MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

L'espace dans La Mariane, La Mort de Sénèque et Osman

Bénédicte Louvat

10.58048/2263-7664/3967

Agrégation de lettres 2023

Les trois tragédies de Tristan ont été conçues pour des décors à compartiments. Leur action s'inscrit donc dans des espaces multiples, intimes et publics, intérieurs et extérieurs. Vestiges d'une scénographie qui disparaît à la fin des années 1640, *La Mariane* , *La Mort de Sénèque* et *Osman* manifestent surtout les potentialités spectaculaires et dramatiques de ce type de scénographie, Tristan dramatisant le partage des lieux, les entrées et sorties et les conflits territoriaux, particulièrement dans les deux tragédies de la conjuration que sont *La Mort de Sénèque* et *Osman*. Enfin, les pièces donnent un rôle particulier à deux espaces privilégiés : la chambre, matérialisée par le lit, cadre du songe mais aussi du repos voire de la mort ; le Ciel, horizon de *La Mariane* et de *La Mort de Sénèque* et qui vient contrebalancer l'évocation des espaces infernaux, labyrinthiques et funestes sur laquelle s'achèvent les trois pièces.

Abstract

Tristan's three tragedies were conceived for compartmentalized settings. Their action therefore takes place in multiple spaces, intimate and public, interior and exterior. Vestiges of a scenography that disappeared at the end of the 1640s, La Mariane, La Mort de Sénèque and Osman show above all the spectacular and dramatic potential of this type of scenography, Tristan dramatizing the sharing of places, entrances and exits, and territorial conflicts, particularly in the two tragedies of the conspiracy that are La Mort de Sénèque and Osman. Finally, the plays give a particular role to two privileged spaces: the room, materialized by the bed, framework for the dream but also for the rest and even for the death; the Sky, as horizon in La Mariane and La Mort de Sénèque, which comes to counterbalance the evocation of the infernal, labyrinthine and disastrous spaces on which the three plays end.



Frontispice de La Mariane du Sieur de Tristan - Bosse

Le lecteur de l'édition originale de *La Mariane* pouvait découvrir, en amont de la dédicace à Gaston d'Orléans, un beau frontispice gravé par Abraham Bosse et représentant Hérode assis sur son trône et sous un dais portant le titre de la pièce et le nom de son auteur. À ses pieds, deux personnages, Mariane et sans doute l'échanson et, de chaque côté du roi, des personnages représentant le conseil royal. Il s'agit là, sans nul doute, d'une figuration de la scène 2 de l'acte III. Ce lieu constituait-il le décor de l'ensemble de l'action ? Assurément pas. Au moins un indice empêche de le penser : au début de la scène 4 de l'acte II, une didascalie indique « Hérode *chassant Mariane de sa chambre* ». Le fait que l'action se déroule dans plusieurs lieux ne saurait étonner l'historien du théâtre pour une pièce créée au printemps 1636. La dernière partie du *Mémoire de Mahelot*, qui renseigne sur le répertoire et les décors employés à l'Hôtel de Bourgogne, confirme d'ailleurs l'hypothèse d'une décoration multiple pour des reprises de la pièce

dans cette même salle au cours des années 1670-1680. Qu'en est-il pour *La Mort de Sénèque* et *Osman*, créées en janvier 1644 pour la première, en 1646 ou 1647 pour la seconde ? À cette date, l'unité de lieu ne s'est pas encore imposée, du moins au sens restreint d'un lieu unique, qu'il s'agisse du palais à volonté pour la tragédie ou de la salle d'une maison ou du carrefour urbain pour la comédie, et l'unité de lieu est alors entendue de manière large, l'action d'une pièce pouvant encore se dérouler dans des lieux distincts mais contigus et unifiés, comme l'étaient les différents lieux de l'action du *Cid*.

On ne saurait, cependant, réduire une réflexion sur l'espace dans les trois tragédies à ces considérations d'histoire de la scénographie. L'espace se décline, au théâtre, selon trois acceptions différentes, comme le rappelle Anne Ubersfeld[1] : l'espace théâtral, c'est-à-dire la salle de spectacle ; l'espace scénique, soit l'aire de jeu, qui fait place à un décor, espace dans lequel évoluent les comédiens ; et enfin l'espace dramatique ou espace fictionnel, au sein duquel il convient de distinguer les lieux représentés sur scène et qui relèvent donc aussi de l'espace scénique, et les lieux évoqués par le seul discours et qui appartiennent au hors-scène. On écartera l'étude de l'espace théâtral, en rappelant simplement que les trois pièces ont été représentées dans des salles à la française, la salle du Marais pour *La Mariane*, le jeu de paume des Métayers pour *La Mort de Sénèque*, et une salle inconnue pour *Osman*, mais qui est sans doute l'Hôtel de Bourgogne ou le Marais, où sont représentées les autres pièces de Tristan[2]. Dans tous les cas, il s'agit d'une salle rectangulaire, avec trois espaces distincts pour les spectateurs (parterre, gradins et loges de côté) et, à partir de 1637, un quatrième aménagé sur la scène même. C'est essentiellement l'espace dramatique, en tant qu'il s'incarne dans l'espace scénique ou qu'il s'inscrit dans le discours qui nous intéressera.

Si la question de l'espace est pertinente en soi pour les textes dramatiques, prévus pour être représentés dans un ou des décor(s) et inscrits dans l'espace comme dans le temps, elle l'est particulièrement pour les trois pièces. Tristan y sollicite en effet trois sources distinctes et, partant, trois espaces très différents (Jérusalem en l'an 29 avant Jésus-Christ, Rome en 65 de notre ère et Constantinople en 1622) ; par ailleurs, et comme on l'a rappelé, les pièces appartiennent à une période de l'histoire du théâtre français antérieure à la mise en place de l'unité de lieu comprise dans son acception la plus stricte, ce qui offre au dramaturge des possibilités de jeu et de scènes particulièrement

riches. En outre, qu'il s'agisse de la chambre dans *La Mariane*, des jardins de Mécène dans *La Mort de Sénèque* ou du sérail dans *Osman*, l'espace cristallise de violentes tensions, dans des pièces fondées sur des conflits et dans lesquelles l'articulation entre l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le public sont des enjeux essentiels.

On s'intéressera tout d'abord à la multiplicité des espaces dans ces trois pièces à l'inscription géographique variée et qui reposent sur l'emploi d'une décoration multiple et simultanée ; on rendra compte ensuite des espaces hors-scène, de leur diversité, de leurs fonctions dramatiques et des types de discours qui s'y attachent ; enfin, on se penchera sur la symbolique des espaces autant que sur les espaces symboliques de ces pièces qui mettent en jeu les structures de la tragédie de la conjuration et de la tragédie de martyre.

Des espaces multiples

La Mariane, *La Mort de Sénèque* et *Osman* se caractérisent tout d'abord par trois espaces dramatiques fortement individualisés et qui donnent aux drames qui s'y déroulent leur couleur propre. Unifié autour d'une ville, l'espace dramatique s'y subdivise en lieux distincts qui s'actualisent dans un décor à compartiments au sein duquel circulent les acteurs et les personnages qu'ils représentent.

Jérusalem, Rome et Constantinople

« La Scène est à Jérusalem » ; « La scène est à Rome » ; « La scène est à Constantinople » : telles sont les indications spatiales qui sont fournies au lecteur à l'orée du texte. Ces espaces lointains et potentiellement abstraits s'incarnent dans des fonctions, des institutions et des titres (le Rabbin qu'évoque Phérore dans *La Mariane*[3], les janissaires, bassas, agas et autres capigis dans *Osman*, le Sénat dans *La Mort de Sénèque*[4]) mais également dans des noms de lieux régulièrement prononcés par les personnages, qui inscrivent la ville dans un espace plus grand (la Palestine, l'Asie[5]…) ou renvoient à des lieux spécifiques (le Sénat donc, mais aussi le théâtre impérial dans *La Mort de Sénèque*, le Divan ou la mosquée dans *Osman*[6]…). Plusieurs fois évoqués, les fleuves qui traversent ces villes (le Jourdain et le Tibre) ou le détroit du Bosphore fonctionnent parfois de manière métonymique. Ainsi, Hérode dit-il, pour rendre compte

de ses relations avec Auguste : « Ceux qu'il aime le mieux d'entre ses courtisans / Font cas de ma vertu, comme de mes présents, / Et j'ai mille secrets par où le Jourdain libre / N'a point à redouter la colère du Tibre. » (I, 3, v. 171-172).

Comment cet espace abstrait est-il donné à voir aux spectateurs ? Si nous ne savons pas précisément quels étaient les costumes utilisés pour *La Mariane* et pour *La Mort de Sénèque*, nous pouvons imaginer que les troupes disposaient de costumes à l'antique propres à figurer les univers de ces pièces. Le *Mémoire de Mahelot* mentionne, pour les pièces représentées à l'Hôtel de Bourgogne dans les années 1630, des turbans pour les personnages turcs[7] et Osman indique, au cinquième acte et alors qu'il a été destitué, « Mon turban n'a plus sa couronne » (V, 1, v. 1272). On peut surtout se demander où se déroule précisément l'action de ces pièces, dans quel lieu précis de Jérusalem, Rome et Constantinople ?

La figuration du multiple : le décor à compartiments

Dans *La Mariane* et dans *Osman*, un lieu essentiel est utilisé pour une majorité de scènes, lieu qui se justifie par le rang des personnages autant que par les enjeux politiques : le palais d'Hérode et le sérail. La salle du conseil du palais d'Hérode est utilisée de manière certaine à l'acte III de *La Mariane*, comme en témoigne la didascalie liminaire de la première scène (« Hérode *au conseil* ») et le frontispice. Le sérail est donné, dans la notice scénographique qui accompagne la publication d'*Osman* en 1656, comme le lieu unique de l'action : « Le théâtre est la façade du palais ou sérail ». Mais un examen précis des deux pièces permet de conclure que la salle du conseil n'est pas le seul lieu exploité dans *La Mariane* et que l'action d'*Osman* se déroule tantôt à l'intérieur tantôt à l'extérieur du sérail. On ne saurait comprendre, autrement, le fonctionnement des scènes 3 de l'acte II et 2 et 3 de l'acte IV. Au milieu de la première en effet, Osman ordonne que la Fille du Mufti soit raccompagnée (« Sans perdre plus de temps, allez qu'on la ramène », II, 3, v. 459) ; or la scène se poursuit par un dialogue entre le personnage féminin, Sélim et Mamud, qui ne peut avoir lieu dans le même espace que la première partie de la scène. Au début de l'acte IV, Osman dialogue avec la Sultane et Lodia lorsque « *il se fait grand bruit derrière le théâtre* ». Un dialogue prend alors place entre le capigi, Orcan, Mamud, Sélim et une « compagnie de soldats », nécessairement placés à l'extérieur du sérail, dans lequel ils veulent pénétrer. Puis « *Osman paraît en un*

balcon », balcon indiqué par la notice scénographique liminaire et qui permet à la scène de se poursuivre, Osman était à l'intérieur du sérail et les mutins à l'extérieur.

Quant à *La Mort de Sénèque*, elle ne mentionne qu'un seul lieu, les jardins de Mécène, évoqués précisément au début de l'acte II lorsque les conjurés entrent en scène (« Nous ne pouvions choisir un endroit moins suspect / Pour parler de Néron que ce lieu de respect ; / Qui pourrait soupçonner qu'au jardin de Mécène / On vînt délibérer de sa perte prochaine », II, 1, v. 315-318). S'il en est ainsi, c'est probablement que le premier acte se déroulait dans un autre lieu, qui ne peut être que le palais de Néron, ce qui serait tout à fait normal pour une tragédie de ce type.

Selon Pierre Pasquier, les trois pièces sont en réalité conçues pour être représentées dans des décors à compartiments[8]. L'hypothèse est confirmée pour *La Mariane* à la fois par les didascalies et par la notice scénographique destinée à une reprise de la pièce à l'Hôtel de Bourgogne qui indique « Theatre est un palais au premier acte il faut un lit de repos un fauteuille 3 chaisse au second acte cette une chambre au troisiesme il faut un trosne un fauteuille un tapis sur le trosne deux banc au quatriesme acte il faut La prison au cinq le palais[9] ». Le décor était probablement constitué de cinq lieux distincts et contigus : la chambre d'Hérode, où se déroulent l'acte I, les scènes 4 à 7 de l'acte II, peut-être la première scène de l'acte IV et l'acte V ; l'appartement de Mariane dans le palais d'Hérode, utilisé pour les scènes 1 à 3 de l'acte II ; la salle du conseil, pour l'acte III et peut-être la première scène de l'acte IV ; la prison de la tour pour les scènes 2, 3 et 5 de l'acte IV et un espace extérieur proche de la tour pour les scènes 4 et 6 de l'acte IV.

Le décor de *La Mort de Sénèque* consistait vraisemblablement en deux voire trois lieux distincts : le palais de Néron et les jardins de Mécène, le premier utilisé tout au long des actes I, III et V ; le second tout au long des actes II et IV. On peut se demander cependant si la première scène de l'acte V ne se déroulait pas dans un troisième lieu : une partie de l'appartement de Sénèque, situé à l'intérieur du palais de Néron.

Quant au décor d'*Osman*, il était vraisemblablement formé de trois ou quatre lieux fictionnels distincts mais également contigus : l'appartement de la Sultane sœur (acte I et première moitié de l'acte II), l'appartement d'Osman (scènes 1 et 2 de l'acte IV et tout l'acte V), tous deux au palais, l'appartement de la Fille du Mufti (acte III) et le parvis du sérail (deuxième partie de l'acte II et deuxième partie de l'acte IV)[10].

Les personnages des trois pièces circulent entre ces trois espaces contigus selon des modalités qu'on peut déduire des textes eux-mêmes.

Déplacements et translations spatiales

La question des entrées et sorties des personnages, à laquelle est consacré un récent article d'Hélène Baby[11], intéresse la scénographie autant que la dramaturgie : elle a trait à la liaison des scènes ainsi qu'à l'utilisation des compartiments et de leurs ouvertures.

La gestion de l'espace est particulièrement simple dans *La Mort de Sénèque*, où les changements de lieu s'opèrent entre les actes – sauf à l'acte V, si l'on considère que la première scène se déroule chez Sénèque, avant que l'action ne retrouve la salle principale du palais de Néron – et où sont nettement distingués le lieu de Néron et le lieu des conjurés. Il n'en va pas de même dans les deux autres pièces, où les changements de lieu se font régulièrement à l'intérieur d'un même acte, générant de possibles ruptures de la liaison des scènes. C'est ce qui se produit à l'acte II et à l'acte IV de *La Mariane* : à l'acte II, l'action passe de la chambre de Mariane à celle d'Hérode, avec une rupture de la liaison entre les scènes 3 et 4 ; plusieurs translations spatiales ont lieu à l'acte IV, où l'on passe de la chambre d'Hérode ou de la salle du conseil (IV, 1) à la prison-tour (IV, 2-3 et 5), compartiment ouvert permettant de montrer Mariane derrière la grille et de faire entrer le geôlier, puis à la rue où se trouve Alexandra (IV, 4 et 6), avec un aller-retour entre ces deux derniers lieux de part et d'autre de la scène 5. Les translations spatiales d'*Osman* ont lieu pour l'essentiel dans les actes II et IV déjà évoqués, où l'action se déroule en alternance à l'intérieur et à l'extérieur du sérail, le passage de l'un à l'autre espace étant rendu possible par l'existence de la porte et du balcon et indiquant que l'on a affaire de manière certaine, pour les lieux intérieurs du sérail, à des compartiments ouvrants.

La disposition d'une tragédie engage, cependant, une sélection préalable des événements qui seront représentés directement et placés dans des lieux fictionnels concrétisés par des décors dans l'espace scénique, et des événements rapportés par le biais des récits, qu'il s'agisse des événements antérieurs à l'action ou de ceux qui se déroulent pendant le drame mais que le dramaturge ne peut ou ne veut figurer

directement sur scène[12].

Les espaces hors-scène

Si la décoration multiple permet au dramaturge de faire l'économie d'un nombre significatif de récits – ainsi, le monologue de Mariane dans la tour-prison n'aurait pas pu être représenté directement dans une tragédie postérieure à 1645 –, un grand nombre d'événements se déroule néanmoins hors-scène, dans des espaces plus ou moins éloignés de ceux qui sont figurés sur scène. On procédera donc à un classement de ces différents espaces dont la représentation est confiée à l'imagination des spectateurs en allant du plus proche au plus lointain et en commençant par ceux qui sont situés dans le strict prolongement des lieux fictionnels visibles.

Les lieux contigus

Plus ou moins nombreux, ces lieux peuvent être mobilisés pour des scènes qui sont soustraites à la vue des spectateurs mais qui se déroulent en même temps que des scènes représentées. C'est le cas du cabinet de Néron dans lequel l'empereur interroge Milicus pendant que Sabine entretient Sévinus, comme l'indiquent deux didascalies internes : « Passe donc là-dedans afin que tu t'expliques », III, 2, v. 972 et « Il [Néron] sort du cabinet : tu peux l'entretenir » (III, 3, v. 998). La prison ou salle où Epicaris est torturée entre la fin de III, 1 et V, 3 appartient aussi à ces lieux contigus, et la mise à la question de la jeune femme se déroule en même temps qu'un certain nombre d'actions qui sont directement représentées. Il arrive en outre que certains lieux figurés sur scène puissent fonctionner aussi selon ce principe, comme la chambre de Néron dans laquelle il se retire sans doute à la fin de V, 2, avant de reparaître au cours de la scène suivante : entrant en scène avec Phérore au début de la scène 3, Salomé demande « Narbal, que fait le Roi ? » (v. 1651) avant que Narbal n'indique, quelques vers plus loin, « Le voici qui revient troublé de sa manie. » (v. 1663).

Au titre des lieux contigus, on évoquera également le « jardin proche de la fontaine » (III, 2, v. 920) dans lequel Sabine s'endort et fait un songe qu'elle rapporte à Néron (v. 926-

950) ainsi que les maisons des conjurés – celle de Pison est ainsi envisagée un temps comme cadre possible de l'exécution du tyran dans la première scène de l'acte II –, celle de Sénèque et ses jardins (I, 1 et I, 2) ; mais aussi, dans *Osman*, la mosquée (également nommée le « temple » aux vers 202 et 857) où officie le Mufti … Ces différents lieux sont évoqués dans le discours des personnages et constituent le cadre d'événements plus ou moins déterminants pour l'action.

Mais ce sont surtout les lieux plus éloignés des palais qui sont mobilisés dans les récits, nombreux et déterminants, qui ponctuent les pièces et prennent en charge une partie de l'action.

Les lieux du passé et du lointain

Les pièces respectant la règle des vingt-quatre heures, c'est par des récits que sont évoqués les événements antérieurs au début de l'action et qui se sont déroulés dans des lieux plus ou moins éloignés de ceux qui lui servent de cadre. Les récits prennent également en charge les événements qui adviennent pendant le temps de l'action et ne peuvent être représentés directement sur scène.

Au titre des lieux dans lesquels se sont déroulés les événements antérieurs à l'action figure ainsi, dans *La Mort de Sénèque*, le port de Misène, où a eu lieu la rencontre entre Epicaris et Procule (III, 2), avant qu'Epicaris ne le quitte et « se jet[e] dans Rome » (III, 2, v. 868) ; Rome est également évoquée comme cadre d'événements antérieurs à l'action, notamment de l'incendie allumé par Néron et que raconte longuement Epicaris en II, 2 (« Ne vous souvient-il pas de ce feu sacrilège / Pour qui les lieux sacrés furent sans privilège ? / Ce feu qui consuma jusques aux fondements / Tant de temples fameux et de grands bâtiments ? » (v. 349-352). Il est aussi question du champ de Mars où Sévinus et Natalis se sont entretenus (« Quels furent tes propos parlant à Natalis / Hier dans le champ de Mars ? », IV, 3, v. 1289-1290). Dans *La Mariane*, l'un des lieux matriciels de ces événements antérieurs est le Jourdain, où Hérode a fait noyer Aristobule, dont l'ombre lui apparaît en songe (I, 3, v. 91-139), avant que Mariane ne rapporte les circonstances de sa mort (II, 1, v. 403-424).

Dans *Osman*, une partie de ces lieux du passé et du lointain se situe en Pologne : tandis que Sélim rappelle que le sultan « s'était aveuglé d'une superbe envie, / De voir en

conquérant les murs de Cracovie » (II, 3, v. 501-502), il est question à plusieurs reprises d'Ouchin (Choczim) et du Niester, cadre de la bataille autour de laquelle se nouent des enjeux mémoriels déterminants pour l'action et qui est évoquée en I, 3 (v. 111-136) puis plus au long en IV, 4 (v. 1107-1112 et 1166-1183). C'est cette défaite qui est à l'origine du projet de fuite d'Osman au Caire et de sa dissimulation par l'annonce d'un pèlerinage à La Mecque.

La Mecque est en effet, dans le temps de l'action cette fois, l'un des noms essentiels de l'espace du lointain dans *Osman*. Plus généralement, la destination du sultan, que la pièce montre, dès son entrée en scène, mécontent de son armée et désireux d'en former une nouvelle loin de Constantinople, est l'un des enjeux majeurs de la dernière tragédie de Tristan. Deux destinations s'y affrontent, l'une réelle, l'autre feinte. La première est l'Egypte, évoquée de manière métonymique par des allusions au Nil : « L'Egypte enfante assez de soldats florissants / Qui sont fort courageux et fort obéissants » (I, 3, v. 142-143) ; « Nous enlevons d'ici le débris de l'Empire, / Et d'aller voir le Nil nous avons résolu » (II, 3, v. 533-534). La seconde est La Mecque, destination d'un feint pèlerinage par lequel le sultan s'emploie à dissimuler ses desseins réels. Il en est question dès II, 3 (« Tandis il fait courir un bruit qu'il s'achemine, / Pour accomplir un vœu vers la sainte Médine », v. 517-518) puis à nouveau en IV, 4 (« Quoi ? feindre pour la Mecque un vœu de sainteté… » (v. 1190).

D'autres événements antérieurs à l'action ont pour cadre, dans *Osman* comme dans *La Mort de Sénèque*, la ville capitale. Il en va ainsi de la naissance de l'amour de la Fille du Mufti pour le protagoniste, rapportée à la scène 3 de l'acte V. Mais Constantinople, et plus précisément les abords du sérail, est en outre le cadre de plusieurs événements qui ont lieu pendant la durée de l'action et en constituent même des scansions essentielles, mais qui font l'objet de récits, pour des raisons techniques autant que de bienséance. Il s'agit notamment des événements rapportés en deux temps à l'acte III, dans un récit coupé particulièrement efficace. La première partie du récit, prise en charge par le Musulman, relate le mouvement de « vingt mille hommes armés » qui « S'étaient par la ville en bataillons formés » (III, 2, v. 713-714) avant de converger vers le sérail dont « Les portes s'entrouvrant, Osman […] est sorti » (v. 726). Après qu'il eut « donné l'épouvante » (v. 733) aux janissaires et mis fin à la sédition, il a « Du sérail qu'il habite […] regagné l'enceinte » (v. 792). C'est alors qu'un deuxième mouvement, initié par

Sélim et le Mufti depuis la mosquée (III, 3, v. 850) a renversé la victoire et fait une seconde fois converger les janissaires vers le sérail : ils « Marchent vers le sérail d'une vitesse prompte / Et se promettent bien de réparer leur honte » (v. 887-888).

Le même espace extérieur au sérail sert de cadre à la mise à mort du sultan, qui rejoue ce premier affrontement, mise à mort rapportée également par un récit à la scène 4 de l'acte V. Et c'est, une nouvelle fois, un mouvement spatial, mais dégradé puisque le sultan déambule à travers la ville « travesti » (v. 1515) puis « D'un mouchoir à l'instant [...] tâch[ant] à se cacher » qui est d'abord raconté, avant que les conjurés ne l'arrêtent et qu'un dernier combat ne s'engage entre le sultan et ses ennemis (v. 1535-1567).

Comme celle d'Osman, la mort de Mariane et celle de Sénèque font l'objet de récits, ce mode de représentation prenant le relais, dans les deux cas, de la représentation directe, avec des conséquences sur le traitement de l'espace. L'exécution de Mariane, rapportée par Narbal – personnage dont la fonction est limitée à ce seul rôle, la liste des personnages le définissant comme un « Gentilhomme, qui raconte la mort de Mariane » – se déroule selon toute probabilité sur une place publique qui jouxte la rue où Alexandra voit passer sa fille, suivie par le peuple qui « se fondait tout en pleurs » (V, 2, v. 1505), de sorte que le cadre de cette mort est aisé à imaginer pour le spectateur, qui en a vu les abords. C'est sans doute un procédé similaire qui est utilisé dans *La Mort de Sénèque*, où le personnage éponyme se prépare à la mort devant les spectateurs, dans un lieu qui, appartenant au palais impérial, donne sur la « chambre » où passent Sénèque et le Centenier et qui est précisément décrite au début du récit (V, 4, v. 1787-1798), le messager multipliant les évocations de ses « ornements précieux » (v. 1789).

Or ce cadre luxueux contraste évidemment avec le contenu des stances de Sénèque (V, 1) ainsi qu'avec ses dernières paroles, où s'inscrit l'aspiration à rejoindre « un heureux asile » (V, 4, v. 1824).

Le Ciel et la Terre

De fait, le Ciel et la promesse d'une vie après la mort constituent l'horizon de ces deux morts. Et si le premier peut être évoqué comme une instance abstraite, il se donne régulièrement à voir comme un espace dont on peut, ici ou là, décliner les caractéristiques. Ainsi Mariane proclame-t-elle face à Hérode « Ma tête, bondissant du

coup que tu lui donnes, / S'en va dedans le Ciel se charger de couronnes » (III, 2, v. 863-864), avant de s'adresser à l'« Auteur de l'Univers » et de lui demander : « Au milieu des épines, / Seigneur, fais-moi bientôt marcher dessus des fleurs » (IV, 2, v. 1267-1268), puis de s'adresser à sa mère en affirmant : « Madame, on me contraint de changer de demeure, / Mais j'en vais habiter une beaucoup meilleure » (IV, 6, v. 1367-1368).

Les stances de Sénèque opposent quant à elles « le cours de la Nature, / Sa riche et superbe structure, / Ses divers ornements et ses charmants attraits », les malheurs qui frappent ici-bas (« On ne trouve ici-bas que des lois tyranniques / D'où naissent des effets tragiques ») et le ciel dont il faut « chercher […] les belles avenues, / Et voir le Soleil d'un peu plus près. » (V, 1, v. 1427-1436). Si la vie est ensuite décrite, selon une représentation antique réactualisée par le christianisme, comme un voyage sur une mer tempétueuse (v. 1457-1462), la mort est le moment où « le pèlerin lassé d'un pénible voyage » « touche du pied le seuil de sa maison » (v. 1463-1466). Enfin, cette figuration métaphorique trouve son achèvement dans la description de l'« heureux asile » où l'esprit « franc de passion, goûte un repos paisible. » (V, 4, v. 1824-1828) qui précède l'ultime libation adressé au « Dieu libérateur » (v. 1834) que « l'homme de Tarse » (v. 1837) a fait découvrir au philosophe stoïcien.

Avec le Ciel et le substrat chrétien de deux des tragédies, on touche en réalité à la dimension -symbolique des espaces en jeu dans les pièces.

Symboliques de l'espace et espaces symboliques

Qu'il soit matérialisé sur scène ou qu'il s'inscrive dans le seul discours des personnages, l'espace est en effet chargé d'enjeux symboliques souvent puissants. Il cristallise des conflits, incarne les tensions entre le public et le privé, l'intime et le politique et constitue régulièrement le prolongement de la psyché des personnages.

Espaces privés et espaces publics

L'acte V d'*Osman* donne à voir un partage de l'espace assez remarquable : l'essentiel de l'action s'y déroule hors-scène, dans la ville de Constantinople devenue le théâtre de la mise à mort du sultan. Mais c'est l'appartement d'Osman qui constitue le cadre des

scènes qui sont placées sous les yeux des spectateurs, espace privé d'où toute sortie signifie alors exposition à la mort, comme le rappelle la Fille du Mufti (« Mais où vas-tu, Seigneur, délaissé de la sorte ? / Tu cours à ton trépas. », V, 2, v. 1394-1395), qui lui conseille au contraire de se « retirer en cet appartement » (v. 1396). L'acte V est aussi celui de la Fille du Mufti, qui y est présente continument. Le fait ne s'explique pas seulement par la nécessité de justifier *in extremis* que le personnage referme le drame ; il s'explique aussi négativement : ce personnage féminin ne peut participer aux événements qui ont lieu à l'extérieur du sérail – ce qui présente pour le dramaturge un avantage immédiat : celui de fournir un destinataire au grand récit de la mort du protagoniste. Il en va de même dans une pièce que Tristan, comme tous ses contemporains, a très probablement en mémoire : *Horace* de Corneille, où le combat des Horaces et des Curiaces est rapporté aux personnages qui n'ont pu y participer ni même y assister, soit les femmes (Sabine et Camille) et les vieillards (le Vieil Horace).

Si ce partage de l'espace en fonction du genre – l'espace masculin étant celui, potentiellement extérieur, de la violence et des combats, l'espace féminin celui de l'intérieur et de la clôture –, est propre à *Osman*, l'opposition entre le privé et le public est également déterminante dans *La Mariane*. Elle se concrétise dans la bipartition entre la chambre d'Hérode et la salle du conseil, le lieu de l'intime, de la sexualité refusée et celui, public, où sont jugées les conséquences de ce refus autant que la conjuration que ses ennemis accusent la reine d'avoir ourdie. La condamnation de Mariane, évitée une première fois par le retour de flamme d'Hérode, est décidée définitivement lorsque la jalousie s'empare du roi, qui se figure précisément Soesme et Mariane dans son lit. S'adressant à l'Eunuque, le roi lui dit : « Quand Soesme en mon lit contentait son amour, / Tu fermais les rideaux & veillais à l'entour » (III, 4 v. 1077-1078).

Cadre des ébats refusés ou fantasmés, le lit est également associé à un motif récurrent : le songe. D'où l'exploitation, dans deux de nos pièces (*La Mariane* et *Osman*), de la même scène d'ouverture, qui montre un personnage dormant et s'éveillant en sursaut, hanté par un songe terrifiant, le lit et la chambre fonctionnant comme l'espace des fantasmes autant que des fantômes.

Il n'y a pas de lit dans *La Mort de Sénèque*, mais bien un espace intime, où Tristan place la seule scène où apparaît Pauline et où les époux se préparent à la mort, loin du regard

du tyran. La question du lieu de la mort traverse la pièce d'une autre manière lorsque les conjurés débattent du cadre dans lequel doit avoir lieu l'exécution de Néron. Pison refuse que sa maison soit le cadre de cette mort, par couardise sans doute, ce que confirme la suite de la pièce, mais aussi parce qu'il ne veut pas la profaner (« Ce trait me fait horreur, je ne suis point capable / De voir du sang d'un hôte ainsi tâcher ma table. / Comment, je tremperais dans une trahison, / Et l'exécuterais en ma propre maison ? », II, 2 v. 433-436) et souiller « ses dieux domestiques » (v. 438).

L'espace comme lieu de conflit

Si le projet d'exécution tourne court dès la fin de l'acte II, il n'en demeure pas moins que la question de l'espace revêt, dans cette tragédie de la conjuration, une fonction essentielle, et même vitale. La réussite du projet a partie liée avec sa dissimulation et les conjurés ne peuvent se réunir dans le même espace que le tyran. Corneille avait très bien compris le problème et avait fait en sorte, dans *Cinna*, qu'Auguste d'une part, Emilie, Cinna et Maxime d'autre part, disposent chacun d'un espace distinct. Il en va de même dans *La Mort de Sénèque* mais également dans *Osman* : aux conjurés les jardins de Sénèque ou le parvis du sérail – ainsi que d'autres lieux hors-scène évoqués dans le discours des personnages –, aux tyrans le palais impérial ou l'intérieur du sérail. Cette répartition des espaces est cependant traitée différemment dans les deux pièces. Dans la première, le passage de l'espace des conjurés à l'espace impérial coïncide systématiquement avec un changement d'acte (actes I, III et V au palais de Néron ; actes II et IV dans les jardins de Mécène), les conjurés ne pénétrant dans le palais que lorsqu'ils sont arrêtés (à partir de l'acte III et jusqu'au milieu de l'acte V) et seul le personnage de Rufus circulant entre les deux espaces, en tant que capitaine des gardes de Néron et partie prenante de la conjuration. Dans la seconde, Tristan a matérialisé à deux reprises les tensions entre les deux camps en en faisant des enjeux de territoire. Au milieu de l'acte II, c'est la sortie du sérail et l'utilisation, pour la première fois dans la pièce, de l'espace extérieur du parvis, qui introduit la rébellion dans la pièce. Surtout, l'acte IV met aux prises des insurgés qui veulent pénétrer dans le sérail et un sultan qui leur en refuse l'accès, les enjeux symboliques autant que spectaculaires d'une telle séquence étant assurément puissants : alors qu'Osman dialogue avec la Sultane sœur et Lodia, une didascalie indique « *A ce vers il se fait grand bruit derrière le théâtre* » (IV, 2), description

redoublée par le vers prononcé par le sultan (« Mais quel grand bruit déjà vient frapper nos oreilles ? », v. 1057). C'est ce conflit spatial qui justifie en outre l'utilisation du balcon, annoncée ainsi : « Si de ce mandement [l'ordre de rebrousser chemin] ils n'ont aucune crainte, / J'irai sur le balcon pour entendre leur plainte. » (v. 1061-1062). Sélim, Mamud, Orcan, le capigi et la compagnie de soldats refusant de repartir, « *Osman paraît en un balcon* » (IV, 3). Balcon ou « fausse fenêtre », le dispositif est connu des insurgés (« Nous connaissons fort bien cette fausse fenêtre, / D'où souvent en secret il nous ouït sans paraître », IV, 3, v. 1074) comme un lieu qui matérialise le pouvoir et le régime de surveillance auquel le sultan soumet son peuple. Le balcon trouve un équivalent dans la tribune impériale évoquée par le centenier dans *La Mort de Sénèque* : « Entre donc là-dedans ; celui qui nous envoie / S'avance à la tribune, et je crains qu'il te voie. » (V, 1, v. 1607-1608).

La matérialisation du pouvoir d'Hérode est beaucoup plus classique dans *La Mariane*, où elle prend la forme du trône de la salle du conseil sur lequel siège le roi pendant la longue séquence du procès. Mais c'est un autre lieu qui est au cœur du conflit entre Hérode et Mariane, et que nous avons déjà évoqué : la chambre, et même précisément le lit, puisque c'est depuis que Mariane est entrée au lit d'Hérode que le royaume de Jérusalem est en crise ; c'est de ce lit que Mariane ne veut pas ; c'est l'imagination des ébats de Soesme et Mariane dans ce lit qui cause la perte de la reine.

Les espaces de la mort et de la folie

Contre le lit d'Hérode qui lui fait horreur, Mariane brandit le tombeau des Asmonéens (« Tous les Asmonéens sont dedans le tombeau », I, 3, v. 161), où elle aspire à rejoindre les siens et près duquel elle « erre tristement » (II, 1, v. 433-434). Dans *Osman*, c'est un autre tombeau qui est évoqué : celui d'Ahmet, père d'Osman, tombeau dont la profanation (« Et le soin d'emporter tes plus riches trésors / T'a fait même passer jusqu'au séjour des morts », IV, 4, v. 1202-1203) contribue à l'indignation des opposants.

Si la mort peut, pour Mariane et Sénèque, être une voie d'accès au Ciel, la description par le centenier de l'appartement de Sénèque dans lequel a lieu son suicide forcé pose question et fait vaciller l'interprétation de la pièce, en interrogeant la compatibilité du luxe avec le martyre (« Nous sommes avec lui passés dans une chambre / Où l'air qu'on

respirait n'était rien qu'esprit d'ambre ; / Ce n'étaient en ces lieux qu'ornements précieux / Dont l'éclat magnifique éblouissait les yeux, / Que meuble, d'Orient, chefs d'œuvre d'une adresse / Où l'art débat le prix avecque la richesse, / Que miroirs enrichis et d'extrême grandeur. » (V, 4, v. 1787-1793)

Enfin, les dernières scènes des trois pièces font place à des espaces symboliques inquiétants : le dédale – Osman, commentant sa destitution et le rétablissement de Mustafa sur le trône indique ainsi : « C'est un nouveau dédale où ma raison se perd […] / Je m'y vois, je m'y cherche et ne m'y trouve plus. » (V, 1, v. 1301-1305) – ; le cœur de la Fille du Mufti comme lieu dans lequel se trouve désormais Osman, et qu'elle peut mettre à mort une nouvelle fois ; enfin les abîmes infernaux dans lesquels Hérode et Néron rêvent de voir sombrer la terre. L'adresse finale de Néron au Ciel (« Tu prépares pour moi quelque éclat de tonnerre ; / Mais avant, je perdrai la moitié de la Terre. » (V, 4, v. 1867-1868) fait écho en effet aux imprécations d'Hérode (« Faites pleuvoir sur eux de la flamme et du soufre ; / De tout Jérusalem ne faites rien qu'un gouffre, / Qu'un abîme infernal, qu'un palus plein d'horreur, / Dont le nom seulement donne de la terreur. », V, 2, v. 1643-1646).

En dépit des vingt années qui séparent la création de *La Mariane* de la publication d' *Osman*, les trois tragédies de Tristan sont particulièrement homogènes du point de vue de la conception de l'espace dramatique et de l'espace scénique. Elles sont en effet toutes trois conçues pour des décors à compartiments, même si la notice scénographique d'*Osman*, rédigée après la mort de Tristan et par quelqu'un d'autre – sans doute Quinault –, tente de gommer cette réalité en assignant à la pièce un lieu unique, incompatible avec les données du texte.

Mais ces pièces ne sont pas seulement les vestiges d'une scénographie qui disparaît au plus tard à la fin des années 1640. Elles sont une manifestation des potentialités spectaculaires de ce type de scénographie et montrent quels effets un dramaturge comme Tristan pouvait en tirer, en dramatisant le partage des lieux, les entrées et sorties et les conflits territoriaux.

Enfin, les pièces donnent un rôle particulier à deux espaces privilégiés : la chambre, matérialisée par le lit, cadre du songe mais aussi du repos voire de la mort ; le Ciel, horizon de *La Mariane* et de *La Mort de Sénèque* et qui vient contrebalancer l'évocation des espaces infernaux, labyrinthiques et funestes sur laquelle s'achèvent les trois pièces.

1 Anne Ubersfeld, *L'Espace théâtral*, Paris, CNDP, 1979 et article « Espace et théâtre », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. Michel Corvin, Paris, Bordas, 1995.

2 Si *La Mort de Chrispe* a été créée, comme *La Mort de Sénèque*, par la troupe de l'Illustre Théâtre, toutes les autres (*Panthée*, *La Folie du sage*, *Amaryllis* et *Le Parasite*) ont été représentées par l'une des deux troupes installées de manière permanente à Paris depuis le début des années 1630.

3 *La Mariane*, I, 2, v. 43.

4 *La Mort de Sénèque*, I, 1, v. 100 notamment.

5 *La Mariane*, II, 1, v. 413 et *Osman*, I, 3, v. 168.

6 *La Mort de Sénèque*, I, 1, v. 97 et *Osman*, II, 4, v. 594 et III, 3, v. 850.

7 Ainsi Mahelot indique-t-il pour *Leucosie*, pièce perdue de Hardy : « Il faut […] deux Navires, lun pour des turcs, et lautre pour des chrestiens, […] il faut des trompettes, des Turbans, et des dards pour les Turcs. » (*Le Mémoire de Mahelot*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 253.

8 Voir Pierre Pasquier, « *Osman* : Quinault scénographe de Tristan ? », *Nouveaux regards sur Tristan L'Hermite*, dir. Bénédicte Louvat et Guillaume Peureux, Neuilly, Atlande, 2022, p. 125-132 et sur le décor à compartiments et son fonctionnement, sa présentation du *Mémoire de Mahelot*, éd. cit.

9 *Mémoire de Mahelot*, éd. cit., p. 331.

10 Voir P. Pasquier, art. cité.

11 Hélène Baby, « Entrer, sortir, se croiser : la scène et la coulisse dans la tragédie de Tristan (*La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *Osman*), *Cahiers Tristan L'Hermite*, Hors-série Agrégation 2023, 2022, p. 31-44.

12 Sur cette répartition entre les événements, voir Bénédicte Louvat, « L'art du montage dans *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *Osman*, *Nouveaux regards sur Tristan L'Hermite*, *op. cit.*, p. 43-58.