais même à entrer plus avant dans la faveur de son protecteur. À Cléopâtre, qui s'était fort engagée dans la cause d'Alexandra, Antoine demanda de ne plus tant se mêler des affaires du gouvernement des rois et il lui fit don d'autres territoires pour la consoler de la perte de la Judée qu'elle avait convoitée pour elle-même. Hérode

revenait triomphant à Jérusalem.

À son retour, sa soeur Salomé, qui haïssait Mariane, tenta de jeter sa suspicion sur les relations de la reine avec Joseph. Le roi, torturé d'amour et de jalousie, ne put s'empêcher d'en parler à Mariane. Celle-ci lui fit serment de son innocence et (je suis de près le texte dans cette scène) lui dit tout ce qu'une femme innocente pouvait dire en sa défense, si bien que le roi, abandonnant peu à peu ses soupçons, fut à nouveau submergé par la passion et s'excusa d'avoir douté d'elle. Il lui fit mille serments d'amour et, comme il arrive habituellement aux amants, ils finirent tous deux par fondre en larmes et tomber dans les bras l'un de l'autre avec la plus tendre affection. Mais, comme Hérode lui donnait de plus en plus de preuves de sa croyance en son innocence et l'incitait peu à peu aux confidences, Mariane finit par lui demander comment il expliquait l'ordre qu'il avait donné de la faire périr au cas où il ne reviendrait pas vivant de son voyage. Hérode fut si saisi des mots qu'elle prononça que, la repoussant de ses bras, il se mit à hurler et à s'arracher les cheveux, persuadé qu'il était à présent de l'adultère de sa femme. Car il ne voyait aucune autre raison pour laquelle Joseph ait pu ainsi le trahir. Il le fit immédiatement mettre à mort, sans même vouloir l'entendre. Malgré sa fureur, son amour épargna Mariane, mais leurs relations en restèrent troublées. Quant à Alexandra, qu'il considérait comme la principale responsable de ses malheurs, il la fit garder quelque temps en prison.

Quelque années plus tard, Antoine perdait la bataille d'Actium (31 avt. J.C.) et Hérode, qui avait été de son parti, pouvait s'attendre à des représailles de la part du vainqueur. Son entourage et ses ennemis le considéraient déjà comme

perdu. Incité par Alexandra, le vieil Hyrcane (il avait plus de quatre-vingts ans), grand-père de Mariane et dernier représentant mâle des Asmonéens, profita de l'occasion pour tenter de s'échapper de Judée; mais Hérode, qui avait été mis au courant de son projet, l'accusa de trahison devant le Sanhédrin et le fit mettre à mort. Puis, il confia son royaume à son frère Phérore et se prépara à se rendre à Rhodes auprès d'Octave. Il avait placé Mariane et sa mère Alexandra à l'écart des affaires du gouvernement et les avait laissées à la garde de deux fidèles, dont l'un était Soème, avec l'ordre secret de les faire périr toutes deux au cas où il lui arriverait malheur. Arrivé devant Octave, il se présenta avec une noble contenance et, à l'étonnement général, au lieu de chercher à s'excuser de son amitié avec Antoine, il lui tint un discours plein de fierté, se félicitant des services qu'il avait pu rendre à son bienfaiteur, services qui attestaient de la loyauté et de la valeur de son amitié. Octave qui, dit Flavius Josèphe, était porté à la grandeur d'âme, admira son courage et sa franchise. Il lui rendit sa couronne, ajouta à ses possessions et l'instaura dans son amitié. Hérode répondit à ces bienfaits par des largesses qui dépassaient les richesses de son royaume. Entretemps, Mariane et Alexandra, ignorantes des affaires du monde et du cours de leur fortune, se morfondaient dans leur forteresse. Prévenue par sa première expérience, la reine avait quand même réussi à faire admettre à Soème l'ordre qu'il avait reçu du roi. Aussi, quand Hérode, plus glorieux que jamais, revint joyeusement auprès de son épouse, celle-ci lui manifesta la plus grande froideur et lui déclara ouvertement les regrets qu'elle avait de son retour. Hérode fut consterné par les manifestations de haine de sa femme. La soeur et la mère d'Hérode, qui ne pouvaient pardonner à Mariane le mépris qu'elle leur avait toujours manifesté ouvertement en raison de la

bassesse de leur naissance, ne cessaient de la calomnier outrageusement auprès du roi. Il se réconcilia avec elle pourtant, mais il restait dans le plus grand trouble, passant à son sujet d'une passion à l'autre, partagé entre l'amour et la haine. Il aurait voulu la punir, mais ne pouvait se résoudre à la faire mettre à mort, de crainte de se créer un chagrin encore plus grand. Cette situation se prolongea pendant plus d'un an. Un jour, qu'Hérode l'avait fait appeler auprès lui, Mariane repoussa ses avances avec mépris et lui reprocha le meurtre de son frère et de son grand-père. Le roi était furieux et Salomé, qui attendait l'occasion depuis longtemps, lui envoya son échanson pour accuser Mariane de tentative d'empoisonnement. Soumis à la torture, l'eunuque le plus fidèle de Mariane ne put rien confesser, sinon que la rancune de celle-ci était causée par un secret que Soème lui avait révélé. Hérode, criant à l'adultère, fit aussitôt supprimer Soème. Mariane fut jugée au cours d'un procès et condamnée à mort, conformément au souhait d'Hérode. Celui-ci, préférant la maintenir en prison, n'avait pourtant pas l'intention de la faire exécuter rapidement, mais il finit par s'y résoudre sur les instances de Salomé et de son parti, qui lui représentèrent les risques de sédition que pouvait représenter tout délai dans l'exécution de Mariane. Alexandra se comporta avec la dernière indignité et, dans l'espoir de se sauver, se retourna furieusement contre sa fille, l'invectivant devant tous et allant presque jusqu'à la prendre aux cheveux. Mais celle-ci, sans manifester la moindre émotion, accueillit la mort avec le plus grand courage et la plus grande fermeté d'esprit. Après l'exécution de Mariane (29 avt. J.C.), la colère d'Hérode se transforma en un chagrin atroce. Il finit par sombrer dans la maladie et dans la folie et fut abandonné des médecins. Il survécut pourtant vingt-cinq ans à Mariane. Le détail de la suite de son règne, avec

l'histoire des tribulations de ses fils, figure dans le restant du chapitre XV, ainsi que dans les chapitres XVI et XVII des *Antiquités judaïques*[216].

C'est donc la relation de Josèphe qui constitue la *fable* initiale, "le matériau où le poète puise les thèmes de sa pièce". Mais, *histoire racontée* (contenu narratif), elle est aussi *récit racontant* (forme ou structure narrative)[217]. La désignation du récit de Josèphe comme source historique ne doit pas nous empêcher de le considérer comme un *récit,* au même titre (de notre point de vue) qu'une oeuvre de fiction. C'est ce que je vais faire à présent.

L'histoire d'amour et de mort que Josèphe nous raconte, ne se présente pas sous forme d'un texte suivi, mais sous l'aspect de longs fragments, coupés par le rapport d'autres événements du règne d'Hérode. Le compte-rendu ci-dessus, centré sur les relations d'Hérode avec Mariane, ne respecte pas toujours non plus l'importance donnée dans le récit de Josèphe à certains épisodes, comme les intrigues répétées d'Alexandra auprès de Cléopâtre, les circonstances de la nomination d'Aristobule au pontificat et celles, dramatiques, de sa mort. Le côté potentiellement romanesque (situations, suspense) de ce récit est évident. À travers tous ces épisodes, ce qui transparaît, c'est une représentation complexe du personnage d'Hérode dont le caractère est fait de courage et de ruse, de calculs et de violence. D'autre part, l'historien insiste à plusieurs reprises sur

---

[216] Le récit, plus court, figurant dans *La Guerre des Juifs* présente quelques différences: les circonstances de la noyade d'Aristobule sont autres, l'épisode de l'ordre secret d'Hérode ne se présente qu'une seule fois (il s'agit du premier, qui implique Joseph) et l'accusation de l'échanson n'est pas mentionnée. Pour le reste, le récit est essentiellement le même.

[217] P. PAVIS. *Dictionnaire du théâtre.* o.c. 131-132 ("Fable") et 228 ("Narration").

l'intensité de la passion que le roi éprouvait pour Mariane, passion qui, dit-il, n'était pas inférieure à d'autres amours que l'histoire a célébrés[218]. Ce qui est frappant, c'est la douloureuse conscience qu'Hérode a de ce que représenterait pour lui la perte de Mariane, et, par contraste, l'enchaînement des situations qui font que finalement, il se trouvera conduit à la faire mettre à mort. Si le récit est centré sur le personnage d'Hérode, le narrateur réussit pourtant, à travers la relation de ses troubles familiaux, à éveiller notre intérêt et notre compassion pour celui de Mariane[219]. Le souvenir qu'on garde du récit, au-delà de la violence d'Hérode, est celui de la cruauté de la situation et de la souffrance qui en résulte pour les protagonistes, souffrance qui n'empêche pas la responsabilité qu'ils ont l'un et l'autre dans le cours de leur destin. Nous sommes donc en face d'une situation tragique par excellence. On aura probablement remarqué aussi que l'auteur campe ses protagonistes avec beaucoup de perspicacité psychologique et que le narrateur n'hésite pas à entrer parfois dans la tête de ses personnages pour communiquer au lecteur leurs pensées, ni à faire participer celui-ci à des scènes intimes de leurs vies. Enfin, le récit comporte quelques passages "dialogués", ou du moins le rapport de paroles en style direct, comme le discours d'Hérode à Octave, ainsi que la révélation que Mariane fait à Hérode de sa connaissance de son ordre secret.

---

218 *Antiqu.* Bk 15, ch.7, 218.

219 En ce qui concerne ses sources, Flavius Josèphe se réfère, pour le règne d'Hérode, à l'oeuvre de Nicolas de Damas (aujourd'hui en grande partie perdue). Nicolas de Damas était favorable à Hérode, au service duquel il avait été, et justifiait l'exécution de Mariane sur base de l'adultère. Se disant descendant par sa mère de la famille des Asmonéens, Flavius Josèphe au contraire ne cache pas sa sympathie envers Mariane, dont il défend la vertu insoupçonnable. Cet aspect contradictoire de la position de l'historien par rapport à ses sources contribue peut-être à créer la complexité de ses personnages. C'est du moins ce que Valency suggère à propos de celui d'Hérode.

Deux fois, vers la fin du récit des *Antiquités judaïques*, Flavius Josèphe porte un jugement sur Mariane: la première fois, pour introduire l'épisode dans lequel elle se refuse à Hérode; la deuxième fois, en conclusion au récit de sa mort. Josèphe décrit Mariane comme une jeune femme d'une beauté extraordinaire et d'un grand esprit. Tout en défendant sa vertu insoupçonnable, il ne cache pourtant pas ce qu'il considère comme ses défauts: son mauvais caractère, l'orgueil exagéré de ses origines dynastiques, le mépris hautain qu'elle manifestait à la soeur et à la mère de son époux dont elle s'était fait des ennemies mortelles et, ce qu'Alan Howe appelle, "la propension à la cruauté qui lui permettait de profiter de son pouvoir sur son mari pour le faire souffrir"[220]. Ou, dans les termes de Flavius Josèphe: "... yet had she somewhat of a woman rough by nature, and treated her husband imperiously enough, because she saw he was so fond of her as to be enslaved to her"[221]. Josèphe reconnaît qu'affectée par les meurtres de ses proches, elle avait bien des raisons d'en vouloir à Hérode (le récit succint de *La Guerre des Juifs*, qui n'entre pas dans le détail de la psychologie des personnages, dit simplement que, pour ces raisons, Mariane haïssait Hérode). Cependant, dit-il, oublieuse du fait qu'elle vivait sous une monarchie et qu'elle était à la disposition d'un autre, elle prenait trop de libertés avec son époux et elle réussit à s'aliéner celui même dont dépendait son existence[222]. Ce que le narrateur rapporte là de Mariane, et qu'il semble presque lui reprocher, c'est en somme (en tant que femme?), de n'avoir pas su

---

220 Alan HOWE . "Introduction" à son édition critique de *Mariamne* d'Alexandre HARDY. University of Exeter, 1989. XI.

221 "The Antiquities of the Jews". o.c. Book XV. ch. 7, 219.

222 Ibid. 220 et 238-239.

s'adapter à une situation sociale différente, son manque de souplesse ou d'opportunisme, dû à son orgueil:

> And thus died Mariamne, a women of an excellent character, both for chastity and greatness of soul; but she wanted moderation, and had too much of contention in her nature, yet had she all that can be said in the beauty of her body, and her majestic appearance in conversation; [...] she did not prove so agreable to the king, nor live so pleasantly with him, as she might otherwise have done; for while she was most indulgently used by the king, out of his fondness for her, and did not expect that he could do anything hard to her, she took too unbounded a liberty. (Bk. 15. ch. 7, 237-238).

Il n'est pas question ici de la "gloire" de Mariane. Elle a cependant tout d'une héroïne: sa beauté, son esprit et sa naissance exceptionnels; la passion qu'elle a suscitée, l'infortune de son destin; le courage exemplaire dont elle fit preuve devant la mort et par lequel, dit Josèphe, elle témoigna à tous de la noblesse de son ascendance. Quant au portrait d'Hérode, il est également très nuancé. Voici ce qu'en dit Alan Howe: quoique sujet à des accès de fureur et de jalousie, Hérode est aussi, dans son amour pour Mariane, capable de patience et d'humilité, ainsi que de regrets accablants. Personnage cruel et ambitieux, ses crimes sont atténués par la bassesse des intrigues de son entourage et contrebalancés par ses qualités militaires et politiques qui assurèrent la paix et la prospérité de son royaume. "Comme l'a noté Jacques Madeleine, dans les *Antiquités judaïques*, Hérode, malgré ses violences, reste un grand roi"[223].

B. Le personnage d'Hérode dans la tradition dramatique médiévale

L'Hérode de Josèphe était donc assez différent de celui que la tradition dramatique médiévale avait rendue familière au public. Celle-ci reposait essentiellement sur le récit déjà mentionné de l'Évangile selon Saint Mathieu.

---

223 Alan HOWE . "Introduction" à son édition critique de *Mariamne* d'Alexandre HARDY. o.c. XI.

J'évoquerai rapidement cette tradition dramatique, qui fut si vivace en son temps. De celle-ci, on peut croire qu'elle a pu exercer encore sur la création et la réception des protagonistes de la tragédie une influence indirecte.

Le roi Hérode, auquel l'évangéliste attribue la responsabilité du massacre des saints Innocents, faisait partie du drame de la Nativité et de la liturgie de l'Épiphanie[224]. À ce titre, c'était un personnage bien connu dans les premiers drames liturgiques en latin, puis dans les mystères médiévaux du XIVème et XVèmes siècles, où il jouait un rôle considérable. Selon Valency[225], à qui j'emprunte les informations contenues dans ce paragraphe, il fut le premier traître (*villain*), et l'un des plus populaires, de nos théâtres. Son trait distinctif était la colère. Tyran cruel, vaniteux et grandiloquent, il était non seulement l'incarnation du mal, mais il avait aussi, et à ce titre même, des aspects comiques. Il terrorisait le public, qui le huait et l'adorait. En tant que figure d'ennemi du Christ dans un drame religieux, il gardait cependant toujours, malgré son côté clownesque, une certaine magnificence, qui se reflétait dans son costume. En général, il portait l'épée, le sceptre, un casque et parfois une mitre. Souvent assimilé à une sorte de Sarrasin ou d'étranger, son visage était parfois peint en noir ou masqué. Il piquait des crises de fureur, passant de la

---

[224] Dans Mathieu 2, 1-23, Hérode reçoit les Mages venus d'Orient, leur indique la direction de Bethléem, mais, ne recevant pas leur visite de retour et les informations qu'il attendait sur le roi nouveau-né, il entre dans une grande fureur et ordonne le massacre, à Bethléem et ses environs, de tous les enfants mâles en-dessous de deux ans. Joseph, cependant, prévenu par un ange, avait pris l'enfant et sa mère et ils avaient fui en Égypte, où ils restèrent jusqu'à ce qu'ils fussent avertis de la mort d'Hérode.

[225] Maurice J. VALENCY, *The tragédies of Herod et Mariamne*. o.c. 26-34 ("The Herod of The Mysteries") et 35-67 ("Herod of The Mariamne Plays"). Se référant à cette étude, voir aussi Alan HOWE dans l'Introduction à son édition de *Mariamne* d'Alexandre HARDY (University of Exeter, 1989) XI-XIII.

joie et de la vantardise à la colère. Malgré sa magnificence et sa rage, son caractère présentait aussi certains traits de faiblesse. Il n'était pas trop sûr de lui, se laissait influencer par les conseils de ses ministres et de ses chevaliers et n'arrivait pas toujours à se faire obéir. En outre, il se laissait facilement aller aux lamentations et au désespoir. La connaissance que le public populaire avait du personnage d'Hérode reposait sur sa représentation dans les mystères plutôt que sur la connaissance des Écritures[226] et certainement pas sur le récit de Flavius Josèphe. Aussi, précise Valency, les premiers auteurs qui, à la Renaissance, voulurent mettre en scène le drame d'Hérode et de Mariane durent-ils faire des concessions à l'Hérode des mystères, pour pouvoir se faire accepter des spectateurs. Dans la préface de sa *Mariamne* (1725), Voltaire lui-même, se fera encore l'écho de cette attente du public:

> Une des premières règles est de peindre les héros connus tels qu'ils ont été, ou plutôt tels que le public les imagine; car il est bien plus aisé de mener les hommes par les idées qu'ils ont qu'en voulant leur en donner de nouvelles[227].

En outre, on peut penser que le personnage d'Hérode étant traditionnellement l'ennemi du Christ, un symbole des forces du mal, toute figure antithétique dont l'action s'opposerait à la sienne prendrait, de ce fait, une dimension symbolique inverse, en association avec le martyre des Saints Innocents et la figure christique. La détermination des connotations du personnage résulterait ainsi de sa fonction dramatique. C'est cet aspect qu'a exploité, consciemment ou

---

[226] Pour le Moyen-Age, la Renaissance et même aujourd'hui, les trois Hérode des Écritures se confondent. Dramatiquement parlant, ils ont la même fonction. M. VALENCY. o.c. 33-34.

[227] VOLTAIRE. Préface de *Mariamne, tragédie en cinq actes,* dans *Oeuvres complètes. Théâtre.* tome Ier. Paris: Garnier frères, 1877. Reprinted Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint Limited, 1967. vol. 2.162.

non, Nicolas Caussin, lorsqu'il créa le personnage de sa Mariamne dans "Le Politique malheureux", et dont l'influence se fait encore sentir sur la tragédie de Tristan, comme on le verra au cours de l'analyse de l'action.

C. La tragédie d'inspiration sénéquienne et *Marianna* de Lodovico Dolce (1565)

Entretemps, les érudits avaient découvert un autre type de tyran, "brutal, arrogant et vindicatif, se livrant à d'abominales atrocités": c'était le tyran sénéquien repris par la tragédie humaniste. Alan Howe fait remarquer qu'en outre, en raison de la similarité des situations, l'*Octavie*[228], pièce attribuée traditionnellement à Sénèque, se présentait tout naturellement comme modèle à l'auteur qui songeait à adapter à la scène le récit de Flavius Josèphe. L'influence de cette double tradition dramatique, médiévale et sénéquienne, se fait sentir sur les premières tragédies de Mariane et font du personnage d'Hérode un tyran assez conventionnel[229].

Parmi celles-ci, la seule qu'Hardy et Tristan aient peut-être pu connaître était la *Marianna* (1565) de l'érudit italien Lodovico Dolce. Cette tragédie, de type sénéquien, mais marquée également par l'influence d'Euripide, combine une histoire inspirée de Flavius Josèphe, le modèle de l'*Octavie* de Sénèque et des

---

[228] Dans l'*Octavie*, l'héroïne éponyme avait été contrainte à épouser un usurpateur cruel (Néron). Parmi les crimes nombreux de celui-ci figurait le meurtre de son beau-frère [Britannicus], crime qui devait servir à la consolidation de son pouvoir. Lassée du lien conjugal, la femme de Néron accepte avec courage et dignité la mort à laquelle la condamne son mari. Alan HOWE. o.c. XII. On peut trouver un parallèle succint entre l'action de l'*Octavie* et celle de la *Marianna* de Dolce dans M. VALENCY. o.c. 78.

[229] Alan HOWE. o.c. XII.

réminiscences du *Thyeste* de ce même auteur. La pièce s'ouvre sur deux prologues (Tragédie d'abord, puis Pluton, qui se servira de Jalousie pour perdre Hérode). Dans la *Marianna* de Dolce, c'est Marianna qui fait le rêve prémonitoire. A l'ouverture du premier acte, elle discute de sa triste situation avec sa nourrice. Elle lui fait part de sa haine pour Hérode et des avertissements qu'elle a reçu en rêve de son frère Aristobule. Elle craint les projets meurtriers de son mari et est au courant de l'ordre secret qu'Hérode avait donné à son sujet avant son départ pour Rhodes (acte I). Après l'accusation de l'échanson à la solde de Salome, la confession de l'eunuque et la soumission de Marianna à l'interrogatoire d'Hérode (je passe rapidement), Soemo est condamné à mort, malgré ses protestations d'innocence et celles de Marianna. Le bon conseiller essaie de persuader Hérode d'épargner la reine (actes II et III). À l'acte IV, après le récit détaillé de la mort de Soemo, Hérode fait apporter dans un bassin les restes mutilés de celui-ci (cf. Atrée dans la légende de Thyeste) et les présente à Marianna révoltée. Les jeunes fils de Marianna essaient de défendre leur mère. Hérode les condamne à la strangulation, alors que la reine et sa mère seront décapitées. Marianna mourra la dernière après avoir assisté à la mort de sa mère et de ses enfants. Au cinquième acte, Hérode a changé d'avis, mais il apprend que son pardon est arrivé trop tard. Après le long récit de la mort des quatre condamnés, Hérode explose en regrets. La tragédie s'achève sur les lamentations du choeur.

Selon Valency, la pièce de Dolce est une tragédie de vengeance et d'horreur. Hérode, voulant punir l'adultère de sa femme, se comporte en boucher sanguinaire. Quant à Marianna, elle est fière et hautaine, comme la Mariane de

Flavius Josèphe. Mais, modelée en partie sur la Médée d'Euripide, elle est en outre animée d'actifs désirs de vengeance; placée cependant dans la pièce en position de victime impuissante, sa vindicte lui est, dramatiquement parlant, inutile et ne sert qu'à lui faire perdre la sympathie des spectateurs[230].

Dans son avertissement à la pièce, Tristan déclare: "Ie ne me suis pas proposé de remplir cét ouvrage d'imitations Italiennes, & de pointes recherchées". On a pensé que, par cette phrase, Tristan pouvait faire allusion à l'oeuvre de Dolce. Bernardin estime cependant qu'il ne connaissait pas la pièce[231]. Selon Jannini, au contraire, Tristan, qui était amoureux des lettres italiennes, devait fort probablement avoir lu la tragédie de Dolce. Il reconnaît cependant qu'à l'exception d'emprunts formels (peut-être indirects) qu'il signale, l'influence de celle-ci sur *La Mariane* est peu sensible[232]. Quoiqu'il en soit, le schéma général des trois tragédies (Dolce, Hardy, Tristan) est le même: prémonition, accusation, procès, exécution et repentir. Mais dans les pièces françaises, c'est Hérode qui devient le personnage principal, au lieu de Mariane; l'intérêt se transfère du *patient* à l'*agent*, et le pathétique remplace l'horrible. En outre, avec Hardy puis Tristan, la relation de persécution entre la victime et son bourreau se transforme en un authentique conflit de volontés[233].

---

230 M. VALENCY. o.c. 100.

231 M.-N. BERNARDIN. o.c. 321.

232 Introduction de P. A. JANNINI à l'édition de *La Mariane* de TRISTAN, 1969. o.c. 13 et 17-48, dans lesquelles il compare le déroulement de l'action dans les deux pièces. M. VALENCY (o.c. 101) considère aussi la possibilité d'une influence réduite de la tragédie de Dolce sur celle de Tristan.

233 M. VALENCY. o.c. 99-101.

D. *Mariamne* d'Alexandre Hardy (1600-1610; publiée en 1625)

Par rapport à celle de Dolce, la pièce de Hardy se distingue aussi par une plus grande fidélité au récit de Joseph dans le déroulement de l'action, ainsi que dans la représentation du personnage d'Hérode (la souffrance de son dilemme). Bien entendu, l'obtention de l'efficacité dramatique demandait une simplification des événements et Hardy, tout comme Dolce d'ailleurs, réduit à un seul les deux épisodes de la révélation du secret d'Hérode et l'accusation d'adultère qui en résulte, et qui produisent, dans le récit des *Antiquités judaïques* un effet de redoublement. Contrairement pourtant au récit court de *La Guerre des Juifs*, c'est le second épisode qui est choisi, celui qui implique Soème. C'est le choix que fera aussi Tristan[234].

Voici le découpage en actes de la *Mariamne* de Hardy[235]. Acte I: prologue du fantôme d'Aristobule s'adressant à Hérode (scène 1), suivi de l'exposition de la situation par le roi au cours d'une discussion avec Pherore et Salome, qui ne manquent pas de calomnier la reine (scène 2). Acte II: discussion de la situation par Mariamne au cours d'un dialogue avec sa nourrice (scène 1), suivie d'une scène au cours de laquelle Salome soudoie l'échanson (scène 2). Acte III (pas

---

[234] Plus exactement, Hardy choisit le personnage de Soème, mais rapporte l'événement à la justification d'Hérode devant Antoine pour le meurtre d'Aristobule. Tristan, au contraire, choisit la justification d'Hérode devant Octave-Auguste, sans cependant en donner la raison (III, 2). On ne peut que l'imaginer par la juxtaposition dans le texte de l'évocation des meurtres et celle du voyage d'Hérode à Rhodes (II, 1). Encore un exemple de pointage du texte vers son/ses hypotexte/s (Josèphe/Caussin).

Comme le signale J. MADELEINE (o.c. XIII), si les dramaturges avaient opté pour l'épisode impliquant le mari de Salome, celle-ci, motivée par la jalousie, aurait présenté trop de similarités avec le personnage d'Hérode. Le choix du personnage de Soème permettait au contraire de faire de la soeur d'Hérode une pure intrigante, mobilisée par la plus basse envie.

[235] Dans la pièce de Hardy, le découpage du texte en scènes correspond aux changements de lieux, non à l'entrée ou à la sortie des personnages.

de divisions en scènes): Hérode chasse de sa chambre Mariamne, qui vient de se refuser à lui; entrée de Salome et de Pherore, qui s'efforcent d'envenimer encore la situation; l'échanson vient accuser Mariamne auprès du roi; première comparution de Mariamne devant Hérode et comparution de l'eunuque et de Soesme, qui sont envoyés à la mort. Acte IV: prière de Mariamne dans sa prison (scène 1); suite et fin du procès: Mariamne est confrontée à l'échanson, elle affirme sa volonté de mourir, le roi renvoie l'assistance, exhorte Mariamne à vivre et lui offre son pardon en lui demandant d'avouer sa faute; refus et défi de celle-ci, fureur d'Hérode qui la renvoie en prison (scène 2). Acte V (pas de divisions en scènes): annonce et récit de la mort de Mariamne par un messager, douleurs et folie d'Hérode (qui chasse Salome et Pherore).

Rien que par cet aperçu, on peut voir combien les deux tragédies sont proches du point de vue de leur structure dramatique. Je n'entrerai pas dans la controverse portant sur l'influence de Hardy et l'originalité de Tristan[236]. Je me contenterai ici de souligner brièvement les différences principales, qui portent sur l'organisation des actes III et IV (les actes I, II et V sont, du point de vue de la structure dramatique, similaires). Hardy étale sur les actes III et IV les

---

[236] La question de la dette de Tristan envers son prédécesseur a été fort discutée par la critique. Voir la revue de la critique par H. C. LANCASTER, o.c., 50-51, notes 32-35 ; et celle de P. A. JANNINI, dans son Introduction à *La Mariane, o.c.*, 13-15.

E. RIGAL, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIème siècle et au commencement du XVIIème siècle* (Paris : Hachette, 1889) 337-357, considère que Tristan a pillé son prédécesseur. M.N. BERNARDIN (321-368) défend l'originalité artistique de Tristan et J. MADELEINE (XI-XVII), compare la structure de l'action dans les deux pièces et conclut que Tristan "marque un progrès indéniable sur son prédécesseur au théâtre". Selon Marcel ARLAND, "Sur le théâtre de Tristan L'Hermite" dans *Théâtre* (Paris : Ed. du Pavois, 1945) 35-36, c'est Hardy qui a construit le drame pour la scène et il compare la dette de Tristan envers cet auteur à celle de Racine, pour Phèdre, à Euripide, Virgile et Sénèque.

événements qui sont à l'origine du procès et les diverses circonstances de celui-ci; alors que Tristan, faisant passer à l'acte II le refus de Mariane et l'accusation de l'échanson, condense le procès dans le cadre de l'acte III et consacre l'acte IV aux préparatifs de la mort de Mariane. Il faut noter aussi les différences dans le déroulement du procès, qui entraînent une différence dans la représentation du personnage d'Hérode: alors que, chez Tristan, la fureur du roi atteint son sommet quand il croit découvrir l'infidélité de Mariane, chez Hardy, une fois mort celui qu'il prend pour son rival, Hérode se trouve prêt à pardonner à son épouse[237]. Du point de vue dramatique, Tristan accentuera aussi l'importance de l'intervention de Salome et le rôle du malentendu entre les protagonistes. Sa Mariane est moins dure, plus touchante, plus "féminine" que celle de Hardy, laquelle, animée par sa haine contre Hérode, ressemblait à l'héroïne de *La Guerre des Juifs* plus qu'à celle des *Antiquités judaïques*. Dans l'ensemble, outre les différences de langue entre les deux auteurs, qui traduisent les différences de générations (pré- et post-malherbiennes), ce que l'on a considéré comme les améliorations dramaturgiques de Tristan par rapport à Hardy va dans le sens de la "modernité", c'est-à-dire, du classicisme: répartition plus rationnelle de l'action selon les actes, resserrement de l'unité de temps (non de celle de lieu), meilleure orchestration du suspense et de la tension dramatique, et modifications allant dans le sens de la vraisemblance et de la bienséance[238] classiques.

---

[237] VALENCY fait remarquer à ce sujet qu'Hérode est probablement le seul mari de la littérature de l'époque à pardonner l'adultère de sa femme.

[238] comprises de façon générale comme des notions liées à celle de code artistique correspondant à l'attente d'un certain public, à une époque donnée, pour un genre littéraire particulier. Le respect de la vraisemblance et de la bienséance, qui est l'adaptation à la sensibilité du public et à sa représentation du réel, va dans le sens de l'illusion mimétique.

E. "Le Politique malheureux" (*La Cour sainte*) de Nicolas Caussin (1624)

Au récit de Flavius Josèphe et à la tragédie de Hardy, il faut ajouter, comme source de la pièce de Tristan, la version à la fois romanesque et édifiante que fait, du récit de l'historien juif, le père jésuite Nicolas Caussin dans *La Cour sainte, ou l'Institution chrétienne des Grands* (1624-1635), au livre I, chapitre IV, intitulé "De l'impiété des cours: le Politique malheureux"[239]. Son ouvrage, où l'on trouve histoire et morale, roman et prédication, connut en son temps un grand succès. Dans "Le Politique malheureux", qui est Hérode, Caussin fait le récit de la vie et de la mort de ce roi, à travers ses troubles familiaux: son mariage avec Mariamne, suivi des tribulations de ses fils. Son récit paraphrase celui de Josèphe dans un style imagé et savoureux, mais son intention est différente, car son histoire se veut un *exemplum* et doit servir à l'édification du lecteur.

Voici l'ouverture du "Politique malheureux": "I'ay ietté l'oeil de ma considération sur diverses histoires et ie n'ay rien veu qui puisse faire apprehender plus sensiblement aux Grands combien ceux qui se gouvernent aux Cours, et aux estats par pure police, et prudence humaine, accommodant la religion à leurs interest, sont trompez, que la vie et la mort cet infortuné Roy de Iudée". Ce qui

---

239 Nicolas CAUSSIN (R.P.). *La Cour sainte, ou l'Institution chrétienne des Grands, avec les exemples de ceux qui dans les cours ont fleury en Saincteté.* Paris: S. Chappelet, 1624 (1ère éd.). L'ouvrage connut en son temps un grand succès. Il fut réédité six fois entre 1624 et 1635, en augmentant à chaque réédition (le nombre de volume passa ainsi de 1 à 6). Parmi les nombreuses rééditions du XVIIème siècle: Rouen: Ferrand, 1655; Paris: J. du Bray, 1664. Il existe également plusieurs traductions anglaises datant du XVIIème siècle. N'ayant pu me procurer copie du texte intégral en français, je me suis servie de la traduction de G.P. *The Unfortunate Politique. First Written in French by C.N.* (Nicolas Caussin. *La Cour sainte*. vol 1. book 4). Oxford: Printed by L. Lichfield for Ioseph Godwin, 1638 (disponible, avec d'autres traductions, sur un des "Databases" de UT- Hodges Library: "Early English Books"). De longs extraits du "Politique malheureux" figurent en appendice de l'édition de 1917 de *La Mariane* par J. MADELEINE. o.c. 127-157.

En ce qui concerne l'influence du texte de Nicolas Caussin ("Le Politique malheureux") sur *La Mariane*, voir le jugement de J. MADELEINE. (XVIII-XIX), les remarques de J. SCHERER. (1318), ainsi que l'article d'Hélène MERLIN. "La Mariane ou l'obscurcissement du politique". *Cahiers Tristan L'Hermite* 16 (1994): 13-20.

est en question, c'est un principe de gouvernement, et Caussin va donc montrer à son lecteur le résultat d'un gouvernement "laïc". "[...] outre le *Polytique desastreux* vous y lirez l'*innocence persecutée* en la vie d'une Dame, qui a esté un vray miroir de patience, et que ie veux mettre en avant comme un des plus grands ornements de nostre Cour Saincte"[240]. À son protagoniste masculin, l'auteur oppose donc une figure féminine antithétique et se propose d'amplifier l'antinomie entre les deux: "Pour bien parler de la singuliere vertu de ceste Reine, il faut luy opposer la malice d'Herodes". En outre, les dénominations par lesquelles il les désigne (le *Polytique desastreux*, l'*innocence persecutée*) induisent le mode allégorique.

De fait, Caussin décrit Hérode comme un monstre "qui n'avoit quasy rien d'humain que la peau et la figure", alors que sa Mariamne est une véritable sainte, dont les principales vertus sont la modestie et la patience: "C'estoit une petite fille de ces grand Machabées, bien versée en la Loy de Dieu, discrete, accorte, deferante, respectueuse, debonnaire, chaste comme une Susanne, mais surtout courageuse et patiente, qui vivoit dans la Cour d'Herodes comme Iob sur le fumier"[241]. On est loin de l'héroïne des *Antiquités judaïques*. Le destin malheureux de Mariamne relève du plan divin: "Dieu qui releve tousiours la gloire de ses eslus comme sur le fond des plus grandes miseres, voyant l'ame de ceste Princesse des plus fortes et des plus illustres, iugea qu'il luy fallait donner un plus grand champ de bataillle, pour moissonner les plus riches

---

240 "Le Polytique malheureux" en appendice à l'édition critique de *La Mariane* par Jacques MADELEINE. o.c. 129

241 "Le Polytique malheureux". Appendice à l'édition critique de *La Mariane* par J. MADELEINE. 136.

palmes de la patience, et luy donna Herodes mauvais mary, persecuteur barbare, infame bourreau: mais tousiours plus agreable à la patiente Mariamne en qualité de persecuteur et de bourreau, qu'en celle de mary..."[242]. Du point de vue de l'héroïne, il s'agira donc d'une illustration de sa gloire, gloire que Dieu accorde à ses élus et qui repose sur la vertu dont elle a fait montre dans ses épreuves.

Je voudrais parler plus en détails de l'objectif de Caussin dans son ouvrage et je reprendrai ici la présentation d'Hélène Merlin, qui situe et éclaire la perspective de l'auteur de *La Cour sainte* par rapport au contexte politique et idéologique de l'époque (le référent de l'oeuvre). Le livre du père Caussin, ancien confesseur de Louis XIII et qui espéra un moment supplanter Richelieu, a pour arrière-plan politique les luttes entre le parti des "dévôts" et celui des "libertins". Ces luttes poursuivent, sous Louis XIII, celles qui au moment des guerres de religion opposèrent les Ligueurs (ou ultra-catholiques) aux "Politiques" (qui étaient du parti du roi). Pour les membres de la Ligue, le bon gouvernement se définissait en termes strictement religieux (avec exclusion du corps étranger que représentaient les protestants). Les Politiques, au contraire, qui défendaient une solution de compromis entre les ultra-catholiques et les protestants (solution qui devait aboutir à l'Edit de Nantes), considéraient le gouvernement du point de vue "d'une nécessité commune, *utilité* ou *intérêt public*". Dans cette perspective, la politique constituait un plan à part, séparé du plan religieux, et relevait non de la théologie, mais d'un savoir séparé et

---

[242] Ibid.

spécifique (cf. Machiavel). Le chapitre intitulé 'Le Politique malheureux', qui raconte l'histoire d'Hérode et de Mariane, se présente comme la transposition allégorique de ce combat. C'est pourquoi Caussin accentue la bipolarité symbolique entre Mariamne et Hérode, la reine, se situant dans la voie apolitique, ne considère que les exigences de la vertu; alors qu'Hérode, tyran sanguinaire, accommode la religion à ses principes politiques sacrilèges[243].

Quant à la position de Tristan à ce sujet, elle n'est pas évidente. La question de savoir si Tristan a appartenu au libertinage philosophique ou à la pensée religieuse, ou encore s'il fut libre penseur dans sa jeunesse et évolua plus tard vers la religion est toujours discutée[244]. En ce qui concerne notre tragédie, Hélène Merlin, qui montre une influence du "Politique malheureux" sur *La Mariane*, particulièrement en ce qui concerne le traitement de l'héroïne, conclut au "plan brouillé" du politique... Quant à moi, je dirais que Tristan a surtout senti l'aspect esthétique de l'antinomie entre les protagonistes, et les possibilités qu'il pouvait en tirer du point de vue dramatique, psychologique et poétique. Cependant, Merlin relève les contradictions que l'influence de Caussin introduit dans la représentation de l'héroïne de Tristan[245].

---

[243] Hélène MERLIN. "La Mariane ou l'obscurcissement du politique". *Cahiers Tristan L'Hermite* 16 (1994): 13-20.

[244] Voir J. SCHERER. "Notice" sur *La Mariane*. o.c. 1313, note 4. Scherer renvoie à Daniella DALLA VALLE. *Il Theatro di Tristan L'Hermite*. o.c. 15-17 et 164 et svtes. Voir aussi Amédée CARRIAT. *Tristan ou l'éloge d'un poète*. o.c. 70-81.

[245] Ses remarques principales sont les suivantes: 1) le passage du narratif au dramatique introduit un changement dans la position d'énonciation: c'est le personnage lui-même (l'héroïne) qui reprend en charge la voix du prédicateur chrétien et se constitue en figure allégorique de l'*innocence persecutée*, ce qui entre en contradiction avec sa position d'innocente victime et altère la portée du message; d'autant plus que Mariane ne convertit personne, sa solitude est totale, "ce qui, au XVIIème siècle, n'est pas un indice de vertu"; 2) contrairement à Caussin, Tristan conserve à son héroïne le caractère orgueilleux et hautain que lui avait attribué Flavius Josèphe; sa gloire est entachée d'amour-propre et de passion; 3) Hérode n'étant pas simplement le monstre que Mariane dénonce, l'antithèse symbolique entre les deux

Ce que je voudrais ajouter, c'est que Caussin lui-même n'est pas exempt de contradictions. Et, pour commencer, le narrateur ne fait pas tout à fait ce qu'il prétend faire et il existe un décalage entre les descriptions de ses personnages en théorie et en action (c'est comme si ceux-ci résistaient à ce qu'on veut faire d'eux). Ainsi, son Hérode qui, selon le narrateur, "n'avoit quasy rien d'humain que la peau et la figure" est un traître fascinant. C'est lui, véritable personnage de Protée, qui focalise tout le récit. Le texte met en relief (et montre en action) un trait de personnalité d'Hérode qui ressortait déjà du récit de Flavius Josèphe et qui fonde en partie sa réussite politique: son éloquence, ainsi que l'habileté avec laquelle il réussissait à se construire un personnage et à se rallier sympathies et intérêts. À côté de ce protagoniste, qui se bat, fulmine, calcule, tue et se sort de toutes les situations par son habileté et son hypocrisie, la "patiente Mariamne" est parfois bien insipide: "miroir de patience", "déplorable, quoique très patiente", "à qui iamais la patience n'eschappoit", "heritiere de la patience des Machabées", "d'une patience plus qu'humaine", "trophée de patience"... Seulement, pour que l'action progresse, il faut bien que, malgré sa patience, elle fasse parfois ce que Josèphe dit qu'elle a fait. C'est alors seulement qu'elle prend un certain relief.

Car le récit de Caussin, malgré sa dimension allégorique et sa fin dramatique et exemplaire[246], prend une forme romanesque: il est captivant, plein d'aventures

---

personnages se brouille... "il n'y a pas moins de tyrannie dans le personnage de Marianne que dans celui d'Hérode : si l'absolu du pouvoir est l'illusion propre à Hérode [...], l'absolu de la vertu prend également une dimension illusoire, puisqu'incapable de convertir une âme pourtant amoureuse de la personne l'incamant". Hélène MERLIN. o.c. 17-19.

[246] "I am verily perswaded that there is no Pesant, nor *[illisible]* would change one day of his life for the thirty seven years of Herods raigne, which hee past in continuall jealousnesse, troublesome affaires, perilous voyages, sinister mistrusts, barbarous cruelties, and remorse of conscience, which is the harbenger, & preamble of Hell. Leaving moreover

et de suspense; le style en est imagé et savoureux, et le ton narquois, dès qu'il s'agit d'évoquer les intrigues de cour ou de politique; les personnages sont campés avec beaucoup de justesse[247]. Aussi, dans la mémoire du lecteur, sa paraphrase des événements se superpose-t-elle facilement au récit de Josèphe, avec lequel elle tend parfois à interférer. Les deux textes narratifs se constituent en un double hypotexte par rapport à la tragédie de Tristan. En un sens, la *fable* d'Hérode et de Mariane est devenue double.

Un dernier aspect du récit de Caussin que je voudrais évoquer est l'aspect de lutte des sexes que semblent prendre, à un moment donné du récit, les rapports de pouvoir. Il s'agit de l'épisode de la justification d'Hérode auprès d'Antoine pour le meurtre d'Aristobule, un épisode crucial puisqu'en innocentant Hérode, la justice romaine assure le pouvoir (masculin) du bourreau, en

---

behinde him a numerous, and unhappy Posterity. FINIS." *The Unfortunate Politique*. o.c. 217-218.

[247] "La voila mariée. Herodes l'ayme comme le chasseur fait la venaison, pour sa passion, et son advantage, sans que l'amour luy face perdre un seul grain de son ambition et de sa cruauté" (137). A son retour de Rhodes, le roi va saluer son épouse et se vanter de ses succès: "Mariamne sechoit sur pieds de l'entendre, et comme elle estoit franche et naïfve en toutes ses procedures, elle monstroit ne pas prendre beaucoup de plaisir à ses rodomontades [...] A de telles caresses la pauvre Dame rendoit des souspirs, se souvenant du commandement secret donné tout fraischement à Sohemus. Luy vit bien à ce visage qu'elle n'estoit point contente, et commence à entrer en soupçon que Sohemus n'eust eu le flux de langue, aussi bien que Ioseph. Il ne sçavoit pour lors quelle contenance tenir, tant il estoit agité, l'amour, la colere, la ialousie, le soupçon, le tiroient à quatre chevaux. Il ne pouvoit se colerer comme il vouloit, et ne pouvoit pas ne pas aymer ce qu'il aymoit. Cest esprit orgueilleux qui ne sçavoit plier sous personne que pour le tromper, estoit honteux de se voir désarmé..." (151-152). Sur l'attitude de Mariamne au cours du procès: "La glorieuse Amazone, petite fille des Machabés et heritiere de leur patience estant presentée à ce parquet des malins [...] n'usa d'un seul mot de recrimination, et pouvant representer au conseil mille et mille outrages qu'elle avoit receu en sa personne, et en celle de ses plus proches, elle devora toutes les amertumes d'une patience plus que humaine. Seulement dit-elle que [...] *si on la vouloit oprimer par faux tesmoignage, il estoit tres aysé de vaincre en un suiet qui ne rendoit point de combat; tres aysé de luy oster le diademe de dessus la teste, et la teste de dessus les espaules, mais tres malaysé de lui ravir la reputation de Princesse d'honneur, qu'elle tenoit de ses peres, et qu'elle feroit passer iusques aux cendres de son tombeau.* La pauvrette estoit comme une simple brebis à la gueule du lyon, et entre les pattes de plusieurs loups" (154-155). Après sa condamnation, le roi veut surseoir à l'exécution de Mariamne, préférent la garder en prison. "Mais l'enragée Salome qui avoit excité cette tempeste, ne voulant pas faire une affaire à demy, [...] luy remonstre qu'on ne tenoit pas en cage de tels oyseaux, qu'il alloit de sa couronne et de sa vie, que tout tendoit desia à la revolte, et que s'il dilayoit cette execution, il avançoit sa ruine et celle de son Estat. Sur quoy Herodes lascha cette parole, *Qu'on l'oste*..." (155).

écartant définitivement la révolte (féminine) des victimes. Or, le commentaire du narrateur, amplifiant encore une impression qu'on peut retirer du texte de Josèphe, fait sentir la société comme une communauté d'hommes s'arrangeant entre eux au mieux de leurs intérêts et réduisant au silence les femmes qui tenteraient de troubler leurs accommodements[248]. Le restant du récit est cependant loin de laisser percer ce genre d'échos. Au contraire, Alexandra est vue fort négativement dans son rôle d'ambitieuse s'opposant à Hérode et Mariane est louée pour son acceptation et sa patience vis-à-vis de son mari. Acceptation et patience qui vont de pair avec le refus de ce qui est alors (vu la nécessité de concilier les besoins du récit et de l'allégorie) présenté comme contraire à une dignité fondamentale[249].

3. L'ACTION DE *LA MARIANE* SELON LES MODÈLES ACTANTIELS

Comme dans toute pièce, le problème de départ au niveau actantiel est celui de la détermination du sujet, c'est-à-dire, le personnage dont la quête, avec les obstacles qu'elle rencontre, est susceptible d'entraîner l'action de toute la pièce.

---

[248] Après le discours d'Hérode devant Antoine, pour s'innocenter du meurtre d'Aristobule: "Ce pernicieux esprit disoit cecy avec tant de grace et de probabilité, qu'il enlevoit les coeurs, tant une eloquence a de force mesme entre les mains de l'iniquité. Le voila quasi hors de peril, demeurant en la Cour d'Antoine, en toute liberté, pour attendre sa iustification. Cependant comme il estoit accort et liberal aux occasions, à force de presens il gagne les coeurs des principaux, et fait paroistre toute l'accusation de Cleopatre une colere de femme mal informée. Marc Antoine mesme disoit à Cleopatre qu'elle avoit tort de se mesler tant des Royaumes estrangers, et que s'il venoit faute de luy, elle se feroit des ennemis preiudiciables à son estat. Qu'Herodes estant Roy, il n'estoit pas convenable de le traiter en subiect, et que c'estoit son bien de l'avoir plustost pour amy que pour ennemy". Dans l'un des passages de son discours de jusitification, Hérode avait fait appel à la solidarité masculine: parlant de la coalition de Cléopâtre et d'Alexandra: "Ie suis persecute par les femmes". "Le Polytique malheureux". Appendice à *La Mariane*. Éd. J. MADELEINE. o.c. 144-145.

[249] "mais requise qu'elle fut du devoir coniugal, elle demeura dans le refus, disant que la loy de nature luy defendoit d'habiter avec un homme qui avoit meurtry son pere , et son frere" (Ibid. 152).

Ici, comme dans *Crisante*, on peut vérifier dans la pratique la proposition d'Ubersfeld selon laquelle au théâtre il y a, non pas un seul modèle actantiel, mais toujours au moins deux; qu'il n'y a pas qu'une seule phrase actantielle sous-jacente à l'action dramatique, mais que d'autres phrases sont possibles avec d'autres sujets ou "des transformations de la même phrase, qui font de l'opposant ou de l'objet des sujets possibles"[250].

En dehors des serviteurs et subalternes, il n'y a dans la tragédie que trois protagonistes ou groupes de personnages qui sont les sujets d'un désir et qui, par conséquent, peuvent figurer comme sujets dans un schéma actantiel: Mariane, qui est le personnage éponyme de la pièce; Hérode qui y tient le rôle principal[251]; et, enfin, le groupe constitué par Salome et Pherore, qui représente la famille d'Hérode et les ennemis de Mariane.

Hérode d'abord, puisqu'il est le détenteur du pouvoir (roi, usurpateur, tyran) et

---

[250] A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* o.c. 66, et 66-79.

[251] Du point de vue quantitatif, Hérode se taille la part du lion. Voir leTableau 2.2 en annexe 2. Il parle trois fois plus que Mariane: 887 vers contre 282, sur les 1.812 vers de la pièce. Autre indice de l'importance du rôle, son discours se répartit de façon déterminante dans la tragédie: il ouvre tous les actes, à l'exception du second, dont l'ouverture revient à Mariane; c'est également sa parole qui clôt tous les actes, à l'exception du quatrième, où c'est le personnage d'Alexandra qui s'en charge. Les actes I et V lui sont entièrement consacrés; mais il conduit l'action dans la seconde motié de l'acte II (scènes 4 à 7) et au début de l'acte IV (scène 1), centré pourtant sur le personnage de Mariane. Dans l'acte III, consacré au procès de la reine, Hérode a 224 vers et Mariane seulement 69. Quant à Salome et Pherore, leur présence se répartit sur tous les actes, qu'ils interviennent ou non dans le discours; je pense en particulier à l'acte III où leur présence est silencieuse (1 vers chacun), mais néanmoins active, dans le drame qui se joue sous leurs yeux. Dans l'ensemble de la tragédie, le nombre de vers de Salome égale presque celui de Mariane (231 contre 282); Pherore a 117 vers; tous les autres personnages mis ensemble en ont 295.

D'autre part, l'action est considérée essentiellement au travers du point de vue d'Hérode. Je n'en citerai pour preuve que ce que Scherer appelle l'hypertrophie (par rapport aux traditions théâtrales de l'époque) du développement du motif du songe d'Hérode au premier acte et de celui de son désespoir et de sa folie au dénouement. Ces motifs qui remplissent respectivement les actes I et V, encadrent l'action (le conflit entre les époux) prenant place aux actes II, III et IV (J. SCHERER dans son édition de *La Mariane,* o.c., 1321).

que le sort de tous, y compris le sien, dépend de sa décision à lui. Hérode est le sujet d'une quête, celle de l'objet Mariane, que, d'une part, il ne cesse de construire verbalement, mais que, d'autre part, il contredit par son action. Sa quête amoureuse est pourtant réelle: elle domine l'action au début de la tragédie (acte I) et jusqu'au bout, elle viendra ralentir son autre quête dont l'objet est opposé à la première. Car, comme on l'a vu à l'acte III, Hérode va se trouver partagé entre deux quêtes ou désirs contradictoires (dilemme). Par contre, si le sujet Hérode recherche l'objet Mariane, ce n'est pas lui qui est l'objet de la quête du sujet Mariane. Celle-ci cherche à échapper à Hérode, par la mort, s'il le faut, et sa quête est moins facile à déterminer que celle du roi. A première vue, son énergie semble plutôt s'exercer de façon négative. En effet, Mariane cherche à préserver certaines valeurs auxquelles elle croit, mais dans sa situation de quasi-captivité, elle ne peut le faire que par le refus. Enfin, la pièce s'éclaire encore autrement si l'on part du groupe Salome et Pherore pris comme sujets. Ce sont eux, en effet, et en particulier Salome, qui manipulent la situation; ce sont peut-être les seuls gagnants de la tragédie, encore qu'à la fin ils soient (momentanément?) exclus de l'intimité royale. Le problème serait de pouvoir suffisamment creuser leur désir, car il n'est pas certain qu'une motivation comme "l'élimination de la reine" représente un désir suffisant pour les établir comme sujets du principal modèle actantiel de la pièce[252].

---

[252] Contrairement au rôle de Iago dans l'*Othello* de Shakespeare. Voir à ce sujet, A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. o.c. 67-68. Les critiques ont remarqué le parallélisme existant dans les situations dramatiques d'*Othello* et de l'histoire d'Hérode et de Mariane. Cf. M. VALENCY. o.c.

Selon Anne Ubersfeld, c'est probablement dans la flèche du désir "que pourrait trouver son lieu une psychanalyse du *sujet désirant*", ce désir étant compris comme "le désir du sujet freudien, c'est-à-dire le désir proprement dit avec ses diverses virtualités: narcissisme, désir de l'autre et peut-être pulsion de mort". Selon Ubersfeld, "cette hypothèse est la seule permettant de ne pas retomber dans des motivations psychologiques dépassées - la seule surtout justifiant la dépense d'énergie vitale qui propulse scéniquement le héros dans le *faire*". A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. o.c. 61-62.

Je partirai donc de la principale évidence que l'on ait au début de la tragédie: la quête du sujet Hérode pour l'objet Mariane (Hérode, quête 1). À partir de là et en suivant le cours de l'action, j'établirai quelles sont les autres quêtes possibles, et quand et comment ces différentes quêtes arrivent à s'imposer comme modèles dominants. À chaque étape, j'envisagerai la fonction actantielle de la gloire.

A. Modèle actantiel selon l'axe S-O Hérode-Mariane (Hérode, quête 1): actes I – V

Cette quête initiale est, au départ de l'action, la seule que mène le personnage d'Hérode. Elle est spécialement mise en relief au cours de l'exposition, mais elle se maintiendra en concurrence de sa seconde quête tout au long de la tragédie. Quant à la quête 2 d'Hérode, que j'envisagerai plus loin (paragraphe C), elle ne surgira que suite à un changement dans les données de la situation initiale (telle que la perçoit Hérode) , situation que je vais à présent analyser.

Le premier acte de *La Mariane* est entièrement consacré à l'exposition de la situation du point de vue d'Hérode. Bien que le personnage du roi n'apparaisse pas dans les deux premières scènes de l'acte II, celles-ci font également partie de l'exposition et nous fournissent le restant des éléments nécessaires à l'établissement du modèle actantiel ayant pour sujet Hérode, tel qu'il se présente au début de l'action. Le spectateur, en effet, n'entre que progressivement dans la connaissance des éléments plus ou moins épars de la situation. Ni Hérode, ni Salome et Pherore, ne nous disent tout et les

informations fournies par Mariane au deuxième acte sont indispensables pour compléter le tableau de la situation[253].

Dans sa quête d'ordre érotique, le mot étant entendu dans son sens le plus large, Hérode se heurte au refus obstiné de Mariane (I,3), dont la principale raison est l'horreur qu'elle éprouve pour un mari tout souillé du sang des membres de sa famille à elle (II,1). Dans cette quête de l'objet Mariane, le sujet Hérode se heurte donc à un opposant de taille, constitué non seulement de Mariane, mais aussi de lui-même (son propre passé). Ceci explique qu'il s'agisse d'une quête impossible pour une épouse qui, physiquement en son pouvoir, lui reste inaccessible:

> Un coeur que ie ne puis ranger sous mon pouvoir
> En possedant le corps où ie le sens mouvoir. (vers 217-218).

Cette situation crée chez le roi, au faîte de son pouvoir politique, un profond sentiment de frustration et d'impuissance. Par son refus, Mariane dépossède Hérode de son pouvoir :

> Ma gloire n'est qu'un songe, & ma grandeur qu'une ombre :
> Si lors que tout le monde en redoute l'effet,
> le brusle d'un desir qui n'est point satisfait. (vers 224-226).

---

[253] La fascination exercée par l'exposition de Tristan réside notamment dans l'approche graduelle et en partie intuitive que le spectateur, au cours du premier acte, doit faire du sujet du drame. À la fin du premier acte, le spectateur n'a encore des différents éléments qui entrent en jeu dans la quête d'Hérode que la connaissance que le protagoniste lui-même possède ou veut bien lui révéler. Pas de surplomb ici du spectateur sur le personnage, excepté, à la fin de l'acte, un bref aparté entre Salome et Pherore, aparté qui met en relief l'incompréhension et même le mépris qu'ils ont pour la "faiblesse" du roi (vers 335-342: Salome: "Il est ensorselé, le charme est tout visible..."; Pherore: "Madame, ceste amour est une maladie....") et l'intention qu'ils ont de contrecarrer celle-ci. On a donc peut-être une sorte de rabaissement de l'image d'Hérode (un "malade"), en tout cas la mise en évidence de sa solitude, ainsi qu'un élément de suspense à la fin de l'acte (Que va-t-il arriver à Mariane, au sort duquel le dramaturge a réussi à nous intéresser?).

Souverain au pouvoir solidement assuré, Hérode n'a rien à désirer, dit-il, de ce côté. Cependant, son échec sur le plan érotique l'atteint dans le sentiment de sa royauté et vide de sens la gloire qu'il s'est acquise à la force du poignet.

Il faut souligner aussi "l'aveuglement" remarquable d'Hérode, qui semble n'avoir aucun soupçon des raisons de la froideur de Mariane. Il ne peut donc les faire partager au spectateur, qui doit attendre l'apparition de celle-ci à l'acte II pour les connaître. Le roi mentionne, sans toutefois s'en accuser, la disparition de la dynastie asmonéenne, mais il n'établit aucun lien entre ce fait et la froideur de Mariane à son égard[254]. Pherore et Salome se gardent bien de le lui rappeler, mais lorsqu'ils lui reprochent d'aimer une véritable ennemie, le roi répond: "Toute ceste rigueur vient de sa chasteté,/ Mais son humeur hautaine est plaine de bonté" (vers 281-282). Hérode leur rappelle alors comment autrefois Mariane, par ses sages conseils, lui a sauvé le trône et la vie et il interprète ce fait comme la preuve de la "secrette amour" de Mariane à son égard (vers 283-288). Au début de la tragédie, Hérode est donc, malgré son tourment, habité par l'espoir de pouvoir conquérir le coeur de Mariane, l'objet de sa quête.

Sur l'axe du contrôle des valeurs, dans le schéma actantiel, comme pour toute quête amoureuse, nous pouvons placer en position de destinateur D1, Éros,

---

254 L'Hérode de Hardy, à qui l'ombre d'Aristobule venait de reprocher ses crimes (I, 1), les justifiait par la nécessité politique (I, 2). Quand Pherore lui rappelait les motifs de vengeance que ces meurtres devaient représenter pour Mariamne, il considérait que "Le temps ensevelit de pareilles douleurs" (*Mariamne*, I, 2, vers 186) et espérait que sa patience lui gagnerait son amour ("J'espere la flechir à force d'endurer", Ibid. vers 191). Au cours du procès pourtant, comme l'Hérode de Tristan, il répondait avec fureur aux accusations de Mariamne: "Je te feray cracher/ Cette langue impudente ou tels mots retrancher" (vers 1015, 1016).

La nécessité de l'oubli est un argument repris par le personnage de la confidente de l'héroïne dans les deux pièces.

force à la fois biologique, psychologique et sociale, qui pousse le sujet à désirer son objet. De même, le destinataire D2, celui à qui doit profiter le succès de la quête, est dans le cas de la quête amoureuse le sujet lui-même (soi).

Constituant l'actant opposant, outre les personnages de Mariane et d'Hérode (le poids de son passé), il y a ceux de Pherore et de Salome, qui s'efforcent de perdre Mariane dans l'esprit du roi. Il faut y ajouter Soesme, l'officier indiscret qui a révélé à la reine l'ordre secret du roi la concernant (celui de ne pas la laisser survivre à sa mort à lui). C'est, en effet, la révélation à Mariane de ce "secret" du roi, fait antérieur au début de la pièce, mais dont le rappel fait partie de l'exposition de celle-ci (II,1), qui déclenche la révolte de Mariane contre son mari (la goutte qui fait déborder le vase) et la crise que constitue la tragédie. Sortant du cadre stricte de l'exposition, mais déjà présent dans celle-ci, il y a le rôle de l'échanson qui, préparé par Salome depuis un certain temps, va porter le faux témoignage contre Mariane[255]. Enfin, en opposant aussi, on trouve la famille des Asmonéens, dont est issue Mariane, et qui est représentée par le fantôme d'Aristobule. Dans la pièce de Hardy, son fantôme apparaissait[256] au moment du prologue pour menacer Hérode, et pour annoncer la mort de Mariane, ainsi que les catastrophes qui l'attendaient après ce dernier crime.

---

[255] Hardy, chez qui Tristan a trouvé la scène de l'entrevue entre Salome et l'échanson, nous montrait la soeur d'Hérode exposant pour la première fois son projet à celui-ci (*Mariamne*, II, 2). Chez Tristan, au contraire, le spectateur assiste à la phase finale de ce processus (II, 3): l'échanson a déjà accepté d'agir et Salome ne doit plus que le renforcer dans ses convictions et lui enseigner la meilleure façon de mentir au roi. De plus, et le personnage de l'échanson et le stratagème sont mentionnés par Salome à la fin de la scène 2 (II, 2) et, en ce sens, on peut les rattacher à l'exposition.

[256] En chair et en os, si l'on peut dire, ou sous quelqu'autre forme qu'on puisse le représenter. A. HOWE (introduction à *La Mariane* d'Alexandre Hardy. o.c. XIV) rappelle que le prologue prononcé par un fantôme qui annonce le châtiment des crimes du tyran et tire la leçon morale de la pièce fait partie des lieux communs de la tragédie néo-sénéquienne en faveur au XVIème siècle.

Chez Tristan, au contraire, le fantôme est devenu un personnage invisible, c'est-à-dire, scéniquement absent, dont "[la] présence textuelle [n'est] inscrite que dans le discours d'autres sujets de l'énonciation (locuteurs) tandis que lui-même n'est jamais sujet de l'énonciation"[257]. Sa présence nous est néanmoins perceptible par les réactions d'Hérode au moment de son réveil (ouverture de la tragédie), ainsi qu'au travers du récit que le roi fait ultérieurement de son rêve[258]. Hérode interprète celui-ci comme un songe prémonitoire, sans être d'ailleurs capable de préciser le contenu des menaces proférées à son égard par le fantôme. Cependant, qu'Aristobule soit un ennemi d'Hérode ne le situe pas nécessairement en actant opposant. On sait qu'un ennemi du sujet peut être un adjuvant à sa quête. Mais l'image d'Aristobule est évoquée encore, par Mariane cette fois, au cours de la première apparition de celle-ci sur scène (II, 1) et, c'est à partir du personnage de la reine que l'on peut comprendre quelle est l'intervention spécifique des Asmonéens dans l'action de la tragédie. Je place donc Aristobule et la dynastie asmonéenne en position d'opposants au sujet Hérode et je reviendrai sur leur rôle dans l'action quand je traiterai du sujet Mariane.

Parmi les adversaires ou obstacles qui constituent l'actant opposant, il faut remarquer qu'Hérode lui-même, Salome, Pherore, l'échanson et Soesme sont

---

257 Ainsi Astyanax et Hector dans *Andromaque* de Racine. Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* Paris : Belin, 1996. 49.

258 Vision d'horreur très évocatrice d'ailleurs, marquée par la description lugubre du paysage du rêve et par les détails réalistes des marques de la mort sur le "corps" du fantôme. Tristan a transformé son *hypotexte* (le prologue de Hardy) de façon poétiquement très effficace.

des opposants conjoncturels, c'est-à-dire, qu'ils s'opposent, non au sujet comme tel, mais au succès de sa quête, à l'obtention de l'objet Mariane. Par contre, Mariane et les Asmonéens (le fantôme d'Aristobule) sont pour Hérode, en raison des crimes qu'il a perpétrés contre eux, des adversaires existentiels. L'importance de cette distinction apparaîtra plus clairement dans l'étude du modèle actantiel établi à partir du sujet Mariane.

Au départ, Hérode n'a dans sa quête qu'une alliée: il s'agit de Dina, confidente de Mariane, qui s'efforce en vain d'apaiser sa maîtresse et de la ramener à la prudence. Dina est en fait opposante à la quête de Mariane et ce n'est donc qu'indirectement qu'elle figure comme adjuvante à celle d'Hérode. Plus tard, Soesme meurt en proclamant son innocence et celle de la reine, mention qui fait un moment douter Hérode du bien-fondé de sa jalousie (IV, 1). Ici aussi, Soesme et l'eunuque (les protestations de ce dernier d'ailleurs ne comptent pas) sont avant tout opposants à la quête 2 d'Hérode (celle de la mort de Mariane) et c'est par ce biais seulement qu'ils peuvent être considérés comme adjuvants à sa quête amoureuse.

En dehors donc de ces alliés mineurs et inefficaces, la case adjuvant reste vide.

Hérode se trouve seul dans sa recherche de l'objet Mariane. Les quelques vers d'aparté entre Salome et Pherore (vers 335-342), placés à la fin de l'acte, mettent en évidence l'incompréhension du frère et de la soeur d'Hérode et, par le fait même, la solitude du sujet dans sa quête[259]. Les forces principales en jeu

[259] Voir note 56 supra.

dans la tragédie, y compris lui-même, s'opposent à sa quête, d'où son échec.

Suite à ce que je viens de développer, j'établirai comme dans le schéma 2.1 le modèle actantiel de *La Mariane* à partir du personnage d'Hérode (quête 1) pris comme sujet.

C'est donc autour du désir d'Hérode pour l'objet Mariane que s'organisent principalement les obstacles de la tragédie, signe de l'importance de cettequête du point de vue actantiel[260]. Triomphant sur le plan politique, le roi rencontre dans sa quête érotique l'obstacle de son propre passé, ainsi que

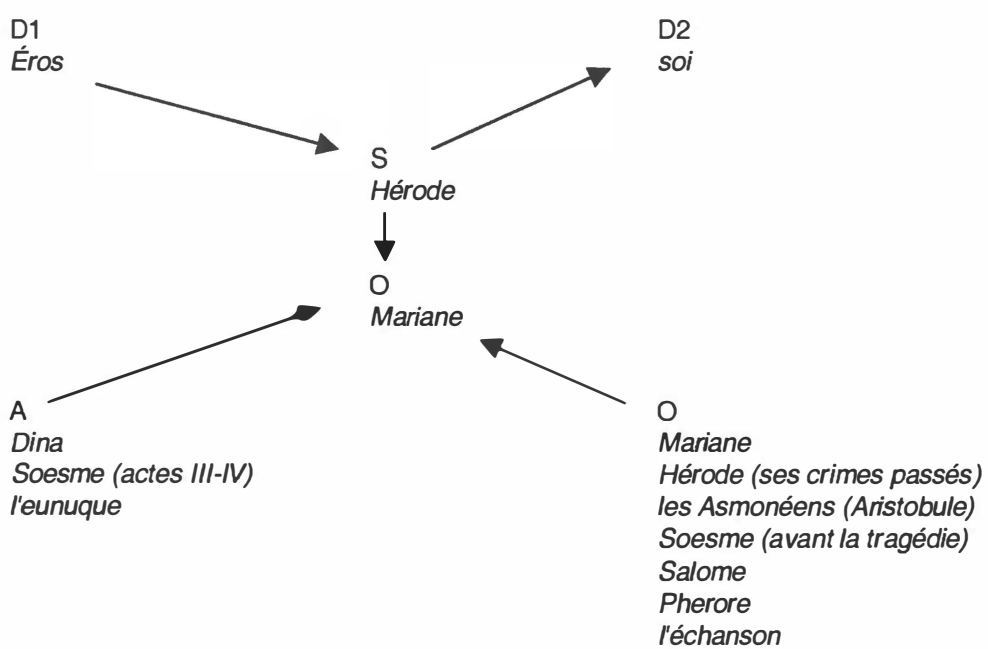


Schéma 2.1 *LA MARIANE* (Tristan) - actes I -V: Hérode-Mariane (a)

[260] A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. o.c. 58.

l'opposition conjuguée des forces de son entourage et de ses adversaires politiques: Mariane et, derrière elle, la dynastie légitime, mais éteinte, des Asmonéens.

Quant à la gloire, à laquelle Hérode lui-même fait référence, comment l'inscrire dans le modèle actantiel établi à partir de sa quête pour l'objet Mariane? A ce stade de l'action (l'acte I), le discours d'Hérode, soutenu par celui de son frère, construit une image glorieuse du personnage. Hérode évoque sa valeur guerrière, son courage et son ardeur au combat ("Ie n'avois pas quinze ans lors que ie pris les armes/ Lors que i'allay chercher la mort dans les alarmes", v. 187-188), ses prouesses, dont la description annonce celles du Cid ("Et si dès ce temps-là mon bras par mille exploits/ Domptoit les Nations, & et soumettoit les Rois", v. 189-190)[261], lesquelles lui ont permis de s'élever au faîte de la puissance ("Tous les Asmonéens sont dedans le tombeau,/ On voit dessus le Thrône un Monarque nouveau", v. 161-162). Cependant la vaillance ne suffisant pas toujours à faire un roi, l'habileté politique doit venir à bout d'autres difficultés ("Ie sçay bien quel support Auguste m'a promis,/ [...] Ceux qu'il aime le mieux d'entre ses Courtisans/ Font cas de ma vertu, comme de mes presens", v. 165 et 168-169). Mais tout ceci est de l'acquis, Hérode n'a plus rien à craindre ni à désirer de ce côté ("Ie suis assez muny de force & de valeur", v. 174"; "Rien n'est assez puissant pour me perdre aujourd'hui", v. 157). Si la gloire fait partie de la quête actuelle du sujet, elle doit se situer ailleurs.

---

[261] L'acteur Mondory, qui créa en 1636 le rôle d'Hérode pour la pièce de Tristan au théâtre du Marais, créera aussi quelques mois plus tard celui de Rodrigue pour *Le Cid* de Corneille.

Si, d'autre part, Hérode a épousé Mariane ("la fille de nos Maistres", v. 296) dans le but de consolider sa dynastie (ce qu'on ne peut que supposer, car le texte ne le dit pas), là aussi il a obtenu ce qu'il voulait, car elle lui a même donné une postérité (II, 1). Mais ce qui est en cause, ce n'est pas le mariage, bien sûr ("Le feu qui me consume est un feu legitime", v. 256), mais l'amour non réciproque ("deux moitiez si mal assorties", "un tout composé de contraires parties", "son coeur...de glace, & le mien...de feu", v. 235, 236 et 238):

HERODE
L'erreur dont on m'accuse a troublé de grands hommes,
Soit aux siecles passez, soit au temps où nous sommes,
L'Amour est tellement fatal à la valeur,
Qu'il n'est point de Heros exempts de ce mal-heur; (vers 243-246)

Et Hérode de citer à l'appui les exemples de Samson, David et, tout récemment, Antoine. Une question se pose ici: faut-il conclure, des vers précédents ("L'Amour est tellement fatal à la valeur"), qu'il y a contradiction entre la quête d'Hérode pour la puissance et la gloire (v. 155-204), une quête antérieure au début de la tragédie, et sa quête actuelle de l'objet Mariane? Dans l'affirmative, la gloire devrait se situer en situation d'opposant à la quête du sujet Hérode pour l'objet Mariane. Or, ce n'est pas le cas. Malgré les lieux communs formulés par Hérode sur l'amour, pour se défendre des reproches de son frère, il n'y a pas ici de dilemme entre amour et gloire et, malgré les craintes exprimées par Pherore et Salome (qui redoutent "la noire intention" de Mariane), rien dans le texte ne fait penser que le succès de la quête amoureuse du roi représenterait pour lui une réduction de gloire ou de puissance. Mais, par ailleurs, Hérode fait allusion au fait que la froideur de Mariane le prive de sa

gloire et de sa grandeur (v. 224-226), une gloire et une grandeur décrites comme le sentiment intérieur de sa propre puissance. Cette privation de gloire joue au niveau de la frustration psychologique, de la blessure narcissique, donc de l'image de soi. Ceci amène une deuxième question: cette faille intérieure du personnage nous permet-elle de considérer sa quête amoureuse, non pas en contradiction avec sa quête antérieure de la gloire/puissance, mais au contraire en accord avec celle-ci (puisque c'est l'échec de la quête amoureuse, non son succès, qui amène la privation de gloire)? La recherche de l'objet Mariane serait-elle alors une manifestation du désir de puissance d'Hérode ("Un coeur que ie ne puis ranger sous mon pouvoir"), exprimé en termes de gloire? C'est pour répondre à cette question que je chercherai à présent à creuser la représentation du désir d'Hérode, à travers l'image ou les images que son discours nous propose de son objet Mariane.

L'acte I s'ouvre sur un bref monologue[262], qui constitue une scène dramatique et spectaculaire: celle du réveil d'Hérode se débattant, encore à moitié endormi, avec le fantôme de son cauchemar. Les 145 premiers vers du dialogue vont tourner autour de ce rêve et celui-ci constituera également le point de départ du débat qui anime les 201 vers restants de l'acte. C'est donc par le songe d'Hérode, ou plutôt le spectacle d'Hérode "songeant", que débute l'action, et du songe d'Hérode que sort notre appréhension de la situation.

---

262 "ou plus exactement par un silence", comme le souligne très justement Jannini, puisque la première vision que nous avons sur la scène est celle du personnage endormi, au réveil duquel nous assistons. P.A. JANNINI. *o.c.*, 1969. 20.

C'est au début du récit qu'Hérode fait de son rêve (I, 3) que le spectateur apprend que Mariane est l'objet de son désir:

[...]
Lors qu'une voix plaintive a percé les tenebres,
Apelant MARIANE avec des tons funebres.
I'ay couru vers le lieu d'où le bruit s'espandoit,
Suivant en ce transport l'Amour qui me guidoit,
Et qui sembloit encor m'avoir presté ses aisles,
Pour atteindre plustost ce miracle des Belles (vers 95-100).

Ce n'est pourtant pas Mariane qu'Hérode rencontre dans son rêve, mais le fantôme d'Aristobule noyé. Le spectateur, qui ignore[263] encore le lien existant entre Aristobule et Mariane, perd donc complètement celle-ci de vue jusqu'au vers 205, où Hérode, après avoir récapitulé ses exploits passés et sa grandeur présente, nous met au courant de son tourment amoureux (v. 205-226). Ce n'est donc qu'à partir de ce moment seulement que, par la même occasion, nous sommes informés avec plus de précision du sujet de la tragédie[264].

Dans le discours d'Hérode, la Mariane qu'il poursuit en rêve est d'abord associée à l'amour et à la beauté ("ce miracles des Belles"). L'association relève du commentaire d'Hérode, mais cette évocation est bientôt remplacée par la description horrible du noyé (le corps enflé, les yeux éteints et révulsés, la bouche "morte encor qu'elle s'ouvrist"), les reproches et les invectives que celui-

---

263 Pour autant qu'il l'ignore. Le spectateur de 1636 en tout cas devait au moins connaître l'histoire dans ses grandes lignes. Le sujet avait été popularisé par la pièce de Hardy et l'oeuvre de Nicolas Caussin. Tristan lui-même introduit sa pièce de la façon suivante: "Le sujet de ceste tragedie est si connu, qu'il n'avoit pas besoin d'arguments". ("Advertissement" à *La Mariane*. Éd. C. ABRAHAM. o.c. 31)

264 L'introduction tardive du personnage de Mariane et du véritable sujet de l'action tragique, après une longue discussion d'ordre général entre Hérode et Pherore sur les diverses interprétations à donner aux rêves (toute la scène 2), a fait couler beaucoup d'encre, aussi bien chez les contemporains de Tristan (Scudéry, d'Aubignac) que chez les critiques modernes (Rigal, Bernardin, Adam, Lancaster, Orlando). Voir à ce sujet Francesco ORLANDO. "Il sogno di Erode e i motivi della *Mariane*". *Saggi e ricerche di letteratura francese. Università di Pisa. Studi di filologia moderna.* Milano: Feltrinelli, 1961. 31-79.

ci adresse à Hérode et l'impuissance de ce dernier à le frapper ("Ie n'ay trouvé que l'air au lieu de son visage", v. 136). Quand, plus tard, Hérode évoque Mariane pour la deuxième fois, celle-ci nous apparaît à travers le sentiment de frustration qu'elle impose au désir du roi:

> Dans ma condition, ie serois trop heureux,
> Si ie n'estois pressé d'un tourment amoureux,
> D'un feu continüel, d'une ardeur sans mesure,
> Qui tient incessamment mon ame à la torture:
> Ou si je pouvois vaincre une severité
> Qui s'opose au courant de ma prosperité
> [...]
> Un coeur que ie ne puis ranger sous mon pouvoir,
> En possedant le corps où ie le sens mouvoir.
> [...]
> C'est avecque raison que mon humeur est sombre,
> [...]
> Ie brusle d'un desir qui n'est point satisfait. (vers 205-210, 217-218, 223, 226)

Cependant, dès que Pherore et Salome se mettent à lui reprocher sa passion absurde pour une femme qui n'a visiblement ni affection ni respect pour lui ("Qui pour recompenser un traictement si doux/ N'aplique son esprit qu'à mesdire de vous", v. 265-266), Hérode prend la défense de Mariane, ou plutôt de ses sentiments à lui. Il dessine de son épouse, en termes précieux, un portrait à la fois moral et physique ("Tant de rares vertus, & de divins apas", v. 232), mais dont la beauté est la principale caractéristique. A Salome qui lui reproche "de cherir une roche", il répond que, dans ce cas, Mariane est "un rocher d'albastre...où l'on voit esclater":

> Tout ce que la Nature a fait pour me tenter,
> Il n'est point de rubis vermeils comme sa bouche,
> Qui mesle un esprit d'ambre à tout ce qu'elle touche,
> Et l'esclat de ses yeux veut que mes sentimens
> Les mettent pour le moins au rang des diamans. (vers 274-278)

À travers la métaphore filée, le portrait pétrarchisant de Mariane évoque donc

une beauté brillante (et minérale), en même temps que le désir d'Hérode (tenter, bouche/touche, vermeils/mesle), lequel déclarera en fin de scène, au moment d'envoyer chercher la reine: "Et sa bouche pourtant, avec un seul baiser,/ Quand elle auroit tout dit, pourra tout appaiser" (v. 333-334).

Cependant, à la défense de Mariane, à qui Pherore et Salome reprochent l'absence "d'un bon naturel" et son attitude dédaigneuse, Hérode évoque les autres qualités qu'il voit à son épouse: sa chasteté, qui explique sa froideur, la bonté qu'elle lui a manifesté jadis en lui accordant de précieux conseils (et l'obligation qu'il lui en a), la sagesse de son esprit, sa haute ascendance, qui justifie un orgueil bien naturel à ses yeux:

> Ceste obligation me touche tendrement
> Et me fait excuser ses desdains aisément;
> Ie vois beaucoup d'orgueil en ses beautez divines:
> Mais on voit rarement des roses sans espines.
> Et pui il est bien iuste à dire verité:
> Qu'elle garde *entre vous*[265] un peu de maiesté.
> Mille Rois glorieux sont ses dignes ancestres,
> Et l'on peut la nommer la filles de nos Maistres. (vers 289-296)

Par l'expression "entre vous" (plutôt qu' "entre nous"), Hérode marque une distance entre sa proche famille et lui, distance qui implicitement l'élève au niveau de Mariane. La conquête de celle-ci représente certainement un agrandissement de l'image royale d'Hérode, mais le paraître ne lui suffit pas ("Ma gloire n'est qu'un songe..."). Le refus de Mariane de reconnaître son pouvoir (l'échec de sa quête érotique) le prive de l'être (de l'essence?) royal. Ainsi le locuteur construit-il par son discours une image rassurante de Mariane

---

[265] C'est moi qui souligne.

(la fidélité qu'elle lui a manifesté en lui accordant de précieux conseils dans un moment difficile et qui prouve, selon lui, sa "secrette amour"), image qui vient se superposer à la représentation du sentiment de dépossession évoqué auparavant: la frustration causée par le côté inaccessible (rigueur, froideur, glace, pierre, dédain) de Mariane, frustration qui crée en lui une sorte de manque au niveau de son être royal (sa gloire et sa grandeur).

Le discours théâtral dessine cependant une autre contradiction. Si la quête du sujet pour son objet s'inscrit dans son désir, par ailleurs évident, de puissance, on ne peut pourtant l'y réduire purement et simplement. Au départ, rien que de noble et de sincère dans la description de cet amour, d'ailleurs bien faite pour attirer la sympathie du spectateur[266]. Celui-ci doit attendre la version de Mariane pour se rendre compte, a posteriori, de la contradiction dans la position d'Hérode (ses crimes commis à l'encontre de la famille de celle qu'il aime), ainsi que de son aveuglement et même son refus de voir ("Mes plaintes sont toujours plus iustes que ses larmes", v. 230). Il y a donc plus que ce qu'Anne Ubersfeld appelle "l'ancrage idéologique de la passion", c'est-à-dire, le fait que tout amour d'un être pour un autre (celui de Rodrigue pour Chimène, par exemple) soit

---

266 Le discours d'Hérode évoque une passion enracinée dans le désir physique, mais qui va bien au-delà, puisque la satisfaction de celui-ci ne lui suffit pas. C'est la possession totale de l'être aimé à laquelle il aspire, un être qu'il tient d'ailleurs en haute estime et au sujet duquel il refuse sagement d'écouter aucune calomnie:

> Ie connois Mariane, & sçay qu'elle est trop sage
> Pour s'estre abandonnée à tenir ce langage.
> Si les Grands s'arrestoient à tout ce qu'on leur dit,
> L'imposture auprès d'eux auroit trop de credit. (vers 323-326)

Bien entendu, c'est précisément ce qui va se passer dans la suite. Mais, à l'acte I, ce refus de prêter foi (il y prête l'oreille quand même) aux calomnies au sujet de Mariane est la preuve que le modèle actantiel S-O Hérode-Mariane est actif au moins à ce moment de l'action.

inscrit dans une situation socio-culturelle[267]. Que le désir d'Hérode s'exacerbe sous le fait de la frustration n'a rien d'exceptionnel non plus. Ce qui est plus particulier, c'est le fait que, dans sa quête, Hérode est et ne cessera d'être son propre opposant et qu'il active ainsi un manque qui lui fait désirer d'autant plus son objet; un objet dont la possession représenterait, illusoirement ou non, la plénitude d'être à laquelle il aspire, y compris l'être ou l'essence royale (gloire/grandeur).

Revenons au schéma actantiel. Le raisonnement précédent m'amène à situer la gloire, non sur l'axe sujet-objet, mais sur l'axe destinateur-destinataire, celui de l'idéologie ou du contrôle des valeurs. Dans ce schéma, le désir de puissance figure avec Éros en position de destinataire D1, alors que l'actant destinataire D2 se compose, non seulement du sujet lui-même (soi), mais aussi de la royauté (gloire/grandeur), comprise comme plénitude de l'être royal. La phrase actantielle de base est alors: *Éros (force biologique, psychologique et sociale), combiné au désir de puissance, veut que [le sujet Hérode recherche l'objet Mariane] dans son propre intérêt et pour accéder à une royauté (gloire/grandeur) pleine et entière*. On a dès lors le modèle actantiel tel que dans le schéma 2.2.

Le même désir de puissance dans lequel s'inscrit, au moins partiellement, la passion du roi parvenu (self-made king) qu'est Hérode pour la reine d'ascendance qu'est Mariane l'a poussé à supprimer tous ceux qui pouvaient

---

[267] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. o.c. 64.

faire obstacle à son pouvoir. Mais si la suppression des derniers représentants mâles de la dynastie asmonéenne (le frère et le grand-père de Mariane) lui aassuré[268] une royauté de fait (le pouvoir politique), ces mêmes crimes lui interdisent l'accès à la plénitude de l'être, de l'essence royale (la"légitimation"?), que seul peut lui conférer l'amour/la reconnaissance de Mariane. D'où la contradiction tragique

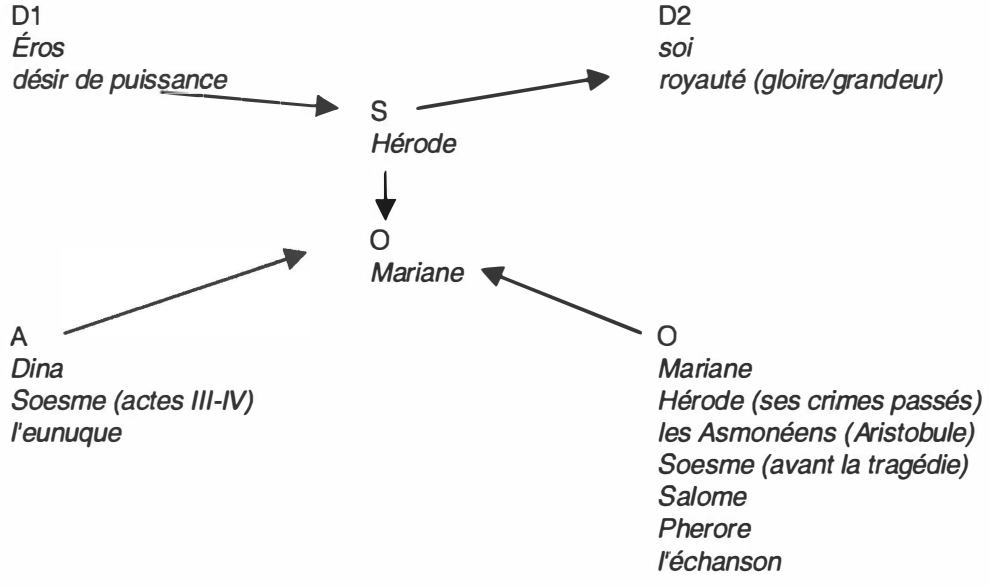


Schéma 2.2 *LA MARIANE* (Tristan) - actes I -V: Hérode-Mariane (b)

---

[268] assurance réelle et peut-être aussi symbolique (sorte de meurtre du père/roi, qui lui permet de *devenir lui-même* père/roi. Cf. l'analyse que fait Ubersfeld du meurtre du roi par Macbeth et de la passion de Pyrrhus pour Andromaque, dans les pièces de Shakespeare et de Racine: "Ainsi chez Macbeth, le désir d'*être* (grand, roi, homme + le désir de sa femme) s'investit métonymiquement dans le "désir" ou plus exactement le vouloir de tuer Duncan" (UBERSFELD. *o.c.* 62). Quant à Pyrrhus, son mariage avec Andromaque (sa prisonnière et sa victime) doit lui permettre de s'égaler au père (Achille, meurtrier d'Hector, l'époux d'Andromaque), "de *devenir* le père" (*Ibid.* 64). Dans *La Mariane*, cependant, ces meurtres sont hors de la pièce (antérieurs au début de la tragédie), mais cependant présents dans le texte (notamment, dans l'exposition) et actifs au niveau du modèle actantiel (actant opposant).

B. Modèle actantiel selon l'axe S-O Mariane-mort (Mariane, quête 1): actes II – IV

Dans le modèle actantiel ayant pour sujet Hérode, Mariane figure à la fois en position d'objet et d'opposant. Il s'agit à présent d'envisager les autres forces déjà repérées dans le drame: Hérode, Éros et le désir de puissance, la royauté, le fantôme d'Aristobule et la dynastie asmonéenne, les personnages de Salome et Pherore... et de voir comment ces éléments dynamiques s'organisent à partir du sujet Mariane. Il s'agit aussi de voir si d'autres forces apparaissent dans le texte pour imprimer leur mouvement à l'action.

S'il est facile de dire que Mariane repousse Hérode et même qu'elle le hait, cela ne nous donne pas encore d'indications sur l'objet de sa quête, sinon que ce n'est pas lui. Mais est-ce si sûr ? Ou, plus exactement, cela signifie-t-il que la quête du sujet Mariane n'ait rien à faire avec lui? Du discours et de l'action de l'héroïne, trois éléments passionnels se dégagent qui pourraient éventuellement intervenir dans l'actant objet: 1) le désir de Mariane de dire sa "pensée" (speak the truth), de l' "envoyer" à la figure d'Hérode, sa pensée étant la haine et le mépris qu'elle ressent pour lui à cause des crimes commis ou projetés à l'encontre de sa race, y compris elle-même; 2) la passion qu'elle met à maintenir/imposer son image (sa distance) royale, passion qui s'enracine dans la conviction de l'existence d'une différence d'essence (de "sang", mais aussi de moralité) entre elle et son mari; 3) non seulement son mépris pour la mort, qu'Hérode, qui la poursuit, est aussi le seul à s'efforcer de lui éviter (mais la Tragédie veut qu'il ne la lui évite pas), mais justement l'assiduité avec laquelle elle semble la rechercher. Ces trois éléments, liés dans la logique créée par son

discours, au niveau de l'action concourent tous au même résultat, c'est-à-dire, au dénouement: la mort de l'héroïne (*dernière péripétie*) et, pire (catastrophe finale ou, tout simplement, *catastrophe*[269]), la douleur et la folie consécutives du héros.

Pensons à l'action dans sa totalité. Bien que la tragédie porte le nom de l'héroïne, on peut à juste titre se demander qui est le sujet "véritable" de la pièce, celui dont la quête entraîne l'action. Hérode poursuit Mariane d'un désir passionné. Mais c'est lui-même qui, par les crimes commis antérieurement contre sa famille à elle, par sa possessivité excessive, puis par le mécanisme répressif qu'il met en place contre elle, fait obstacle à sa propre quête. Repoussé par Mariane, poussé à bout par une jalousie qu'il s'est lui-même créée, c'est lui qui, pour son propre malheur, décide de la mort de la reine. Mariane meurt, victime innocente de la fureur jalouse de son époux. Mais Mariane serait-elle morte sans la haine et les intrigues de sa belle-soeur? Et surtout, Mariane serait-elle morte si elle avait voulu vivre? Quelque justifiées que soient sa révolte et sa colère, il reste que c'est elle qui déclenche l'action et renverse le cours des choses, car, en se refusant à son mari avec mépris, elle provoque sa fureur et l'incite à prêter l'oreille à la fausse accusation portée contre elle (intrigue qui d'ailleurs ne prend place à ce moment que parce que son ennemie a eu l'habileté de saisir le moment favorable et que, comme on le

---

[269] La *dernière péripétie* est "l'événement par lequel l'intrigue est dénouée". On l'appelle aussi: élimination du dernier obstacle, changement de fortune du principal ou des principaux personnages, ou encore début du dénouement. La dernière péripétie introduit à la dernière situation de la pièce, "celle qui fixe une fois pour toutes l'état des personnages". La *catastrophe*, qui est appelée aussi achèvement, décrit les conséquences de la dernière péripétie. L'ensemble, dernière péripétie et catastrophe, constitue le dénouement. J. SCHERER. *La dramaturgie classique en France*. o.c. 124-128.

verra, c'est Mariane elle-même qui l'en a avertie). Au cours du procès, l'agressivité de la reine nourrit la méfiance grandissante d'Hérode à son égard, tout comme celle d'Hérode renforce la conviction de Mariane de se trouver en face de son bourreau. À tous les stades de son procès, elle aurait pu, si elle l'avait voulu, retourner la situation à son avantage. Il lui suffit de quelques larmes versées malgré elle pour qu'Hérode lui fasse aussitôt grâce et lui déclare sa passion. Mais là encore, elle s'arrange pour provoquer sa fureur. Si Hérode la fait emprisonner, il ne peut se résoudre à la faire périr, et il faudra l'insistance de son entourage pour lui arracher l'ordre d'exécution. Objet d'une passion démesurée de la part d'un époux tout puissant, Mariane, reine et épouse captive, a tout fait au cours de la tragédie pour inciter celui-ci à la faire périr, ainsi que pour faciliter la tâche à ses ennemis. Cette quête de la mort, qui s'était dégagée lors de la lecture de la scène du procès (III, 2), se vérifie à l'échelle de la pièce entière. "Ma mort est à la fois contrainte & volontaire" (v. 1316), dira Mariane en partant à l'échafaud. Et ces mots qui, actualisant l'héroïsme de la victime, suscitent l'admiration et la pitié du spectateur, traduisent aussi la complexité de la question du sujet actantiel de la tragédie.

Dans cette présentation de l'action, Mariane devient le sujet principal (mais non unique) de la tragédie et elle est en quête de la mort. Cette quête rencontre les actants opposant et adjuvant tels que dans le schéma 2.3.

La quête de Mariane étant constante tout au long de la tragédie, j'établis ce schéma pour l'ensemble de l'action. S'il y a des différences, ce ne sont que des différences de degré dans son désir, non des variations de celui-ci. Cependant,

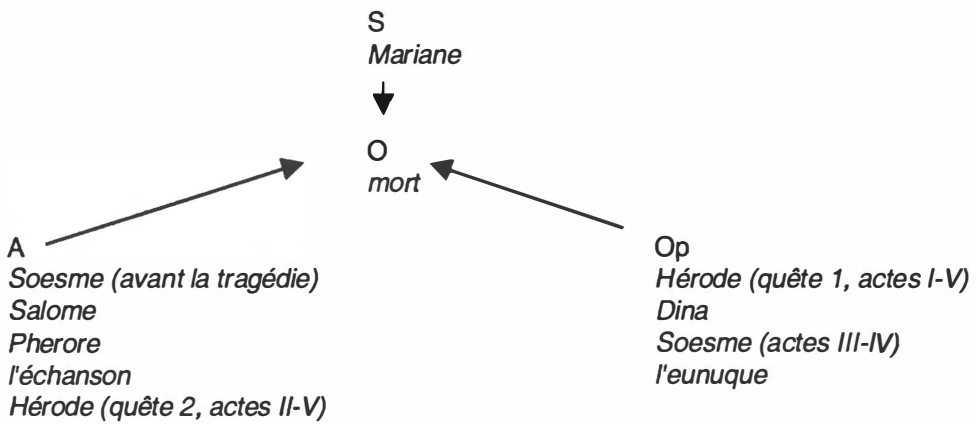


Schéma 2.3. *LA MARIANE* (Tristan) - actes II - IV: Mariane-mort (a)

l'acte III ayant été considéré lors de la lecture au ralenti, j'examinerai ici principalement l'aspect actantiel de l'action à l'acte II. À partir de l'acte IV, une seconde quête du sujet Mariane viendra se superposer à la première sans toutefois la contredire.

Pherore, Salome et l'échanson, ennemis de Mariane, sont adjuvants à sa quête et cela, également au cours de toute la pièce. Il en est de même de Soesme dont la révélation de l'ordre secret du roi, antérieure au début de la tragédie, provoque la réaction de la reine et sert donc de déclencheur à l'action. Mais qu'en est-il du personnage d'Hérode?

Après avoir chassé Mariane de sa chambre pour s'être refusée à lui (II, 4), le roi, malgré sa colère et l'éveil de sa méfiance ("Ce mespris me descouvre un desir de vengeance,/Que ie veux observer avecque diligence./ Desormais de ta part tout me sera suspect,/ Ie n'auray plus pour toy ny bonté ny respect", v. 645-648), n'a pas encore l'intention de prendre des mesures répressives contre son

épouse. Salome a beau insister et le prévenir que "La tigresse qui void enlever sa portée,/ Est moins à redouter qu'une femme irritée" (v. 693-694), Hérode considère encore que, puisqu'il est prévenu des mauvaises intentions de Mariane (celles qu'il déduit de son "mépris"), une surveillance efficace suffira à la contrôler (II, 5). Par contre, quand, suite aux révélations de l'échanson, il décide de juger son épouse au cours d'un procès (II, 6), il déclenche un mécanisme extérieur et intérieur qu'il ne sera plus à même de contrôler et, à partir de ce moment-là, il devient adjuvant à la quête de Mariane.

Hérode constitue donc un opposant efficace jusqu`à la scène 5 de l'acte II (parce que les forces en jeu dans le drame s'organisent autour de sa quête de l'objet Mariane?). À partir de la scène 6 du même acte, tout en restant opposant (il hésitera jusqu`à la fin à faire périr Mariane), le roi devient adjuvant à la quête de celle-ci et c'est son action dans ce sens qui prévaut (et dès lors les forces en jeu se combinent autour de la quête de Mariane?). Parmi les personnages constituant l'actant opposant, Hérode est en outre le seul qui ait le pouvoir d'influer sur l'action. Soesme et l'eunuque figurent en actant opposant (actes III-IV) parce qu'ils meurent en proclamant l'innocence de la reine et que ce fait rapporté à Hérode le fera un moment hésiter dans sa décision, mais leur influence en ce sens sur l'action est négligeable (il ne s'agit que d'une mention). Inefficace aussi, la suivante Dina, qui en tant que confidente et consolatrice sert surtout de repoussoir à l'héroïne et de porte-parole d'un monde non tragique[270]: c'est pourquoi, elle s'efforce inutilement de faire accepter son sort à Mariane et lui parle en vain le langage de la "raison" et du compromis.

---

[270] Roland BARTHES. *Sur Racine.* Paris: Le Seuil, 1963. 61-63.

Je n'ai pas encore parlé des actants destinateur et destinataire. Comme pendant à Éros (pulsion libidinale et peut-être aussi pulsion de vie) dans le cas de la quête amoureuse, je poserai, comme destinateur D1 de la quête de Mariane, une pulsion de mort[271]. Encore faut-il voir à qui ou à quoi profite cette quête et donc qui ou que placer en position de destinataire D2 (soi?).

J'y viendrai dans un moment, mais je voudrais d'abord approfondir l'actant objet et voir comment il s'articule dans le discours et l'action de l'héroïne au début de l'action et jusqu'à l'acte III inclu. Il me paraît important, en effet, de pouvoir fonder psychologiquement le désir du sujet[272], et cela particulièrement dans une tragédie qui, participant de l'esthétique de l'illusion mimétique, approfondit l'analyse psychologique[273]. Ce détour nous permettra aussi de dégager plus clairement les actants situés sur l'axe D1-D-2 et de déterminer le rôle de la gloire dans le modèle actantiel.

---

271 J'envisage volontiers cette pulsion de mort au sens freudien. Freud a d'abord opposé les pulsions d'auto-conservation aux pulsions sexuelles. Mais dans ses dernières théories (à partir de *Au-delà du principe de plaisir*, 1920), Freud oppose "les deux instincts fondamentaux, Éros et Thanatos. Éros, assimilé à la libido et à la vie, a pour tâche de garder le sujet vivant et désirant et de lutter contre la pulsion destructrice, originairement dirigé vers le sujet lui-même. Visant à l'anihilation des tensions, au retour de l'être vivant à l'état anorganique, la pulsion de mort se manifeste par la tendance, soit à l'autodestruction, soit à l'agression ou à la destruction d'autrui. Jean-Pierre CHARTIER. *Introduction à la pensée freudienne. Les concepts fondamentaux de la psychanalyse.* Paris: Payot, 1993. 144-145, ainsi que J. LAPLANCHE & J.B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse.* 2ème éd. Paris: Quadrige/PUF, 1998. 371-378 ("Pulsion de mort").

272 Cf. note 102 (UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* 57-58).

273 Voir l'Advertissement à la pièce: "Ie me suis efforcé de depeindre au vif l'humeur de ce Prince sanguinaire, à qui la Nature avoit fait assez de graces pour le rendre un des plus grands hommes de son siècle, s'il n'eust employé ces merveilleux advantages contre sa propre reputation [...]; i'ai seulement voulu descrire avec un peu de bien-seance, les divers sentimens d'un Tyran courageux & spirituel, les artifices d'une femme envieuse & vindicative, & la constance d'une Reine dont la vertu meritoit un plus favorable destin." (*La Mariane.* Éd. C. ABRAHAM. o.c. 31).

Au cours de la lecture de la scène du procès, on avait remarqué chez l'héroïne l'identification à sa famille morte, d'une part, l'aspiration à être délivrée de sa souffrance par la mort, de l'autre, et on avait supposé de plus un désir inconscient de vengeance, la mort de la victime représentant aussi une sorte de mort du bourreau; du moins, c'est ce qui ressortait du discours de ce dernier. On avait vu, d'autre part, que dans le discours de l'héroïne, sa mort prenait une dimension éthique (assimilation au martyre) et une signification symbolique (retour à un état de royauté perdu sur la terre). Selon l'anticipation de Mariane, cette mort allait donc lui apporter le repos (la délivrance) et la gloire (palme du martyre et royauté céleste ou spirituelle). On était là en plein noeud de l'action. Mais qu'en est-il au moment de l'exposition?

Revenons au désir de Mariane, tel qu'il se présente sous les trois formes mentionnées précédemment (désir d'exprimer sa colère à Hérode, désir de projeter une image royale, désir de mort) et tel qu'il surgit dès ses premières paroles (II, 1). Celles-ci interpellent le spectateur aussi bien que son interlocutrice, Dina, la dame d'honneur, et balaient d'un seul coup les images rassurantes qu'Hérode s'étaient soigneusement efforcé de construire par son discours (Mariane "bon objet"[274]):

MARIANE
le croirois ton conseil, s'il estoit raisonnable:
Mais quoy? veux tu que i'aime un Monstre abominable,
Qui du trespas des miens me paroist tout sanglant?

DINA
Si vous ne l'aimez pas, faites-en le semblant (vers 348-350)

---

[274] Je fais appel ici, à propos du personnage d'Hérode, aux notions de "bon objet" et de "mauvais objet" selon Melanie Klein. Je développerai cette interprétation dans le paragraphe traitant de la quête 2 d'Hérode.

[...]

Le "conseil raisonnable" se heurte au "Monstre abominable"; et comment faire "le semblant" avec un monstre "tout sanglant"? Paroles qui font éclater tout de suite l'antagonisme entre les époux et révèlent brutalement ce qu'Hérode refusait de dire et de voir: la souffrance et la haine de Mariane, ainsi que la cause de celles-ci, les crimes commis contre sa famille.

A Dina, qui lui recommande la prudence et la dissimulation ("C'est un art excellent que de sçavoir bien feindre,/ Lors que l'on est reduit à ceste extremité,/ De ne pouvoir agir avecque liberté", v.352-354), Mariane se récrie, revendiquant le droit qui lui revient de naissance: la liberté de s'exprimer sans contrainte et selon son coeur/sa pensée:

MARIANE
Moy? que ie me contraigne? estant d'une naissance
Qui peut impunément prendre toute licence,
Et qui sans abuser de ceste authorité,
Ne reigle mes desirs que par l'honnesteté?
Que mon coeur se desmente, & trouve du merite
A plaire au sentiment d'un Barbare, d'un Scythe,
Meurtrier de mes parens ? (vers 355-361)

Il s'agit ici de la liberté de coeur et de parole, mais aussi de plus que cela. Comme le souligne Francesco Orlando, la rigueur morale de Mariane apparaît ici comme le produit d'une volonté libre et gratuite[275]. Cette rigueur morale s'enracine dans la conscience de ce qu'elle se doit à elle-même et à sa race, la fidélité à son être (son ascendance) et à son image royale:

---

[275] Ce sont ces vers qui ont fait considérer Mariane comme une héroïne plus comélienne que les héroïnes cornéliennes elles-mêmes. Cf. Antoine ADAM. *Histoire de la littérature française au XVIIème siècle*. t. 1. *L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*. Paris: Domat, 1956. 546. Mentionné par Francesco ORLANDO. "Il sogno di Erode e i motivi della *Mariane*". o.c. 62.

MARIANE
Si mon corps est captif, mon ame ne l'est pas:
le laisse la contrainte aux serviles personnes,
le sors de trop d'ayeuls qui portoient des Couronnes,
Pour avoir la pensée, & le front differans,
Et devenir Esclave en faveur des Tyrans.
Qu'Herode m'importune, ou d'amour, ou de haine,
On me verra tousiours vivre et mourir en Reine.(vers 362-368)

Mariane explicite ici l'éthique en fonction de laquelle nous la verrons se comporter en face d'Hérode, y compris une éthique du langage, qui prohibe le mensonge et la dissimulation. Cette éthique, qui prend appui sur une vision d'elle-même et d'autrui (d'elle-même par rapport à autrui), s'enracine dans le sens de la dignité royale qu'elle possède au plus haut point et qui l'isole du monde qui l'entoure. La franchise (au double sens du mot, liberté et sincérité) de langage et de comportement est un attribut, un droit et un devoir royal[276]. C'est pourquoi, comme la scène du procès l'a bien montré, ce que Mariane reproche à Hérode, ce ne sont pas seulement ses crimes (d'où provient la haine qu'elle éprouve à son égard), mais aussi la lâcheté et l'hypocrisie avec lesquelles il les a commis (d'où son mépris). A ses yeux, la différence morale (mensonge/franchise) enterine la différence de "sang" (servilité/royauté) qui les sépare[277].

---

[276] On peut rapprocher cette éthique du discours exprimée par Mariane d'une conception de la représentation de la royauté que l'on verra à l'oeuvre au théâtre, par exemple, au niveau de la vraisemblance et de la bienséance. Ainsi, à l'époque classique, il va à l'encontre de la vraisemblance qu'un personnage de roi qui se respecte (le cas de l'usurpateur ou du tyran est différent) cherche délibérément à mentir ou à tromper. C'est pour cette raison que, contrairement à ses sources, Racine, respectueux de l'attente de son public, choisira de faire accuser Hippolyte par Oenone, la nourrice, et non par Phèdre, une princesse de sang royal.

[277] Ce lien entre royauté et franchise existait déjà à l'état embryonnaire dans *Mariamne* d'Alexandre Hardy. Au cours de son procès, Mariamne répondait à l'accusation d'empoisonnement par ces mots:

Connoist qu'un naturel genereux et Royal
Ne sçauroit consentir à rien de déloyal. (Hardy, *Mariamne,* vers 1023-1024)

Cette conception de la royauté n'allait pas pourtant jusqu'à inclure une morale du langage. Et surtout, royauté et servilité (ou obscurité de naissance) ne contrastaient pas aussi clairement selon l'opposition franchise/mensonge. La Mariamne de Hardy, moins sympathique que celle de Tristan, était aussi moins sophistiquée et méprisait son mari

Le discours du personnage construit donc l'image d'une héroïne à la fois d'une haute moralité et d'une grande solitude. Son sens moral, enraciné dans son image (royale) d'elle-même (et donc "intériorisé"), est ce qui la distingue, la distancie, des "serviles personnes" de son entourage, et, en particulier, de sa belle-soeur (II, 2) et de son époux (III, 2). Comme le dit Claude Abraham, Mariane, héroïne "éminemment morale dans un monde machiavélique et amoral, [...] refuse d'accepter les critères de ce monde et d'en jouer le jeu"; héroïne aussi qui préfigure Suréna, dont le "crime" est d'avoir plus de vertu que son roi et qui dira à celui-ci: "Ordonnez de mes jours, j'aurai soin de ma gloire"[278].

Le mot gloire n'apparaît pas ici. Pourtant, le "le sors de trop d'ayeuls qui portoient des Couronnes" (v. 364) de Mariane répond au "Mille Rois glorieux sont ses dignes ancestres" (v. 295) d'Hérode à l'acte précédent. On a déjà ici les premiers échos d'un réseau thématique au coeur duquel figurent les motifs entrelacés de la gloire et royauté de Mariane[279]. Cependant, là où Hérode ne voyait qu'une gloire extrinsèque (éclat prestigieux ressenti et reconnu par

---

essentiellement à cause de sa bassesse de naissance.

Mais la Mariane de Tristan a subi aussi l'influence de celle du Père Caussin. Tristan suit Flavius Josèphe dans la détermination du personnage et lui conserve son caractère orgueilleux et hautain, mais il a clairement voulu donner à son héroïne une élévation morale que la Mariamne de Hardy ne possédait pas. Il donne ainsi à son héroïne un aspect plus sympathique du point de vue humain. Le sens moral de celle-ci s'enracinant dans la conscience de sa royauté, son image royale/glorieuse en est agrandie. Et enfin, Mariane n'est plus seulement une victime, mais elle devient aussi une martyre, si pas de la foi, du moins de ses convictions morales.

278 Claude ABRAHAM. "Pour une *Mariane*". o.c. 6.

279 Et contrairement à ce qu'on aura à la scène 2 de l'acte III, ici, au cours de la première scène de l'acte II, c'est le thème de la gloire de Mariane qui est développé *in absentia* et celui de la royauté *in praesentia*.. On notera que Mariane ne s'attribue pas directement la gloire à elle-même, mais que celle-ci provient de son ascendance. Son mérite à elle est de rester fidèle à cette image glorieuse au niveau de sa vie privée. En quelque sorte, la gloire féminine reste modeste.

autrui), pour Mariane, gloire extrinsèque et gloire intrinsèque (estime de soi et constance dans l'adversité) sont indissociables. On notera aussi le rapport avec l'image (de soi) et le regard, qui apparaît à la fois comme celui d'autrui et le sien propre ("*On me verra* tousiours vivre & mourir en Reine", v. 368).

De la haine pour Hérode, on est ainsi passé à la gloire et à la royauté de Mariane; celles-ci correspondent à une différence de nature (d'essence, de "sang") et d'attitude qui la sépare de lui irréductiblement, sans que l'on puisse encore déterminer avec précision où se situent cette gloire et cette royauté dans le modèle actantiel.

La vertu de Mariane n'empêche pas la coexistence dans le texte d'autres dimensions du personnage. Refusant "d'accepter les critères de ce monde et d'en jouer le jeu", Mariane pousse la témérité et la bravade à l'extrême. Non seulement, elle se moque d'être entendue des espions que Salome a fait placer partout pour lui rapporter ses propos ("N'importe, laissons les escouter à leur aise,/ Ils n'auront pas le bien d'ouir rien qui leur plaise", v. 375-376), mais elle ne craint pas de déclarer à sa belle-soeur, qu'elle sait être sa pire ennemie, l'opinion méprisante qu'elle a d'elle et du roi. Ainsi vont les cinquante-trois vers de stichomythie de la deuxième scène de l'acte II, au cours de laquelle les deux femmes s'affrontent. Parlant du roi:

SALOME
Vous y remarqueriez moins d'imperfection,
Si vous n'aviez pour luy beaucoup d'aversion.

MARIANE
Ie n'ay d'aversion que pour l'horreur du crime,
Mais tous les gens de bien l'ont en la mesme estime.

SALOME
S'ils ont ces sentimens, ils en parlent bien bas.

MARIANE
C'est qu'ils craignent la mort, & ie ne la crains pas.

SALOME
C'est en dire un peu trop; vous devez ce me semble,
Porter plus de respect au neud qui vous assemble.

MARIANE
Les respects qu'on luy doit me sont assez cognus,
Car ie n'ignore pas d'où vous estes venus. (vers 503-510)

En réalité, c'est le tyran lui-même qu'elle a l'intention de provoquer:

MARIANE
I'iray: mais ce sera pour luy faire paroistre
Qu'il est un parricide, un scelerat, un traistre,
Et que ie ne sçay point de loy, ny de devoir
Qui me puisse obliger desormais à le voir. (vers 467-470)

Ces derniers vers s'adressaient à Dina, lors de la scène précédente. Mais Mariane ne craint pas de prévenir également Salome (qui d'ailleurs avait tout entendu) de son dessein et de l'avertir, par le fait même, que le moment est favorable aux intrigues[280]:

SALOME
Vous allez voir le Roy?

MARIANE
Ouy, i'y vay de ce pas,
Luy tenir un discours qui ne luy plaira pas.

SALOME
Vous ne luy direz rien qui luy puisse déplaire,
Il aime tout de vous, iusqu'à vostre colere.

MARIANE
Et moy qu'il a renduë un obiet de pitié,

---

[280] En ce sens, on peut dire que l'action commence déjà à la fin de cette scène d'exposition (II, 2). De même, la résolution de Mariane d'aller trouver le roi pour lui dire son fait, résolution qu'elle affirme à la fin de la scène précédente (II, 1, v. 467-471) constitue le premier pas, le déclic qui met en branle le mécanisme de la tragédie.

l'abhorre tout de luy, iusqu'à son amitié. (vers 521-526)

Voilà pour la colère de Mariane et son besoin irrépressible de faire connaître à Hérode sa façon de penser ("Qu'il est un parricide, un scelerat, un traistre,/ Et que ie ne sçay point de loy, ny de devoir,/ Qui me puisse obliger desormais à le voir"). Dès ses premières paroles, l'héroïne liait explicitement cette extrême "franchise", non seulement à son être/image royal/e, mais aussi à l'éventualité de la mort ("On me verra tousiours vivre *& mourir* en Reine"). C'est cette vision de son destin royal/glorieux qui, l'isolant désormais parmi les vivants, l'entraîne (ou la pousse) vers la mort. Dès lors, dans le modèle actantiel s'organisant autour de la flèche du désir Mariane-mort, on peut placer, à côté de la pulsion de mort, la royauté et la gloire en position de destinateur D1 (schéma 2.4):

Il reste un dernier point à éclaircir: comment le texte intègre-t-il attitude de franchise, image royale, ainsi que l' "aversion" de Mariane pour Hérode, à la pulsion de mort ?

Une rapide comparaison avec le personnage de *Mariamne* d'Alexandre Hardy, un des modèles de celle de Tristan, peut nous éclairer. Dans la pièce de Hardy, l'héroïne, poussée à bout par le stress de sa situation, souhaitait ardemment la mort de son mari. Elle apparaissait sur la scène (II, 1) en implorant le ciel de lui accorder cette mort, qui représentait sa délivrance et à laquelle elle souhaitait même prêter "le coeur et la dextre" *(Mariamne*, v. 349). En raison des crimescommis contre sa famille et surtout depuis qu'elle avait eu connaissance de l'ordre secret d'Hérode à son sujet, elle ne pouvait ajouter foi au "feint amour" de son mari. Il ne lui restait que l'horreur de devoir "chaque nuict de

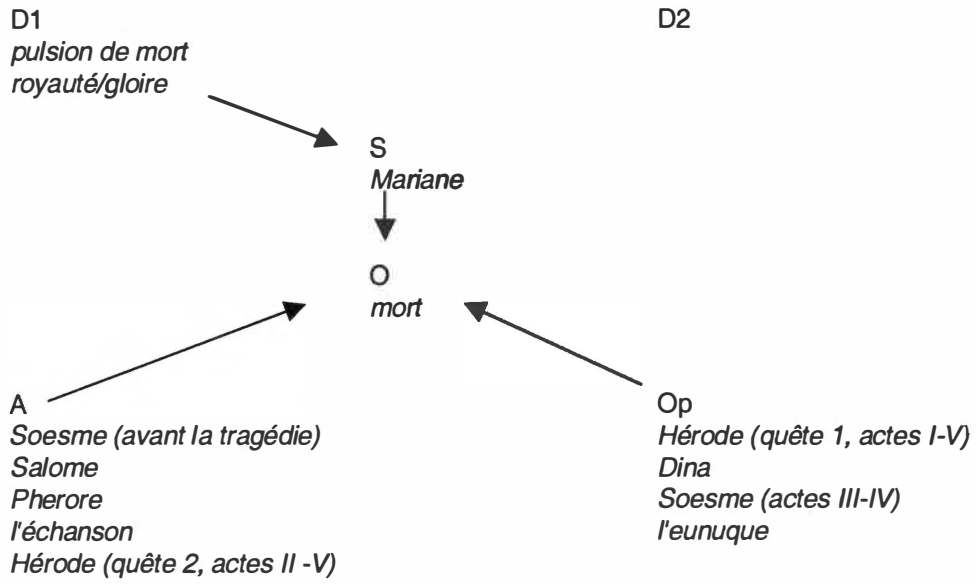


Schéma 2.4 *LA MARIANE* (Tristan) - actes II - IV: Mariane-mort (b)

fureur éperduë/ Tenir la gorge preste à [s]on bourreau tenduë" (v. 341-342), ainsi que le sentiment d'être comme "le chien jetté vif au lyon de curée:/ Auparavant la faim de son ventre emparée,/Il s'en jouë, assiegé des griffes, attendant/ Qu'elle [la faim] arrive..." (v. 425-428). À cela s'ajoutait son profond mépris pour un "usurpateur inique,/ Né d'ignobles parens, estranger inconnu,/ Presque de la charuë au trône parvenu" (vers 466-468). Il lui importait peu, au contraire, que ses propos arrivent aux oreilles du tyran: elle était "Lasse de plus languir és liens du martyre,/ Lasse de voir le dard encoché de la mort/ Sans cesse me mirer, et me poursuivre à tort" (vers 374-376). De ce discours on pouvait donc comprendre qu'à défaut de la mort d'Hérode, c'était la sienne qu'elle aurait prise comme une délivrance. Bien entendu, la reine était totalement innocente du crime dont on allait l'accuser, mais, seule face aux "Cieux", à sa nourrice et au spectateur, elle ne craignait pas de désirer la mort d'Hérode et d'exprimer ingénument son désir de le tuer.

La Mariane de Tristan n'est pas fondamentalement différente de celle de Hardy, mais le traitement du personnage est autre. On vient de voir que l'auteur dramatique avait donné à son héroïne un ancrage, non seulement passionnel, mais aussi moral. Or, elle ne peut, sous peine précisément de perdre cette dimension, exprimer explicitement de tels désirs de meurtre. Cependant, elle aussi, est entourée, habitée même, par la mort: mort infligée ou projetée par Hérode, celle des membres de sa famille et la sienne propre. Le texte de Hardy insistait sur la monstruosité du tyran (qualifié de "mastin carnassier", "Lestrygon beant", etc), sur la cruauté de ses crimes et le dégoût éprouvé par Mariamne sous les caresses d'un tel monstre. Dans la pièce de Tristan, l'horreur porte moins sur la description du tyran et de ses actes, comme c'était le cas chez Hardy, que sur ce qui en résulte pour Mariane au plan psychologique: chagrin, culpabilité, obsessions:

> Tousiours les vieux Hyrcane & mon frere meurtris
> Me viennent affliger de pitoyables cris;
> Soit lors que ie repose, ou soit lors que ie veille,
> Leur plainte à tous moments vient frapper mon oreille;
> Ils s'offrent à toute heure à mes yeux esplorez,
> Ie les voy tous sanglans & tous défigurez;
> Ils me viennent conter leurs tristes avantures,
> Ils me viennent monstrer leurs mortelles blessures,
> Et me vont reprochant pour me combler d'ennuis,
> Qu'avecque leur bourreau ie dors toutes les nuits. (vers 381-390).

Et tout de suite, ce qui est à la fois le châtiment et la délivrance ?

> Il faut que le perfide acheve ma disgrace;
> Il en veut à mon sang, il en veut à ma race. (vers 391-392)

Sentiments de culpabilité, cauchemars, images obsédantes, identification à sa famille morte. Mariane présente les symptômes de ce qu'on appelle aujourd'hui "posttraumatic stress disorder", affectant les victimes d'un événement

traumatique grave. L'identification ou le désir de rejoindre sa famille dans la mort avait été notée aussi au cours de la lecture de l'acte III, scène 2 (v. 927). Suit ici un rappel des méfaits d'Hérode ("Il n'est pas satisfait pour avoir massacré/ Un vieillard venerable, un Pontife sacré/ [...] Un innocent beau frere, un aimable garçon", v. 393-394, 398), ainsi qu'une longue et poignante évocation d'Aristobule, noyé sur son ordre ("helas! lors que j'y pense/ Le cours de la douleur emporte ma constance;/ I'ay le coeur si serré que ie ne puis parler", v. 399-401). Cette évocation en 28 vers de la figure d'Aristobule rappelle bien évidemment celle du rêve d'Hérode (34 vers sur les 48 vers du rêve). Ces descriptions sont particulièrement frappantes, probablement les plus frappantes de toutes celles de la tragédie, et propres à faire surgir par l'imagination un personnage scéniquement absent. Dans le commentaire qu'Hérode entremêle au récit de son rêve, aussi bien que dans la description que fait Mariane d'Aristobule vivant, les caractéristiques du personnage sont l'éclatante beauté du jeune homme, la richesse de la tiare et des vêtements pontificaux[281], la gloire et la noblesse qui rayonnaient de toute sa personne, l'adoration que le peuple lui portait: tous signes extérieurs de la royauté[282]. Mariane insiste sur la

---

[281] Hérode avait été obligé de faire nommer Aristobule grand-prêtre, fonction que le vieil Hircane ne pouvait plus assurer et qui revenait au jeune homme de par sa naissance (tout comme la royauté d'ailleurs, dont Hérode s'était emparé avec l'appui des Romains). L'événement évoqué ici est la première et la seule apparition en public d'Aristobule, lors de la grande fête des Tabernacles. Quelque temps après, il fut noyé au cours d'une fête, à l'âge de dix-huit ans. Hérode présenta la chose comme un accident. Le détail de ces événements figure dans le récit de Flavius Josèphe, repris par celui du P. Caussin. Toutes ces précisions sont laissées dans l'ombre par la tragédie de Tristan, qui procède, comme on peut encore le constater ici, par allusions.

[282] Hérode (I, 3):

Il n'avoit point icy la Tyare à la teste
Comme aux iours solemnels de nostre grande feste;
Où tirant trop d'esclat d'un riche vestement,
Il obligeoit les Iuifs à dire hautement,
Qu'une si glorieuse, & si noble personne,
Meritoit de porter la Mytre & la Couronne. (vers 111-116)

ressemblance qui existait entre Aristobule et elle:

Il estoit de mon poil, il avoit mon visage,
Il estoit ma peinture, ou i'estois son image. (vers 407-408)

Ainsi, Mariane s'identifie à la figure royale de son frère, et cela dans la vie comme dans la mort:

Et ce tyran cruel en conceut tant d'envie
Qu'il fit soudain trancher le beau fil de sa vie;
Ce clair Soleil levant adoré de la Cour
Se plongea dans les eaux comme l'Astre du iour,
Et n'en ressortit pas en sa beauté premiere,
Car il en fut tiré sans force & sans lumiere.
Et puis qu'apres cela ie flatte l'inhumain
Qui ne vient que d'oster la vie à mon germain?
Plustot le feu me brusle, ou l'onde son contraire
Rende mon sort pareil à celui de mon frere[283]. (vers 419-428)

On a donc ici un désir de mort que la victime dirige principalement sur elle-

---

Et Mariane (II, 1):

A peine il arrivoit en son quatrieme lustre,
Et l'on voyoit en luy ie ne sçay quoi d'illustre,
Sa grace, sa beauté, sa parole et son port,
Ravissoient les esprits dés le premier abord.
[...]
Puis les cieux en son ame avoient mis des thresors
Qui respondoient encore à ceux d'un si beau corps,
Et leurs graces sur luy sembloient estre tombées
Pour relever l'honneur des braves Macabées.
[...]
Le peuple que sa veuë au Temple ravissoit,
Admirant ses apas tout haut le benissoit
[...]
Ce clair Soleil levant adoré de la Cour
Se plongea dans les eaux comme l'Astre du iour (vers 403-422)

Ces descriptions contrastent néanmoins avec la vision horrible du noyé, qui suit immédiatement dans le récit du rêve d'Hérode, le souvenir d'Aristobule vivant. Quant à Mariane, elle se sert d'une métaphore solaire, ainsi que de la litote pour évoquer la noyade de son frère ("... se plongea dans les eaux comme l'Astre du iour/ Et n'en ressortit pas en sa beauté premiere...").

[283] C'est moi qui souligne.

même, plutôt que de le retourner sur son bourreau. Une fois cependant, un mot lui "échappe". Il s'agit du moment où Dina lui représente la passion assidue dont Hérode la poursuit ("Il souspire tousiours quand vous estes absente,/ Il vous nomme à toute heure, il compte tous vos pas;/ N'est-ce pas vous aimer?", vers 444-446[284]). Mariane lui rétorque:

> Hé Quoy? ne sçay-tu pas
> Que cette ame infidelle est pleine d'artifices,
> Que ma perte despend de ses premiers caprices,
> Et qu'au moindre hazard qu'il s'attend de courir
> Il ordonne aussi tost qu'on me face mourir?
> C'est le soin principal de cette amour extrême
> Et c'est à quoy n'aguere il obligeoit Soesme,
> Lors que tout effroyé pour Rodes il partoit,
> Redoutant d'y trouver *la mort qu'il meritoit*[285]. (vers 446-454)

Il faut remarquer l'habileté du dramaturge. Étant donné l'importance de l'information (l'ordre secret du roi), fournie ici pour la première fois, à son interlocutrice comme au spectateur, le mot échappé à Mariane en fin de tirade passe inaperçu; son énonciation sous forme de jugement moral lui donne un aspect "objectif" qui le fait passer comme une information à la suite des précédentes. Le mot n'est pas relevé dans le dialogue. Il est dit pourtant et l'on ne peut exprimer plus clairement que l'on souhaite la mort de quelqu'un.

Mais puisque sa noblesse morale ne lui permet pas d'éprouver des désirs de vengeance et de meurtre, c'est une autre forme de mort que Mariane devra

---

[284] On trouve dans les paroles de Dina les traces de ce qu'Ubersfeld appelle le "discours social sur l'amour". Cet auteur en cite comme exemple les reproches de Célimène à Alceste: "Non, vous ne m'aimez point comme *il faut* que l'on aime" (*Le Misanthrope,* IV, 3), présupposant "qu'il y a tel ou tel type non tant d'amour que de *discours sur l'amour* dans le groupe social dont ils font partie". A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* o.c. 204-205. On a ici la première déconstruction par Mariane du "discours sur l'amour" construit par Hérode.

[285] C'est moi qui souligne.

chercher. pour Hérode, une sorte de mort symbolique, qui assure en même temps sa mort à elle, qu'elle attend comme une délivrance. C'est ici que s'articule l'agressivité verbale de l'héroïne et son entreprise d'agression, sinon de la personne physique, du moins du "personnage" d'Hérode, celui du roi d'abord, de l'amant ensuite; entreprise à laquelle elle se livre, d'abord hors scène, lorsqu'obéissant à l'appel du roi, elle se rend dans sa chambre; puis, sous les yeux du spectateur, au cours de la scène du procès, et qui aboutira au dénouement que l'on sait: la mort de Mariane et ses conséquences pour Hérode; conséquences que l'acte V a pour fonction de montrer et qui constituent, sinon pour l'héroïne elle-même, laquelle n'est plus là pour la contempler, du moins pour le spectateur, la revanche de la victime sur son bourreau - ou du moins, le châtiment de ce dernier[286].

Nous pouvons passer à présent à l'axe du contrôle des valeurs et de l'idéologie, "qui décide de la répartition des valeurs et des désirs parmi les personnages"[287]. A la source de la pulsion de mort de Mariane, comme du sentiment de sa royauté, on peut mettre la famille royale légitime des Asmonéens dont elle est issue et qui est présente dans la tragédie sous la forme des personnages invisibles d'Hircane et d'Aristobule. L'insistance de Tristan sur la figure d'Aristobule et la condensation des figures de Mariane et de

---

[286] C'est aussi sans doute l'avis de l'abbé d'Aubignac: "qu'Herode ait condamné sa femme à la mort par fureur d'esprit, & malgré les tendresses de son amour; on est bien-aise de voir apres l'execution, quels sentimens il en peut avoir". (*La Pratique du théâtre*. Paris: Antoine de Sommaville, 1657. 431. Mentionné, dans un autre contexte, par F. Orlando. *o.c.* 77).

[287] P. PAVIS. *Dictionnaire du théâtre*. o.c.3 ("Actantiel/Modèle").

son frère mort autorisent cette lecture[288]. En quelque sorte, Mariane *doit* mourir, parce qu'elle appartient à leur lignée éteinte, parce qu'elle partage leur royauté et qu'appartenant physiquement à Hérode, elle ne peut sauvegarder celle-ci que dans l'âme, en échappant à l'usurpateur par la mort. Dans sa prière précédant sa mort (IV, 5), elle voit le destin de ses enfants dans la ligne du sien:

Et s'ils sont oprimez en observant ta Loy,
Que vivans sans reproche, ils meurent comme moy. (vers 1334-1335).

---

[288] Orlando fait remarquer que le récit de Flavius Josèphe, qui soulignait l'extrême beauté physique d'Aristobule et de Mariane, ne comportait aucune mention de la ressemblance entre les deux jeunes gens. Au contraire, l'insistance sur ce point, qui est une innovation de Tristan, crée une sorte d'identité, d' "interchangeabilité" entre la soeur et le frère-sosie et met en valeur le sens de substitution de l'un à l'autre dans le songe. À partir de ce phénomème de condensation littéraire [et freudienne] des deux figures jumelles, l'apparition d'Aristobule préfigure la mort de Mariane (je sélectionne ici, dans la problématique complexe élaborée par Orlando, l'élément particulier qui vient à mon propos). Fr. ORLANDO. "Il sogno di Erode et i motivi della Mariane". *o.c.* 56-59.

En fait, Caussin avait déjà indiqué la ressemblance entre la soeur et le frère, mais il n'en faisait aucun usage littéraire. Je pense aussi, d'autre part, que l'on peut lire le songe d'Hérode comme la préfiguration, non seulement du dénouement, mais aussi de toute l'interaction entre les protagonistes au cours de la tragédie, du moins telle qu'elle est ressentie par Hérode. Dans son rêve, Hérode vole avec les ailes de l'amour dans l'espoir de retrouver sa bien-aimée, mais, ne rencontrant que le spectre d'Aristobule, sa victime, qui l'attend pour le couvrir de reproches et d'injures, il entre en fureur devant son audace et lève le bras pour le châtier. Cette confrontation préfigure les deux rencontres qu'il aura avec Mariane au cours de la pièce: le spectateur n'assiste pas à la première, mais il en constate les résultats (Hérode en fureur, chassant Mariane de sa chambre); la seconde est la scène du procès analysée au cours de la lecture au ralenti. Ces deux confrontations se déroulent sur le même schéma que l'affrontement du rêve. Lors de la première rencontre, Hérode, qui avait fait appeler Mariane avec amour, se voit repousser avec violence et mépris (la déception initiale). Lors de l'affrontement du procès, un scénario semblable se répète de façon plus élaborée. La fin de la scène en particulier, quand Mariane se retire du dialogue, désormais hors d'atteinte des coups qu'Hérode essaie en vain de lui porter, rappelle les dernières images du rêve:

Ses propos dés l'abord ont esté des iniures,
Des reproches sanglans, tous plains d'imposture.
Il a fait contre moy mille imprecations;
Il m'est venu charger de maledictions,
M'a parlé de rigueurs sur son pere exercées,
M'imputant tous les maux de nos guerres passées:
Bref voyant qu'il osoit ainsi s'emanciper,
A la fin i'ay levé le bras pour le fraper:
Mais pensant de la main repousser cét outrage,
Ie n'ay trouvé que l'air au lieu de son visage. (vers 134-136)

Et le terrible "réveil" de l'acte V, lorsqu'Hérode apprend la mort de Mariane, est préfiguré par le retour du rêveur à la réalité éveillée:

Ainsi de violence, & d'horreur travaillé,
Avec un cry fort haut ie me suis esveillé. (vers 137-138)

Ce sont donc les Asmonéens qui, sur l'axe de l'idéologie ou du contrôle des valeurs font fonction de destinateur D1. Ceci explique que, dans le modèle actantiel qui a Hérode pour sujet, ils fassent aussi, comme Mariane d'ailleurs, fonction d'opposants existentiels. Et, en effet, le succès de la quête de Mariane (sa mort) représente aussi l'échec de celle d'Hérode. La mort de Mariane, c'est le châtiment qu'Hérode s'inflige à lui-même, mais aussi que Mariane lui inflige et, à travers elle, c'est la vengeance des Asmonéens qui se profile. C'est ici que l'on comprend mieux, dans le rêve d'Hérode, la signification de la voix (celle du fantôme d'Aristobule?) "Apelant MARIANE avec des tons funèbres", songe interprété par le rêveur comme l'avertissement d'une menace.

Dans le modèle actantiel qui a Mariane pour sujet, on peut également faire figurer les Asmonéens en position de destinataire D2. Ce sont eux, on vient de le dire, qui sont les bénéficiaires de sa mort dans la mesure où celle-ci assure la vengeance de la dynastie légitime, mais éteinte, sur l'usurpateur: en effet, la mise en échec de sa quête érotique (la perte de l'objet Mariane) aboutit également à l'anihilation de tout espoir pour lui d'accéder à une royauté vécue comme pleine et entière (à une légitimation, pourrait-on dire, bien que la dimension politique comme telle ne soit pas abordée dans le texte, mais vécue sur le plan psychologique). En effet, la mort de Mariane, dont il est responsable, enferme définitivement Hérode dans son rôle de tyran sanguinaire. Suivant le modèle actantiel du schéma 2.5, nous avons donc, sur l'axe de l'idéologie, le destinateur et le destinataires suivants:

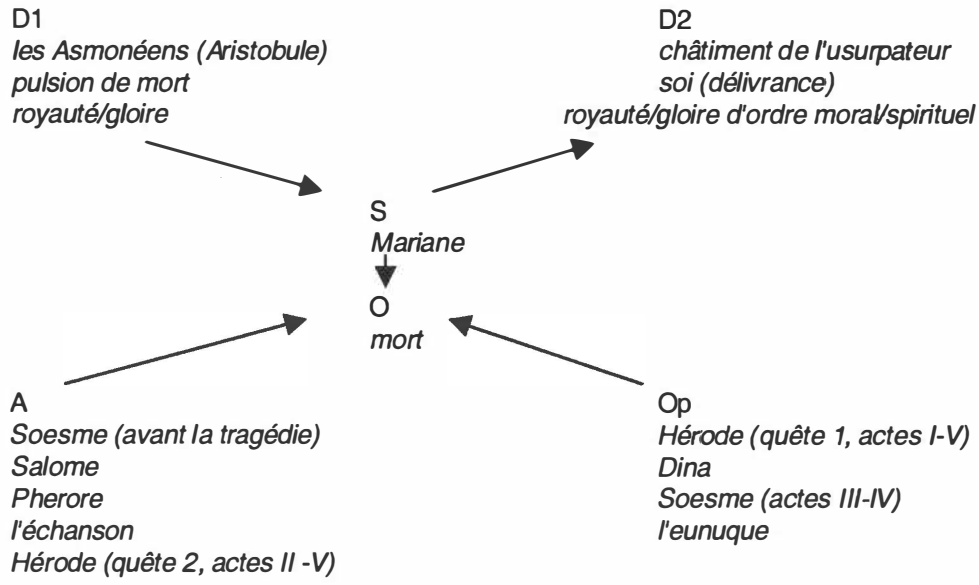


Schéma 2.5 *LA MARIANE* (Tristan) - actes II - IV: Mariane-mort (c)

La phrase de base du récit est alors: *La dynastie légitime, mais éteinte des Asmonéens, se manifestant au niveau du sujet par le sens de la gloire royale et la pulsion de mort, veut que [le sujet Mariane recherche la mort] pour assurer le soulagement de ses souffrances, son accès à une royauté et à une gloire d'ordre moral ou spirituel, ainsi que le châtiment de l'usurpateur (par la perte de son objet d'amour et de sa gloire royale).* Il va sans dire que cette quête présente un aspect totalement contradictoire, dans la mesure où il s'agit d'une entreprise d'autodestruction, aussi bien au niveau de l'actant sujet qu'au plan du destinataire D2. La vengeance de la dynastie asmonéenne ne peut être assurée, en effet, que par la destruction physique de ce qui reste d'elle, à savoir, Mariane et même les enfants qu'elle a eu d'Hérode et pour lesquels le texte anticipe un sort semblable à celui de leur mère[289]. Mais le conflit

[289] C'est ce qui arrivera historiquement (c'est-à-dire, selon le récit de Flavius Josèphe). Quelque vingt ans après la mort de Mariane, et sur base d'une fausse accusation d'un de leurs demi-frères, Hérode fera étrangler les deux fils qu'il

commence déjà au niveau du destinateur D1, où royauté/gloire et pulsion de mort figurent côte à côte, comme instigateurs du vécu, sur le plan psychologique, des valeurs idéologiques de la dynastie légitime; c'est-à-dire, en fait, comme révélateurs de la disparition de ces valeurs sur le plan idéologico-social, puisqu'elles ne peuvent être vécues par le sujet, que dans l'isolement et dans la mort.

Avant de considérer la seconde quête de Mariane à l'approche du dénouement (acte IV), il est temps de retourner au sujet Hérode et de voir comment s'organise son autre quête (Hérode, quête 2): celle qui, allant à l'encontre de son désir d'obtenir l'amour de sa femme, s'attache précisément au même objet que la quête du sujet Mariane, c'est-à-dire, à la mort de celle-ci.

C. Modèle actantiel selon l'axe S-O Hérode-mort de Mariane (Hérode, quête 2): actes II, 6 - V, 1

Je commencerai par noter la place précise de cette quête dans l'action. Au sens strict, elle ne débute qu'à la scène 6 de l'acte II, quand Hérode, suite à l'accusation de l'échanson, décide du procès de Mariane. Toutefois, la violence de la réaction du roi (ainsi que sa facilité à accepter le témoignage de l'échanson) s'explique largement par le refus que Mariane vient de lui faire subir et dont le spectateur voit les effets quand il la chasse de sa chambre (II, 4). C'est pourquoi on peut placer à la scène 4 de l'acte II (ou plutôt dans l'intervalle entre les scènes 3 et 4) le point de départ de la seconde quête d'Hérode, quoique celle-ci ne se manifeste activement qu'à partir de la scène 6. Hérode

avait eu d'elle et dont il avait fait ses héritiers au trône.

poursuit cette quête, avec souffrance mais efficacité, jusqu'à la première scène du cinquième acte, quand il pense, mais trop tard, à suspendre l'exécution de Mariane.

Cette quête d'Hérode allant exactement à l'inverse de la première, il devrait suffire, en faisant pour l'instant abstraction de l'axe D1-D2, de renverser le modèle actantiel de la quête 1 (schéma 2.2) pour obtenir les actants adjuvant-opposant. Tous les opposants à la quête amoureuse d'Hérode deviennent ses adjuvants dès qu'il recherche la destruction de son objet d'amour. Seul le sujet, qui était aussi opposant à sa propre quête amoureuse, n'est pas repris comme adjuvant de sa quête inverse (car un sujet, par définition, agit dans le sens de sa propre quête)[290].

Dans le schéma 2.2 (Hérode, quête 1), la case de l'actant adjuvant ne contenait que des alliés mineurs et inefficaces (Dina, Soesme, l'eunuque). Dans sa quête opposée (Hérode, quête 2), cependant, celle de la mort de Mariane, le sujet Hérode rencontre un opposant considérable, sans lequel, faute de dilemme, la tragédie serait tout de suite terminée: il s'agit bien entendu de lui-même (sa première quête). Soit un modèle actantiel comme dans le schéma 2.6.

On peut noter que les adjuvants et opposants de la quête 2 d'Hérode (schéma 2.6) sont aussi ceux de la quête de Mariane (schéma 2.5), les deux quêtes ayant le même objet. Deux personnages se sont pourtant ajoutés comme

---

[290] Théoriquement, il pourrait exister des cas particuliers de "projections de la volonté d'agir" (GREIMAS, cité par P. PAVIS. *Dictionnaire du théâtre*. o.c. 4 ("Actantiel/Modèle"). Mais ce n'est pas le cas ici.

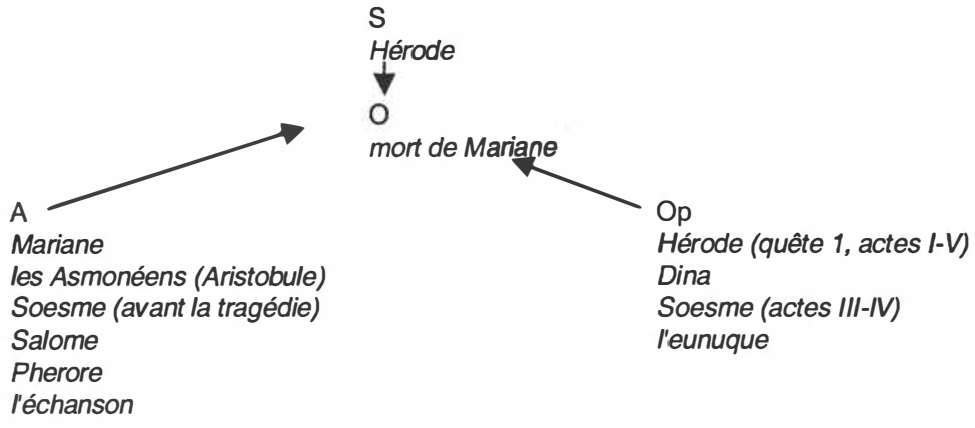


Schéma 2.6 *LA MARIANE* (Tristan) - actes II -V: Hérode-mort de Mariane (a)

adjuvants à la quête d'Hérode, par rapport à celle de Mariane: Mariane elle-même, qui en tant que sujet ne figurait pas comme adjuvant de sa propre quête; et la dynastie asmonéenne, représentée par le personnage invisible d'Aristobule, qui agissait comme destinateur sur le sujet Mariane, et qui, par ce biais, figure à présent en position d'adjuvant de la quête 2 d'Hérode.

Voilà pour les actants adjuvant et opposant. Il reste à trouver les destinateur et destinataire de la quête. Mais, avant cela et pour pouvoir les découvrir, le contenu de la case objet elle-même doit être révisé ou expliqué. En effet, la poursuite de la mort de quelqu'un d'autre ne représente pas en soi un "désir" au sens où l'entend Ubersfeld, c'est-à-dire, un désir au sens freudien (narcissisme, désir de l'autre, à la limite pulsion de mort), qui seul, selon elle, peut expliquer la dépense d'énergie qui propulse le sujet dans l'action. Ainsi, des motivations classiques, comme la haine, le devoir, la vengeance, ne lui paraissent pas "pouvoir être des *désirs* (investissant la flèche sujet-objet), mais l'*envers* de

désirs, avec toute une série de médiations et transferts métonymiques"[291].

Dans le cas d'Hérode, on peut dire bien sûr que son amour pour Mariane se transforme en haine, mais encore faut-il savoir ce que cela veut dire. Selon Lancaster, parlant d'Hérode, "His passion is so powerful that it acts like that of Hermione and kills when it cannot possess"[292]. Sans doute est-ce vrai, mais il me semble plus éclairant de dire qu'Hérode tue ce qu'il aime, dans un accès de fureur bien sûr, mais surtout par angoisse, en situation (imaginaire) d'autodéfense. Je pense, en effet, que le passage brutal d'Hérode non seulement de l'amour à la colère, mais de l'amour au désir de détruire l'objet d'amour s'explique assez bien quand on fait appel aux notions de "bon objet" et de "mauvais objet" selon Melanie Klein (ambivalence ou clivage de l'objet). Ces notions, qui jouent un rôle essentiel dans la position paranoïde, selon Klein, et dans les mécanismes de la paranoïa, me paraissent éclairer la construction des images de l'objet (actantiel) Mariane dans le discours du sujet Hérode et rendre ainsi compte des oscillations de celui-ci dans sa quête. En outre, d'autres mécanismes ou des mécanismes analogues (systématisation du délire, prédominance de l'interprétation, délire de persécution, délire de jalousie, délire des grandeurs) qui, selon Freud, entrent en jeu dans la paranoïa paraissent aussi s'appliquer au fonctionnement de la "personnalité" d'Hérode[293]. Je n'ai

---

[291] "Ainsi le désir qu'éprouve Lorenzo dans *Lorenzaccio* de Musset, pulsion narcissique vers une Florence identifiée à lui-même (ou à la mère[...]), désir quasi sexuel pour la "liberté de Florence", se retourne par toute une série de passages métonymiques en désir de tuer le tyran (Clément VII puis Alexandre de Médicis) et finit par se confondre avec le désir du tyran lui-même - cette passion pour Alexandre qui n'est pas pure feinte, mais aussi pulsion de mort".
A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I*. o.c. 61-62.

[292] H. C. LANCASTER. *A History of French Dramatic Literature in The Seventeenth Century*. Part II. vol. I. o.c. 53.

[293] J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS. "Bon objet, mauvais objet", "Paranoïa", "Position paranoïde". *Vocabulaire de*

pas l'intention d'entrer dans des considérations psychanalytiques ou psychiâtriques, mais il me semble éclairant, sans qualifier le comportement d'Hérode de psychotique ou de délirant (mais assez délirant quand même en ce qui concerne Mariane), de faire appel à cette notion kleinienne de clivage de l'objet et de rattacher le fonctionnement "psychique" du personnage aux mécanismes décrits dans la position paranoïde ou dans la paranoïa.

On a vu, en effet, qu'aux yeux d'Hérode dès que Mariane perd sa qualité de "bon" objet rassurant (éprouvant pour lui, malgré sa froideur, une "secrette amour", acte I), elle prend le visage effrayant d'une "persécutrice" ("Ce mespris me descouvre un desir de vengeance...", II, 4), sur laquelle il projette alors toutes ses pulsions agressives ("...prononcez ce qu'ordonnent les loix [...] Depeschez, c'est un droit qu'il faut que l'on me rende...", III, 1). Salome, qui connaît son frère, s'emploie de toutes ses forces à faire jouer ce ressort chez lui, en intervenant de façon directe, par ses calomnies, et, indirecte, par la

---

la psychanalyse. 2ème éd. Paris: Quadrige/P.U.F, 1998. 51-52, 299-301, 318-319.

Les termes de "bon" et "mauvais" objets désignent "les premiers objets pulsionnels, partiels ou totaux, tels qu'ils apparaissent dans la vie fantasmatique de l'enfant. Les qualités de 'bon' et de 'mauvais' leur sont attribuées en fonction, non seulement de leur caractère gratifiant ou frustrant, mais surtout du fait de la projection sur eux des pulsions libidinales ou destructrices du sujet" (51). Ainsi l'image du "bon" sein se forme en fonction de la gratification par le sein, et celui du "mauvais" sein à partir du retrait ou du refus du sein. "L'enfant projette son amour sur le sein gratifiant et surtout son agressivité sur le mauvais sein" (52), et ceux-ci, doués de pouvoirs fantasmatiques, deviennent respectivement le "bon sein rassurant" et le "mauvais sein persécuteur". Mécanisme fondamental de défense contre l'angoisse, le clivage de l'objet partiel sera plus tard reporté sur les objets totaux ("bonne" mère, "mauvaise" mère, etc.). Ce mode de relations à l'objet est, selon M. Klein, caractéristique d'une étape de l'existence (les quatre premiers mois), étape que Klein appelle "position paranoïde". La position paranoïde peut se retrouver plus tard au cours de l'enfance et chez l'adulte, notamment dans les états paranoÏaques. Or (j'en viens à ce qui m'intéresse), les traits suivants figurent parmi les caractéristiques de la position paranoïde: la coexistence, avec les pulsions libidinales, de pulsions agressives très fortes; le clivage de l'objet, en "bon" et "mauvais" objet, la prévalence des processus psychiques d'introjection et surtout de projection, l'existence d'une angoisse intense de nature persécutive (destruction par le "mauvais" objet). Par contre, le bon objet est "idéalisé", c'est-à-dire, qu'il est capable de procurer "une gratification illimitée, immédiate, sans fin" (319). Selon Freud à présent, la paranoïa se caractérise notamment par la systématisation du délire (son aspect de cohérence interne), la prédominance de l'interprétation, le délire de persécution, le délire de jalousie et le délire des grandeurs.

fausse accusation d'empoisonnement. Mais rien sans doute ne pouvait autant activer en lui cette angoisse (de destruction par le "mauvais" objet), et donc ses pulsions agressives, que le refus méprisant que lui fait Mariane. Nous avons pu observer aussi ces mécanismes à l'oeuvre dans la scène du procès. Sans doute, Hérode avait-il des raisons logiques de se croire en danger (mais quel "paranoïaque" n'en a pas?): le témoignage de son "vieux officier", la haine toujours vigilante de ses ennemis, que Salome ne cesse de lui rappeler. Pourtant, plus que toutes ces raisons, c'est principalement l'agressivité (verbale) de Mariane à son égard (avec en arrière-plan sans doute le souvenir cuisant de son refus) qui fonde, aux yeux d'Hérode, les intentions "persécutrices" de celle-ci et authentifie l'accusation d'empoisonnement ("Ce reproche insolent [...] fait voir clairement ton animosité;/ Par là ta perfidie est assez descouverte"). La preuve en est qu'à propos de la révélation de son "secret", sa propre interprétation des faits à elle seule, suffit à Hérode pour aussitôt fonder la fable de l'adultère ("Ah! par ce mot ie suis assez instruit,/ Et de ce qui t'anime, & de ce qui me nuit,/ Ie connoy les raisons qui tes desdains aigrissent...").

Suivant cette interprétation de la "personnalité" du personnage d'Hérode en fonction de la notion kleinienne de clivage de l'objet, ce désir ou besoin de tuer l'objet d'amour, devenu par son refus objet de haine, est le résultat d'un mécanisme d'autodéfense contre une angoisse des plus primitives dans le psychisme humain. Ce mécanisme vaut bien, ce me semble, le désir du sujet freudien dont parle Ubersfeld et justifie, à mes yeux, la dépense d'énergie qui propulse le sujet dans l'action. Ceci étant dit, et la question de l'objet actantiel étant ainsi réglée, je passerai à présent à celle des actants destinateur et

destinataire.

On a dit que le sujet Hérode recherchait la mort de son objet d'amour Mariane, avant tout pour assurer sa propre protection. Ainsi, son premier accès de fureur passé, Hérode, en ouvrant l'acte IV, se trouve sous l'impression d'avoir de justesse échappé au danger. Il se sent protégé par le destin et il en rend grâce au "Demon diligent, [...] ce ministre celeste", qui, lui semble-t-il, a toujours su veiller sur lui et qui, dit-il, "a toute heure m'inspire/ Ce qui doit resulter au bien de mon Empire" (v. 1091-1092):

> Il preserve ma teste, il soustient ma Couronne,
> Au milieu des combats son aisle m'environne,
> Et d'un secours fatal qui n'est point attendu,
> Me fait voir triomphant lors qu'on me tient perdu.
> Ouy, le fidele soin qu'il a de me conduire,
> Me garantist tousiours lors qu'on me veut destruire,
> Soit par la guerre ouverte, ou par la trahison,
> A Rome, à la campagne, ou bien dans ma Maison. (vers 1095-1102)

Hérode, en d'autres mots, remercie le ciel et sa bonne étoile, sans lesquels "riant de ma mort, une meschante femme/ Eust partagé mon Sceptre avecque son infame" (v. 1111-1112). Selon le discours du locuteur, inséparable de la conscience de sa personne, il y a donc celle de sa "Couronne", de son "Sceptre" et de son "Empire". Le fait d'avoir, une fois de plus, échappé à un danger si imminent lui donne le sentiment d'être une sorte de protégé du ciel, fortifie sa confiance en lui et renforce le sens de son pouvoir.

Cependant, dès que Salome et Pherore abondent dans son sens, Hérode est repris par son amour (quête 1) et se retrouve face à son dilemme, tel qu'il l'avait déjà exprimé avec lucidité à Mariane elle-même (scène du procès). Il la croit

toujours coupable et voudrait la punir, mais, sentant son existence enchainée à la vie de la reine, il ne peut se résoudre à la faire périr:

HERODE
Ah! que ie suis piqué de ce cruel affront,
l'en ay la rage au coeur comme la honte au front,
Et de quelque façon que ma rigueur la traite,
Iamais ma passion n'en sera satisfaite.
Cependant le desir que i'ay de me venger,
Va mettre mon Salut dans un autre danger;
Ie m'aigry contre moy lors que ie la menace;
Ma perte est enchaisnée avecque sa disgrace;
Ie puis bien m'asseurer qu'esteignant ce flambeau,
Ie ne verray plus rien d'aimable ny de beau;
Bien que l'on me console, & qu'on me divertisse,
Mon ame en tous endroits portera son supplice... (vers 1117-1128)
[...]
Ie suis à la punir iustement animé:
Mais quoy, faire perir ce que i'ay tant aimé?
Pourray-ie me resoudre à foudroyer un Temple
Que i'ay tenu si cher, & qui n'a point d'exemple? (vers 1153-1156)

Ici commence la lutte entre Hérode, qui voudrait sauver Mariane (quête 1), et Salome et Pherore, qui vont mettre tout en oeuvre pour arracher à leur frère l'ordre d'exécution. C'est de nouveau sur la corde du "danger" (celle de la quête 2) qu'ils vont jouer. Comme Salome lui fait remarquer que le "Temple" est à présent profané, Hérode exprime des doutes quant à la culpabilité de Mariane ("L'adultere n'est pas trop bien verifié/ Soesme en expirant s'en est iustifié", v. 1161-1162). Salome "fait semblant de pleurer" (didascalie) et lui dit que, pour suivre ses sentiments, il est prêt à entraîner toute sa famille dans sa perte. Hérode veut se contenter de laisser Mariane se morfondre en prison ("En luy donnant la mort ie finis sa misere;/ Une longue prison luy seroit plus severe", v. 1175-1176). C'est alors un véritable assaut de répliques, Hérode ne peut même plus ouvrir la bouche (quelque chose qui lui arrive rarement) jusqu'à la fin de la scène. Pherore le prévient du danger qu'il y a à négliger les avis du ciel

("Croyez-vous [...] que tousiours le Ciel y mettant des obstacles,/Pour vostre seureté produise des miracles?/ Sçachez que bien souvent ses avis negligez,/ Luy font abandonner ceux qu'il a protegez", v. 1185, 1187-1190). Salome vient à la rescousse avec un nouvel argument: les choses sont allées trop loin pour revenir en arrière ("Puisque de vos mal-heurs vous aimez tant la cause,/ Vous ne deviez pas faire esclater la chose", v. 1191-1192). Jamais Mariane ne pourra lui pardonner l'outrage à présent, alors que même les "bontés" de son mari avaient "excité sa rage". Oui, renchérit Pherore: "Lors qu'on est offensé l'on hait au dernier point;/ Et sous quelque serment qu'on se reconcilie,/ L'affront demeure au coeur, iamais on ne l'oublie" (v. 1202-1204). C'est Salome qui trouve finalement l'argument décisif, un argument purement politique cette fois, apte à faire trembler le tyran: les dangers de sédition populaire. S'il arrivait malheur à Auguste (de qui Hérode tient son pouvoir), "Que le peuple veid iour à quelque changement,/ Ce seroit un pretexte à sa mutinerie,/ Il viendroit de vos mains tirer ceste Furie,/ On la verroit marcher avecque le flambeau,/ Pour brusler le Palais, & vous mettre au Tombeau" (v. 1122-1126). Hérode cède à l'argument. Et même dans un tel moment, il ne perd pas le sens de son image de marque et de sa survie politique:

HERODE
Bien, qu'on l'oste, qu'on l'oste!
Il sera necessaire incontinent après
D'en avertir Cesar par un courier exprès,
De crainte que l'Envie, avec ses artifices,
Me rende près de luy quelques mauvais offices,
Et me fasse passer, la verité celant,
Pour un Prince ombrageux, iniuste & violant. (vers 1132-1138)

On peut à présent construire le modèle actantiel. Correspondant aux

mécanismes d'autodéfense contre l'angoisse de destruction par le "mauvais" objet, en destinateur D1, on peut placer, en destinataire D2, le sujet lui-même (soi). Il s'agit d'abord ici d'un conflit passionnel et d'une quête individuelle. Mais le sens très réel qu'a le sujet de sa survie politique et de son pouvoir royal étant également impliqué, on peut faire figurer aussi, en destinateur D1, la volonté de puissance, celle-la même qui toute sa vie a poussé Hérode aux conquêtes militaires et politiques. Ce même désir de puissance qui le pousse au risque et à la conquête (et à l'amour de "la fille de nos Maistres") est combiné ici à ces mécanismes d'autodéfense contre l'angoisse, cette vigilance à assurer sa propre sécurité, angoisse ou vigilance qui l'incite à la méfiance et aux meurtres préventifs: le meurtre de Mariane répète, de ce point de vue, avec une dimension passionnelle accrue, ceux d'Aristobule[294] et d'Hyrcane. Mais ce qui doit assurer la sécurité de sa personne et de son pouvoir (les meurtres passionnels/politiques) le prive aussi du bonheur personnel et de la gloire royale, auxquels il aspirait et que seule Mariane pouvait lui donner, et l'enferme dans son rôle de tyran sanguinaire. Cette situation est visualisée dans le schéma 2.7.

Dans cette perspective, la phrase actantielle de base devient alors: *Un puissant mécanisme psychique d'autodéfense contre l'angoisse d'agression et de*

---

[294] On se souvient du danger que représentait pour le pouvoir d'Hérode la personne du jeune Aristobule, descendant direct des rois légitimes. L'amertume et la jalousie d'Hérode transparaissent dans le commentaire de son rêve:

> Il n'avoit point icy la Tyare à la teste
> Comme aux iours solemnels de nostre grande feste;
> Où tirant trop d'esclat d'un riche vestement,
> Il obligeait les Iuifs à dire hautement,
> Qu'une si glorieuse, & si noble personne,
> Meritoit de porter la Mytre & la Couronne. (vers 111-116)

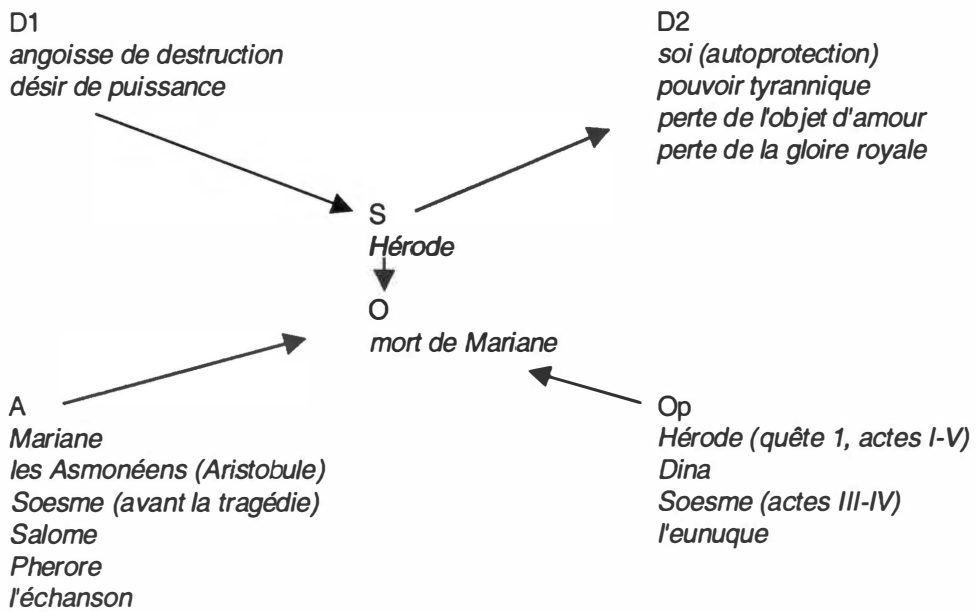


Schéma 2.7 *LA MARIANE* (Tristan) - actes II-V: Hérode-mort de Mariane (b)

destruction, combiné au désir de puissance, veut que [le sujet Hérode recherche la mort de Mariane] pour assurer sa protection aux niveaux à la fois fantasmatique et politique, et affermir son pouvoir tyrannique, au prix de la perte de son objet d'amour et de sa gloire royale.

Cependant, une chose doit attirer notre attention: c'est la mention d'Auguste, en fin de scène, quand Hérode prend sa décision. Ce n'est pas la première fois que son nom apparaît dans la pièce. A l'acte I, Hérode s'était vanté de l'appui et de l'amitié qu'il avait su obtenir de lui. Et il ajoutait:

Et i'ay tant de faveur auprès de son Genie,
Que i'y suis asseuré contre la calomnie:
Ceux qu'il aime le mieux d'entre ses Courtisans
Font cas de ma vertu, comme de mes presens;
Et i'ay mille secrets par où le lourdain libre

N'a point à redouter la colere du Tybre. (v. 167-172)

Au cours du procès (III, 2), c'est Mariane qui fait mention de la justice d'Auguste ("Quand tu crains laschement la Iustice d'Auguste,/ Ma mort est resoluë, & tu la trouves iuste?"), reprenant ainsi son allusion (II, 1) à la convocation d'Hérode auprès d'Auguste, à Rhodes: "Lors que tout effroyé pour Rodes il partoit,/ Redoutant d'y trouver la mort qu'il meritoit" (notons qu'il ne l'a pas trouvée). Quoique le texte ne procède que par allusions, l'arrière-plan politique est clair. D'une part, ce sont les Romains qui sont, dans cette partie du monde, les dispensateurs du pouvoir et les arbitres des conflits. Rien ne se fait en-dehors de leur approbation. D'autre part, Hérode, qui tient d'eux son pouvoir tyrannique, l'a obtenu, en raison de sa valeur et de ses services sans doute, mais aussi par brigue et cabale.

Bien sûr, la mention de ces faits contribue à la peinture du portrait d'Hérode. Le texte souligne ici la duplicité, en même temps que l'habileté politique du roi et la conscience constante qu'il a de son intérêt[295]. Mais il y a plus. Pour une oeuvre qui, la plupart du temps, se contente d'allusions pour traiter du contexte historique et familial, les références au pouvoir romain dont dépend Hérode me semblent suffisamment fréquentes que pour ne pas les ignorer. Il y a une autre raison de faire attention aux vers 1133-1138, c'est que cet ordre de faire avertir Auguste de la mort de Mariane ne se trouve ni dans Josèphe, ni dans Hardy, ni

---

[295] Les vers 1132-1138, par lesquels Hérode prononce la condamnation de la reine, tout en prenant soin de mettre au plus vite Auguste au courant de sa propre version des faits ("De crainte que l'Envie avec ses artifices,/ Me rende près de luy quelque mauvais office/ Et me fasse passer, la verité celant,/ Pour un Prince ombrageux, iniuste & violant".), font écho aux paroles de Mariane durant le procès: "Mais iamais vostre esprit n'a manqué d'artifice/ Pour perdre l'innocent sous couleur de iustice" (v. 771-772). Voir aussi "Le Polìtique malheureux": "Ce monstre qui taschoit de donner tousiour couleur de iustice à ses plus desraisonnables actions..." (J. MADELEINE. o.c. 153).

dans Caussin: il s'agit d'une innovation de Tristan. Hérode n'eut pas à se justifier de la mort de la reine. Mais il eut à se justifier de celle d'Aristobule (comme le texte d'ailleurs y fait allusion[296]) et, un quart de siècle plus tard, il tint à demander à Auguste la permission de faire juger ses fils[297]. Il s'agit, ici (dans les vers 1133-1138) d'une sorte de raccourci dramatique, qui permet de montrer en action à la fois le personnage et le contexte dans lequel il évolue. Par cette mention, le texte associe une fois de plus l'exécution de Mariane au meurtre d'Aristobule, plaçant les deux événements dans la même perspective et renforçant de ce fait la dimension "politique" de la mort de la reine[298].

---

296 Le discours de Mariane juxtapose le récit du meurtre d'Aristobule et la révélation de l'ordre secret d'Hérode à l'occasion de son voyage à Rhodes (II, 1); lors du procès, l'ordre secret du roi est évoqué dans le contexte de la crainte de la justice d'Auguste (III,2).

297 Les épisodes du meurtre d'Aristobule, de la plainte d'Alexandra auprès de Cléopâtre et de la justification d'Hérode devant Antoine sont largement développés chez Josèphe et chez Caussin. Voir les références supra, note 64. En ce qui concerne la permission demandée par Hérode à Auguste de faire juger ses deux fils (qui avaient été élevés à Rome, à la cour d'Auguste), voir: *The Antiquities of the Jews*. Book XVI, ch. 10, 354; ch. 11, 356-358. *The Wars of the Jews*. Book I, ch. 27, 535-537, dans JOSEPHUS. *The Works of Josephus*. o.c. 447-448 et 586. Nicolas CAUSSIN. *The Unfortunate Politique*. o.c. 176.

298 La question de *la politique* (niveau de la situation fictionnelle) dans *La Mariane* et *du politique* (niveau du référent idéologique de l'oeuvre) est assez complexe. Jacques Scherer, d'une part, considère que le propos de la pièce est avant tout psychologique: "son but n'est pas d'expliquer une situation politique complexe, à laquelle ne sont faites que les allusions indispensables"(J. SCHERER. "Notice". Édition de *La Mariane*. oc. 1319-1320). D'autre part, le même auteur reconnaît que le conflit qui oppose Mariane à Hérode est à la fois un conflit dynastique et un conflit de civilisations (Ibid. 1316). De son côté, Hélène Merlin étudie la dimension politique de la pièce par rapport au récit de Caussin. Elle fait remarquer que le propos du Père Caussin dans *La Cour sainte* en général, ainsi que dans "Le Politique malheureux" en particulier, est précisément "politique"; même si le mot n'avait pas à l'époque la même résonnance qu'aujourd'hui. Dans *La Cour sainte,* "Caussin veut réformer la cour pour l'arracher à son devenir profane et faire d'elle une totalité organique exemplaire attachée à son roi comme à son Dieu". Ce qui est en cause, dans "Le Politique malheureux", c'est la conception du bon gouvernement. Le bon gouvernement sera a-politique, établi sur le modèle de la monarchie céleste ou de la cité de Dieu. Les "Politiques", au contraire, considèrent l'art de gouverner comme relevant d'un plan autonome, détaché des finalités du salut et ayant en vue l'intérêt ou l'utilité publique. Selon Merlin, Tristan brouille les cartes avancées par Caussin, en accentuant le côté "politique" du drame par la mise en relief de l'épisode de l'échanson soudoyé par Salome. La mort de Mariamne n'est donc pas seulement le résultat de la tyrannie (du gouvernement "politique") d'Hérode. Caussin accentuait la bi-polarité symbolique entre Hérode et Mariane: la reine, se situant dans la voie a-politique, ne considérait que les exigences de la vertu, alors qu'Hérode, tyran sanguinaire, accommodait la religion à ses principes politiques sacrilèges. Tristan contribue donc également à obscurcir *le politique* en réduisant la bipolarité symbolique entre les protagonistes (humanisation du personnage d'Hérode et "défauts" donnés à celui de Mariane). Hélène MERLIN. "*La Mariane* ou l'obscurcissement du politique". *Cahiers Tristan L'Hermite* 16 (1994): 13-16.

Est-ce à dire que ce sont les Romains qui figurent derrière la mort de Mariane? Directement, certainement pas. Mais leur présence a contribué à redistribuer l'équilibre des forces en jeu en Orient. Dans le but d'implanter solidement leur installation dans ces régions, les conquérants romains ne pouvaient que favoriser la déstructuration des sociétés traditionnelles. Ils ne pouvaient voir que d'un bon oeil l'arrivée au pouvoir de nouveaux venus, "créatures" à leur solde, au détriment des dynasties légitimes qui risquaient de faire opposition à leur influence (rien n'a changé sous le soleil). Je tire ce raisonnement, non pas directement de la tragédie elle-même, mais de ses sources (la *fable*) auxquelles nous renvoient les allusions sus-mentionnées: le récit de Flavius Josèphe, doublé de la paraphrase de Caussin. En effet, c'est bien, ce me semble, cette perspective qui ressort, peut-être déjà du récit de Josèphe (qui pourtant avait embrassé la cause des vainqueurs), mais surtout de celui de Caussin, qui explique très bien "une situation politique complexe" et dont le texte, implicitement, fait ressortir cet aspect de la question. Les Romains laissent les mains libres à Hérode, parce que celui-ci arrive à les persuader de son innocence, mais surtout parce qu'il sert leur politique et que, tant que le calme règne dans le royaume, ces intrigues de palais, qui ne peuvent les desservir, ne les concernent pas. C'est une hypothèse que j'avance un peu rapidement, mais ce que je veux dire, c'est ceci: ce qu'évoque ici le texte de Tristan, c'est le système politique en place avec ses rouages complexes, système dont Hérode fait partie et dont il a l'art de se servir pour assurer son pouvoir tyrannique[299].

---

[299] En insistant sur la duplicité d'Hérode, les auteurs évitent la contestation du système. Josèphe et Caussin évitent d'entacher la vision traditionnelle des Romains comme force civilisatrice et surtout de ternir le "mythe" d'Auguste, prince

De par sa situation de femme et de vaincue, Mariane ne jouit pas de cet accès direct au système et d'ailleurs, étant donné ses convictions et l'attitude qu'elle a adoptée, elle refuse de s'en servir[300]. Ce qui était évoqué au cours du procès se retrouve ici à un échelon supérieur: l'héroïne se trouve seule devant l'appareillage du pouvoir.

Alors, les Romains sur l'axe du contrôle des valeurs? Dans la mesure où la reine (et même ses fils, dont la mort est annoncée à deux reprises par le texte) est la dernière représentante d'une époque et d'une société ancienne, prônant des valeurs qui n'ont plus cours, dans cette mesure, oui, la mort de Mariane peut servir la politique romaine (le pouvoir en place). Elle fait disparaître en tout cas un facteur potentiel de sédition (c'est ainsi que Salome considère Mariane, "un levain de revolte et de sedition", v. 1218) dans cette partie de l'empire qu'est le royaume de Judée, et, en ce sens, on peut placer Rome en actant destinataire D2. D'autre part, c'est la conquête romaine qui a favorisé l'arrivée au pouvoir d'Hérode et lui a permis de réaliser son désir de puissance absolue (incluant la possibilité des meurtres passionnels et politiques), c'est pourquoi je pense qu'il est justifié de placer Rome en position de lointain destinateur D1. Rome représentant de façon ultime le système de pouvoir en place. Il est vrai que le texte ne met pas l'accent sur cet aspect des choses, mais il est difficile néanmoins de ne pas le voir se profiler en arrière-plan, et c'est pourquoi je le mets entre parenthèses dans le schéma 2.8.

---

juste et généreux (il en va tout autrement de Pompée et d'Antoine).

[300] Contrairement justement à Alexandra qui a voulu jouer du système contre Hérode et qui a échoué (cf. la coalition des reines évoquée auparavant à propos des récits de Josèphe et de Caussin).

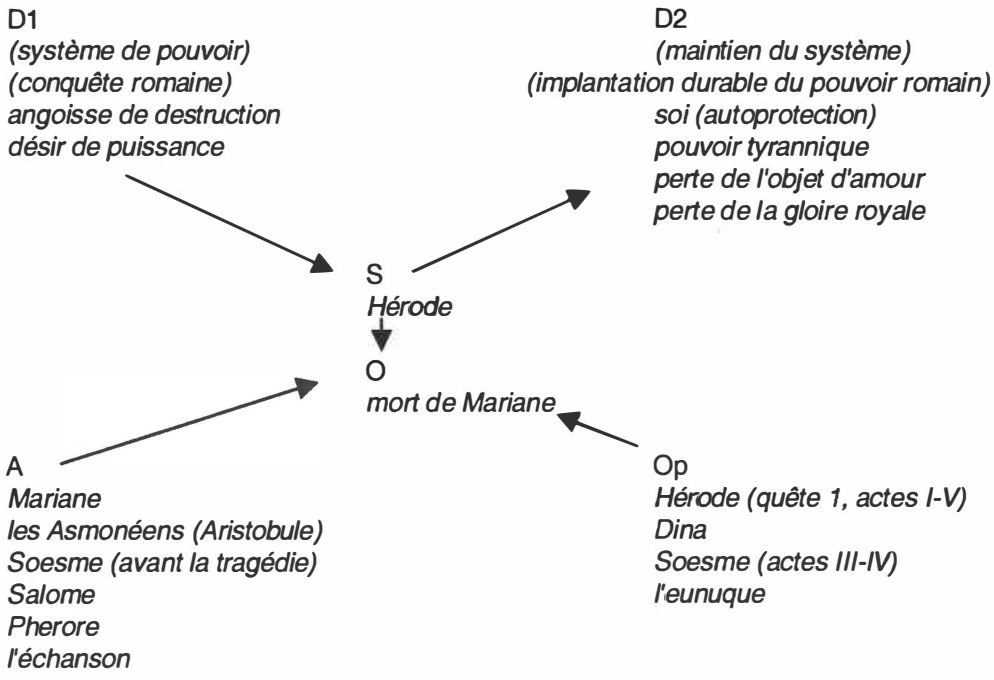


Schéma 2.8 *LA MARIANE* (Tristan) - actes II-V: Hérode-mort de Mariane (c)

Nous avons affaire ici à l'affrontement de deux mondes ou, comme le dit, Scherer, à un "conflit de civilisations". Tout comme, derrière Mariane, se profile la dynastie éteinte des Asmonéens et le souvenir de "l'une des périodes les plus brillantes de l'histoire juive"[301], Hérode représente les forces issues d'un monde nouveau, celui qui surgit et s'impose avec la conquête romaine: un monde qui n'est pas guidé par des valeurs dynastiques ni religieuses, mais par un souci d'efficacité politique (machiavélisme) et selon les intérêts personnels des individus proches du pouvoir. Tout ceci ne met que davantage en relief la solitude de l'héroïne qui refuse de "jouer le jeu".

---

301 J. SCHERER. "Notice". Éd. *La Mariane*. o.c. 1316.

Avec cet arrière-plan politique figurant sur l'axe du contrôle des valeurs, on peut reformuler la phrase actantielle de base de la façon suivante: *Un puissant mécanisme psychique d'autodéfense contre l'angoisse d'agression et de destruction, combiné au désir de puissance que la conquête romaine de la Palestine (ou système politique) a permis d'actualiser, veut que [le sujet Hérode recherche la mort de Mariane] pour assurer sa protection aux niveaux à la fois fantasmatique et politique, affermir son pouvoir tyrannique (au prix de la perte de son objet d'amour et de sa gloire royale), ainsi que pour consolider l'implantation durable du pouvoir romain en Judée (le maintien du système).*

D. Modèle actantiel selon l'axe S-O Mariane-gloire (Mariane, quête 2): acte IV

La première quête du sujet Mariane, celle de la mort, se maintient au cours des trois actes dans lesquels elle apparaît. Les stances de Mariane dans sa prison en font foi: la reine prie Dieu (c'est tout ce qu'elle peut encore "faire" dans ce sens) de lui accorder la fin de ses souffrances et le repos de la mort (scène 2).. Cependant, au cours de cet acte, la mort de Mariane est devenue certaine. Hérode l'a ordonnée à la fin de la première scène; Mariane n'attend pas autre chose et en reçoit la nouvelle avec sérénité, quand le concierge vient la chercher dans sa prison (scène 3). Les choses étant ainsi décidées, Mariane, qui n'a plus à chercher à mourir, s'applique désormais à bien mourir, c'est-à-dire, selon ses propres mots, à "mourir en reine" (II, 1). C'est ainsi que s'ouvre une autre quête, qui surgit de la première et la prolonge, et que l'on peut considérer comme une quête de la gloire.

Il faut d'abord préciser que le choix de Tristan de mettre en scène les derniers

moments de Mariane est une innovation de sa part[302]. Chez Hardy, qui a adapté à la scène le récit de Josèphe, le procès de Mariame se répartissait sur les actes III et IV. On ne revoyait plus la reine après sa dernière entrevue avec Hérode. Le roi d'ailleurs ne donnait pas l'ordre formel de faire périr Mariane, mais demandait seulement, de façon fort ambiguë, qu'on lui rende une justice égale au forfait commis. Le spectateur recevait la nouvelle de l'exécution de la reine en même temps que le roi, c'est-à-dire, à l'acte V, qui était consacré au récit de la mort de Mariamne et aux douleurs d'Hérode. Tristan, au contraire, condense le procès à l'intérieur de l'acte III et consacre l'acte IV aux préparatifs de la mort de la reine. Après la décision arrachée à Hérode de faire exécuter Mariane, l'acte n'apporte plus rien qui fasse avancer l'action dramatique, mais le choix de l'auteur lui permet de d'amplifier l'image à la fois pathétique et glorieuse de l'héroïne.

C'est donc dans cette perspective que l'on peut voir le désir de gloire de Mariane se constituer en quête proprement dite. Pour ce faire, l'héroïne dispose de 105 vers répartis en quatre brèves scènes (scènes 2, 3, 5 et 6). Durant la

---

302 Le matériau dont Tristan disposait au niveau de ses sources historiques était quelque peu réduit. Dans les *Antiquités judaïques,* Josèphe relate la dernière rencontre entre Mariamne et sa mère Alexandra, épisode sur lequel je reviendrai à propos des scènes 4 et 6 (*The Works of Josephus*... o.c. "The Antiquities of the Jews". Book XV, ch. 7, 232-235). L'historien conclut la relation de cet épisode dramatique par la phrase suivante: "but as for herself [Mariamne], she went to her death with an unshaken firmness of mind, and without changing the color of her face, and thereby evidently discovered the nobility of her descent to the spectators, even in the last moments of her life" (Ibid., 236) .

Quant au Père Caussin, il semble regretter le laconisme de l'historien juif: "Iosephus speakes not so expressely of the manner of her death as being a matter without controversie that shee was executed according to the ordinary manner of those times, which was to behead all delinquents of such ranke" (*The Unfortunate Politique.* o.c. 131-132). Caussin s'empresse de compenser la concision de ses sources par un récit pathétique et une description détaillée de l'exécution de Mariane, description dont on retrouvera les échos dans le récit de la mort de la reine au cinquième acte de la pièce de Tristan (pour la description de la mort de Mariane par Caussin, cf. *The Unfortunate Politique.* o.c. 131-133) et "Le Polytique malheureux". J. Madeleine. Éd. *La Mariane.* o.c. 155-157. La mention du récit de Josèphe ne figure pas dans le texte présenté par J. Madeleine (il s'agit d'extraits).

scène 2, Mariane prie dans sa prison, dont le concierge vient la faire sortir en vue de son exécution (scène 3). Les trois scènes suivantes vont montrer successivement Alexandra, mère de Mariane, attendant à l'extérieur le passage de sa fille (scène 4), Mariane (sortant ou déjà sortie) prononçant ses dernières paroles, sorte de testament moral, devant Dina et le Capitaine des gardes (scène 5) et, enfin, la dernière rencontre de Mariane et de sa mère, avant que l'héroïne ne quitte la scène pour monter à l'échafaud (scène 6). Je passerai successivement ces scènes en revue, afin d'apporter des précisions au modèle actantiel selon l'axe S-O Mariane-gloire.

Tout d'abord, la pièce nous montre Mariane priant dans sa prison (34 vers). Il s'agit d'une scène typique de la tragédie de l'époque[303], au cours de laquelle le personnage exprime ses sentiments dans un monologue, qu'il prononce soit en alexandrins à rimes plates, soit, comme c'est le cas ici, sous forme de stances[304]. C'est encore sous forme de stances que, comme Mariane,

[303] J. SCHERER. (*La dramaturgie classique en France*. o.c. 167) cite La Mesnardière (*Poétique,* 1639. Ch. XI) évoquant l'effet de la scène de prison sur le spectateur: "La noirceur et l'obscurité éclairées d'un rayon de feu et d'une lumière sombre rendront la prison effroyable, pour ce que l'intention du poète dans la plupart des tragédies est d'émouvoir la compassion pour les personnes captives, et que plus ces lieux sont horribles, plus ils touchent le spectateur par un sentiment de pitié". La prison, qui est l'un des compartiments du décor, est généralement un lieu exigu, fermé par une grille, derrière laquelle l'acteur est mal vu et mal entendu du public. C'est pourquoi, après avoir commencé à réciter son monologue dans la prison, le comédien en sortait souvent pour venir le poursuivre sur la scène devant les spectateurs, ce que La Mesnardière condamne pour invraisemblance. Un peu plus tard, la dramaturgie inventera des moyens plus commodes pour représenter la prison (celle-ci s'élargit à l'espace de la scène: c'est la solution adoptée par Corneille dans la *Suite du Menteur* et dans *Pertharite;* dans *Polyeucte*, le prisonnier est seulement gardé à vue par des gardes qui ne l'empêchent pas de parcourir la scène) (J. SCHERER. 167-168).

[304] On a ici des stances de cinq sizains symétriques construits sur trois rimes (aab + ccb). Chaque sizain est composé de deux tercets, dont les vers 1 et 3 sont en alexandrins, alors que le vers 2 n'est composé que de six syllabes. Par leur forme métrique différente et leur structure musicale, les stances viennent interrompre la succession régulière des alexandrins à rimes plates. Dans le dialogue théâtral, leur fonction est ressentie comme essentiellement lyrique, bien qu'elles puissent remplir des fonctions diverses (expressions des sentiments, de la volonté, explications, dénouements, derniers testaments...), Sur l'origine historique, la structure métrique et la fonction des stances de théâtre, voir Marie-France HILGAR. *La mode des stances dans le théâtre tragique français 1610-1687*. Paris: Nizet, 1974.

s'exprimeront Polyeucte (1642-1643) et Saint Genest (1645-1646) dans une situation similaire. Puisque Mariane est seule et en prière, sans autre témoin que le spectateur, on peut s'attendre à l'expression d'une grande "sincérité" (absence d'ostentation) de la part du personnage et se demander aussi dans quelle mesure l'approche de la mort aura modifié sa perspective. Mariane se montre l'âme pacifiée et la conscience tranquille. Elle commence par réaffirmer son innocence (en la faisant contraster avec "l'iniuste licence") et par opposer sa captivité physique à sa résistance morale ("...mon coeur pour le moins se rendra le dernier") (strophe 1). Elle croit toujours à la volonté préméditée d'Hérode de la faire mourir ("...la cruauté du tyran qui m'opprime/ Ne me suppose un crime/ Que pour avoir suiet d'en commettre un nouveau") (strophe 2). Elle se dit prête à "contenter ce coeur dénaturé" (Hérode) et à recevoir la mort "d'un visage assuré" (strophe 3). Après ces trois strophes qui développent l'antinomie entre les deux protagonistes (injustice, tyrannie, dépravation vs. innocence opprimée et fermeté morale), la quatrième constitue le point culminant de cette suite d'antithèses, et se clôt sur une pointe baroque empruntée directement à Caussin[305]:

Il est temps desormais que le Ciel me separe
D'avecque ce barbare,
Son humeur & la mienne ont trop peu de rapport;
La vertu respirant parmy l'odeur du vice,
Esprouve le supplice
Du vivant bouche à bouche attaché contre un mort. (vers 1257-1262)

La cinquième et dernière strophe constitue la prière proprement dite et

[305] Le contexte, cependant, est diffférent. Chez Caussin, il s'agit d'un commentaire du narrateur, qui se situe au début du récit de l'union malheureuse d'Hérode et de Mariane: "C'estoit bien allier la brebis au loup, la colombe à l'esprivier, et coller le corps vivant bouche à bouche sur le mort, que de marier une telle Dame à un homme si monstrueux". (N. CAUSSIN. "Le Polytique malheureux", lignes 279-282. J. MADELEINE. Éd. *La Mariane*. o.c. 136)

débouche sur une perspective qu'on peut supposer celle du paradis. Mariane cette fois se détourne de la pensée d'Hérode, pour s'adresser à Dieu ("Autheur de l'Univers, souveraine puissance"). Elle espère de Lui, qu'après les "matieres de pleurs" qu'Il lui a toujours envoyées depuis sa naissance, Il lui accorde à présent... probablement joie et consolation (des "fleurs" au lieu d' "espines") ?:

> Mon ame n'a recours qu'à tes bontez divines,
> Au milieu des espines,
> Seigneur, fay moy bien tost marcher dessus des fleurs. (vers 266-268)

En fin de scène, retour à l'alexandrin à rimes plates: Mariane, entendant du bruit, espère voir sa prière exaucée et la fin toute proche qui la délivrera de la longue captivité qu'a été sa vie avec Hérode. Dans cette scène au ton calme et presqu'intimiste, Mariane, face à la mort, n'exprime aucune peur, ne regrette aucune faute, mais elle affirme sa vertu et son courage; elle n'a rien à demander à Dieu que la délivrance et la consolation de la mort. Par son discours, Mariane fait montre ici d'une attitude stoïcienne de constance dans l'adversité, attitude qui reflète une gloire intrinsèque fondée sur la conscience de sa propre vertu (droiture/chasteté *et* courage). D'autre part, elle manifeste une soumission toute chrétienne à la volonté divine.

Au concierge tout troublé des cris et des pleurs du "peuple assemblé", Mariane affirme que la mort est "un bien que mes amis me doivent souhaiter" (scène 3, 12 vers). La scène suivante nous montre Alexandra se préparant à voir passer sa fille (scène 4). J'y reviendrai, après avoir examiné le monologue de Mariane dans la scène 5. Après les stances, qui aboutissent au thème de l'acceptation de la mort comme une délivrance, c'est dans ce monologue que l'on trouve le

véritable testament de Mariane. Celui-ci se construit autour des motifs de la vertu opprimée et de la gloire du martyre.

Au cours de cette tirade de 49 vers (la scène en comporte 55), Mariane, s'adresse successivement au capitaine des gardes, à Dieu, à Hérode absent, puis de nouveau au capitaine des gardes pour lui demander la permission d'aller embrasser sa mère. À ce dernier, qui ouvre la scène en déclarant remplir sa mission bien à contre-coeur, Mariane répond en réaffirmant l'acceptation de son sort:

> Ceste compassion m'est fort peu necessaire,
> Ma mort est à la fois contrainte & volontaire,
> Meine moy sans scrupule affronter le trespas;
> Hérode le désire, & ie ne la crains pas. (vers 1315-1318).

C'est donc encore ici la constance stoïcienne dans l'adversité. Si l'héroïne s'afflige, c'est à la pensée de ses enfants abandonnés. Elle demande alors à Dieu ("Ô grand Dieu") de les protéger et de les garder dans la voie de la religion et de la vertu, anticipant leur sort dans la ligne du sien:

> Qu'ils conçoivent sans cesse un resolu penser
> De mourir mille fois plustost que t'offenser;
> [...]
> Et s'ils sont oprimez en observant ta Loy,
> Que vivans sans reproche, ils meurent comme moy. (vers 1329-1330, -1133-1134)

Comme lors de la scène du procès, Mariane construit implicitement sa propre image, à la fois pathétique et glorieuse, à partir de celle de ses enfants. Après la manifestation de la constance stoïcienne, du chagrin maternel et de la piété chrétienne, on a ici un tournant dans le discours de l'héroïne, qui, à travers l'anticipation de la mort de ses enfants, assimile la sienne propre au martyre.

Cependant, le martyre n'est pas évoqué ici à partir de l'effet de la mort (la royauté spirituelle), comme c'était le cas lors de la scène du procès, mais à partir de la cause de cette mort, laquelle résulterait de son obéissance à la loi divine. Le raisonnement implicite de Mariane semble être le suivant: son refus de se soumettre à l'auteur de désobéissances à la loi divine fait d'elle, par contraste, une championne et une martyre de celle-ci[306]. Forte de cette conviction, Mariane s'adresse alors à Hérode absent pour amplifier les termes de l'antinomie qui fait de leur couple, suivant les mots du protagoniste masculin, "un tout [...] composé de contraires parties" (feu et glace, v. 236), et, selon les termes de l'héroïne, "le supplice/ Du vivant bouche à bouche attaché contre un mort"):

Et toy, monstre cruel, Ame dénaturée,
Qui de sang innocent és touiours alterée,
Puis que ta cruauté ne se sçauroit fleschir,
Ie m'en vay te verser de quoy te rafraischir:
Pour estancher ta Soif, & pour finir mes peines,
Ie m'en vay te donner tout le sang de mes veines;
Boy-le, Tygre inhumain, mais ne presume pas
Qu'un reproche honteux survive à mon trespas,
Que le débordement de ceste humeur si noire,
En esteignant ma vie esteigne aussi ma gloire.
Et qu'un iour nos Neveux m'accusent d'un forfait,
Où ie n'ay point trempé de penser ny d'effect.
Le temps qui met au iour la verité cachée,
Fera voir ma vertu qui ne s'est point tachée,
Et qu'en precipitant mon funeste procez,
Ton iniuste rigueur faillit avec excez.
L'aveugle cruauté dont tu me fais la guerre,
Va destruire de moy ce qui n'est rien que terre:
Mais mon ame immortelle, & mon nom glorieux,
Malgré les mouvemens de ton coeur furieux,
Et toute ta Maison contre moy coniurée,

---

306 Le texte s'appuie ici sur l'image traditionnelle d'Hérode comme ennemi de Dieu et symbole du mal. Par rapport à cette image que Mariane s'efforce d'imposer, elle-même prend, par contraste, la dimension d'une figure du bien, une martyre, comme les Saints Innocents (cf. leur mention dans l'avertissement à la pièce et le rapprochement qui y est fait de leur sort et de celui de Mariane).

Obtiendront un esclat d'eternelle durée. (vers 1335-1356)

Comme dans la scène du procès, la gloire de Mariane s'érige essentiellement à partir de la négation de celle d'Hérode. Le contraste entre la cruauté/monstruosité du bourreau ("monstre cruel, Ame dénaturée, Tygre inhumain") et le sacrifice de la victime innocente et consentante ("Ie m'en vay te verser, le m'en vay te donner") s'exprime principalement à travers une *isotopie*[307] *"liquide"*: celle du sang versé et bu ("*sang, alterée, verser, rafraischir, estancher ta Soif, tout le sang de mes veines, Boy-le, le débordement de ceste humeur, trempé*"). Au cours des vers 1344-1345, une *isotopie visuelle* (selon les oppositions binaires révélation/clarté/lumière vs. occultation/cécité/obscurité) remplace progressivement l'isotopie liquide: le débordement de "l'humeur *si noire"* du monstre, si elle peut *éteindre* [la flamme de] la vie, ne peut *éteindre* [l'éclat lumineux de] la gloire. Malgré "l'*aveugle* cruauté" du tyran qui s'acharne à détruire l'enveloppe terrestre ("ce qui n'est rien que terre"), la révélation ("*met au jour, fera voir*") de la "vérité *cachée*" et de la vertu intacte ("point *tachée*"), permettra à l'âme immortelle et au nom glorieux de briller éternellement de tous leurs feux ("Obtiendront un *esclat* d'*eternelle durée*"). À retenir: l'association de de la gloire à l'âme, à travers la combinaison des motifs de la lumière et de l'immortalité. À ce moment, l'héroïne s'arrête dans son élan pour apercevoir sa mère et demander la permission d'aller l'embrasser pour la dernière fois, ce qui

---

307 "On entendra par *isotopie* tout réseau sémantique marqué par un système de redondances: ces redondances peuvent être explicitées par des répétitions de signes ou des variations sur des nom apparentés; elles peuvent être marquées par la reprise de dénotations ou de connotations identiques ou analogues entre des mots différents; elles peuvent enfin se repérer aux divers stades du développement des mécanismes sémantiques constituant des figures continuées, que ces stades soient exprimés ou non dans des signes occurents. On parlera par exemple d'une isotopie de l'oiseau, dans un texte bâti sur plusieurs métaphores évoquant, par leurs comparants, les comportements et les formes de la vie de cet animal, même si le mot oiseau n'apparaît jamais." J. MAZALEYRAT et G. MOLINIÉ. *Vocabulaire de la stylistique.* Paris: PUF, 1989. Voir aussi G. FORESTIER. *Introduction à l'analyse des textes classiques.* o.c. 101.

lui est enjoint d'exécuter promptement. Le spectateur s'apprête donc à assister à une scène noble et déchirante.

Flavius Josèphe et, à sa suite, Hardy et le Père Caussin avaient relaté le comportement scandaleux d'Alexandra, qui, par peur d'être impliquée dans l'affaire, prit indignement sa fille à partie en public pour la couvrir d'insultes; insultes auxquelles Mariane se contenta de répondre par un regard, avant de continuer son chemin vers la mort. Dans les récits de Josèphe et de Caussin, l'orgueilleuse Alexandra était un personnage important, très proche de Mariane, à la source de toutes les intrigues menées contre Hérode et, de ce fait, probablement en grande partie responsable des troubles qui agitaient le couple royal. Cette fonction du personnage disparaît des pièces françaises. Chez Hardy, Alexandra était un personnage invisible, mentionné en cinq vers au premier acte[308], puis en 24 vers au cinquième, lors de la triste anecdote de sa dernière rencontre avec sa fille, épisode qui faisait partie du récit de la mort de Mariamne. Chez Tristan, l'apparition du personnage découle du choix de l'auteur de mettre en scène les derniers moments de Mariane et lui permet d'étoffer ce quatrième acte, pour lequel ce que l'on peut considérer comme la

---

308 HARDY. *Mariamne.* Acte I, scène 2. A propos de Mariamne:

PHERORE

Liguée avec sa mere, une Eryne infernale,
Qui luy souffle le meurtre, et dans son sein devale
Des conseils pestilens de dol, de trahison,
Vostre asseurance pend d'une estroite prison. (v. 177-180)

[...]

HERODE

Seduite de sa mere, il y a de l'excuse. (v. 249)

fable à la source de la tragédie manque un peu de *matière*. En outre, cet épisode doit servir à la création de l'image glorieuse de l'héroïne, en nous montrant en action le pathétique des circonstances de sa mort et la dignité d'attitude dont elle fait preuve.

Chez Tristan, le personnage d'Alexandra apparaît donc à l'acte IV, au cours de deux brèves scènes. La scène 4 (26 vers) nous montre la mère de Mariane monologant (25 vers) en présence de son chevalier d'honneur. Cette scène expose au spectateur la résolution et les mobiles de ce nouveau personnage, qui surgit de façon assez inattendue en fin de tragédie, sans jamais avoir été annoncé. Elle plaint le sort de sa fille, innocente victime du pouvoir tyrannique:

> On te meine esgorger, innocente victime,
> Tu vas donc au suplice, & n'as point fait de crime,
> On t'a donc veu sortir du sang de tant de Rois,
> Pour te voir oprimer par ces iniustes loix? (v. 1285-1288).

Encore donc le motif de l'innocence opprimée, écho des stances de Mariane (scène 2), combinée ici à celui de l'illustre origine de la victime (le "*sang* de tant de Rois"). Le premiers vers prononcé par Alexandra évoque les sacrifices antiques ou bibliques sur l'autel ("esgorger", "victime") et fait donc surgir pour la première fois le thème du sacrifice religieux. Le thème du sacrifice et le motif du *sang* (dynastique, mais aussi sacrificiel) seront repris par Mariane dans la scène suivante (scène 5). Alexandra prédit alors à Hérode la venue du châtiment divin, puis, de façon abrupte, elle prie Dieu de "prendre la fille, & conserver la mere" (v. 1302). Elle annonce alors à son chevalier d'honneur sa résolution de cacher sa tristesse et "son courage" (v. 1310), sans que le spectateur sache exactement à quoi s'attendre.

À la scène 6, Mariane s'avance vers sa mère pour lui apporter apaisement et consolation:

Madame, on me contraint de changer de demeure,
Mais i'en vay habiter une beaucoup meilleure,
Où les vents ny l'envie, avecque leurs rigueurs,
N'excitent point d'orage en l'air ny dans les coeurs,
Où sans aveuglement on connoist l'innocence,
Où la main des Tyrans n'estend point sa puissance;
Où l'ame pour le prix de sa fidelité,
Gouste en repos la gloire, & l'immortalité.
Toute cette disgrace est à mon avantage,
Ie me resous sans peine à franchir ce passage,
Consolez vous-en donc, & veillez m'embrasser,
Adieu, Madame, Adieu, ie m'en vay vous laisser. (v. 1367-1378)

À ces paroles affectueuses et nobles de la fille, répondent les mots affreux de la mère:

Acheve tes destins, meschante & mal-heureuse,
Cette mort pour ton crime est trop peu rigoureuse,
Il faloit que la flame expiast ton peché,
Ou que sur une croix ton corps fust attaché.
Va, monstre plus cruel que tous ceux de l'Affrique,
Va recevoir le prix de ta noire pratique;
Vouloir empoisonner ainsi cruellement
Un mary qui tousiours t'aima si cherement?
Femme sans pieté, nouvelle Danaïde,
Inhumaine, traistresse, assassine perfide,
Qui voulus laschement attenter sur ton Roy,
Ie ne te connois point, tu ne viens pas de moy,
Car de ces trahisons ie ne suis pas capable. (v. 1379-1391)

Paroles auxquelles l'héroïne répond simplement :

Vous vivrez innocente, & ie mourray coupable. (v. 1392)

Puis elle continue sa route, entraînée par le capitaine des gardes. Alexandra regrette un peu tard son horrible comédie et clôt l'acte en déclarant que, pour pleurer son chagrin, elle va se "mettre au lict, ou plutost au Cercueil"[309] (v.

[309] Cette évocation du lit, qui paraît aujourd'hui un peu burlesque, rappelle de loin le décor de l'acte V de *Crisante*, au cours duquel Antioche "dans une chambre tapissée de deuil", se retire sur son lit et en ferme les rideaux pour s'enfoncer

1402).

Les scènes 2 à 6 de l'acte IV sont donc construites dans le sens de l'amplification de l'image glorieuse et pathétique de Mariane, ces deux aspects se renforçant mutuellement (l'attitude digne et touchante de la victime empêche l'héroïne de se transformer en virago, ce que la Mariamne de Hardy tendait à être). Au cours de ces scènes, la royauté de Mariane n'est plus évoquée que par un vers d'Alexandra, portant sur la grandeur de son origine (le "sang de tant de Rois"), mais toute l'attitude de l'héroïne aboutit à illustrer la conclusion de Josèphe sur la fin de Mariamne: "but as for herself, she went to her death with an unshaken firmness of mind, and without changing the color of her face, and thereby evidently discovered the nobility of her descent to the spectators, even in the last moments of her life"[310]. À la suite de Caussin cependant, qui donne à son récit une valeur symbolique et une dimension religieuse, Tristan va bien plus loin. Il s'agit essentiellement, dans l'acte IV, d'une gloire morale et spirituelle. La gloire de l'héroïne est d'ordre intrinsèque, fondée qu'elle est sur la conscience de son innocence et de sa vertu et sur la conviction de la justice de sa "cause" (c'est-à-dire, en grande partie, de l'injustice de celle d'Hérode). Cependant, en présence d'autrui, Mariane évoque aussi une gloire d'ordre extrinsèque, celle de sa renommée future: non seulement son innocence sera

---

une épée dans le corps. Rien de tel ne se produit ici pourtant, sinon que, selon le récit de Josèphe, après la mort de sa fille, Alexandra se remettra tout de suite à intriguer contre Hérode et que celui-ci la fera exécuter sans délai (*The Works of Josephus*. o.c. "The Antiquities of the Jews". Book 15. ch. 7, 247-252). Quant à Caussin, il passe rapidement sur la fin d'Alexandra, se contentant de signaler que "La mauvaise mere Alexandra qui avoit querellé si outrageusement sa fille sur l'eschaffaut, passa incontinent le pas, goustant l'amertume de la mort, en perdant la gloire" (Appendice à *La Mariane* de Tristan. Édit. J. MADELEINE. o.c. 157)

[310] *The Works of Josephus*... o.c. "The Antiquities of the Jews". Book XV, ch. 7, 236.

reconnue par leurs descendants ("nos Neveux"; "Le temps qui met au iour la verité cachée.."), mais la gloire de son sacrifice brillera éternellement, sur la terre comme au ciel, si l'on peut s'exprimer ainsi ("Mon ame immortelle et mon nom glorieux [...] Obtiendront un esclat d'eternelle durée").

Revenons donc au modèle actantiel formé autour de l'axe sujet-objet Mariane-gloire. Dans sa quête de la gloire, le sujet a pour adjuvants: Hérode, qui, sacrifiant à sa "fureur" une victime innocente, fait d'elle une martyre; Salome et Pherore, qui, pour de mauvaises raisons, s'acharnent à obtenir sa mort (scène 1); le "peuple", personnage invisible (mais peut-être audible), dont les manifestations de douleur ("les cris, & les pleurs", scène 3) annoncent déjà la révélation de "la verité cachée" et la reconnaissance de l'innocence de la victime; le personnage d'Alexandra, qui sert de repoussoir à ses vertus (courage et noblesse d'attitude) et dont l'intervention met le comble au pathétique de la situation (le reniement des proches). Mais le principal agent dans cette quête de la gloire est le discours de l'héroïne, laquelle proclame son innocence et prononce, avec assurance et retenue à la fois, son propre panégyrique. Qu'on se souvienne des paroles de l'héroïne: "mon coeur pour le moins se rendra le dernier". Il ne s'agit pas seulement ici de son courage devant la mort. Fidèle à elle-même, Mariane transcende son destin et transfigure sa mort en lui donnant la dimension du martyre, construisant ainsi pour elle-même et pour les spectateurs (sur la scène et dans la salle) sa propre image glorieuse. En ce sens, on peut exceptionnellement placer le sujet en position d'adjuvant à sa propre quête, assimilant son discours à ce que Greimas appelle

"projection de la volonté d'agir [...] du sujet lui-même"[311]. Il faut cependant noter qu'il s'agit ici d'un processus stylistique plutôt que dramatique.

C'est ainsi que le discours de l'héroïne expose/transpose les mobiles qu'elle suppose à ses ennemis ("Et que la cruauté du Tyran qui m'oprime,/ Ne me suppose un crime/ Que pour avoir sujet d'en commettre un nouveau") et insiste sur l'injuste violence qu'elle subit par eux ("Malgré les mouvements de ton coeur furieux/ Et toute ta Maison contre moi coniurée"). Ses paroles créent ou font intervenir aussi en sa faveur d'autres personnages invisibles: ses descendants ("nos Neveux"), le temps "qui met au iour la verité cachée" (double personnification); ses enfants enfin, qui, apparaissant pour la deuxième fois dans son discours, ont une fonction d'illustration et d'amplification de son image pathétique et glorieuse (l'expression de son inquiétude maternelle permet à l'héroïne de dire à travers eux ce qu'elle ne peut dire directement d'elle-même, sous peine de basculer dans une attitude d'arrogance antipathique au spectateur).

En ce qui concerne l'actant opposant, rien ne semble faire obstacle à la quête de la gloire entreprise par Mariane. Si ce n'est, comme le fait remarquer Hélène Merlin, la position d'énonciation magistrale du personnage lui-même, laquelle entre en contradiction avec la figure d'innocente victime qu'elle prétend incarner. Dans la tragédie de Tristan, c'est l'héroïne qui reprend à son compte la voix du prédicateur chrétien, qui, dans le récit de Caussin, célébrait le triste

---

311 GREIMAS, cité par P. PAVIS. *Dictionnaire du théâtre*. o.c. 4 ("Actantiel/Modèle"). Voir aussi paragraphe C, note 94.

sort et la force d'âme de la patiente Mariane. Aussi, la position d'énonciation de la locutrice affaiblissant la valeur de son message (la gloire du martyre), on peut la placer dans la case de l'opposant.

D'autre part, on a vu que les deux quêtes du sujet, celle de la mort comme celle de la gloire, se développaient à partir d'un tronc commun et se situaient dans la même ligne ("mourir en reine")[312]. On peut dès lors, à ce stade-ci, conserver tels quels pour la quête 2 les destinateur D1 et destinataire D2 de la quête 1(cf. schéma 2.5). On aura donc un modèle actantiel comme dans le schéma 2.9.

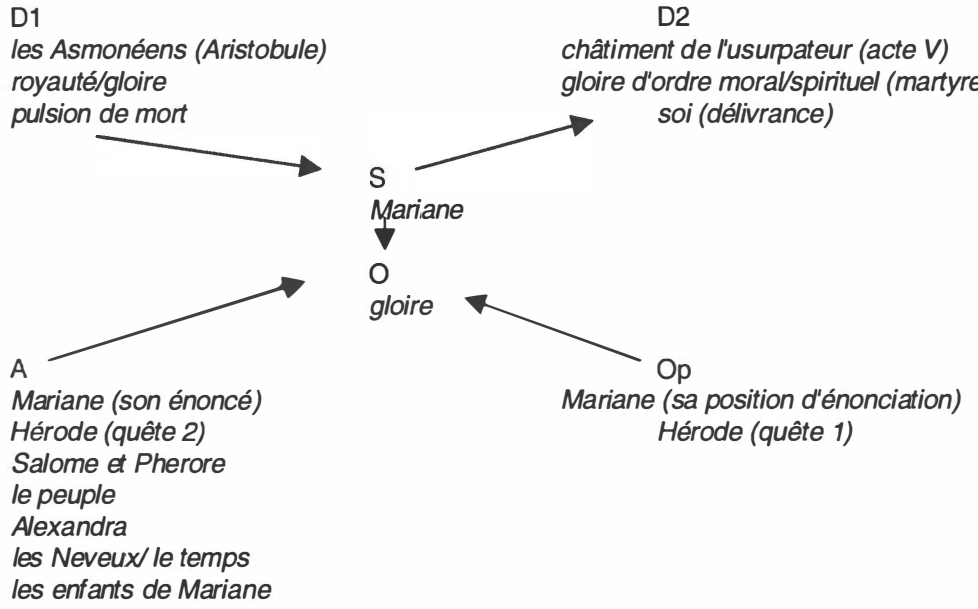


Schéma 2.9 *LA MARIANE* (Tristan) - acte IV: Mariane-gloire

[312] La principale différence entre les deux se situe sur le plan sur lequel ces quêtes s'accomplissent: la quête de la mort ayant une puissante efficacité dramatique, celle de la gloire se constituant principalement en processus esthétique.

La phrase de base du récit est alors: *La dynastie légitime mais éteinte des Asmonéens, qui se manifeste au niveau du sujet par le sens de la gloire royale et la pulsion de mort veut que [le sujet Mariane recherche la gloire] pour assurer, avec le soulagement de ses souffrances, son accès à une gloire d'ordre moral et spirituel, ainsi qu'en dernier ressort, le châtiment de l'usurpateur.*

Du point de vue dramatique, seule la quête amoureuse d'Hérode s'opposait à la construction de l'image glorieuse de l'héroïne à travers une mort "à la fois contrainte & volontaire". Une fois qu'Hérode renonce, sans possiblité de retour, à sa poursuite, Mariane ne rencontre plus d'obstacles à sa double quête, sinon sur le plan esthétique. Certes, le spectateur est touché de pitié et d'admiration pour cette héroïne qui s'efforce si vaillamment de transcender son destin. Mais, la solitude de celle-ci dans la tragédie, qui l'oblige à célébrer elle-même sa propre vertu et à se faire le porte-parole de sa propre gloire de martyre, ne peut qu'affaiblir la valeur de son message et introduire un doute dans l'esprit du spectateur. D'autant plus que la tragédie n'a pas encore atteint son dénouement et que ce n'est pas sur l'image de l'héroïne qu'elle se clôt.

E. <u>Modèle actantiel selon l'axe S-O Hérode-statut de héros tragique</u> (actes I-V)

On a vu qu'à l'acte IV, après la tension dramatique de la première scène, au cours de laquelle Salome et Pherore jettaient toutes leurs forces conjuguées dans la lutte pour arrracher à Hérode l'ordre d'exécution de la reine, l'action se ralentissait en une succession de brefs tableaux pathétiques, représentant Mariane partant à la mort. Cette deuxième partie de l'acte était essentiellement

descriptive. C'est aussi le cas de l'acte V, entièrement consacré au développement des regrets et de la folie d'Hérode.

À l'ouverture de l'acte, Hérode regrette amèrement sa jalousie. Quoique toujours partagé entre l'amour et la crainte, il espère que Mariane soit toujours en vie et se trouve prêt à lui pardonner, s'il en est encore temps (scène 1). Entre Narbal tout en pleurs et Hérode comprend tout de suite son malheur: "Quoy? Mariane est morte?" (v. 1440). Didascalie: "Herode tombe en foiblesse" (Narbal: "Le coup de cette mort le mettra dans la tombe./ Voicy le triste effet qui fut preveu de tous"). La répétition de l'exclamation d'horreur et d'incrédulité d'Hérode viendra scander le restant de la scène: "Mariane a des morts accru le triste nombre?" (v. 1447); "Mariane a senty la rigueur du trespas?" (v. 1465); Dis-tu qu'on a destruit ce Chef d'oeuvre des Cieux?" (v. 1481); "Comment? je vis encore, & Mariane est morte?" (v. 1572); "Mariane est donc morte, on me l'a donc ravie,/ Et pour mon desespoir on me laisse la vie?" (v. 1647-1648). Ces exclamations en refrain sont pour le personnage le point de départ de constats antithétiques, amplement développées rhétoriquement et gestuellement: Mariane est morte et le soleil ne s'est pas détourné (cf. la légende des Atrides) devant la destruction de cet autre lui-même (femme-rivale du soleil, lieu commun de la poésie précieuse)! Mariane est morte et je vis toujours! (il s'évanouit deux fois et par deux fois il tente de se jeter sur l'épée de Narbal et, finalement, supplie la mort de l'arracher à sa souffrance). Mariane est morte et son peuple ne bouge pas pour la venger du tyran (d'où une longue tirade d'imprécations contre le peuple juif). C'est au cours de cette scène (scène 2) que Narbal fera le récit de la mort exemplaire et pathétique de Mariane (v.

1485-1558): "Ah! ie suis l'autheur de ce meurtre inhumain,/ Ma bouche à son bourreau mit le fer à la main" (v. 1589-1590). Et:

> Treuveray-ie un refuge au centre de la terre
> Où mon crime se trouve à couvert du tonnerre?
> Où ie me puisse voir sans peine & sans effroy,
> Où ie ne traisne point mon enfer apres moy? (v. 1567-1570)

Au cours de la troisième et dernière scène, c'est la raison du roi qui chancelle. Salome et Pherore, accourus aux cris, s'informent auprès de Narbal. Curieusement, Salome perd toute psychologie et, à Pherore qui prévoit d'aborder leur frère "avec beaucoup d'adresse", elle réplique: "Nullement, son Esprit veut estre gourmandé" (v. 1662). Pendant ce temps, Hérode "revient troublé de sa manie" (Pherore). Il demande la reine à plusieurs reprises et s'étonne de ne pas être obéi. Lorsqu'on lui rappelle sa perte, "Quoy? Mariane est morte?" (v.1681); "Mariane est en cendre, & l'ombre du Tombeau/ Reçoit donc le débris d'un Chef d'oeuvre si beau?" (v. 1697-1698). Mariane est morte et l'univers n'est pas encore détruit! Mariane est morte: déchire ton visage, arrache tes cheveux! Il chasse de sa chambre Salome et Pherore, les conseillers "traistres" et "flateurs", qui s'efforçaient de lui apporter des consolations intempestives ([c']"Estoit pour vostre Estat un mal fort necessaire", v. 1708). S'adressant alors à ses fidèles, Narbal et le Capitaine des Gardes, il les adjure de pleurer avec lui, leur déclarant que Mariane "n'est point morte, elle vit dans les Cieux/ Et ses rares vertus l'ont mises au rang des Dieux" (v.1725-1726); il veut lui construire un temple et établir sa fête ("Et qu'on la solemnize, ou bien que l'on perisse", v. 1732). Ensuite, il redemande la reine avec insistance. Lorsque Narbal le rappelle à la réalité: "Son nom seul est resté? Serait-elle expirée? [...] "Ah! Narbal, ie commence à m'en ressouvenir" (v. 1751

et 1753). Puis, il a de Mariane une vision baroque d'assomption:

> Mais i'aperçoy la Reine, elle est dans cette nuë,
> On void un tour de sang dessus sa gorge nuë,
> Elle s'esleve au Ciel pleine de Maiesté,
> Sa grace est augmentée ainsi que sa beauté.
> Des esprits bien-heureux la troupe l'environne,
> L'un lui tend une Palme & l'autre une Couronne,
> Elle tourne sur moy ses regars innocens,
> Pour observer l'excez des peines que ie sens. (v. 1763-1770)

Il s'adresse à elle, lui exprime ses regrets et ses remords, la supplie de lui accorder son pardon: "O bel Ange! Pardonne à ton persecuteur" (v. 1782). Il expie déjà le crime qu'il a commis: "Mon ame avec mes pleurs s'efforce de sortir,/ Voy l'excez de l'ennuy dont elle est desolée,/ Et comment pour te suivre elle prend sa volée" (v. 1798-1800). Puis il retombe en pâmoison (pour de bon, cette fois). Narbal et Tharé doivent le porter sur un lit. Tharé, pratique, remarque que "Possible que des sens il reprendra l'usage/ Quand on aura ietté de l'eau sur son visage" (v. 1803-1804). Quand à Narbal, c'est lui qui, pour le spectateur, tire la leçon de la tragédie:

> O Prince pitoyable en tes grandes douleurs!
> Toy mesme es l'Artisan de tes propres mal-heurs,
> Ton Amour, tes soupçons, ta crainte, & ta colere
> Ont offusqué ta gloire, & causé ta misere:
> Tu sçais donner des loix à tant de Nations,
> Et ne sçais pas regner dessus tes passions,
> Mais les meilleurs esprits font des fautes extrêmes,
> Et les Rois bien souvent sont esclaves d'eux-mesmes. (v. 1805-1812)

Cet acte de 410 vers est bâti sur le modèle de celui de Hardy (284 vers)[313], y

---

[313] *Mariamne* de Hardy, acte V. Un messager entre pour annoncer à Hérode la mort de la reine. Exclamations de douleur du roi: "O malheur!, c'en est fait, elle est morte"(v. 1443) [...] "Ainsi donc Mariamne a perdu la lumière?/ Mariamne, ce nom, ce beau nom reveré [...]/ Mariamne a suby les rigueurs de la Parque [...]/ Donc, ce flambeau d'amour illumine les morts!" (v. 1452-1457). Suit le récit de la mort de Mariamne (v. 1461-1558), y compris les manifestations de sa constance quand elle reçoit la nouvelle de sa condamnation, le triste épisode de sa demière rencontre avec sa mère,

compris la structure et les éléments du récit de la mort de Mariane (récit dont une bonne partie, chez Tristan, répète ce à quoi le spectateur a déjà lui-même assisté au cours de l'acte IV). Par rapport à Hardy, Tristan introduit une première scène, au cours de laquelle Hérode hésite encore et se trouve prêt à se raviser; d'où le réveil d'une certaine tension dramatique (suspense) et l'amplification de l'effet pathétique, quand Hérode apprend la mort de Mariane. Tristan ajoute aussi à l'acte une conclusion (la leçon de la tragédie). Du point de vue thématique, il insiste sur la folie d'Hérode: oubliant qu'elle est morte, le roi demande la reine de façon répétée et avec insistance (ce qui était mentionné dans le récit de Josèphe) et il est pris de visions (ce qui avait été suggéré dans le texte de Hardy). Par rapport à ce dernier, Tristan ajoute encore à la scène des motifs "chrétiens" et une imagerie religieuse d'apothéose d'inspiration baroque, ainsi que ses imprécations[314] contre les Juifs (dont il a pu prendre l'idée dans l'appel au peuple juif chez Hardy).

On a vu antérieurement que le dénouement de la tragédie se compose de la

---

les larmes du peuple et la prière de Mariamne sur l'échafaud (tout cela est repris également par Tristan). Nouvelles exclamations et longues plaintes d'Hérode ("Mariamne défaite! Ah! je ne le croy pas:/ L'Univers tout en dueil pleureroit son trépas", v. 1569-1570). Il refuse de croire à sa perte ("Mariamne défaite! Helas! le scais-tu bien?/ Tu t'abuses: Cloton sur elle ne peut rien", v. 1574). Confirmation de la nouvelle par le messager. Hérode appelle les peuples de Mariamne à venger sur lui la perte de leur reine légitime. Puis, il se reprend à se désoler sur la perte qu'il a faite ("Mariamne n'est plus qu'une insensible souche;/ Python ne coulera plus de miel de sa bouche"). Il n'aspire plus qu'à revoir l'ombre de Mariamne. Mais il croit la voir en Érinye, la supplie de lui pardonner et voudrait se tuer. Salome et Pherore, accourus aux cris, s'informent du sujet de plaintes du roi et s'efforcent de lui apporter des consolations déplacées (une de perdue, dix de retrouvées). Ils se font chasser et partent sans s'inquiéter (le temps arrangera tout). Hérode reste seul avec le messager. "Non, non [...]/ Mariamne revit en la terre et aux Cieux". Il veut faire déifier Mariamne et lui construire un temple dans le palais même, afin d'avoir toujours proche de lui son corps inhumé et de pouvoir étreindre son image. Il espère ainsi obtenir son pardon, avant de descendre lui-même au royaume des ombres et la rejoindre au plus vite dans la mort.

[314] qui annoncent les imprécations de Camille contre Rome dans *Horace* (1640) de Corneille.

dernière péripétie, qui introduit à la dernière situation de la pièce, et de la *catastrophe*, qui est le résultat de la dernière péripétie[315]. Dans *La Mariane*, la dernière péripétie, la mort de l'héroïne, se situe dans l'intervalle entre les actes IV et V, et l'acte V, essentiellement descriptif, développe la catastrophe: les effets de la mort de la victime sur son bourreau. À un premier niveau, les souffrances de l'amant doivent représenter le châtiment du persécuteur et, par conséquent, la victoire morale de la victime. Loin d'être inattendue, cette souffrance était présente depuis le début de la tragédie et le déferlement de celle-ci avait été annoncée par le protagoniste lui-même ("Ie mourrois de ta mort", "Mon ame en tous endroits portera son suplice", etc.). Sur un autre plan donc, la passion d'Hérode le rend pitoyable aux yeux du spectateur. Ses souffrances suscitent la compassion et provoquent la catharsis nécessaire à la tragédie. Psychologiquement, intellectuellement, moralement, la *catastrophe* de *La Mariane* apporte donc une satisfaction au spectateur. C'est bien, semble-t-il, ce que dit l'abbé d'Aubignac quand il écrit: "qu'Hérode ait condamné sa femme à la mort par fureur d'esprit, & malgré les tendresses de son amour; on est bien-aise de voir apres l'execution, quels sentiments il peut en avoir"[316].

Si les crimes comme la passion d'Hérode apparaissent gigantesques, il n'en reste pas moins qu'ils prennent de profondes résonnances humaines, et c'est bien en cela qu'ils nous touchent. Le protagoniste lui-même, avouant sa faiblesse, se représentait comme humain: "L'erreur dont on m'accuse a troublé

---

[315] J. SCHERER. *La dramaturgie classique en France*. o.c. 125-128.

[316] *La Pratique du Théâtre*. o.c. 431..

de grands hommes,/ [...]/ L'Amour est tellement fatal à la valeur,/ Qu'il n'est point de Heros exempts de ce mal-heur". C'est aussi ce que souligne la conclusion de Narbal, qui présente le sort du roi comme le paradigme (amplifié) de la condition humaine: "Mais les meilleurs esprits font des fautes extrêmes,/ Et les Rois bien souvent sont esclaves d'eux-mesmes".

Mais qu'en est-il de l'héroïne dans tout cela? Bien entendu, l'image de celle-ci emplit entièrement l'esprit (le discours) du roi. Ce sont sa beauté, sa vertu, sa constance, sa gloire qui sont célébrées dans le discours de Narbal (le récit de sa mort), ainsi que dans les plaintes et les visions d'Hérode. Mais sa représentation en sort-elle pour autant agrandie?

Le récit de sa mort (74 vers) reprend la structure et les éléments du récit correspondant dans la pièce de Hardy, avec chaque fois la réaction du destinataire du récit (Hérode). Ces éléments sont les suivants:

1) la constance avec laquelle elle reçoit la nouvelle de sa fin toute proche:

[...]
Elle n'exprima point des sentiments timides,
Ses yeux resterent secs parmy cent yeux humides,
Et des rayons de ioye esclairans ses apas,
Firent voir que la mort ne luy displaisoit pas. (v. 1491-1494)

2) le départ de Mariane: l'adieu à ses femmes ("Apres qu'elle eut fait part de quelques pierreries,/ [...]/ Et qu'en les embrassant, elle leur eut enioint/ De ne la suivre pas, ou de ne pleurer point"), la noblesse et la fierté qui rayonnent de toute sa personne (image royale), les pleurs de la foule:

[...]
Elle tourna ses pas, & plus gaye & plus belle,

Où l'échafaud dressé prenoit le deuil pour elle.
Iamais on ne la veid dans un plus noble orgueil,
On lisoit sur son front le mespris du cercueil,
Iamais Reine Amazone avecque plus de gloire
Ne parut triomphante apres une victoire;
Le peuple en la suivant, se fondoit tout en pleurs,
Admirant sa constance, & pleignant ses mal-heurs;
Mesme beaucoup de gens disoient parmy la presse,
Qu'on perdoit sans raison cette grande Princesse,
Que son coeur sans exemple en generosité,
N'avoit pu concevoir aucune lascheté,
Que vous regreteriez l'absence de ses charmes,
Et que son sang versé vous cousteroit des larmes,
Dés que de son trespas vous seriez averty.

HERODE
Ah! que n'ay-je evité ce qu'ils ont pressenty. (v. 14991-1514)

3) la dernière rencontre avec sa mère: le comportement scandaleux d'Alexandra et la dignité de Mariane:

[...]
Mais nostre grande Reine affligée à ce point,
Connut son artifice, & ne s'en émeut point,
Et passant, repartit à ceste vaine offence,
D'un modeste sousris, & d'une reverence.

HERODE
Ah! ie suis tout percé des traits de la pitié,
Mon coeur à ce discours se fend par la moitié.
Quoy, dans ce triste estat sa mere la querelle?
Et sa seule vertu se déclare pour elle. (v. 1521-1529)

4) la prière de Mariane, à genoux sur l'échafaud: la proclamation de son innocence, le regret qu'elle espère susciter auprès d'Hérode, l'appel à celui-ci, à qui elle demande de prendre soin des orphelins:

Estant sur l'eschaffaut,
Elle ioignit les mains, leva les yeux en haut,
Coniurant à genoux la divine Puissance,
De rendre manifeste à tous son innocence
[...]
Protesta que c'estoit par une calomnie
Qu'on la voyoit traitée avec ignominie,

Et que vous aviez creu par une aveugle erreur
Ce dont le seul penser luy donnoit de l'horreur.
[...]
S'asseura que le Ciel viendroit vous inspirer,
Qu'un regret de sa mort vous feroit souspirer,
Et que vous monstreriez encore quelque tendresse
Aux ieunes Orphelins d'une grande Princesse,
Qui dans le mauvais sort sçeut constamment souffrir,
Qui vescut sans reproche, & sçeut fort bien mourir.

5) et enfin, la mort:

[...]
Elle voulut au Ciel recommander son ame,
Qui sur mille vertus s'aprestoit d'y voler,
Puis elle offrit sa gorge, & cessa de parler.
Et lors l'executeur la voyant ainsi preste,
D'un prompt esclair d'acier luy fit voler la teste.
Là dessus un grand cry tout autour s'entendit,
Qui penetra les airs que son ame fendit.
On veid sourdre aussi-tost mille chaudes fontaines
Des yeux de tout le Peuple ainsi que de ses veines.
Voilà comme finit vostre illustre moitié,
Avec un monde entier qui mourut de pitié.

HERODE
Avoir osté la vie à des beautés si rares,
O rigueur inconnuë aux coeurs les plus barbares! (v. 1547-1559)
[...]

Le récit est beau et bien fait. Il confirme le courage de Mariane, la force d'âme et la dignité dont elle a fait preuve au cours de circonstances aussi pathétiques. Si la prière de Mariane sur l'échafaud reprend en partie les éléments de son monologue de l'acte IV, le ton en est différent: radouci vis-à-vis d'Hérode, et empreint d'humilité chrétienne (la position agenouillée, mains jointes[317]). L'héroïne, au moment suprême, semble avoir pardonné à son persécuteur (chez qui elle espère pourtant susciter le regret de sa mort...). Elle n'a plus

[317] On se demande d'ailleurs comment elle peut s'adresser à la foule et se faire entendre dans ces conditions, à moins qu'elle ne parle que pour un petit cercle de personnes toutes proches de l'échafaud.

besoin non plus de faire son propre éloge (ou à peine), puisqu'un autre (le narrateur du récit) le fait pour elle. Enfin, la description de la décapitation reprend l'image de la tête/l'âme qui file au ciel comme une étoile, image que l'héroïne avait elle-même développée au cours de la scène du procès. Ici le son accompagne l'image. "Puis elle offrit sa gorge et cessa de parler": le silence... le sifflement de l'acier qui fait voler la tête et l'âme, le cri de la foule. Et même la sensation de chaleur, celle du liquide s'échappant du corps humain: les larmes, le sang, qui coulent en fontaines...[318].

À l'exception de la scène finale de décapitation cependant, le spectateur, contrairement au protagoniste, a déjà assisté à une bonne partie de ces événements lui-même. Le récit a donc pour lui un effet de répétition. Il lui apporte pourtant un élément nouveau: ce sont précisément les réactions de celui pour qui le récit est fait. Tout comme au cours de la scène du procès, le regard d'Hérode dirigeait celui du spectateur, ici ce sont ses réactions au récit qui servent de catalyseur à celles du destinataire ultime du message. Or, ce récit, tout entier orienté au pathétique, provoque la compassion d'Hérode,

---

[318] On peut apprécier les similarités *et* les différences dans le traitement de l'héroïne chez Hardy et chez Tristan dans cette brève scène de décapitation. Dans *Mariamne,* le messager finit ainsi son récit:

> [...]
> Ces propos achevez, un col d'yvoire blanc,
> Au glaive se presente, et de courage franc
> L'Executeur invite à frapper sans remise.
> Un coup le chef du corps à l'instant luy divise:
> Ils trébuchent ensemble avec un petit bruit;
> Dans les bouillons de sang l'ame prompte s'enfuit.
>
> HERODE
> Helas! tu n'as que trop mes cruautez depeintes, (*Mariamne*, v. 1553-1559)
> [...]

Par rapport au récit de Hardy, Tristan augmente le pathétique, notamment par l'évocation de la communion des assistants (dont fait partie le narrateur), à la mort de la victime.

compassion pour Mariane bien sûr, mais compassion pourtant qu'il ramène adroitement sur lui-même: "Ah! que n'ai-ie evité ce qu'ils ont pressenty" (c'est-à-dire, "que son sang versé vous cousteroit des larmes"); "Ah! ie suis tout percé des traits de la pitié,/ Mon coeur à ce discours se fend par la moitié"; "Avoir osté la vie à des beautés si rares,/ [...]/ Treuveray-ie un refuge [...]/ Où ie ne traisne point mon enfer apres moy?". Cette compassion pour le protagoniste masculin, on l'a montré au début de ce paragraphe, c'est tout l'acte, fait essentiellement du discours d'Hérode (282 vers sur 410), qui s'emploie à la susciter.

Si l'image pathétique et glorieuse de Mariane est confirmée par le récit de Narbal et si le récit comme tel lui ajoute même un certain agrandissement, dû au regard du témoin et à la voix du narrateur (le changement dans la position d'énonciation), quel est l'effet du discours d'Hérode? Après le récit de la mort de la reine, Hérode reprend l'évocation du nom de Mariane, qu'il intègre à ses plaintes et imprécations: "beautez si rares", "belle & chaste Mariane", "innocente Reine". Ce sont surtout sa beauté physique et la sensation de sa proximité corporelle qui sont évoquées dans le scandale de leur absence:

Ma bouche complaisante à ma rage animée,
D'un seul mot pour iamais rend la sienne fermée. (v. 1591-1592)
[...]
Quoy? son corps sans chaleur est donc ensevely,
Et l'Univers n'est point encore demoly? (v. 1685-1686)
[...]
Vous avez donc fermé sa bouche & ses beaux yeux,
Et n'avez point destruit la structure des Cieux? (v. 1689-1690)

Au cours de la troisième scène, après le renvoi de Salome et Pherore, on en arrive à la divinisation de Mariane ("Il faut que l'on construise un Temple à ceste belle,/ [...]/ Et que sa belle image y soit sur un Autel", 1727 et 1730). Puis, après

une nouvelle absence d'Hérode, c'est la fameuse vision de Mariane *en gloire* (cf. supra). On y trouve les éléments de l'apothéose baroque: le ciel, les nuages, la troupe des esprits bienheureux qui environnent la personne glorifiée, la couronne et la palme du martyre. Mariane cependant ne dirige pas son regard vers le ciel, mais elle le tourne, avec bienveillance ou compassion peut-être, vers Hérode ("Elle tourne sur moy ses regards innocents,/ Pour observer l'excez des peines que ie sens"). En réalité, la représentation de la glorification chrétienne (l'apothéose du martyre) est détournée, et par là même déconstruite, par la passion et la folie d'Hérode. Comme l'avait souligné Hélène Merlin, la mort de l'héroïne ne produit d'autres effets que des pleurs (ceux du peuple, ceux d'Hérode); mais elle ne change pas l'attitude des siens, ne convertit personne, ne produit aucun miracle[319]. La vision qu'Hérode a de Mariane *en gloire* est une hallucination passionnelle et laisse au spectateur l'impression d'une imagerie religieuse, vide de sens. C'est une image, en tout cas, qui le ramène au protagoniste masculin ("Elle tourne sur moy..." et "Suiet de mes pensers, obiet de mes desirs'/ Ministre de ma ioye, & de mes deplaisirs", v. 1773-1774) et au spectacle de son égarement:

THARÉ
La force luy defaut, & le teint luy paslit,
Il est evanoüy, portons-le sur un lit. (V.1801-1802)

Selon la lecture féministe que fait de la pièce Mary Jo Muratore, Mariane, par sa mort, n'atteint pas à la légende. Du début à la fin de la tragédie, sa représentation reste largement inchangée. Au mieux, elle est "réhabilitée" par la

---

[319] Cf. l'article d'Hélène MERLIN. o.c. 17-18.

disculpation de l'époux qui l'a condamnée à l'exécution. Au cours de la pièce, c'est la figure d'Hérode, au contraire, qui ne cesse de grandir aux yeux du spectateur, proportionnellement à la souffrance qu'il se plaint d'endurer, en raison successivement de la froideur de Mariane, de sa prétendue infidélité, puis de sa mort. Du début à la fin, elle n'est elle-même qu'un prétexte littéraire, un moyen pour Hérode d'arriver à ses fins: de consolider son pouvoir d'abord, sa respectabilité ensuite, son statut de sujet tragique enfin; tous objectifs qui nécessitent la présence de la "reluctant heroine" elle-même. Pour comble d'ironie, la mort de celle-ci fournit le bénéfice supplémentaire de provoquer la pitié cathartique chez ceux qui ont été témoins des conséquences dévastatrices du coup que le héros s'est lui-même porté[320].

Muratore signale que la problématique socio-politique habituelle révélée par *La Mariane* (1. la façon dont la femme est systématiquement absorbée et oppressée par une société patriarchale à laquelle elle ne participe pas; 2. le degré selon lequel la continuation de son existence dépend de la valeur que lui accordent les besoins et désirs de l'homme) est doublée d'un processus plus subtil, dont les conséquences sont de nature littéraire. Dans cette perspective, elle étudie la rivalité entre Hérode et Mariane comme une lutte pour l'appropriation de la suprématie textuelle. "The heroine's attempt to undermine the hero's projected identity threatens to explode the autonomy and credibility of the "masculine" narrative itself, a narrative in which feminity is always assigned

---

[320] Mary Jo MURATORE. "The Gender of Truth: Rhetorical Privilege in Tristan L'Hermite's *Mariane*". Francis ASSAF, éd. *Car demeure l'amitié. Mélanges offerts à Claude Abraham*. Biblio 17 102. Paris: P. F. S. C. L., 1997. 145-153.

a submissive and marginal status"[321]. La révolte de Mariane, son effort pour annuler un ensemble de pratiques textuelles qui visent à la suppression des voix de l'opposition est inévitablement et définitivement balayé. De cette lutte, c'est Hérode qui sort victorieux, maître du discours poétique. Tout ce qui tombe en dehors des codes établis par le héros (qui est ici aussi le vainqueur politique) est systématiquement oblitéré.

De plus, dans *La Mariane,* cette lutte se mène au nom de conceptions antithétiques de la fonction discursive. En effet, la division entre les sexes selon l'axe traditionnel oppresseur/victime, actif/passif, brutal/doux, central/marginal se double d'une dichotomie dans la conception du rapport entre discours et sentiments. Pour l'héroïne, le langage doit révéler des états essentiels, refléter plutôt que déformer la réalité. D'où son refus d'anesthésier ses propos pour se plier à la nécessité politique. C'est essentiellement ce refus qui la distingue des autres personnages, qui tous acceptent "the machiavellian necessity of making discourse conform to the political reality". Muratore montre qu'Hérode se caractérise par son souci de se construire un personnage [un aspect qui est déjà présent dans Flavius Josèphe et encore amplifié chez Caussin]. Pour lui, la vérité est une construction rhétorique et, par conséquent, ce qu'il craint le plus, c'est la contradiction. Pour Mariane, qui dans sa perspective "essentialiste" lui dénie toute possibilité de transformation ou de rédemption, le refus d'accorder foi à son personnage est un véritable suicide politique. En tant que vainqueur, Hérode jouit du privilège rhétorique, celui de réécrire l'histoire: le choix du

---

[321] Ibid. 146.

vaincu se réduit à acquiescer en silence. C'est pourquoi le refus de Mariane d'accepter la version linguistique qu'Hérode donne de la "vérité" est interprétée par lui-même et par ses conseillers comme une menace pour son pouvoir et une mise en danger de la sécurité du royaume.

Si l'on accepte cette lecture de la pièce, la quête fondamentale du sujet actantiel Hérode devient celle du statut de sujet tragique (dans la mesure où, quand débute la tragédie, la représentation de son pouvoir et de sa respectabilité est déjà, aux yeux de l'intéressé, ébranlée par la froideur de Mariane). Cette quête transparaît à travers ses deux autres quêtes (celle de l'amour et celle de la mort de Mariane), puisque le conflit qui s'établit entre celles-ci est nécessaire à l'existence de son dilemme. De même, vont dans son sens les quêtes conjointes de l'héroïne, car, au niveau de l'action, ce sont et sa mort et sa gloire (sa constance prouvant son innocence et donc son statut de victime) qui achèvent de constituer Hérode en personnage tragique (c'est la perception de son erreur et, par conséquent, de son crime qui donne toute l'ampleur à sa souffrance amoureuse). Pour des raisons évidentes, sa poursuite englobe aussi la quête de Salome et de Pherore, personnages dont le rôle est de rendre irréversible la rupture entre les protagonistes, et dont la présence malveillante contribue à faire sentir au spectateur le monde d'incompréhension et de solitude dans lequel chacun de ceux-ci se meut. Cette quête du protagoniste masculin joue donc de l'ouverture à la clôture de la tragédie, mais elle éclate dans toute son évidence à l'acte V, qui a sinon assez peu de raisons d'être; d'autant plus que la forme de dénouement (inspirée de Hardy et relevant du modèle de la tragédie humaniste) que Tristan donne à sa pièce a continué à

plaire jusqu'au XVIIIème siècle, quoiqu'elle aille à l'encontre des règles de la dramaturgie "moderne" (c'est-à-dire, classique) qui veut que le suspense se prolonge au maximum et que, par conséquent, le dénouement soit bref et situé le plus près possible de la fin de la pièce[322].

On a alors un modèle actantiel dont le sujet Hérode recherche sa constitution en héros tragique, c'est-à-dire une gloire d'ordre artistique ou littéraire, à travers l'amour *et* la mort de Mariane. N'oublions pas que dans un temps antérieur au début de la pièce, l'amour qu'il avait pour elle ne l'a pas empêché de commettre ou de projeter des crimes contre elle et sa famille la plus proche. Sa démarche est donc constitutive de la tragédie elle-même. Mais celle de l'héroïne ne l'est pas moins, puisque malgré l'effort de celle-ci pour faire entendre sa voix et contrecarrer le discours par lequel Hérode construit son personnage[323], ce sont précisément sa révolte et son refus qui conduiront l'action au dénouement, c'est-à-dire, au triomphe du protagoniste masculin en tant que sujet tragique (ainsi qu'au triomphe de l'acteur qui, ironie du sort, en perdit la voix...).

À partir de la lecture de Muratore, je propose les modèles actantiels suivants de l'acte V (schéma 2.10) et de l'ensemble de la tragédie (schéma 2.11) :

---

322 Sur les règles du dénouement, voir J. SCHERER. *La dramaturgie classique en France*. o.c. 128-135.

323 personnage de roi: "Mais iamais vostre esprit n'a manqué d'artifice,/ Pour perdre l'innocent sous couleur de iustice" et d'amant: "Car les precautions de ta soigneuse amour,/ Me feront, s'il se peut, partir le mesme iour".

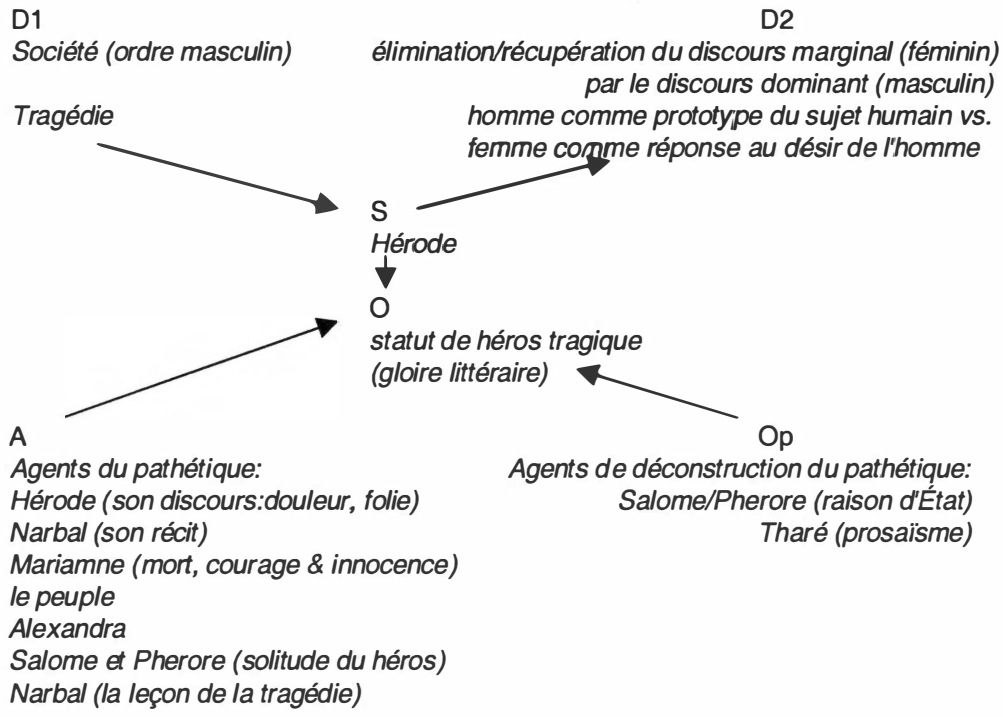


Schéma 2.10 *LA MARIANE* (Tristan) - acte V: Hérode-statut de héros tragique

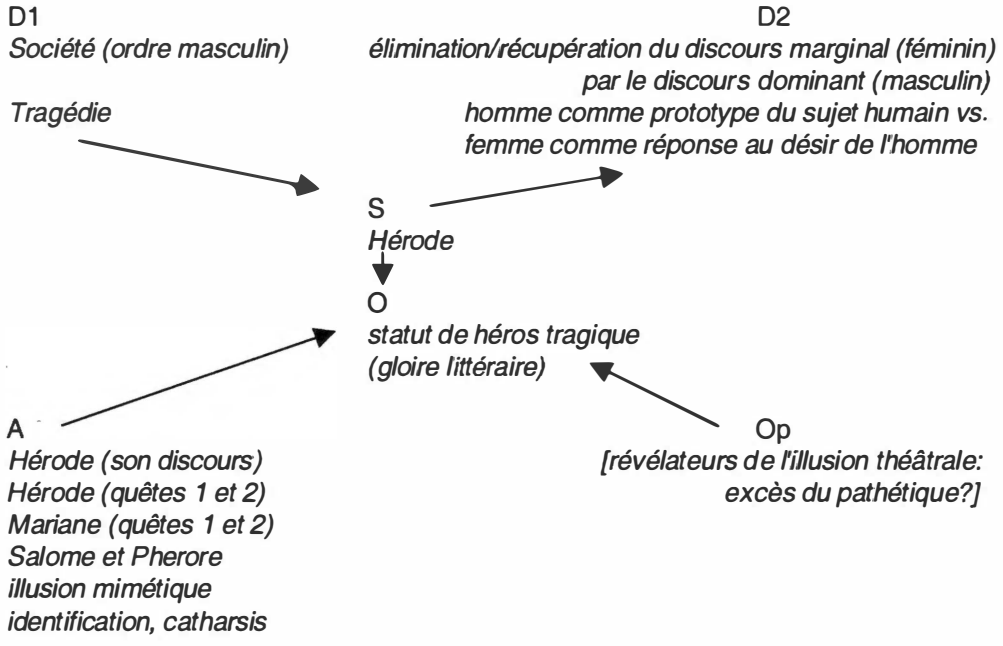


Schéma 2.11 *LA MARIANE* (Tristan) - actes I -V: Hérode-statut de héros tragique

La société s'exprime à travers la Tragédie. À travers celle-ci, elle projette une image de la condition humaine qu'elle peut reconnaître comme sienne. Or, cette société représente un ordre masculin.

Les deux derniers actes de *La Mariane* nous proposent en parallèle un double dénouement: le départ noble, mais comparativement assez modeste, de Mariane en petits tableaux, d'une part; l'explosion de la souffrance d'Hérode, qui déferle sur la scène comme un raz-de-marée, de l'autre. Oubliée la révolte de l'héroïne et son besoin de témoigner d'elle-même et de la "vérité"! Rendue à un modèle plus conventionnel, par la dignité et la constance avec lesquelles elle reçoit la mort à laquelle son mari l'a condamnée, elle s'est mise à ressembler à la "patiente Mariamne" de Caussin[324]. Ainsi réduite au silence, elle s'installe, au travers de la folie d'Hérode, comme l'image vide de son désir à jamais inassouvi et torturant: "Treuveray-ie un refuge [...] / Où ie ne traisne point mon enfer apres moy?". Un enfer, rapporté par la leçon de la tragédie à l'image d'une certaine condition humaine (gloire et misère) dont le protagoniste masculin devient le prototype agrandi, éclipsant ainsi la représentation de sa partenaire. Par rapport à la tragédie de Hardy, qui s'achevait sur les mots d'Hérode et son désir de rejoindre Mariamne dans la mort, la clôture de celle de Tristan "élimine" tout simplement l'héroïne.

La phrase actantielle de base du récit est alors ici: *La Tragédie, à travers laquelle s'exprime l'ordre social masculin veut que [le sujet Hérode recherche*

---

[324] Par contraste, notons qu'avant son exécution, l'héroïne de la *Marianna* de Dolce appelait le peuple à la révolte contre le tyran.

son statut de héros tragique], afin d'assurer l'absorption de la voix féminine marginale dans le discours masculin dominant, représentant l'homme comme prototype du sujet humain et la femme comme réponse aux désir et besoins de celui-ci. Je reviendrai dans la conclusion sur le schéma 2.11, mais au niveau de l'acte V, tout ce qui contribue à la représentation du pathétique de la situation du protagoniste masculin: son discours (verbal, gestuel) qui crée sa souffrance, l'intervention des personnages invisibles évoqués par le récit de Narbal, la représentation de la constance et de la patience de Mariane devant la mort, l'incompréhension de Salome et de Pherore, tous ces éléments viennent prendre leur place comme adjuvants de la quête du sujet Hérode (seul l'excès éventuel du pathétique peut s'y opposer, en tant que révélateur de l'illusion théâtrale). Les mêmes Salome et Pherore, par contre, en essayant de ramener les choses à des proportions "raisonnables" (la raison d'État), s'opposent à l'expansion du pathétique et doivent donc se faire chasser de la scène (ce qui, par la même occasion, satisfait le spectateur en constituant la punition des "mauvais conseillers"). La remarque prosaïque de Tharé pouvait peut-être introduire un effet comique au dernier moment, mais elle passe comme manifestation d'affection d'un serviteur fidèle et apporte au spectateur une information importante (Hérode n'est pas mort). Et surtout, son effet prosaïque éventuel est tout de suite annulé par la leçon morale tirée par le gentilhomme Narbal, qui clôt la tragédie en orientant la méditation du spectateur sur le destin de celui qui est désormais devenu le *héros*. "Quand Mondory jouait *La Marianne* de Tristan au Marais, écrivait près de quarante ans plus tard le père Rapin, 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". Étrange que

l'histoire, qui n'a pas retenu le nom de l'actrice, ait associé à *La Mariane* le nom de l'acteur qui *la* jouait...?

4. CONCLUSION: LA GLOIRE DE L'HÉROÏNE

A. La gloire dans l'action de *La Mariane*

Résumons les diverses fonctions actantielles de la gloire dans l'action de *La Mariane*. Pour le sujet Hérode, la gloire apparaît sur l'axe de l'idéologie ou du contrôle des valeurs, en position de destinataire D2. La forme de gloire à laquelle le sujet aspire correspond au sentiment de son pouvoir et de sa royauté (gloire-grandeur), forme de plénitude intérieure qui devrait résulter du succès de sa quête érotique, mais qui ne peut entièrement se confondre avec la satisfaction individuelle. Selon Ubersfeld, l'Éros dramatique a toujours une fonction sociale qui dépasse l'individu-sujet[325]. Cette fonction pourrrait bien être ici la légitimation (politique et morale) du pouvoir tyrannique d'Hérode et la fondation d'une dynastie qui permette la réconciliation des forces sociales antagonistes.

Cette réconciliation pourtant rencontre l'opposition de toutes les forces en jeu dans la tragédie: le refus de l'objet Mariane, l'opposition de l'entourage du roi et le contre-désir du sujet lui-même. Ces forces s'organisent selon trois quêtes inverses à la première et qui ont toutes les trois le même objet: la destruction de l'objet d'amour Mariane. La première forme de gloire envisagée par la tragédie,

---

325 en rapport avec la fonction de reproduction sociale. A. UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* o.c. 55.

celle d'un pouvoir royal comme force de réconciliation et d'intégration ne se réalisera donc pas. Du point de vue individuel et social, pour le sujet Hérode, la tragédie se vit comme l'histoire d'une rédemption manquée.

Et, en effet, une des forces en jeu dans la pièce est celle de l'ancienne dynastie, écrasée de façon criminelle et qui poursuit l'usurpateur à travers son bonheur personnel et la fondation de sa dynastie. Dans la vengeance des Asmonéens, qui est peut-être ici un reste de l'apport sénéquien à la tragédie[326], on pourrait aussi retrouver le souvenir du châtiment divin, évoqué par le commentaire de Flavius Josèphe et qui donne son sens à l'allégorie de Caussin. Mais le dénouement de la pièce de Tristan ne relève pas d'un ordre supérieur qui lui donnerait son sens. En s'effectuant à travers la quête du sujet Mariane, la poursuite de la vengeance asmonéenne est, dans la tragédie de Tristan, une démarche fondamentalement contradictoire: il s'agit d'une entreprise d'autodestruction. La révolte de Mariane est représentée dès le départ comme un geste suicidaire ("On me verra tousiours vivre & mourir en Reine") et surtout isolé. Poussée à l'action par les exigences de sa gloire royale ("Ie sors de trop d'ayeuls qui portoient des Couronnes..."), elle n'envisage pas l'établissement de celle-ci dans la vie (ou bien elle a dû y renoncer): elle anticipe dans la mort le retour à une royauté idéale, désormais perdue dans la réalité historique et sociale. Le texte n'envisage pas la possibilité de l'"utilité" (religieuse, sociale, familiale...) de son acte. Celui-ci apparaît comme un geste

---

326 Le prologue récité par un fantôme qui vient prédire le châtiment des crimes du tyran et tirer la leçon morale de la tragédie (Hardy), devenu le rêve d'Hérode chez Tristan. La transformation de ce motif n'est pas seulement formelle puisque le rôle d'Aristobule chez Tristan ne se limite pas à la prédiction. Comme on l'a montré, il agit à travers la "psyché" et la quête de Mariane.

de désespoir, plus qu'un sacrifice fondateur ou salvateur (aux enfants de Mariane, par exemple, il semble apporter surtout l'obligation de le répéter). Le dénouement de la tragédie, qui n'apporte ni conversion, ni transformation véritable des survivants (le monde ne change pas et il n'y a ni réconciliation finale, ni restauration de l'ordre de l'univers), achève de donner à la gloire de l'héroïne une dimension d'isolement ou de "déréalisation" sociale. Bien sûr, la représentation glorieuse de Mariane ne s'épuise pas dans cette constatation. Cependant, remarquons que, du point de vue de la structure de l'action en mouvement, la gloire et les valeurs de l'ancienne dynastie figurent par rapport au sujet Mariane sur l'axe de l'idéologie, en position de destinateur D1 et de destinataire D2: en passant d'un côté à l'autre du modèle actantiel (en s'actualisant dans la quête du sujet), elles disparaissent définitivement du domaine de l'accomplissement socio-historique.

Pour l'héroïne, engagée dans le feu de l'action, la gloire ne représente pas directement un objet de quête (il ne s'agit pas de l'obtenir, mais seulement de la préserver). Elle le devient pourtant, avec ce que l'on peut considérer comme le début du dénouement (même si cela ne répond pas exactement à la définition classique de celui-ci), c'est-à-dire, la marche à la mort de l'héroïne. Sa quête de la gloire se situe à la fois sur le plan fictionnel (son appel au jugement de la postérité, par exemple, mais qui est en même temps un appel au spectateur) et esthétique (la construction sur le plan textuel de sa représentation glorieuse). Je reprendrai dans le paragraphe suivant le développement de la représentation glorieuse de l'héroïne dans cette partie de la pièce.

La quête de la gloire de Mariane à travers la construction de son personnage entre pourtant en concurrence avec celle du protagoniste masculin. Au cours de l'acte V, en effet, c'est celui-ci qui triomphe en tant que personnage tragique, au point d'éclipser presque totalement celui de l'héroïne, désormais absente. Celle-ci subsiste surtout comme souvenir nostalgique de ce qui aurait pu être, mais n'a pas été (la non-réalisation du désir d'Hérode). Du point de vue actantiel, dans l'ensemble de la tragédie, cette "super-quête" du protagoniste masculin récupère toutes les autres, qui ont, par rapport à elle, la fonction d'adjuvant - y compris la quête de la gloire de l'héroïne (voir schéma 2.11 ci-dessus).

Figurent aussi en position actantielle d'adjuvant tous les agents de l'illusion mimétique classique[327], laquelle a pour but de susciter l'identification cathartique du spectateur, non seulement aux personnages, mais aussi à l'action dans sa totalité. Une action qui, considérée à partir son dénouement peut être comprise comme une réécriture de l'histoire de Mariane par Hérode, comme une récupération du discours marginal par le discours dominant, de la voix féminine par la parole masculine.

B. La représentation glorieuse de l'héroïne

Puisque j'ai déjà développé, dans le chapitre 5, l'étude de la représentation glorieuse de l'héroïne au cours de l'acte III, je reprendrai celle-ci essentiellement à partir de l'acte IV.

---

[327] Ces agents de l'illusion mimétique sont, notamment, la "vérité" psychologique des personnages, la vraisemblance et la bienséance, le rôle du malentendu dans l'action.

Pour le spectateur, l'image royale et glorieuse de Mariane s'était construite précédemment à partir du regard de son partenaire masculin, au travers de sa parole-action, ainsi qu'au travers du regard qu'elle portait sur elle-même. En tant que protagoniste, d'autre part, elle faisait véritablement concurrence au personnage masculin dont elle occupait la pensée (le discours) et cela, malgré la disproportion dans la quantité de parole qui lui était attribuée. Dans ses contradictions, elle n'avait pas moins de potentialités tragiques que lui. Son désespoir et son isolement (dans lequel elle avait une part de responsabilité) n'apparaissaient pas moins profonds derrière sa révolte et son mépris que ceux d'Hérode dans sa souffrance amoureuse. La complexité de son personnage, dans une oeuvre dramatique dont l'esthétique relève de l'illusion mimétique, n'était pas moins apte que celle de son partenaire à favoriser l'identification du spectateur et, par suite, la catharsis nécessaire à la tragédie.

Or, on l'a vu, ce n'est pas ce qui se produit. À partir du moment où le noeud de l'action se dénoue, où la crise se résout dans la décision d'Hérode de faire exécuter Mariane, l'équilibre dramatique entre les deux protagonistes bascule. Chacun d'eux se retrouve sur la scène sans autre but, semble-t-il, que celui de construire sa propre représentation (pathétique/glorieuse). L'héroïne, qui existait essentiellement dans l'affrontement avec son partenaire masculin (dans le refus), perd son poids dramatique. Son cri de révolte et cette ultime revendication d'elle-même ("Plustost le feu me brusle, ou l'onde son contraire/ Rende mon sort pareil à celuy de mon frere") n'ont plus de raison d'être puisqu'ils ont obtenu (ou sont sur le point d'obtenir) ce qu'ils visaient: la mort. Le pathétique s'oriente donc dans un sens différent. Il se construit à partir de

l'image de la victime innocente et de la force d'âme avec laquelle elle affronte la rigueur de son sort, ce qui demande constance et sérénité stoïciennes. D'autre part, sa représentation pathétique et glorieuse fait appel au thème du sacrifice religieux, et même, en filigrane, à la figure christique. Tout ceci demande d'être traité avec décence (bienséance) et tout est d'autant plus délicat que la position d'énonciation magistrale revient à l'héroïne elle-même. Pas de grands effets, donc. Son départ se fait sous forme de petits tableaux traités sur le mode philosophico-hagiographique: la mort du philosophe, le martyre de Sainte Mariane et, peut-être en arrière-plan, une évocation des stations du chemin de croix[328]. Des moments touchants, certes, mais finalement, pour le spectateur, peu de possiblités d'identification cathartique.

Je ne reviendrai pas sur les effets sur le spectateur de la grande démonstration d'Hérode à l'acte V. Le récit de la mort de Mariane par Narbal confirme pour le spectateur l'aspect hagiographique de sa représentation finale (aspect qui absorbe même les connotations royales que celle-ci inclut). Mais le récit se fait à l'intention du roi, autant qu'à celle du spectateur, qui est mieux informé que le personnage, et, outre les exigences de la dramaturgie (le récit final), son intérêt majeur est son effet sur Hérode. Or, ce dernier est pris de regrets, non de repentir. La mort de Mariane ne produit ni miracle ni conversion. On a vu, au contraire, comment sa représentation était progressivement intégrée dans le discours d'Hérode jusqu'à n'être plus qu'une représentation de son désir. La

---

[328] la représentation même d'une marche à la mort sous forme de tableaux successifs; les motifs du sacrifice religieux, du sang, l'allusion d'Alexandra à la crucifixion, son reniement qui évoque celui de Pierre. Notons que cette possibilité (surtout ponctuelle) d'identification de Mariane à la figure christique ne se trouve pas dans Caussin. Elle est une originalité de Tristan.

CONCLUSION

Arrivée au terme de cette étude de la représentation glorieuse de l'héroïne dans deux tragédies de la première moitié du XVIIème siècle, je voudrais commencer par récapituler et repenser les traits et contradictions de la gloire féminine tels qu'ils me sont apparus dans les textes (masculins) de *Crisante* et de *La Mariane*.

Malgré les différences d'esthétique entre les deux tragédies[329], celles-ci présentent des similarités du point de vue du profil de l'héroïne, de sa situation et de son intervention dans l'action. De ce point de vue, on peut dégager un schéma narratif et des codes esthétiques en fonction et à l'intérieur desquels se détermine la représentation glorieuse de l'héroïne. Placée en position de victime dans un monde où l'homme est seul détenteur du pouvoir et n'hésite pas à en abuser, une héroïne belle et vertueuse, reine et captive, mais aussi intransigeante et intrépide, ne peut compter que sur elle-même pour se défendre et préserver certaines valeurs pour lesquelles elle va jusqu'à sacrifier sa vie. Ces valeurs, qu'elle désigne par les termes d'honneur ou de gloire, commandent, au niveau de la fiction, la perception de son identité et de son mérite personnel, ainsi que la représentation de sa place dans la société. Crisante a à défendre sa chasteté et son honneur conjugal contre les

---

[329] Schématiquement, on pourrait parler d'ouverture à des techniques "désillusionnantes" (C*risante*) ou, au contraire, de concentration sur l'obtention de l'illusion mimétique (*La Mariane*). Remarquons pourtant que, dans *La Mariane,* la technique de l'allusion et de la citation, les dimensions d'*hypertextualité* devraient introduire une mise à distance du texte: l'effet de miroirs ou le jeu d'échos avec ses hypotextes rappellant sa situation de fiction artistique. Cependant, on ne peut pas dire que le texte de Tristan soit l'expression d'une dramaturgie "citationnelle", laissant percevoir la distinction entre le texte d'accueil et le texte cité, ni produisant un *effet d'étrangeté*. Au contraire, la "séparation entre cité et citant" est masquée au profit de l'illusion. La citation qui renvoie à la *fable*-matériau historique, renforce plutôt ce que j'appellerais dans ce cas-ci (en référence à l'expression *effet de réel,* utilisée par Pavis) *effet d'adhésion*. Voir P. PAVIS. *Dictionnaire du théâtre*. o.c. Articles "Citation", "Distanciation", "Effet d'étrangeté", "Effet de réel", "Intertextualité".

entreprises d'un geôlier abusif, puis contre les accusations d'un mari trop préoccupé de son échec personnel pour être à la hauteur de ses responsabilités. Mariane, objet de la passion meurtrière d'un époux, qui est aussi le vainqueur politique et l'assassin de sa famille, se doit à elle-même et à sa lignée dynastique de lui imposer, au prix de sa vie et de l'abandon de ses enfants, l'image physique et morale d'une inaccessible royauté.

C'est dire que la gloire féminine s'exerce d'abord dans le refus. Troublée par l'effraction du désir masculin dans son univers qui, par contraste, tend à se situer du côté du non-désir (ou de l'inconnu du désir), l'héroïne se trouve acculée à défendre son intégrité physique et morale. L'affirmation d'elle-même en tant que sujet (humain, social...), dans un monde (un texte) régi par la loi et le discours masculins, passe d'abord par un refus d'ordre érotique. Même si, comme dans le cas de Mariane, ce refus est l'expression d'un conflit d'ordre affectif, idéologique et moral. Il faut noter d'ailleurs que dans les deux pièces l'honneur ou la gloire représentent aussi un état de bonheur ou d'existence qui est ou a été arraché à l'héroïne par le crime masculin (le déséquilibre initial): à Crisante, par le viol (qui divise en deux parties l'action de la tragédie), à Mariane par l'usurpation et l'assassinat (antérieurs au début de la tragédie). Crisante s'engage dans une quête de réhabilitation sociale, selon un code d'honneur qui exige le châtiment du coupable et le suicide de la victime; le comportement psychologiquement plus élaboré de Mariane, qui s'efforce de retrouver dans la mort une royauté perdue, obéit probablement au même schéma narratif sous-jacent (châtiment/suicide)[330]. Du point de vue actantiel, d'autre part, leur projet

[330] Dans *La Mariane*, c'est le suicide de la victime qui constitue le châtiment du (mari) coupable. Il en est de

n'est pas la conquête ou l'agrandissement de leur représentation glorieuse, mais la préservation ou la restauration de celle-ci, lesquelles - tragédie oblige - passent par la mort.

C'est donc la nécessité du refus qui pousse ou accule l'héroïne à l'action. Malgré son échec initial (la perte de son honneur), Crisante part en quête du recouvrement de celui-ci: sa vengeance et son suicide doivent prouver le refus qu'elle a opposé à son agresseur. Mandée dans la chambre du tyran, Mariane décide de s'y rendre pour lui signifier un refus qu'elle soutiendra jusque dans la mort. C'est le maintien de cette attitude (le refus de renoncer à son être et à ses convictions intimes) qui lui permet d'assimiler son sort au martyre et sa gloire royale à la gloire céleste des élus.

Le refus entraîne l'affrontement dramatique. C'est dans l'affrontement avec son partenaire masculin, dans la révolte, l'indignation, la colère que la représentation glorieuse de l'héroïne se déploie. Qu'il s'agisse pour la reine captive de refuser un entretien galant à son geôlier, ou pour la reine inculpée sur la foi d'un faux témoignage de dénier à son bourreau le droit de l'interroger au cours de son procès, qu'elle apparaisse scintillante du feu de sa colère ou raide d'une passion contenue, c'est alors que son personnage se manifeste dans son amplitude et sa somptuosité. Le désir qu'elle inspire établit son image dominante dans le regard du protagoniste masculin. Il crée le renversement du rapport de force entre la captive et le geôlier. Sa parole-action devient

---

même dans *Crisante*, à propos du personnage d'Antioche.

l'instrument d'un combat dont elle sort rhétoriquement et moralement victorieuse. Il ne reste dès lors à son adversaire qu'à mettre bas les armes (Cassie se réfugie dans la dénégation, Hérode adresse à Mariane sa supplique amoureuse), puis à s'imposer par la force. De cette situation découle, de façon plus ou moins directe, le sacrifice "volontaire", et donc héroïque, de l'héroïne.

Reprenons donc. Le refus entraîne l'affrontement dramatique et la mort. C'est dans l'affrontement et la mort que la représentation glorieuse de l'héroïne se déploie. Tout en s'exerçant dans un autre registre, la gloire féminine emprunte donc le modèle de la vaillance masculine, celui de la prouesse guerrière. À la différence près que, pour la femme, la mort est la conséquence de sa victoire et que son succès sur le plan érotique[331], rhétorique et moral est un leurre, puisqu'il entraîne son anéantissement. Malgré cette victoire, il semble donc que l'univers du texte (les codes esthétiques en vigueur dans la tragédie?) maintienne l'héroïne dans sa situation de victime, la conduisant à son effacement obligatoire.

Il reste à savoir si la destruction physique de l'héroïne ("...destruire de moy ce qui n'est rien que terre...") va laisser resplendir aux yeux de la postérité/du spectateur "[s]on ame immortelle , & [s]on nom glorieux". Or, victime sur le plan

---

[331] Pour autant que le simple fait d'être objet de désir représente un "succès" sur le plan érotique. Il serait probablement plus juste de voir ce succès dans la conquête de l'objet du désir (l'amour réciproque). Pourtant, le désir non réciproque établit celle ou celui qui en est l'objet dans une position de domination (d'où le renversement du rapport de force). La lecture au ralenti des fragments de *Crisante* et surtout de *La Mariane* ont montré que ce désir contribuait à la représentation glorieuse de l'héroïne dans le regard du protagoniste masculin. Voir aussi l'analyse de René GIRARD. "Racine, poète de la gloire". *Critique* 20. 205 (juin 1964) 483-506. Girard y montre comment Racine se sert de la gloire pour exprimer le monde du désir non réciproque.

physique, l'héroïne l'est encore d'une autre façon. La gloire même de la mort héroïque, qui immortalise le héros tombé au champ d'honneur, lui échappe. D'une part, en effet, son sacrifice n'est ni salvateur ni fondateur d'un projet (humain ou divin)[332]. La mort de Crisante pour l'honneur (qui est aussi le châtiment du mari qui l'a mal jugée et soutenue) a pour effet d'entraîner celle de son époux-roi. Mais le suicide de ce dernier est un acte d'abandon et de désespoir plus que de courage, et représente la disparition de la société même qui a suscité les valeurs de l'honneur. Étrangement, la tragédie s'achève sur un vide. La contradiction n'est pas moindre dans le cas de Mariane, dont la mort (accompagnée de l'anticipation de celle de ses fils) représente l'anéantissement de la dynastie qui a illustré les valeurs auxquelles l'héroïne sacrifie sa vie. Châtiment de l'amant-persécuteur, ce sacrifice débouche, non sur une restauration de l'ordre de l'univers, mais sur le spectacle de l'égarement de celui qui lui survit.

La gloire de l'héroïne lui échappe donc d'autant plus au dénouement qu'elle meurt la première et que sa représentation finale est subordonnée au geste et au discours masculin, dont l'interprétation est orientée par la clôture de la tragédie. Le suicide d'Antioche, qui aboutit au vide final, prive de sens la mort

---

[332] Selon Noémi Hepp, l'idée complète de héros implique une mission confiée par une instance sumaturelle, alors que l'héroïne n'a accès, au mieux, qu'à un rôle de médiatrice (elle pousse l'homme à l'héroïsme "par amour"). Noémi HEPP. "La notion d'héroïne". *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Éd. Wolfgang LEINER. 2ème édit. Tübingen: Gunter Narr Verlag; Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1984. 11-24; et Marie-France HILGAR. "Héroïnes tragiques, Héroïnes bourgeoises: variation sur ume même image". *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Éd. Wolfgang LEINER. Tübingen: Gunter Narr Verlag; Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1984. 13-23. À propos de la "médiation féminine", notons que c'est précisément le rôle que refuse Mariane (elle ne sera pas la Béatrice d'Hérode)..

héroïque de Crisante. La clôture de la tragédie souligne l'absurdité d'un dénouement dont le principe esthétique se trouve remis en question à travers sa représentation même.

Dans *La Mariane*, dont le dénouement vise, non à la distanciation mais à l'identification cathartique du spectateur, on peut cependant assister à un processus similaire de subordination de la gloire féminine au discours masculin. L'attribution des traits distinctifs gloire/non-gloire à partir du dénouement s'y fait différemment selon le niveau de lecture: à l'intérieur de la fiction, la gloire revient au personnage de Mariane (innocence, noblesse, héroïsme, martyre), la non-gloire à celui d'Hérode (erreur, crime, folie); au niveau de l'appropriation de la suprématie textuelle, c'est l'inverse, puisqu'Hérode s'empare de l'image et du discours de Mariane pour attirer à lui le pathétique et accéder ainsi, aux dépends de l'héroïne, au statut de héros tragique, prototype agrandi d'une certaine condition humaine.

Remarquons pourtant une différence importante entre la représentation de Crisante et celle de Mariane. Crisante/*Crisante* a pour caractéristique de se conformer au schéma narratif/esthétique qu'on vient de dégager, et également d'en sortir. L'héroïne de Rotrou ne s'affirme pas que dans le refus. Au contraire, elle fait preuve d'une activité et d'une vitalité remarquables quand elle se lance à la poursuite de la restauration de son honneur. Après avoir cherché vainement l'appui de son époux, elle affronte elle-même, avec succès, la justice romaine et obtient réparation du crime dont elle a été l'objet, ainsi que la preuve de son innocence (la tête de Cassie) à l'intention de son mari. Au cours de ce

processus, elle a de plus le courage d'opérer une transformation intérieure: domptant "sa passion", elle renonce à la joie de la vengeance pour lui préférer l'exercice de la justice; et, touchée du repentir manifesté par Cassie, elle a encore la générosité de lui rendre son épée pour lui laisser la possibilité de réparer la honte de son crime par un suicide honorable. Sa vitalité se manifeste aussi par l'énergie avec laquelle elle parcourt l'espace fictif (elle fait trois fois le trajet du camp romain au fort d'Antioche), alors que les personnages masculins sont comme fixés dans leur espace restreint[333]. Mais malgré la représentation de cette force vitale, ainsi que l'évocation, par la voix de Marcie, de l'éventualité d'un autre type de dénouement à la crise, les accusations de son époux ne lui laissent d'autre possibilité que de se conformer jusqu'au bout aux exigences du code de l'honneur. D'où, le retour au premier schéma (celui du suicide), que le dénouement pourtant fera apparaître caduc. Ainsi, *Crisante* en mettant "au iour la verité cachée", celle des codes esthétiques qui régissent l'action et le dénouement de la tragédie, invite le spectateur à les remettre en question.

À ce point, je voudrais introduire une comparaison entre les deux tragédies du point de vue *actoriel*[334]. On peut retrouver entre les deux pièces une similarité

---

[333] À l'exception de Manilie, qui a été absent entre l'acte I et l'acte IV, en raison d'un voyage de reconnaissance militaire. Cependant, les déplacements de Manilie, lequel n'apparaît au spectateur que dans l'espace du camp romain, font partie du hors scène. Au contraire, Crisante parcourt l'espace sous les yeux du spectateur, et fait son apparition sur la scène en plusieurs lieux différents.

[334] Du point de vue de l'analyse du récit, l'*acteur* est "une 'unité lexicalisée' du récit littéraire ou mythique". À la différence de l'actant, qui fait partie de la structure profonde du récit, l'acteur comme le personnage appartiennent à sa structure de surface. L'acteur, cependant, n'est pas le personnage. Plusieurs personnages peuvent être le même acteur, s'ils ont le même procès (s'ils "font" la même chose) et possèdent les mêmes traits différentiels (à fonctionnement binaire). Le personnage de Scapin, par exemple, exerce la fonction d'acteur-décepteur. Dans *Cinna*, Cinna, Émilie et Maxime ont tous trois la fonction d'acteur-conspirateur: ils "font" la même action (la conspiration) et présentent les mêmes traits distinctifs: jeunes, proches d'Auguste, hostiles à sa tyrannie. Tous leurs traits distinctifs, cependant, ne sont

dans la distribution des fonctions actorielles selon le trait distinctif binaire homme/femme. Ainsi dans *Crisante*, Cassie représente l'amant et l'agresseur; Manilie exerce les fonctions d'initiateur, mais aussi d' "interdicteur" et de juge (la fonction d'autorité); Antioche, dans son rôle à l'envers de mari et de roi, exerce successivement les fonctions d'initiateur, de juge, puis d'amant. Dans *La Mariane*, c'est le personnage d'Hérode qui réunit les fonctions d'amant, d'agresseur et de juge (dans les rôles de mari et de roi-usurpateur-tyran). D'autre part, on peut considérer que Cassie, Antioche et Hérode sont punis du crime ou de l'erreur qu'ils ont commis en tant qu'amants-agresseurs ou amants-juges; en ce sens, eux aussi sont aussi victimes (de l'amour ou d'eux-mêmes). Par rapport à la richesse et à l'ambiguïté de combinaison de ces fonctions, Crisante comme Mariane exercent la fonction de victime et détiennent, par opposition à leurs partenaires masculins, les mêmes traits distinctifs: *femme, vaincue, captive, objet de prix* (rançon ou appartenance familiale), *objet de désir*, mais *refusant le vainqueur* et *préférant l'honneur/la gloire à la vie.* Cependant, l'ambiguïté existe ici aussi: Crisante comme Mariane ont également une fonction de vengeresses[335], fonction qui aboutit à la mort de leur(s) amant(s), mort physique (Cassie, Antioche) ou mort psychologique (Hérode). Dans leur cas toutefois, cette vengeance ne peut s'exercer qu'au prix de leur

---

pas identiques. Ils se différencient notamment selon une combinaison variable des pôles *homme/femme* (Cinna, Maxime vs. Émilie), *aimé/non-aimé* (Émilie, Cinna vs. Maxime). A. UBERSFELD. *Lire le théâtre 1*. o.c. 79-83 et 98.

[335]Cette fonction de vengeresse est illustrée en 1635 par la tragédie de *Médée* (Corneille). Il s'agit cette fois de la femme abandonee.

propre destruction (suicide ou équivalent)[336]. Quant à l'amour de l'honneur ou de la gloire (en tant qu'il provoque une action dans ce sens), on peut dire que les traits distinctifs *gloire/non-gloire* se répartissent de façon générale selon les pôles *non-aimant/aimant* et *féminin/masculin*; soit la répartition suivante: *non-aimant/gloire/féminin* et *aimant/non-gloire/masculin*[337]. Une exception est celle de Manilie dans *Crisante*, lequel, pour la gloire de Rome dont il est le représentant, renonce dès le départ au rôle d'amant; Manilie correspond donc au profil *non-aimant/gloire/masculin.* Ce qui laisse à penser que le trait distinctif *gloire*, avant d'être associé au pôle *féminin*, pourrait d'abord être lié au caractère *non-aimant*. Ou, en d'autres termes, on peut se demander si, dans ces textes, la gloire (féminine ou masculine) n'est pas, de façon plus large et plus insidieuse, liée au refus de l'amour.

En effet, ces tragédies de la gloire féminine (qui sont censées mettre en valeur la vertu et l'héroïsme féminins) sont aussi celles de la perte de l'homme (par sa "passion", dont l'objet est la femme et l'amour)[338]. À travers l'échec du héros, la tragédie illustre donc, dans sa forme même, l'adage de départ du protagoniste masculin: "L'amour est tellement fatal à la valeur..."[339]. On retrouverait alors un

---

[336] Pour des raisons évidentes (Crisante ne peut mourir deux fois dans la même pièce), le cas du châtiment de Cassie fait exception.

[337] Le cas d'Antioche en tant qu'amant serait à approfondir. Antioche dit aimer Crisante, mais si le procès "aimer" se caractérise par une quête pour l'obtention de l'objet d'amour, ce n'est pas ce qu'Antioche entreprend, au contraire: d'abord, il abandonne sa femme à l'ennemi, puis en la renvoyant après le viol, il la pousse au suicide (le rôle d'Antioche étant, justement, la constitution et le dénouement de la tragédie). Cependant, le suicide d'Antioche "par amour" (ou par désespoir ou par nécessité de finir la tragédie) répond au profil de l'amant (exemple : Pyrame et Thisbé).

[338] Dans Crisante, il s'agit surtout du cas de Cassie. On ne peut pas dire simplement qu'Antioche se perde "par amour" (même si sa mort correspond au profil de l'amant désespéré). Antioche, en effet, est l'image même de l'échec.

[339] *La Mariane* (I, 3). Et pour *Crisante,* les paroles de Manilie: "... Rome seulement dompte les passions,/ [...]

schéma culturel sous-jacent, dans lequel l'amour (la femme?) s'assimile à la non-gloire et à la perte de l'homme. "L'image d'Ève n'est jamais loin"[340], ni celle d'Hercule devant Omphale, comme le texte lui-même de *La Mariane* l'évoque. Ici, cependant, sans qu'il s'agisse d'une "faute" de la femme, c'est son statut d'objet et de maîtresse du désir de l'homme qui pose problème.

J'ai surtout envisagé dans cette conclusion le poids de "l'empire de la fable" auquel les personnages sont soumis, cadre qui subordonne en fin de compte l'action et la représentation de l'héroïne à celle du protagoniste masculin, au travers de codes esthétiques préétablis (en particulier ceux du dénouement). Je voudrais, en finale, rétablir quelque peu l'équilibre en insistant sur la force de présence de ces héroïnes, qui, par le biais précisément de leur représentation glorieuse, arrivent à déborder du cadre d'un modèle contraignant. Crisante, captive parmi des personnages masculins qui sont eux-mêmes prisonniers de leur situation spatiale et mentale, apparaît, dans la quête de la restauration de son honneur, plus libre qu'eux. Cette liberté s'exprime par la faculté qu'elle a: 1) de parcourir l'espace sous les yeux du spectateur; 2) de tisser, par sa seule présence auprès d'eux, des liens entre des protagonistes masculins qui ne se rencontrent jamais; 3) de s'adapter aux situations (cf. l'aisance avec laquelle elle s'adresse à Manilie pour demander justice), mais aussi de les renverser par la détermination de sa parole et la clarté de ses objectifs (elle obtient justice).

Sa force est absolue, et charme ni beauté/ Ne la peut divertir de sa sévérité" (I, 1).

[340] Bernard BEUGNOT. "Y a-t-il une problématique féminine de la retraite?". *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Éd. Wolfgang LEINER. 2ème édit. Tübingen: Gunter Narr Verlag; Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1984. 26.

Elle est doublée, dans son parcours et dans sa tâche, par sa fidèle suivante Marcie, qui lui sert à la fois d'appui et de miroir, ainsi que de porte-parole à la tragédie. Marcie ouvre le regard et la réflexion de l'héroïne (et ceux du spectateur) à des perspectives inconnues (la mise en abyme de l'alternative-dénouement, dont les deux types de gloire sont mutuellement exclusifs). C'est elle aussi qui prononce les derniers mots de la pièce, la tragédie s'achevant ainsi sur l'écho de la voix féminine.

Alors que la représentation glorieuse de Crisante se déploie dans l'extension et le parcours d'un espace horizontal, celle de Mariane se crée dans la verticalité et au travers d'un mouvement de distanciation et d'ascension. Cette représentation est pour le spectateur le résultat d'un jeu d'images et de reflets (de regards en "huis-clos") créés par le discours du protagoniste masculin (le regard d'Hérode "levé" sur la figure de Mariane), le discours de l'héroïne elle-même (son auto-représentation royale/glorieuse, qu'elle édifie à partir du rabaissement de l'image d'Hérode) et l'interaction de la parole-action des protagonistes qui crée l'éloignement irrévocable de l'héroÏne (et la supériorité morale de la victime sur son bourreau, par laquelle elle se rend inaccessible à celui-ci). La gloire est aussi pour l'héroïne l'occasion de faire la preuve de sa capacité d'ascension morale et poétique. Elle est dans *La Mariane* un des lieux par excellence de la poésie. Quant à la représentation glorieuse de l'héroïne, elle ouvre au spectateur la profondeur de champ d'un espace psychologique, poétique et mythique.

Pour avoir un meilleur aperçu de la représentation de la gloire féminine dans la

première moitié du XVIIème siècle, il faudrait poursuivre cette étude par l'analyse d'autres pièces de la même époque. L'analyse de fragment, ainsi que l'étude de l'action au travers des modèles actantiels peuvent s'appliquer à d'autres tragédies où la gloire féminine joue un rôle important: le personnage d'Émilie dans *Cinna* (1640) de Corneille, celui de Pauline dans *Polyeucte* (1640-1642), ainsi qu'Esther dans *Esther* (1640-1642) de Du Ryer, mériteraient également toute notre attention. Ces pièces, dont la création est postérieure de quelques années à celles de *Crisante* et de *La Mariane*, sont basées sur des schémas narratifs différents. L'analyse de ces tragédies permettrait probablement de dégager d'autres aspects de la gloire féminine, même si l'on peut sans doute aussi y retrouver des similarités. Pour prendre un exemple évident, dans *Cinna*, *Polyeucte* et *Esther*, l'héroïne ne meurt pas au dénouement, même si son action y reste toujours subordonnée au discours et au geste masculins : ceux d'Auguste, de Polyeucte et, dans la tragédie d'*Esther*[341], ceux du roi et de Mardochée. De l'action de ces trois personnages féminins, seule celle d'Esther sera couronnée par la victoire, une victoire qui est aussi en grande partie, celle de Mardochée et qui n'a pas seulement une

---

[341] La pièce de Du Ryer offre d'ailleurs un modèle très intéressant de gloire féminine, non seulement à cause du personnage de l'héroïne éponyme, mais aussi par la présence d'une figure féminine antithétique, dont l'orgueil et la fierté rappellent ceux de Mariane, sans pourtant comporter sa dimension de vertu, ni attirer la sympathie du spectateur: il s'agit de Vasthi, la reine déchue, dont Esther doit prendre la place aux côtés du roi, sur le trône de Perse. Vasthi, qui essaie d'empêcher le mariage d'Esther pour reconquérir sa place, représente la naissance royale, l'orgueil, la désobéissance (au roi), l'égoïsme et la chute; là où Esther incarne, au contraire, la naissance obscure (mais qui se révèlera finalement royale elle aussi), l'humilité, l'obéissance (au roi et à Mardochée), la générosité et l'élévation. À deux types de cabales politiques (Haman et Vasthi contre Mardochée et Esther), correspondent deux types antithétiques de gloire: les mobiles de Vasthi naissent de l'orgueil et visent à une satisfaction au niveau de l'amour-propre, alors que le personnage d'Esther, qui ne recherche pas une gloire personnelle, a une dimension néo-stoïcienne (l'acceptation du sort, bon ou mauvais) et sociale (la délivrance du peuple juif, qui,selon la déclaration de l'auteur dans le texte liminaire, constitue l'action principale de la tragédie). Voir DU RYER. *Esther: tragédie* (Paris: Antoine de Sommaville, 1644). Éd. Perry GETHNER et Edmund J. CAMPION. Textes littéraires 47. Exeter: University of Exeter, 1982.

dimension personnelle, mais aussi une portée communautaire et sociale, puisqu'il s'agit de la délivrance du peuple juif.

L'application des méthodes que j'ai utilisées dans ce travail ne se limite d'ailleurs ni à l'époque, ni au thème et pourrait se poursuivre dans d'autres textes de théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.

ABRAHAM, Claude. "Pour une Mariane". *Francographies: Bulletin de la Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique* 6 (1997): 1-9.

ACADÉMIE FRANÇAISE. *Le Grand Dictionnaire de l'Academie françoise*. Seconde édition (Paris: Jean- Baptiste Coignard, 1694) 2 vols. Rééd. (fac-similé) Genève: Slatkine Reprints, 1968.

ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVIIème siècle*. t.1: *L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*. Paris: Dormat, 1956.

ARISTOTE. *La Poétique* [extraits]. Traduction originale de Jacques SCHERER. Dans Monique BORIE. *Esthétique théâtrale: textes de Platon à Brecht*. Paris: SEDES, 1982.

ARMOGATHE, Jean Robert. "Gloire du ciel, gloire des hommes". *Repubblica e virtù. Pensiero politico e Monarchia cattolica fra XVI e XVII secolo*. C. CONTINISIO & C. MOZZARELLI, éd. Rome: Bulzoni, 1995. 457-464.

AUBIGNAC, François Hédelin. abbé d'. *La Pratique du théâtre* (Paris: Sommaville,1657). Amsterdam: J.-F. Bernard, 1715. 2 vols. Rééd. Genève: Slatkine Reprints, 1971.

AUBIGNAC, François Hédelin. abbé d'. *La Pratique du théâtre* (Paris: Sommaville,1657). Éd. Pierre MARTINO. Paris: Champion, 1927.

BALZAC, Jean-Louis Guez de. "De la gloire: à Mme la Marquise de Rambouillet" (Discours quatrième) (1644). *Oeuvres*. tome 1: *Le prince, discours, lettres et pensées*. Éd. L. MOREAU. Paris: Jacques Lecoffre, 1854. 266-275.

BARNWELL, H.T. "La gloire dans le théâtre de Racine". *Jeunesse de Racine* (La Ferté-Milon, France) (1961): 21-31; (Janv.-mars 1962): 5-46; (Avril-juin 1962): 47-48; (Avril-juin 1963): 21-35; (Oct.-déc. 1964): 61-69; (1966): 51-62; (1970-1971): 65-84. *Seventeenth Century French Studies* 14 (1992): 133-141.

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Le Seuil, 1963.

BÉNICHOU, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris : Gallimard, 1948.

BERNARDIN, Napoléon Maurice. *Un précurseur de Racine: Tristan L'Hermite, Sieur du Solier (1601-1655). Sa famille, sa vie, ses oeuvres.* Genève : Slatkine Reprints, 1967.

Bernard BEUGNOT. "Y a-t-il une problématique féminine de la retraite?". *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Éd. Wolfgang LEINER. 2ème édit. Tübingen: Gunter Narr Verlag; Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1984. 25-40.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, et Jacques SCHERER. *Esthétique théâtrale: textes de Platon à Brecht*. Paris: Sedes, 1982.

CAMPION, Edmund J. "Practical Solutions to the Problems Involved in Editing Seventeenth-Century French Plays". *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship* 2 (1985): 187-195.

CARRIAT, Amédée. "À la découverte de Tristan". *Car demeure l'amitié: Mélanges offerts à Claude Abraham*. Francis ASSAF, éd. Biblio 17 102. Paris-Seattle-Tübingen: P.F.S.C.L. (Papers on French Seventeenth-Century Literature), 1997. 138-144.

CARRIAT, Amédée. *Bibliographie des oeuvres de Tristan L'Hermite*. Limoges: Rougerie, 1955.

CARRIAT, Amédée. *Tristan ou l'éloge d'un poète*. Limoges: Rougerie, 1955.

CAUSSIN, Nicolas, S.J. "De l'impiété des Cours. Le Polytique malheureux". Livre 4ème. *La Cour sainte, ou l'Institution Chrétienne des Grands. Avec les exemples de ceux qui dans les Cours ont fleury en Saincteté*. Paris: Sebastien Chappelet, 1624.

CAUSSIN, Nicolas, S.J. "De l'impiété des Cours. Le Polytique malheureux" [extraits]. Appendice à *La Mariane* de TRISTAN L'HERMITE. Éd. Jacques MADELEINE. Paris: Hachette, 1917. Rééd. Paris: Droz, 1939.

CHALINE, Olivier. "De la gloire". *Littératures classiques* 36 (Printemps 1999): 95-108.

CHALINE, Olivier, "Gloire du Cardinal, gloire du roi" (étude en cours).

CHALINE, Olivier. "Port Royal et la gloire" (à paraître).

CHAPELAIN, Jean. "Dialogue de la gloire". J.-E. FIDAO-JUSTINIANI. *L'esprit classique et la préciosité au XVIIème siècle. Avec un Discours et un Dialogue inédits de Chapelain sur l'Amour et sur la Gloire.* Paris: Auguste Picard, 1914. 141-190.

CHARTIER, Jean-Pierre. *Introduction à la pensée freudienne: Les concepts fondamentaux de la psychanalyse.* Petite Bibliothèque Payot. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2001.

CHÂTELAIN, Jean-Marc. *Gloire et grandeur en France (1540-1610).* Thèse de l'Ecole des Chartes, 1990 (Thèse manuscrite. Résumé de 6 pages disponible à l'Ecole des Chartes. *Thèses 1990.* 35-40).

COTGRAVE, Randle. *A Dictionary of the French and English Tongues.* (Londres: Adam Islip, 1611). Rééd. (fac-similé) Columbia: University of South Carolina Press, 1968.

COUPRIE, Alain. *Lire la tragédie.* Paris: Dunod, 1994.

DALLA VALLE, Daniela. *Il teatro di Tristan L'Hermite.* Università di Torino. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia. Volume XV. Fascicolo 2. Torino: G. Giappichelli, 1964.

DESCARTES, René. *Des passions de l'âme* (1649). *Oeuvres complètes.* Éd. André BRIDOUX. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard, 1953.

Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots. Ouvrage publié avec le concours du C.N.R.S. Par ERNOUT, A. et A. MEILLET. 4ème éd. Paris: Klincksieck, 1959.

Dictionnaire historique de la langue française. Sous la direction d'Alain REY. 2 vols. Paris: Dictionnairaes le Robert, 1994.

DUCROT, O. and T. TODOROV. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language.* Trad. Catherine PORTER. Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1979.

DU RYER. *Esther: tragédie* (Paris: Antoine de Sommaville, 1644). Éd. Perry GETHNER et Edmund J. CAMPION. Textes littéraires 47. Exeter: University of Exeter, 1982.

DU RYER, Pierre. *Lucrèce: tragédie* (Paris: Antoine de Sommaville, 1638). Éd.

James F. GAINES et Perry GETHNER. Textes littéraires français. Genève: Droz, 1994.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par Miriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1985.

EICHEL-LOJKINE, Patricia. "Montaigne ou la gloire en mouvement". *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*. 7ème série 27-28 (Janvier-juin 1992). Numéro spécial: La gloire: 69-90.

ESSIF, Les. "The Theatricality and Sociocultural Relevance of Surrealist Hypersubjectivity in the French Nouveau Théâtre". Diss. Brown U, 1991.

FENAUX, Jean-Paul (introd.) et al. *Analyses et réflexions sur Jules César de William Shakespeare et l'honneur*. Ellipses. Paris : Marketing, 1979.

FORESTIER, Georges. "De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634)". *Littératures classiques* 19 (Automne 1993) : 87-128.

FORESTIER, Georges. *Introduction à l'étude des textes classiques. Eléments de rhétorique et de poétique du XVIIème siècle*. Nathan université. Paris: Nathan, 1993.

FORESTIER, Georges. "Le théâtre dans la Fronde et la Fronde dans le théâtre: réalité historique et thématique littéraire". *La Fronde en question.* Roger DUCHENE et Pierre RONZEAUD, éd. Actes du Dix-huitième Colloque C.M.R. 17, Marseille 28-29, Cassis 30-31 janvier 1988. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1989. 231-243.

FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts.* 2 vols. (La Haye-Rotterdam: A. et R. Leers, 1690). Genève: Slatkine Reprints, 1970.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Éditions du Seuil, 1982 .

GETHNER, Perry. "La Chronologie du théâtre de Rotrou. Mise au point". *Revue d'Histoire du Théâtre* 171 (Juill.-sept. 1991): 242-257.

GIRARD, René. "Racine, poète de la gloire". *Critique* 20.205 (juin 1964). 483-

506.

GRAMMONT, Maurice. Petit traité de versification française. Paris: Armand Colin, 1989.

HARDY, Alexandre. *Mariamne: tragédie* (*Le théâtre d'Alexandre Hardy Parisien*. t. 2. Paris: Jacques Quesnel, 1626). *Le Théâtre d'Alexandre Hardy.* Éd. STENGEL. vol. 2. Marburg: N.G. Elwert ; Paris: Le Soulier, 1884. Genève: Slatkine Reprints, 1967. 185-229.

HARDY, Alexandre. *Mariamne: tragédie*. Éd. Alan HOWE. Exeter: University of Exeter, 1989.

HARDY, Alexandre. *Scédase ou l'hospitalité violée: tragédie* (*Le théâtre d'Alexandre Hardy P.* [t. 1]. [2de. éd.]. Paris: Jacques Quesnel, 1626). *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*. Éd. STENGEL. vol. 1. Marburg: N.G. Elwert ; Paris: Le Soulier, 1884. Genève: Slatkine Reprints, 1967. 65-102.

HARDY, Alexandre. *Scédase ou l'hospitalité violée: tragédie. Théâtre du XVIIème siècle.* vol. 1. Éd. Jacques SCHERER. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975. 85-129 (notes : 1165-1182).

Noémi HEPP. "La notion d'héroïne". *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Éd. Wolfgang LEINER. 2ème édit. Tübingen: Gunter Narr Verlag; Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1984. 11-24.

HILGAR, Marie-France. "Héroïnes tragiques, Héroïnes bourgeoises: variations sur une même image". *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Éd. Wolfgang LEINER. Tübingen: Gunter Narr Verlag; Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1984. 13-23.

HILGAR, Marie-France. *La mode des stances dans le théâtre tragique français 1610-1687*. Paris: Nizet, 1974.

L'honneur. Image de soi ou don de soi: un idéal équivoque (ouvrage collectif). [s.l.]: Editions Autrement, 1991.

JOSEPHUS. *The Works of Josephus Completed and Unabridged.* New updated edition. Trans. William WHISTON. Peabody, MS: Hendrickson Publishers, 1988.

JOUKOVSKY, Françoise. *La gloire dans la poésie française et néo-latine du XVIème siècle (Des Rhétoriqueurs à Agrippa d'Aubigné).* Genève: Droz, 1969.

KOWZAN, Tadeusz. *Sémiologie du théâtre.* Paris: Nathan, 1992.

LA MESNARDIERE, Jules Pilet de. *La Poétique* (Paris: Antoine de Sommaville, 1639). vol. 1 (seul paru). Rééd. Genève: Slatkine Reprints, 1972.
LANCASTER, Henry Carrington. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century.* 5 parties en 9 vols. Baltimore: John Hopkins Press, 1929-1942.

LAPLANCHE, Jean et J.B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Sous la direction de Daniel LAGACHE. 2ème éd. Paris: Quadrige/PUF, 1998.

Larousse six volumes en couleurs. Édition hors commerce exclusivement réservée à la clientèle de Larousse Distribution France. Paris: Librairie Larousse, 1977.

LEBAIGUE, Ch[arles]. *Français-Latin rédigé spécialement à l'usage des classes*. 53ème éd. Paris: Belin Frères, [1924].

LELIEVRE, J. "Pour une chronologie Rotrou". *Revue d'Histoire du Théâtre* 3 (1950) : 254-258.

LE ROUX, Benoît. "Les tribulations de l'honneur". *Analyses et réflexions sur* Jules César *de William Shakespeare et l'honneur.* Éd. Jean-Paul FENAUX. Ellipses. Paris: Marketing, 1979. 94-169.

LIDA DE MALKIEL, Maria Rosa. *L'idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, Moyen-Age occidental, Castille.* Trad. de l'espagnol par Sylvia Roubaud. Bibliothèque française et romane. Série C: Études littéraires 15. Paris: Klincksieck, 1968.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française.* 4 vols. Paris: Gallimard-Hachette, 1966.

LOSADA-GOYA, José-Manuel. *L'honneur au théâtre. La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIème siècle.* Témoins de l'Espagne. Série historique. Paris: Klincksieck, 1994.

MANNONI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène.* Coll. Le champ freudien. Paris: Seuil, 1969. 161-183 ("L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire"); rééd. coll. Points, 1979.

MARTY-LAVEAUX, Ch[arles]. *Lexique de la langue de P. Corneille, avec une*

introduction grammaticale. Oeuvres de P. Corneille. tomes 11 et 12. Paris: Hachette et Cie, 1862-1868.

MAZALEYRAT, Jean et Georges MOLINIÉ. *Vocabulaire de la stylistique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
MERLIN, Hélène. "*La Marianne* ou l'obscurcissement du politique". *Cahiers Tristan L'Hermite* (Mortemart) 16 (1994) : 13-20.

MOREL, Jacques. *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté.* Paris: A. Colin, 1968.

MURATORE, Mary Jo. "The Gender of Truth: Rhetorical Privilege in Tristan L'Hermite's *Mariane*". *Car demeure l'amitié: Mélanges offerts à Claude Abraham.* Francis ASSAF, éd. Biblio 17 102. Paris-Seattle-Tübingen: P.F.S.C.L. (Papers on French Seventeenth-Century Literature), 1997. 145-153.

NADAL, Octave. "L'Éthique de la gloire au XVIIème siècle". *Mercure de France* 308 (janvier 1950): 22-34.

NADAL, Octave. *Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille.* Paris: Gallimard, 1948. 281-323. ("Étude conjointe de quelques mots de la langue cornélienne ou d'une éthique de la gloire").

ORLANDO, Francesco. "Il sogno di Erode e i motivi della *Mariane*". *Saggi e ricerche di letteratura francese*. Università di Pisa. Studi di filologia moderna. Milano: Feltrinelli, 1961. 31-79.

PASCAL, Blaise. *Discours sur la religion et sur quelques autres sujets qui ont été trouvés dans ses papiers.* Éd. MARTINEAU. Paris, 1992 (textes sur la gloire: 119-121 et 247-249).

PASCAL, Blaise. *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets.* L'édition de Port-Royal (1670) et ses compléments (1678-1776). Éd. G. COUTON et J. JEHASSE. Saint-Étienne, 1971.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre.* Paris: Dunod, 1980.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre.* Édition revue et corrigée. Paris: Dunod, 1996.

RANUM, Orest. *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Serventeenth Century France.* Chapel Hill: The University of South Carolina Press, 1980.

RAPIN, le P. René. *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes* (Paris: Muguet, 1674). Éd. E.T. DUBOIS (pour l'édition de 1675). Genève: Droz, 1970.

RICHELET, Pierre. *Dictionnaire François contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise... avec les termes les plus connus des arts et des sciences.* 3 vols. (Genève: Jean-Herman Widerhold, 1680). Rééd. Genève: Slatkins Reprints, 1970.

RIGAL, Eugène. *Alexandre Hardy et le théâtre français à l*a fin du XVIème et au commencement du XVIIème siècle. Paris: Hachette, 1889.

ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Les mots et les associations d'idées.* Paris: SNL-Le Robert, 1969.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Secrétaire Général de la rédaction Alain REY. Paris: Société du Nouveau Littré. Le Robert, 1970.

ROBIN, Régine. *Histoire et linguistique.* Paris: Colin, 1973.

ROTROU, Jean. *Crisante: tragédie* (Paris: Antoine de Sommaville et Toussaint Quinet, 1639). *Oeuvres.* [Éd. VIOLLET-LE-DUC]. vol. 4. [Paris: Desoer, 1820]; Genève Slatkine Reprints, 1967. 190-249 et 740-749 ("Variantes de la tragédie de *Crisante*").

ROTROU, Jean de. *Théâtre complet 1: Bélisaire, Venceslas.* Éd. Georges FORESTIER et Mariane BETHERY. Paris: Société des Textes Français Modernes, 1998. 13-199.

ROTROU, Jean de. *Théâtre complet 4: Crisante, Le Véritable Saint Genest, Cosroès.* Textes établis et présentés par Alice DUROUX, Pierre PASQUIER, Christian DELMAS. Paris: Société des Textes Français Modernes, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre.* Paris: Bordas, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre.* Paris: Bordas, 1994.

SCHERER, Jacques. *La Dramaturgie classique en France.* Paris: Nizet, rééd. 1970.

TALLEMANT DES RÉAUX. "Montdory ou l'Histoire des principaux comédiens français". *Historiettes*. Tome 2. Éd. ADAM. Paris: Gallimard, 1962. 775-776.

TRISTAN L'HERMITE, François de. *La Mariane: tragédie* (Paris: Augustin Courbé, 1637). *Le Théâtre complet de Tristan L'Hermite.* Éd. Claude K. ABRAHAM, Jérôme W. SCHWEITZER et Jacqueline VAN BAELEN. University: The University of Alabama Press, 1975. 23-123.

TRISTAN L'HERMITE, François de. *La Mariane: tragédie*. P.A. JANNINI (Introd.). Testi di Letteratura francese. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino; Paris: Nizet, 1969.

TRISTAN L'HERMITE, François de. *La Mariane: tragédie*. Éd. Jacques MADELEINE. Paris: Hachette, 1917. Rééd. Paris: Droz, 1939.

TRISTAN L'HERMITE, François de. *La Mariane: tragédie*. Éd. Jacques SCHERER. *Théâtre du XVIIème siècle*. Éd. Jacques SCHERER et Jacques TRUCHET. vol. 2. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1986. 261-329 et 1311-1337 (notice et notes).

UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur (Lire le théâtre 2)*. Paris: Editions sociales, 1981.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1978.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre 1*. Paris: Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre 3: le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Le Seuil, 1996.

The Unfortunate Politique. First Written in French by C.N. Trans. by G.P. Oxford: Printed by L. Lichfield for Ioseph Godwin, 1638. *Early English Books*. Online Database (Hodges Library. The University of Tennessee, Knoxville).

VALENCY, Maurice J. *The Tragedies of Herod & Mariamne*. New York: Morningside Heights-Columbia University Press, 1940.

VAN BAELEN, Jacqueline. *Rotrou. Le héros tragique et la révolte*. Paris: Nizet, 1965.

VINAVER, Michel. *Écritures dramatiques: Essais d'analyse de textes de théâtre.* Sous la direction de Michel Vinaver. Arles/Avignon: Actes Sud, 1993.

VOLTAIRE. *Mariamne: tragédie en cinq actes. Oeuvres complètes. Théâtre.* tome 1. Paris: Garnier frères, 1877. Reprinted Nendeln/Liechtenstein : Kraus Reprint Limited, 1967. vol. 2.



ANNEXES

ANNEXE 1
MODÈLES ACTANTIELS

CRISANTE (ROTROU)

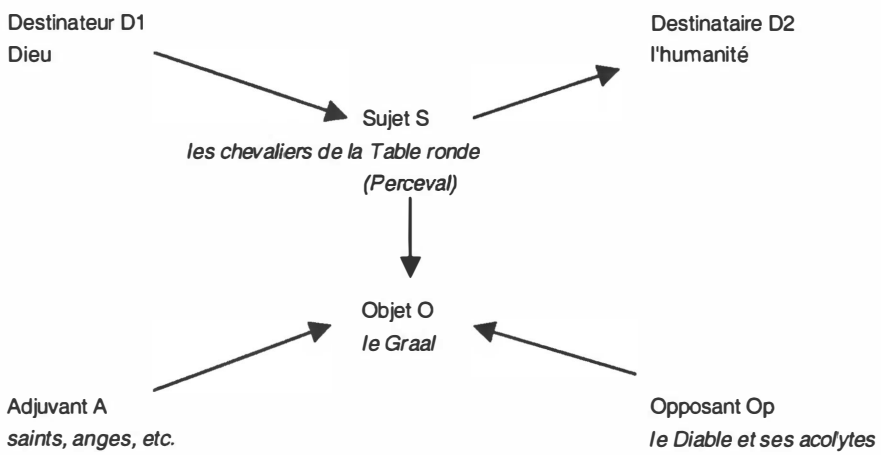


Schéma 1.1 LA QUÊTE DU GRAAL (selon A. Ubersfeld)*
*Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I.* Paris: Belin, 1996. 51.

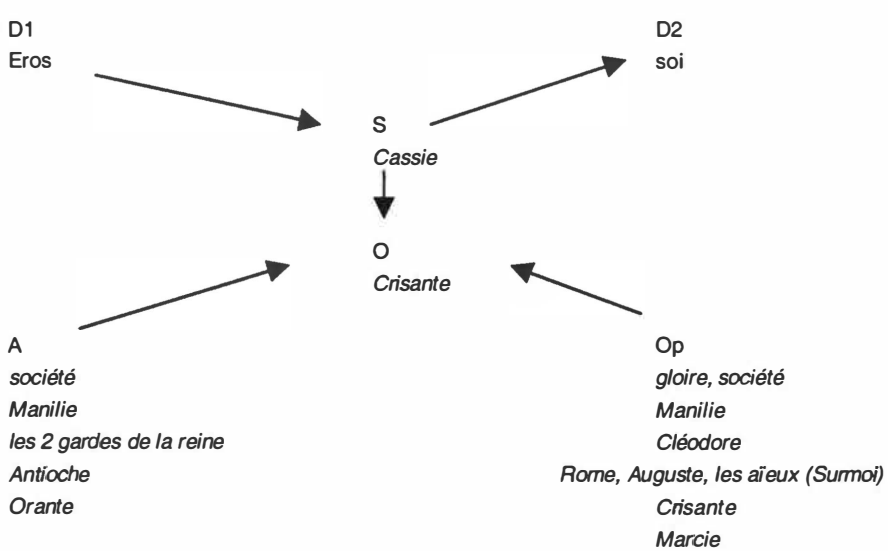


Schéma 1.4 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I et II: Cassie-Crisante (c)

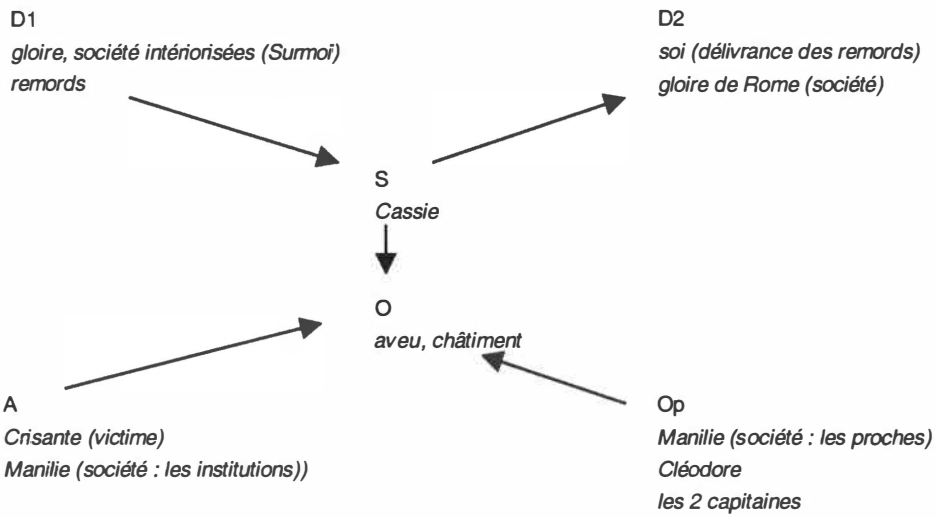


Schéma 1.5 *CRISANTE* (Rotrou)- actes III et IV: Cassie-aveu/châtiment

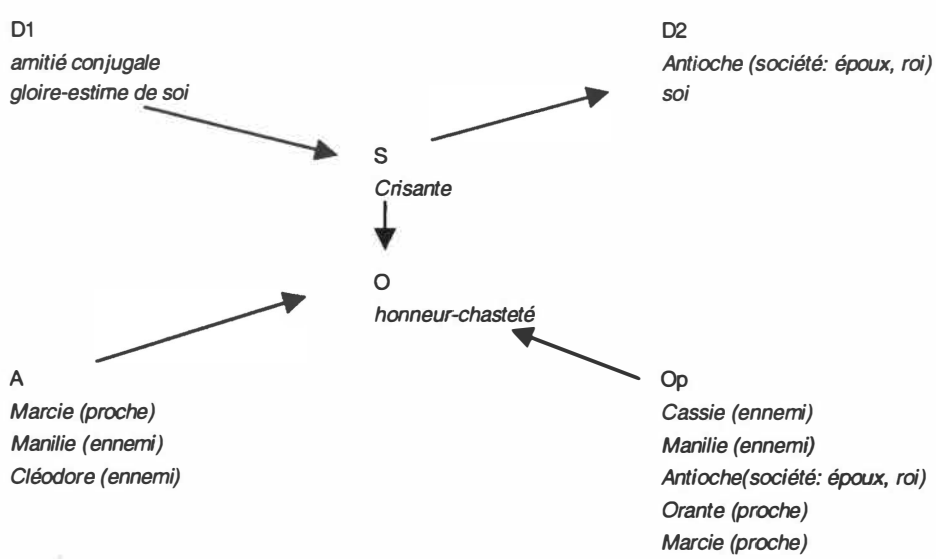


Schéma 1.9 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I et II: Crisante-honneur (d)

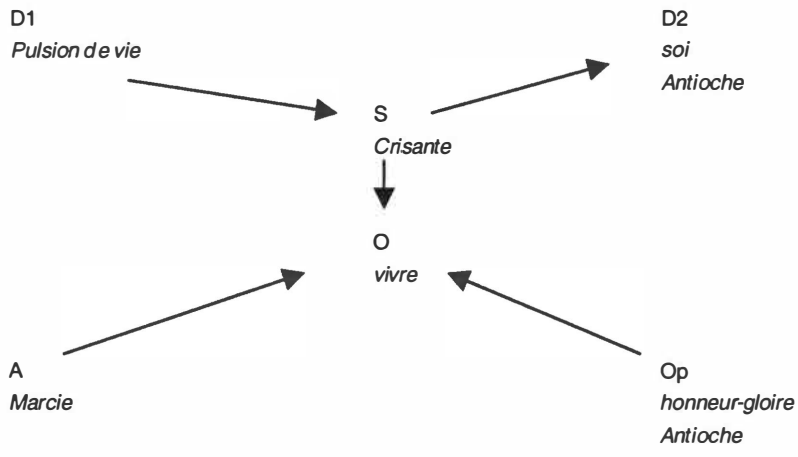


Schéma 1.10 *CRISANTE* (Rotrou)- acte III: Crisante-vie

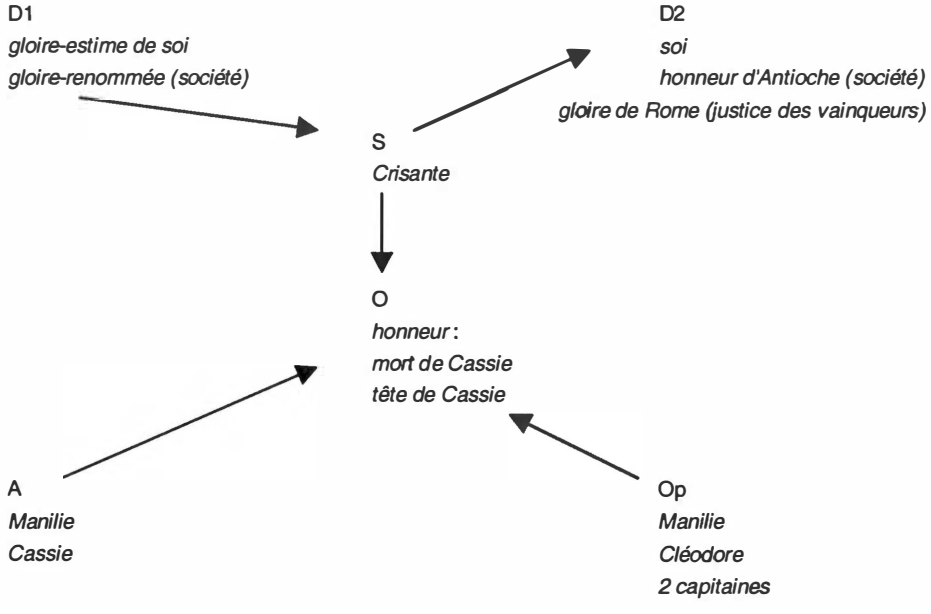


Schéma 1.11 *CRISANTE* (Rotrou)- acte IV: Crisante-honneur

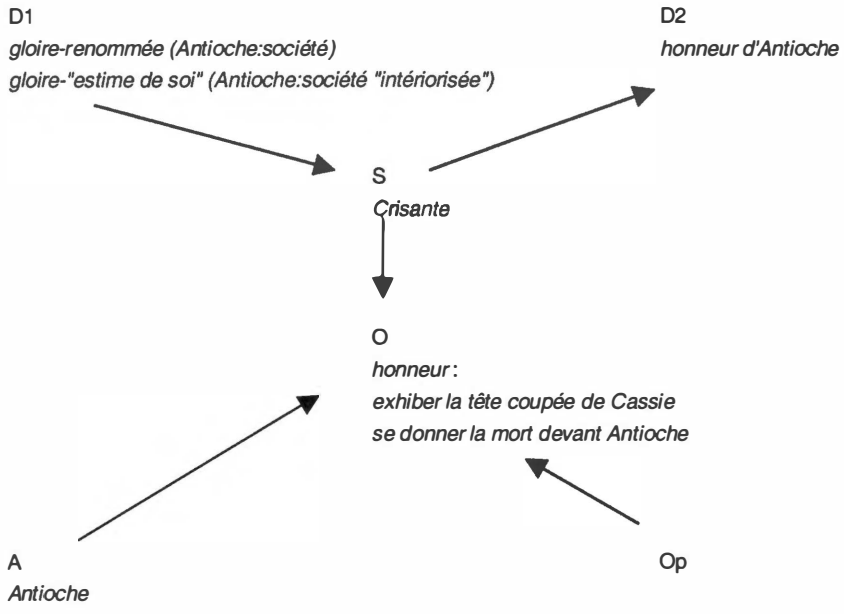


Schéma 1.12 *CRISANTE* (Rotrou)- acte V:Crisante-honneur

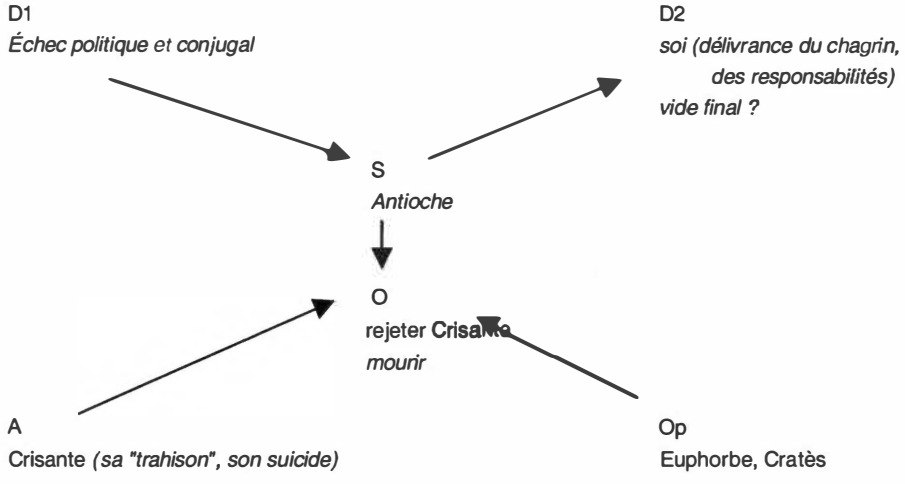


Schéma 1.13 *CRISANTE* (Rotrou)- acte V:Antioche-rejeter Crisante/mourir (a)

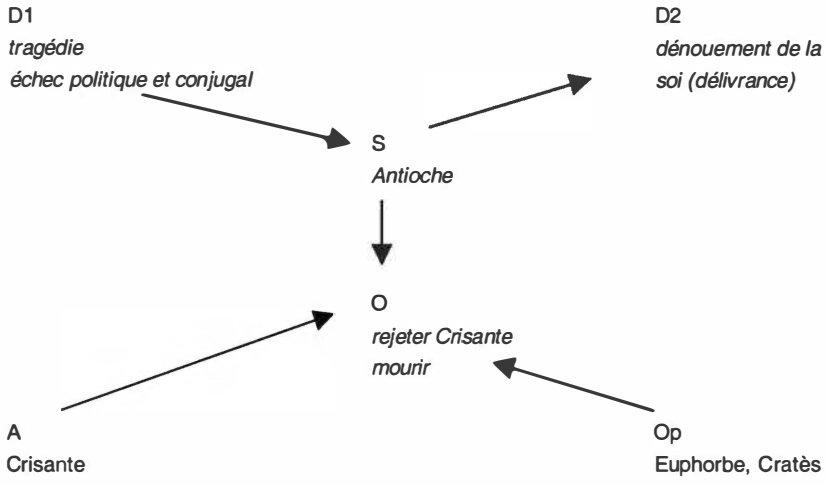


Schéma 1.14 *CRISANTE* (Rotrou)- acte V: rejeter Crisante/mourir (b)

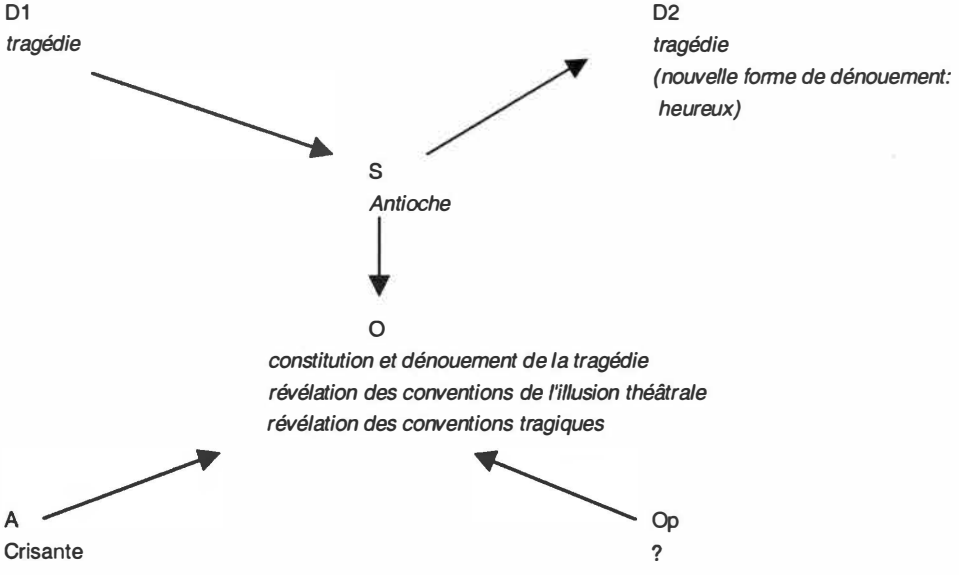


Schéma 1.15 *CRISANTE* (Rotrou)- actes I -V:Antioche-tragédie

LA MARIANE (TRISTAN)

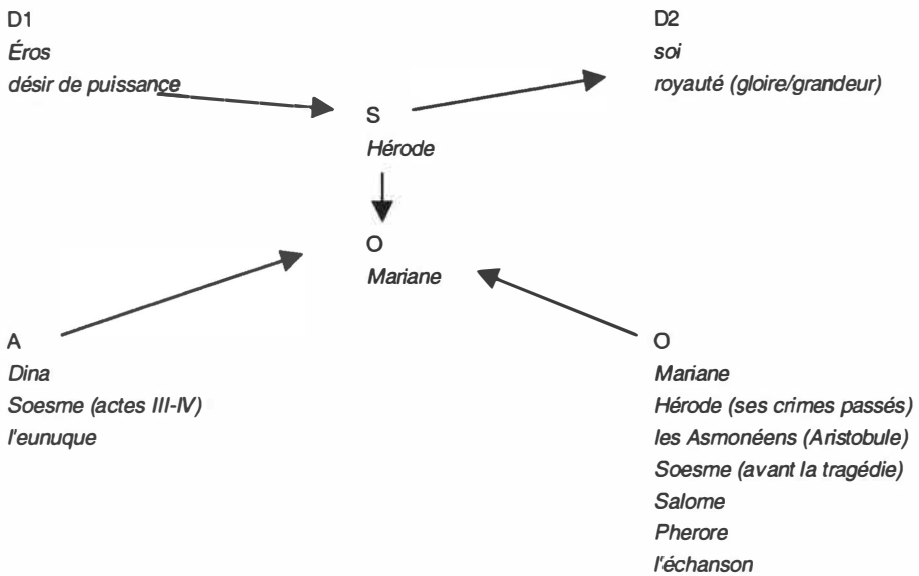


Schéma 2.2 *LA MARIANE* (Tristan) - actes I -V: Hérode-Mariane (b)

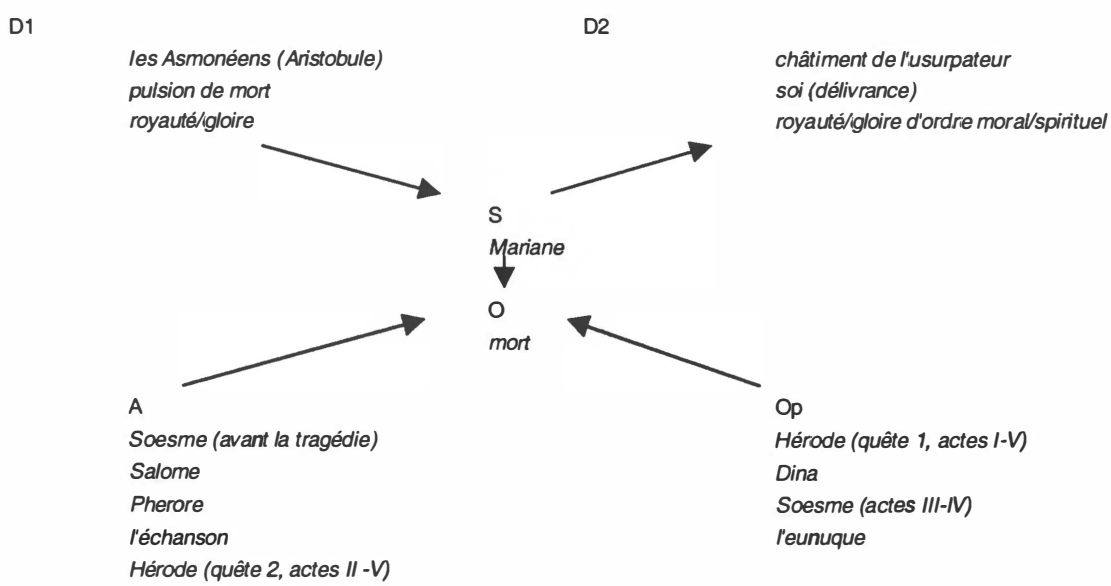


Schéma 2.5 *LA MARIANE* (Tristan) - actes II - IV: Mariane-mort (c)

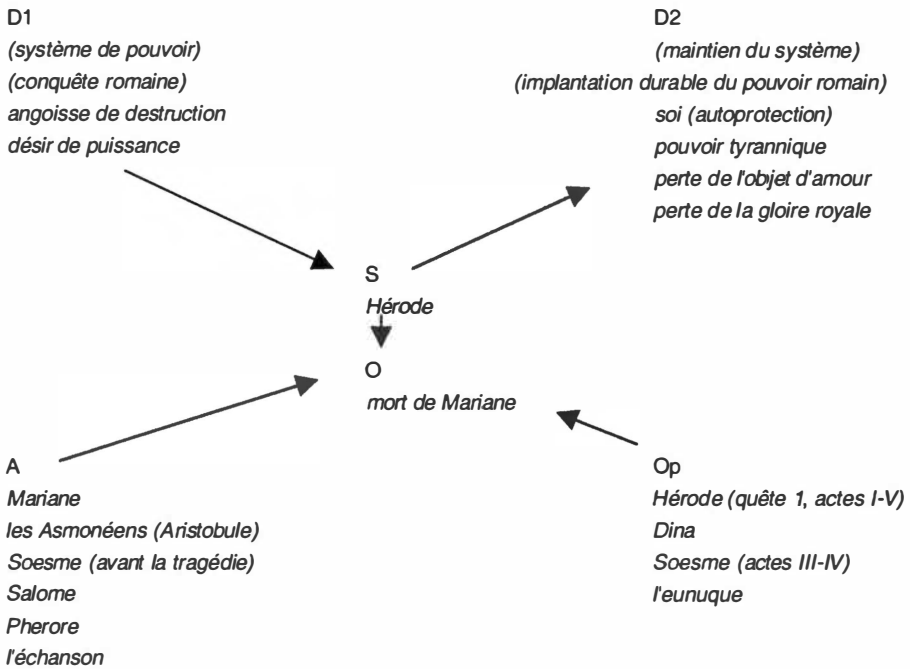


Schéma 2.8 *LA MARIANE* (Tristan) - actes II-V: Hérode-mort de Mariane (c)

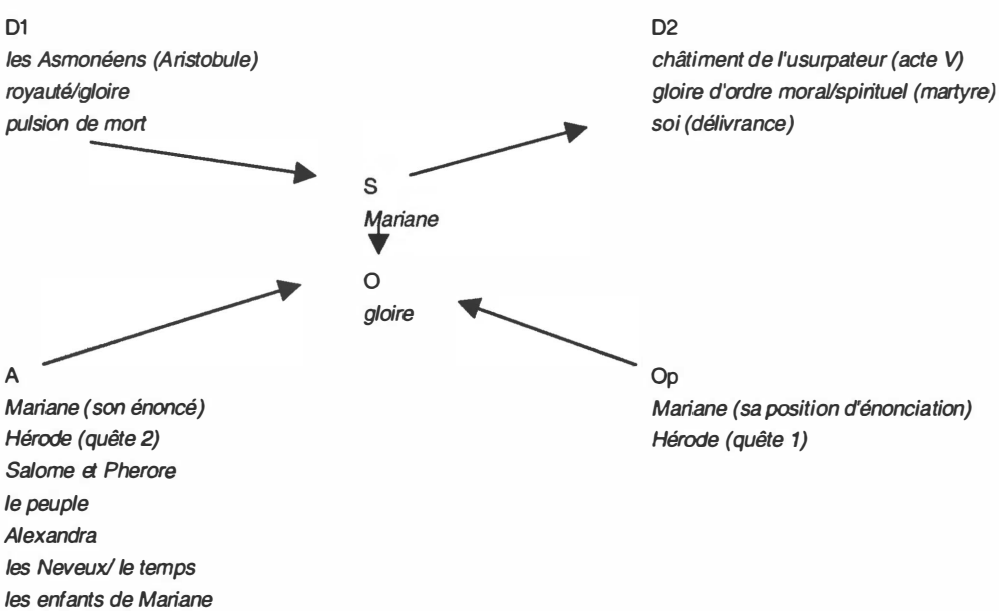


Schéma 2.9 *LA MARIANE* (Tristan) - acte IV: Mariane-gloire

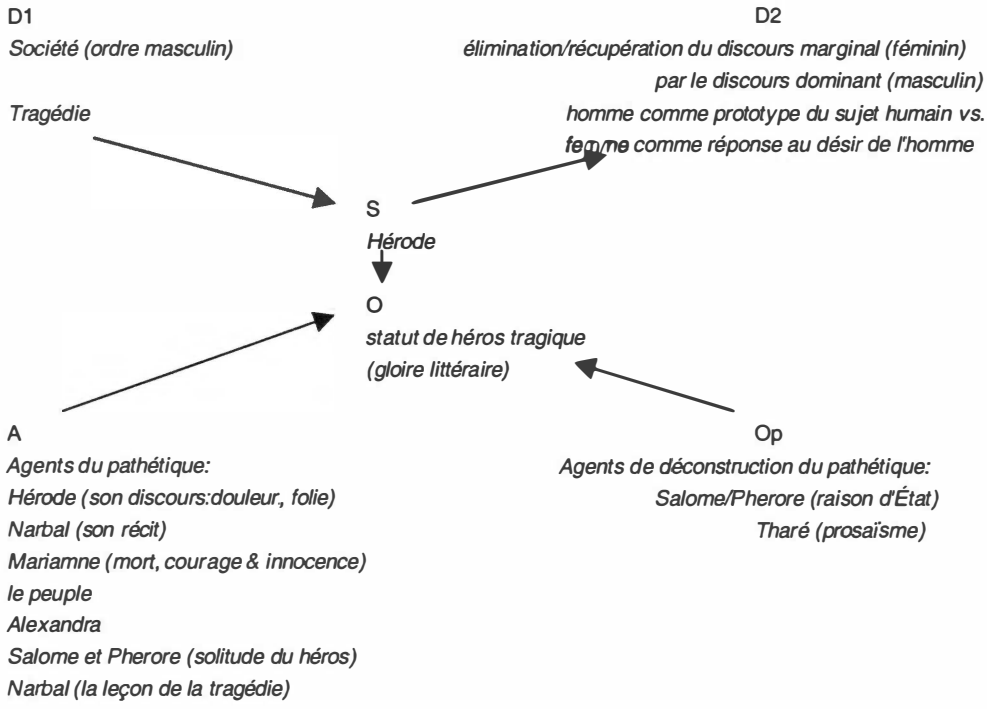


Schéma 2.10 *LA MARIANE* (Tristan) - acte V: Hérode-statut de héros tragique

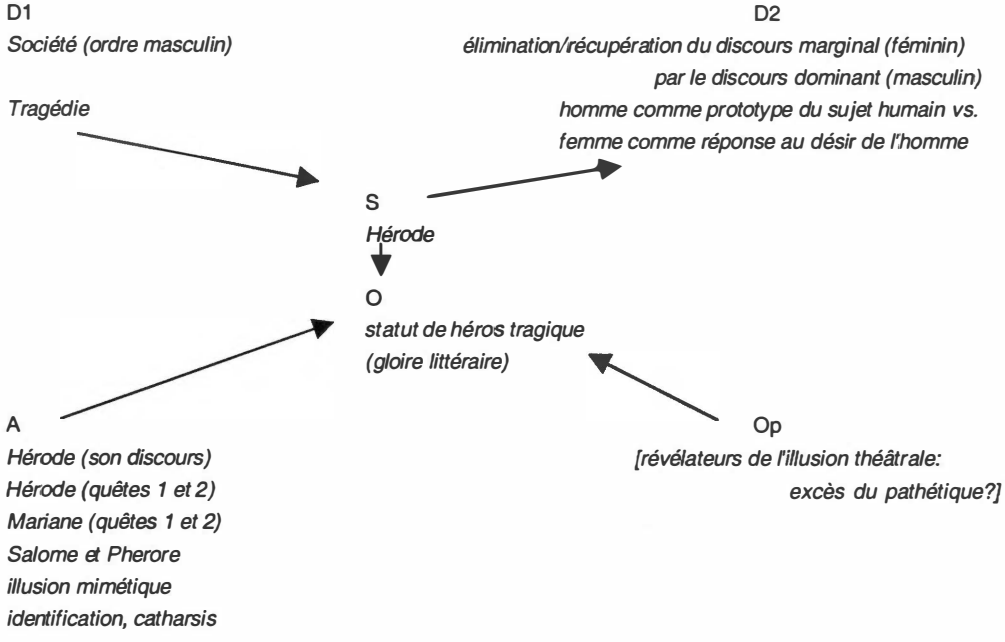


Schéma 2.11 *LA MARIANE* (Tristan) - actes I -V: Hérode-statut de héros tragique

ANNEXE 2
TABLEAUX

CRISANTE (ROTROU)

Tableau 1.1 : *CRISANTE* (Rotrou) Acte I, scène 4
Nombre de vers par personnages et par segments

ACTE I, SCENE 4	CASSIE	CRISANTE	TOTAL
1er segment	31	11	42
2d segment	4	26	30
3ème segment	4	0	4
Totalité de la scène	39	37	76

Tableau 1.2 : *CRISANTE* (Rotrou) Acte I, scène 4
Occurences de la 1ère et de la 2ème personne dans le discours des personnages

PRONOMS PERSONNELS ET ADJECTIFS POSSESSIFS	CASSIE (R1-R11)	CRISANTE (R2-R10)
1ère PERSONNE DU SINGULIER		
je	5	15
me (moi)	0	15
mon/ma/mes	3	13
ce/cet/cette/ces (indices d'ostentation de soi-même)	0	1
TOTAL	8	44
1ère PERSONNE DU PLURIEL		
nous (sujet)	1	0
nous (objet)	2	0
notre/nos	3	0
TOTAL	6	0
2ème PERSONNE		
vous (sujet)	4	0
vous (objet)	16	0
votre/vos	10	1
ce/cet/cette/ces (indices d'ostentation de l'autre)	4	4
Impératif/Subjonctif à sens impératif	3	4
TOTAL	37	9

Tableau 1.3 : *CRISANTE* (Rotrou) ***Version en V actes***

Nombre de vers par personnages, actes et scènes

Actes	Scènes	**MANILIE**	**CASSIE**	**CRISAN-TE**	**ANTIO-CHE**	Autres
I	1 = 78	54	8	/	/	16 (2 capitaines)
	2 = 88	/	45.5	/	/	42.5 (Cléodore)
	3 = 78	/	/	52	/	26 (Marcie, Orante)
	4 = 76	/	39	37	/	
Total	**320**	**54**	**92.5**	**89**	**0**	**84.5**
II	1 = 62	/	/	/	44	18 CratèsEuphorbe
	2 = 94	/	54	/	/	40 (Orante)
	3 = 92	/	/	52.5	/	39.5 Orante,Marcie
	4 = 106	/	78	27.5	/	0.5 (Marcie)
Total	**354**	**0**	**132**	**80**	**44**	**98**
III	1 = 72	/	/	37.5	/	34.5 (Marcie)
	2 = 76	/	54	/	/	22 (Cléodore)
	3 = 48	/	/	/	30	18 EuphorbeCratès
	4 = 79	/	/	39	40	/
	5 = 16	/	/	12	/	4 (Marcie)
Total	**291**	**0**	**54**	**88.5**	**70**	**78.5**
IV	1 = 25	/	25	/	/	/
	2 = 83.5	/	53	/	/	30.5 (Cléodore)
	3 = 46	27	/	/	/	19 (2 capitaines)
	4 = 64	26.5	/	36	/	1.5 (2 capitaines)
	5 = 86	18.5	31	23	/	13.5Cléodore,capit.
Total	**304.5**	**72**	**109**	**59**	**0**	**64.5**
V	1 = 56	/	/	/	56	/
	2 = 40	/	/	/	18.5	21.5 EuphorCratès
	3 = 34	/	/	/	34	/
	4 = 28.5	/	/	/	17.5	11 (Marcie)
	5 = 79.5	/	/	11.5	35	33 EuphorbeCratès
Total	**238**	**0**	**0**	**11.5**	**161**	**65.5**
TOTAL TRAGE DIE	**1.507.5**	**126**	**387.5**	**328**	**275**	**391**

Tableau 1.4 : *CRISANTE* (Rotrou) **Version en IV actes**
Nombre de vers par personnages, actes et scènes

Actes	Scènes	**MANILIE**	**CASSIE**	**CRISAN-TE**	**ANTIOCHE**	Autres
I	1 = 78	54	8	/	/	16 (2 capitaines)
	2 = 88	/	45.5	/	/	42.5 (Cléodore)
	3 = 78	/	/	52	/	26 (Marcie, Orante)
	4 = 76	/	39	37	/	/
Total	**320**	**54**	**92.5**	**89**	**0**	**84.5**
II	1 = 62	/	/	/	44	18 CratèsEuphorbe
	2 = 94	/	54	/	/	40 (Orante)
	3 = 92	/	/	52.5	/	39.5 Orante,Marcie
	4 = 106	/	78	27.5	/	0.5 (Marcie)
Total	**354**	**0**	**132**	**80**	**44**	**98**
III	1 = 72	/	/	37.5	/	34.5 (Marcie)
	2 = 76	/	54	/	/	22 (Cléodore)
	3 = 48	/	/	/	30	18 EuphorbeCratès
	4 = 56	/	/	33	23	/
	5 = 58	26.5	/	31.5	/	/
	6 = 86	18.5	31	23	/	13.5Cléodore,capit.
Total	**396**	**45**	**85**	**125**	**53**	**88**
IV	1 = 56	/	/	/	56	/
	2 = 40	/	/	/	18.5	21.5 EuphorCratès
	3 = 34	/	/	/	34	/
	4 = 28.5	/	/	/	17.5	11 (Marcie)
	5 = 79.5	/	/	11.5	35	33 EuphorbeCratès
Total	**238**	**0**	**0**	**11.5**	**161**	**65.5**
TOTAL TRAGE -DIE	**1.308**	**99**	**309.5**	**305.5**	**258**	**336**

LA MARIANE (TRISTAN)

Tableau 2.1 : *LA MARIANE* (Tristan L'Hermite) Acte III, scènes 1 et 2:
Nombre de vers par personnages et par segments

ACTE III	HÉRODE	MARIANE	AUTRES	TOTAL
Scène 1				
1er segment (vers 743-754)	12	/	/	12
Scène 2				
2ème segment (vers 755-816)	30	24.5	7.5	62
3ème segment (vers 817-876)	30	24	6	60
4ème segment (vers 877-944)	53.5	14.5	/	68
5ème segment (vers 945-998)	47	6	1	54
Total scène 2	160.5	69	14.5	244
TOTAL DU FRAGMENT	172.5	69	14.5	256

Tableau 2.2 : *LA MARIANE* (Tristan L'Hermite)
Nombre de vers par personnages, actes et scènes

Actes	Scènes	HÉRODE	MARIANE	SALOME	PHÉRORE	Autres
I	1 = 14	14	/	/	/	/
	2 = 68	25	/	/	42	1 (Tharé=Capit des
(1-346)	3 = 264	197	/	39	28	/ gardes)
Total	**346**	**236**	**0**	**39**	**70**	**1**
II	1 = 127	/	83	/	/	44 (Dina)
	2 = 78	/	25	53	/	/
(347-742)	3 = 87	/	/	56	/	31 (Eschanson)
	4 = 14	14	/	/	/	/
	5 = 50	30	/	20	/	/
	6 = 28	17	/	5	/	6 (Eschanson +)
	7 = 12	8	/	2	2	/
Total	**396**	**69**	**108**	**136**	**2**	**81**
III	1 = 12	12	/	/	/	/
	2 = 244	160	69	1	1	13 (Eschanson, juges)
(743-	3 = 70	37	/	/	/	33 (Soesme)
1086)	4 = 18	15	/	/	/	3 (Eunuque)
Total	**344**	**224**	**69**	**1**	**1**	**49**
IV	1 = 152	76	/	42	34	/
	2 = 34	/	34	/	/	/
(1087-	3 = 12	/	8	/	/	4 (concierge)
1402)	4 = 26	/	/	/	/	26 (Alexandra +)
	5 = 55	/	49	/	/	6 (Capitaine)
	6 = 37	/	14	/	/	23 (Alexandra +)
Total	**316**	**76**	**105**	**42**	**34**	**59**
V	1 = 33	33	/	/	/	/
	2 = 215	135	/	/	/	80 (Narbal)
(1403-	3 = 162	114	/	13	10	25 (Narbal,Tharé)
1812)						
Total	**410**	**282**	**0**	**13**	**10**	**125**
TOTAL TRAGÉ -DIE	**1.812**	**887**	**282**	**231**	**117**	**295**

Tableau 2.3 *MARIAMNE* (Alexandre Hardy)
Nombre de vers par personnages, actes et scènes

Actes	Scènes	**HÉRODE**	**MARIAMNE**	**SALOME**	**PHERORE**	Autres
I (1-300)	1 = 68 2 = 232	0 121	/ /	/ 44	/ 67	68 (fantôme) /
Total	**300**	**121**	**0**	**44**	**67**	**68**
II (301-704)	1 = 228 2 = 176	/ /	125 /	/ 111	/ /	103 (Nourrice :98, page : 5) 65 (Eschanson)
Total	**404**	**0**	**125**	**111**	**0**	**168**
III (705-1190)	486	275	41	45	58	(Eunuque, Prevost, Soesme) 67
Total	**486**	**275**	**41**	**45**	**58**	**67**
IV (1191-1430)	1 = 44 2 = 196	/ 124	38 48	/ 2	/ 12	6 (Prevost) 10 (Eschanson)
Total	**240**	**124**	**86**	**2**	**12**	**16**
V (1431-1714)	284	124	/	20	18	122 (Messager)
Total	**284**	**124**	**0**	**20**	**18**	**122**
TOTAL TRAGE -DIE	**1.714**	**644**	**252**	**222**	**155**	**441**

VITA

Hélène d'Oreye de Lantremange was born and raised in Brussels, Belgium. In 1966, she completed her secondary studies in the Latin/Greek section. From there, she went to the Université Catholique de Louvain, Belgium, where she received her B.A. in Religious Sciences in 1972. After working a few years in the Library of the Medical School of the Université Catholique de Louvain, she studied Art History and Archeology (Antiquity section) at the Université Libre de Bruxelles, Belgium, for two years. In 1989, she moved to the U.S.A, with her family. She started studying French literature and linguistics at the University of Nevada, Las Vegas, where she taught French language as a graduate assistant and part-time faculty for five years. After completing her M.A. in Foreign Languages (French) at the University of Nevada, Las Vegas, she started her doctoral studies in 1996, at The University of Tennessee, Knoxville, where she taught French language as a graduate associate. After the completion of her Ph.D., she will seek a teaching position.

8773 5979 5
03/05/03