



Arguments des pièces et titres des chapitres dans "Le Page disgracié"

Sandrine Berrégard

► To cite this version:

Sandrine Berrégard. Arguments des pièces et titres des chapitres dans "Le Page disgracié". Cahiers Tristan L'Hermite, 2007, 29, pp.26-39. <hal-02966361>

HAL Id: hal-02966361

<https://hal.science/hal-02966361v1>

Submitted on 13 Oct 2020

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

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



HAL Authorization

Arguments des pièces et titres des chapitres dans *Le Page disgracié*

Dans un article récent, « La pratique de l'argument dans le théâtre de Tristan L'Hermite : de l'écriture dramatique à l'écriture narrative »¹, nous esquissions en guise de conclusion un parallèle entre les arguments que contiennent la plupart de ses pièces² et les procédés que l'auteur utilise dans ses œuvres narratives en prose (*Lettres mêlées*, *Le Page disgracié* et *Plaidoyers historiques*) pour introduire le sujet qu'il se propose de traiter. « Exposition du fait », « sujet », « argument », « sommaire » : tels sont les mots par lesquels il désigne les petits récits placés à l'ouverture des *Plaidoyers historiques* et destinés à informer le lecteur de leurs contenus respectifs ou des circonstances dans lesquelles sont prononcés les discours des personnages. À quoi il faut ajouter les titres qui figurent à l'intérieur des œuvres et qui, malgré leur plus grande brièveté, jouent un rôle analogue. Ce travail nous avait conduite à prêter une attention toute particulière à des textes dont les commentateurs ignorent généralement l'existence et qui, par leur position tout autant que par leur forme, semblent ne présenter qu'un faible intérêt, mais aussi à briser les catégories traditionnelles sur lesquelles s'est édifiée la critique tristanienne en introduisant la notion de polygraphie, dont l'étude ouvre des perspectives nouvelles³. L'établissement de liens entre les différents textes conçus par l'auteur permet en effet de réexaminer certains d'entre eux, que la critique considérait comme de simples parenthèses dans le parcours de l'écrivain ou qu'elle négligeait en raison de leur spécificité⁴.

Les arguments qui accompagnent les pièces de Tristan semblent ainsi pouvoir être lus à la lumière de ses œuvres narratives en prose. Utilisé par un auteur de théâtre, comme Rotrou ou Corneille à la même époque⁵, le procédé répond au désir de s'essayer à une forme

¹ *XVII^e siècle*, n° 232, 3-2006, p. 499-512.

² Trois de ses pièces seulement (*Amarillis*, *Le Parasite* et *Osman*) sont dépourvues d'arguments.

³ À propos de cette notion, on pourra lire l'introduction du volume dirigé par P. Dandrey et D. Denis, *De la polygraphie au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 49, automne 2003, p. 5-30.

⁴ Les exemples ne manquent pas dans ce domaine. Ainsi, comme l'a montré J.-P. Chauveau dans son édition critique, *L'Office de la sainte Vierge* n'est pas étranger aux déclarations de foi que font entendre *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Chrispe* (*Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Champion, Sources classiques, 2002, p. 279-281). De même, il semble que les poèmes autobiographiques contenus dans le recueil des *Vers héroïques* constituent une sorte de prolongement du *Page disgracié*, pour lequel l'auteur annonçait une suite (voir le développement que nous consacrons au sujet dans notre ouvrage *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur »*. *Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, Narr, Biblio 17, 2006, p. 356-357).

⁵ Parmi les trente-cinq pièces de Rotrou, quatre seulement sont précédées d'un argument (*L'Hypocondriaque*, *La Bague de l'oubli*, *Diane* et *La Doristée*). Le nombre est le même chez Corneille (*Mélite*, *Clitandre*, *La Veuve* et *Don Sanche d'Aragon*).

d'écriture inhabituelle⁶, alors que chez un polygraphe comme Tristan il s'inscrit dans un ensemble qui dépasse la distinction habituellement établie entre les genres. Les particularismes attachés à la pratique de l'argument dans son théâtre semblent également pouvoir être rapportés à son écriture romanesque. En effet, alors que la plupart des auteurs dramatiques de son temps privilégient le principe de l'argument initial⁷, Tristan fait précéder chacun de ses actes d'un argument, selon un dispositif proche de celui sur lequel est fondé *Le Page disgracié*, puisque les chapitres du roman sont eux-mêmes précédés d'un titre dont la fonction est d'en indiquer – plus succinctement – le contenu. Enfin, l'utilisation du procédé, inaccessible au spectateur, montre que le texte de théâtre peut faire l'objet d'une lecture de la même manière qu'une œuvre narrative en prose, et sa récurrence témoigne donc d'un intérêt tout particulier porté au processus de lecture.

En rapprochant des textes qui relèvent de genres distincts, l'étude du périphrase constitue donc une voie possible et nouvelle dans la lecture de l'œuvre tristanien, considéré comme un ensemble relativement cohérent malgré sa diversité. Une interprétation que la chronologie elle-même invite à suivre : ainsi, les *Plaidoyers historiques* et *Le Page disgracié*, publiés en 1643, peu de temps après les *Lettres mêlées*⁸, interviennent un an seulement avant la création des pièces *La Mort de Sénèque*, *La Mort de Chrispe* et *La Folie du sage*⁹, qui, comme les précédentes (*La Mariane* et *Panthée*), s'accompagnent d'une série d'arguments¹⁰. Durant une même période de sa carrière, l'auteur a donc pu vouloir utiliser dans ses différentes œuvres, sinon un procédé commun, du moins des procédés sensiblement identiques.

Nous voudrions à présent approfondir la réflexion en montrant qu'il existe de réelles parentés entre les titres et les arguments et que, par la mise en place d'un tel dispositif textuel, l'auteur vise aux mêmes effets de lecture malgré les caractéristiques propres à chacune de ses œuvres. Il ne s'agit donc pas de nier la complexité qu'offre l'ensemble du corpus, mais de faire apparaître une continuité dans les pratiques d'écriture et, d'une certaine manière aussi, dans le rapport que l'auteur entend ainsi établir avec son lecteur. Après avoir défini les

⁶ Voir, à ce sujet, notre article « L'argument du *Clitandre* : les enjeux d'une polygraphie », à paraître dans les actes du colloque *Pratique(s) de Corneille* (Université de Rouen, 6-9 juin 2006), dir. M. Maître, Rouen, P.U.R.H.

⁷ D'après les relevés (incomplets) que nous avons effectués en prenant pour exemples les œuvres de Corneille, Rotrou, Scudéry et Mairat, il apparaît que neuf pièces (sur un total de onze) sont fondées sur ce principe.

⁸ Le recueil est publié en 1642.

⁹ Il semble que *La Mort de Sénèque* ait été représentée pour la première fois en janvier 1644 par l'Illustre Théâtre (voir à ce sujet l'introduction de J.-P. Chauveau, p. 233 dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Champion, Sources classiques, 2001). *La Mort de Chrispe* est également créée cette année-là par la troupe de Molière (sur ce point, voir l'introduction de D. Dalla Valle, *ibid.*, p. 352). Enfin, *La Folie du sage* est jouée en 1644 à l'Hôtel de Bourgogne (voir, à ce sujet, l'introduction de D. Dalla Valle, p. 20 dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 5, 1999). Les trois pièces sont ensuite publiées en 1645.

¹⁰ Les arguments n'apparaissent pas dans la toute première édition de *La Mariane* (Paris, Courbé, 1637).

principes communs sur lesquels reposent les titres et les arguments dans les œuvres précédemment citées, nous analyserons les fonctions qui leur sont attachées, avant de montrer que leur présence contribue à mettre en lumière la figure du poète.

Une pratique homogène

Comme le suggèrent les exemples qui viennent d'être donnés, la distinction entre les différentes formes de périphrase qu'il est possible de rencontrer chez Tristan est parfois difficile à établir avec précision. L'ambiguïté attachée au mot *argument* lui-même (« sujet », puis par extension « court récit des faits sur lesquels repose un texte dramatique ou narratif »)¹¹ est propre aussi à entretenir la confusion. Quant au mot *titre*, il semble pouvoir être entendu en un sens assez large, comme le montre la définition qu'en donne Furetière dans son dictionnaire :

« l'inscription qui est au commencement ou à la première page d'un livre, qui contient le nom de l'Auteur, ou la matière dont il traite. Se dit aussi des ouvrages qu'on a distingués par Chapitres, au-dessus desquels on a mis un petit sommaire de ce qui y est contenu [...]. On dit toujours mettre à la tête d'un livre une Table des *Titres* ou des Chapitres »¹².

C'est pourquoi nous considérerons comme relevant du titre l'intégralité du texte qui se situe à l'ouverture de chacune des *Lettres mêlées* et que l'auteur reprend, parfois en abrégé, dans la table des matières placée à la fin du volume¹³.

Réduit à un seul mot, qui désigne le sujet, comme dans les textes poétiques (« Jalousie », par exemple)¹⁴, éventuellement accompagné de la préposition *sur* (« Sur le ressentiment qu'elle eut de la mauvaise foi de O.O.O. »)¹⁵, le titre peut aussi indiquer la source (« La matière de cette lettre est prise du 21^e Chant de l'Arioste, où cet agréable Écrivain représente les détestables méchancetés de Gabrine ... »)¹⁶ et se rapproche alors de l'argument, auquel cette fonction est traditionnellement dévolue¹⁷ ; mais l'élaboration d'un petit récit, destiné à relater les événements qui entourent l'écriture de la lettre (« Thétis troublée d'un mauvais songe qui regardait le sort de son fils, écrit à une Néréide les

¹¹ Furetière définit ainsi l'argument comme « le fondement, l'abrégé d'une Histoire, d'une Comédie, d'un Chapitre » (*Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, 1^{re} éd. 1690, Paris, Le Robert, 1978, t. 1).

¹² *Ibid.*, t. 3.

¹³ L'édition réalisée par B. Bray (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. 1, 1999) reproduit exactement la table des matières telle qu'elle se présente dans l'édition originale.

¹⁴ *Lettres mêlées*, XVII, p. 101 dans *ibid.* Le recueil des *Plaintes d'Acante* contient un poème intitulé « Jalousie », rebaptisé ensuite « La Jalousie mal fondée » dans *Les Amours* (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. 2, 2002, p. 54-55).

¹⁵ *Lettres mêlées*, XXIX, éd. cit., p. 109.

¹⁶ *Ibid.*, LX, p. 143.

¹⁷ Tel est son rôle dans le théâtre de la Renaissance principalement.

inquiétudes qui la travaillent, et la prie d'aller trouver la Nymphé du Xante, pour apprendre des nouvelles d'Achille », par exemple)¹⁸ accentue encore davantage la confusion entre les deux procédés. Dans les *Plaidoyers historiques*, la continuité est manifeste entre le titre général (« D'un enfant rousseau qui fut vendu par un médecin de Raguse, à un médecin turc, qui en fit du poison », par exemple)¹⁹ et l'argument lui-même, qui donne sur le sujet des précisions supplémentaires (« Un médecin de Raguse fut député de cette petite République, pour aller traiter de quelque affaire à la Porte de l'Empereur des Turcs. Avant que de s'embarquer pour ce voyage, il prit à son service un jeune garçon de poil roux, et fils unique d'une pauvre veuve, mais femme d'honneur et vertueuse ... »)²⁰.

Les arguments qui accompagnent les pièces de Tristan, les titres qui précèdent les chapitres du *Page disgracié* offrent des caractéristiques similaires. Toutefois, les diverses formes de périphrase que nous venons d'examiner délivrent des informations spécifiques : elles désignent l'énonciateur et/ou le destinataire du discours (« Atabalipa, roi du Pérou, après avoir reçu une Ambassade de François Pizarre, qui lui proposait l'alliance du Roi d'Espagne son Maître, fit cette réponse »)²¹, ou encore permettent d'identifier le type de texte que le lecteur s'apprête à découvrir (« Réponse du Père »)²², et rappellent ainsi que les paroles prononcées par les personnages s'inscrivent dans le contexte d'un dialogue. Si ces données sont absentes du *Page disgracié* comme des pièces de théâtre – à l'exception, notable, des noms de personnages qui figurent traditionnellement en tête des répliques – en revanche, les périphrases attachées à ces œuvres dessinent un fil continu et ne sauraient donc être considérés indépendamment les uns des autres. Le titre, éventuellement suivi d'un sous-titre, que porte la première page, indique d'ailleurs lui-même le sujet, historique ou entièrement inventé par l'auteur, qui constitue la matière de l'œuvre tout entière : *La Mariane* ; *Le Page disgracié / Où l'on voit de vifs caractères d'hommes de tous tempéraments et de toutes professions*.

Placé immédiatement avant le texte, le périphrase / pré-texte a pour fonction première d'indiquer au lecteur la nature des faits, à l'exemple du titre par lequel s'ouvre le chapitre 2 du roman autobiographique de Tristan (« L'origine et la naissance du page disgracié »)²³, ou encore de l'argument qui, dans *La Mort de Sénèque*, correspond à la scène d'exposition (« Néron se réjouit de la mort d'Octavie, et Sabine s'efforce de jeter des ombrages dans son

¹⁸ *Ibid.*, LVIII, p. 137.

¹⁹ *Plaidoyers historiques*, p. 365 dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 5.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Lettres mêlées*, LXI, éd. cit., p. 144.

²² *Plaidoyers historiques*, XVII, éd. cit., p. 417.

²³ *Le Page disgracié*, éd. de J. Prévot, Paris, Gallimard (Folio classique), 1994, p. 24.

esprit pour donner le coup à Sénèque »)²⁴. Dès lors, le texte lui-même apparaît comme une amplification des données contenues dans le péritexte²⁵, qui, en ne dévoilant pas au lecteur tous les détails de l'histoire ou de l'intrigue, éveille sa curiosité et constitue une invitation à la lecture.

Mis bout à bout, les titres ou les arguments dessinent donc la trame narrative de l'œuvre. Ainsi, par exemple, la seule lecture des titres qui précèdent les chapitres relatant l'épisode de l'amante anglaise (« Les premières amours du page disgracié », « Quelle fut la première preuve d'affection que le page disgracié reçut de sa maîtresse », « Comme le page disgracié fut en confidence avec la favorite de sa maîtresse », etc.)²⁶ permet de prendre connaissance des principaux événements qui le constituent. Il en est de même des arguments qui accompagnent les pièces de Tristan, et en cela l'auteur se distingue d'un grand nombre de dramaturges parmi ses contemporains ou prédécesseurs immédiats : alors que Hardy, par exemple, confie à l'argument, situé en général à l'ouverture de la pièce, le soin de restituer dans sa totalité la fable, ce qui suppose que les événements antérieurs y sont également relatés²⁷, Tristan conçoit l'argument comme un texte qui reflète très précisément la succession des faits dans la pièce²⁸. Aussi la lecture du péritexte pourrait-elle à la limite se substituer, partiellement ou totalement, à la lecture du texte lui-même.

Du péritexte il existe en réalité deux modes de lecture possibles. Soit le lecteur fait de l'ensemble des titres ou des arguments une lecture transversale, afin de s'informer dans ses grandes lignes de la teneur de l'ouvrage, et ainsi décider éventuellement de l'opportunité ou non de poursuivre la lecture, soit il prend alternativement connaissance du péritexte et du texte lui-même, auquel cas la lecture du titre ou de l'argument facilite la compréhension de l'histoire ou de l'intrigue. Cette dernière méthode, qui est aussi la plus habituelle, implique une fragmentation dans la lecture du texte, et c'est en d'autres termes l'idée exprimée par l'auteur du *Page disgracié* lorsque, à la fin du prélude, il déclare : « J'ai divisé toute cette histoire en petits chapitres, de peur de vous être ennuyeux par un trop long discours, et pour vous faciliter le moyen de me laisser en tous les lieux où je pourrai vous être moins agréable »²⁹. La présence de péritextes offre donc au lecteur une extraordinaire liberté

²⁴ *La Mort de Sénèque*, « argument du premier acte », éd. cit., p. 248.

²⁵ Nous laissons de côté la question, délicate, de savoir si l'écriture du péritexte précède celle du texte, ou inversement.

²⁶ *Le Page disgracié*, I, 26 et sqq., éd. cit., p. 86 et sqq.

²⁷ Il existe une seule exception : *Les Chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée* (Paris, Quesnel, 1623). Hardy fait précéder chacune des huit journées de cette tragi-comédie d'un long « sommaire ».

²⁸ Dans notre précédent article (art. cit.), nous avons étudié en détail les relations qui unissent les pièces à leurs arguments respectifs.

²⁹ *Le Page disgracié*, éd. cit., p. 24.

puisqu'elle lui permet, le cas échéant, de renoncer à la lecture de certains passages, qu'il jugerait impropres à satisfaire l'exigence de plaisir, tout en lui donnant des informations qui lui permettent de suivre le fil de l'histoire.

Loin d'être inutiles, comme ont pu l'affirmer certains auteurs du dix-septième siècle³⁰, les arguments, de même que les titres, interviennent donc de façon décisive dans le processus de lecture, dont ils constituent la première étape. Mais au fond, quel est l'intérêt de porter à la connaissance du lecteur, fût-ce de manière très fugitive, des événements que le texte seul pourrait lui révéler ? S'il est certain que l'exigence de plaisir constitue une préoccupation majeure pour Tristan, comme pour tous ses contemporains, la présence de péri-textes ne saurait avoir pour fonction d'affaiblir et encore moins d'empêcher le plaisir que le texte lui-même est censé procurer au lecteur. Or, si le plaisir de la lecture ne réside pas nécessairement dans la découverte de faits nouveaux, d'autres aspects du texte, en revanche, doivent pouvoir répondre à cette exigence.

Le plaisir du texte

Qu'il s'agisse des textes dramatiques ou des textes narratifs en prose, le péri-texte fait entendre la voix d'un narrateur qui est extérieur à l'action et dont la tâche consiste à rendre compte, avec la plus grande objectivité possible, des faits passés ou à venir. Ainsi, alors que *Le Page disgracié* se présente comme un roman autobiographique, fondé sur l'omniprésence du Je, les titres révèlent l'existence d'une instance narrative, qui ne se confond pas avec le narrateur de l'histoire, d'où la reprise de l'expression qui avait fourni son titre au roman dans les titres des chapitres et dans laquelle le héros est désigné par la troisième personne du singulier (« L'arrivée du page disgracié à Londres, et la mauvaise fortune qu'il eut avec un marchand »)³¹. C'est seulement lorsque le personnage parle en son nom propre que le lecteur peut véritablement partager son émotion, source d'un plaisir que la lecture du péri-texte, réduit à sa fonction informative, n'est pas en mesure de lui apporter. Mais, informé à l'avance des événements qui justifient la prise de parole du personnage, le lecteur est ensuite plus disponible pour laisser s'épanouir en lui cette émotion. Ainsi, après avoir annoncé, au seuil du chapitre 52 de la seconde partie, la « mort d'un illustre seigneur des amis du page »³², le

³⁰ Corneille, lettre au seigneur de Zuylichem du 28 mai 1650, p. 629-632 dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. de G. Couton, Paris, Gallimard (Pléiade), 1980 ; Scudéry, *La Comédie des comédiens*, éd. d'I. Cedro, Fasano, Schena (Biblioteca della ricerca), 2002, p. 176-186.

³¹ *Le Page disgracié*, I, 22, éd. cit., p. 77.

³² *Ibid.*, II, 52, p. 254.

narrateur laisse le personnage exprimer sur un mode hyperbolique l'émotion que fait encore naître en lui l'évocation de ce souvenir :

Ce fut en ce malheureux siège que mourut un de mes meilleurs amis, qui était un seigneur des plus accomplis de France, et dont le mérite était le plus généralement honoré. Il reçut une mousquetade dans un bras, qui lui rompit l'os et lui pénétra dans le corps, bannissant ainsi de la terre la fleur de nos guerriers, l'amour des dames, et l'agréable support de tous les honnêtes gens³³.

Dans les *Lettres mêlées*, les *Plaidoyers historiques* et les pièces de théâtre, l'expression de la subjectivité se manifeste avec d'autant plus d'évidence que l'auteur privilégie les situations douloureuses. « Mon affliction n'est pas une affliction vulgaire : c'est un prodige entre les disgrâces ; c'est une infortune sans exemple ... »³⁴ : tels sont les premiers mots que prononce la mère de l'enfant rousseau, tué par un médecin dans le premier des *Plaidoyers historiques*. Déclaration à laquelle semblent faire écho les mots adressés par un amant à sa maîtresse frappée par le deuil : « J'ai transi de vos saisissements de douleur ; j'ai pleuré de vos larmes, et je vais sécher de vos ennuis »³⁵. Les exemples de ce type abondent dans les tragédies. Ainsi, alors que, dans l'argument qui précède le dernier acte de *La Mort de Chrispe*, l'auteur précise simplement à propos de Fauste que, « désespérée de la mort de Chrispe, autant que piquée de jalousie pour Constance, [elle] fait résolution de mourir aussi »³⁶, le passage correspondant de la pièce est un véritable discours de lamentation, qui ne manquera pas de toucher le lecteur :

Ah, Fauste misérable ! ah, Fauste infortunée !
 Quel tissu de malheur forme ta destinée ?
 Qu'est-ce que contre toi, de violence épris,
 Tous les Dieux conjurés pourraient faire de pis ? ...³⁷.

Les récits de morts, qui peuplent les tragédies de Tristan³⁸, constituent également des passages privilégiés, que l'argument se contente d'amorcer. « Silvanus vient faire le rapport de la mort de Sénèque »³⁹ : à cette courte phrase, qui figure dans l'argument du dernier acte de

³³ *Ibid.*, p. 255.

³⁴ *Plaidoyers historiques*, I, éd. cit., p. 367.

³⁵ *Lettres mêlées*, L, éd. cit., p. 126.

³⁶ *La Mort de Chrispe*, éd. cit., p. 425.

³⁷ *Ibid.*, V, 4, v. 1535-1538, p. 433.

³⁸ *La Mariane*, V, 2, v. 1485-1558, éd. cit., p. 108-110 ; *Panthée*, V, 1, v. 1348-1406, p. 216-218 dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 4 ; *La Mort de Sénèque*, V, 4, v. 1773-1844, éd. cit., p. 333-335 ; *La Mort de Chrispe*, V, 4, v. 1482-1527, éd. cit., p. 431-433 et V, 7, v. 1650-1672, p. 438.

³⁹ *La Mort de Sénèque*, « argument du cinquième acte », éd. cit., p. 315.

la pièce homonyme, succède la longue narration du centenier⁴⁰, qui non seulement fournit au lecteur toutes les précisions attendues sur le sujet, mais qui, en exaltant la figure du philosophe stoïcien, force aussi l'admiration. Fondement du plaisir tragique, le *pathos* trouve son expression la plus forte lorsqu'un personnage, poussé par le désespoir, se suicide : ainsi en est-il de la mort de Panthée, qui fait suite à celle de son mari et à laquelle succèdent les exclamations horrifiées d'Araspe et de ses confidentes⁴¹. Alors que le récit inaugural se donne simplement pour objet d'informer le lecteur de la nature des événements, les paroles que prononcent ensuite les personnages sont propres à l'émouvoir par la souffrance dont elles sont généralement l'expression, mais aussi à éveiller en lui une émotion esthétique grâce à l'abondance et à la richesse des images. Nombreux chez Tristan, les récits de songes témoignent ainsi de la dimension proprement poétique de son théâtre⁴². « Constantin pressent ses malheurs domestiques par de sinistres augures et de mauvais songes »⁴³ : cette phrase donne lieu à un long développement, construit autour de l'opposition entre l'aigle, symbole traditionnel du pouvoir impérial, et la corneille, connotée péjorativement⁴⁴. La place que le dramaturge accorde volontiers à l'expression des sentiments, soutenue par la présence d'un argument chargé d'en exposer les circonstances, explique le caractère essentiellement lyrique du cinquième acte de *La Mariane*, au cours duquel Hérode exprime la souffrance causée par la disparition de son épouse. En situant le dénouement (la mort de l'héroïne) entre les actes IV et V, l'auteur enfreint les règles de composition propres à la tragédie⁴⁵ : sans doute ce procédé a-t-il pour fonction de mettre en valeur le talent de Montdory, chargé d'interpréter le rôle d'Hérode⁴⁶, mais il confère également à la pièce un caractère poétique.

⁴⁰ *Ibid.*, V, 4, v. 1773-1844, p. 333-335.

⁴¹ *Panthée*, « argument du cinquième acte » : « S'étant défaite de tous ses gens, sous couleur de vouloir pleurer en particulier la perte et laver les blessures de son seigneur, elle se tue dessus son corps » (éd. cit., p. 214). Ce passage correspond dans la pièce aux scènes 4 et 5 du dernier acte.

⁴² Voir à ce sujet l'étude de V. Adam, « Le creux et le toit : Tristan L'Hermite », p. 249-303 dans *Images fanées et matières vives. Cinq études sur la poésie Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, 2003.

⁴³ *La Mort de Chrispe*, « argument du troisième acte », éd. cit., p. 389.

⁴⁴ *Ibid.*, III, 1, v. 671-702, p. 392-393.

⁴⁵ Dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille consacre ainsi un long développement à *La Mariane*, dont il reconnaît les qualités tout en soulignant son manque de conformité aux règles de la tragédie : « Il faut, s'il se peut, lui [le dernier acte] réserver toute la catastrophe, et même la reculer vers la fin autant qu'il est possible. Plus on la diffère, plus les esprits demeurent suspendus, et l'impatience qu'ils ont de savoir de quel côté elle tournera, est cause qu'ils la reçoivent avec plus de plaisir [...]. Le contraire s'est vu dans *La Mariane* [...]. Mais je ne conseillerais à personne de s'assurer sur cet exemple. Il ne se fait pas des miracles tous les jours » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. 3, 1987, p. 140).

⁴⁶ C'est en ces termes que Tristan rend hommage au comédien : « Jamais homme ne parut avec plus d'honneur sur la scène ; il s'y fait voir tout plein de la grandeur des passions qu'il représente ; et comme il en est préoccupé lui-même, il imprime fortement dans les esprits tous les sentiments qu'il exprime. Les changements de son visage semblent venir des mouvements de son cœur ; et les justes nuances de sa parole et la bienséance de ses actions forment un concert admirable qui ravit tous ses spectateurs » (*Panthée*, « avertissement à qui lit », éd. cit., p. 153).

De manière générale, le contraste est saisissant entre le péritexte, qui ne présente guère d'intérêt sur le plan strictement littéraire, et le texte lui-même, qui abonde en figures de style. Aussi, alors même que l'auteur excelle à utiliser des procédés capables d'impressionner le lecteur (métaphore, hyperbole, pointe, etc.), le péritexte se distingue par sa sobriété (d'où le faible intérêt qui lui a été porté par la critique), et sa brièveté ne suffit pas à expliquer la pauvreté stylistique qui le caractérise en général. Fait exception à la règle la métaphore maritime⁴⁷ par laquelle Tristan décrit la mort de l'héroïne à l'ouverture du cinquième acte de sa première tragédie (« Après cette grande bourrasque où Mariane a fait naufrage de la vie ... »)⁴⁸ et dont le rôle est d'amoindrir la violence insupportable de l'acte, comme si la sensibilité du lecteur devait être préservée au même titre que celle du spectateur, qui n'assiste pas à la scène. La métaphore est d'ailleurs reprise et développée par l'auteur du *Page disgracié*, d'abord pour expliquer la force que les passions exercent sur son âme (« Il n'y a point de bonace sur aucune mer qui ne soit enfin troublée de quelque orage : et je ne me vis guères longtemps en tranquillité, sans que mes propres passions excitassent quelque tempête »)⁴⁹, ensuite, et beaucoup plus loin, pour annoncer de nouvelles péripéties dans l'épisode de l'amante anglaise (« Ainsi mon amour en voguant avait le vent et la marée, et je voyais déjà le port, lorsqu'il s'éleva des vents contraires, qui me firent perdre ma route et me portèrent sur des écueils où je faillis à faire naufrage »)⁵⁰. Le lecteur appréciera d'autant mieux les images véhiculées par le texte qu'il aura été informé au préalable de la nature et du déroulement des faits au moyen du péritexte et que, grâce à lui, les éventuelles difficultés de compréhension auront été définitivement écartées. Ainsi, alors que le titre qui ouvre le chapitre 49 de la seconde partie du *Page disgracié* indique simplement que « le page suit un grand monarque à la guerre, et voit mourir un seigneur de ses alliés »⁵¹, le narrateur-personnage, soucieux d'agrémenter son récit, introduit immédiatement après une métaphore inspirée de la mythologie pour désigner le roi, selon un procédé habituel dans la poésie d'éloge⁵² : « Le jeune Alcide à qui j'avais voué ma vie entreprit quelque temps après d'aller couper les têtes d'un hydre qui s'élevait contre sa puissance, et marcha contre ce monstre

⁴⁷ Que le poète affectionne tout particulièrement, comme le montrent par exemple « Le Promenoir des deux amants » (v. 85-88, p. 109 dans *Les Amours*, éd. cit.) et « L'Aventure d'un pêcheur » (p. 61-62 dans *Les Vers héroïques*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 3, 2002).

⁴⁸ *La Mariane*, « argument de l'acte V », éd. cit., p. 104. La métaphore est reprise dans l'argument du cinquième acte de *La Folie du sage* : « Son père lui [Rosélie] veut persuader de consentir aux propositions qu'on lui a faites, étonné de la dernière *bourrasque*, et redoutant quelque autre disgrâce » (éd. cit., p. 79). Nous soulignons.

⁴⁹ *Le Page disgracié*, I, 13, éd. cit., p. 51.

⁵⁰ *Ibid.*, I, 36, p. 115.

⁵¹ *Ibid.*, II, 49, p. 248.

⁵² Le recueil des *Vers héroïques* regorge d'exemples de ce type : c'est ainsi que, dans « La Mer », qui évoque le siège de La Rochelle, le poète compare Gaston d'Orléans à Mars (v. 250, éd. cit., p. 61).

furieux avec une orgueilleuse armée »⁵³. De même, l'expression de l'amour s'accompagne de métaphores, conventionnelles, telle l'image des fers, destinée à décrire le lien qui unit l'amant à sa maîtresse⁵⁴, ou plus inattendues, comme celle par laquelle le narrateur décrit la trajectoire du sentiment amoureux : « Ce poison, que j'avais innocemment bu par les yeux, ne fut pas longtemps à manifester sa malice dans mon cœur »⁵⁵. Sans doute peut-on reconnaître dans l'utilisation de toutes ces figures l'attitude du poète, attentif à la qualité formelle de son texte.

Précisément, plus que la naissance d'un écrivain⁵⁶ *Le Page disgracié* relate la naissance d'un poète : l'auteur y raconte en effet comment il s'est initié à la littérature, à la poésie principalement⁵⁷, et comment, grâce à ses talents de poète, il s'est acquis les faveurs des plus grands seigneurs de son temps⁵⁸. En outre, selon un procédé que les romanciers du dix-septième siècle utilisent parfois⁵⁹, il insère des poèmes dans son récit⁶⁰, à tel point que le dernier chapitre est presque entièrement occupé par le très long texte adressé par le jeune homme à son nouveau protecteur⁶¹ – signe que le page a désormais atteint le statut de poète (courtisan). La présence de ce poème est d'autant plus remarquable que le contenu en avait déjà été révélé pour l'essentiel dans un chapitre antérieur⁶². Comme les pièces de théâtre, *Le Page disgracié* fait donc surgir la figure du poète, qui donne sa cohérence à l'ensemble de l'œuvre : le mot ici ne désigne pas seulement celui qui compose des textes en vers, dans le cadre de la poésie lyrique ou de la poésie dramatique, il désigne plus largement celui qui cherche à satisfaire l'exigence de plaisir, soit par la force des sentiments qu'expriment ses personnages, soit par l'utilisation de procédés susceptibles de provoquer chez le lecteur une émotion esthétique ; et, grâce aux informations qu'il fournit, le périphrase participe pleinement de cette stratégie. Il semble donc que la figure du poète transcende en quelque sorte les différentes identités littéraires de Tristan, que la critique avait eu tendance à opposer ou du

⁵³ *Le Page disgracié*, II, 49, p. 248.

⁵⁴ « Je ne lui celai pas que j'avais fort peu reposé, mais pour ce qui concernait l'état de ma servitude, je lui protestai que c'étaient les fers les plus agréables du monde et qu'il n'y avait point de couronnes en l'univers pour lesquelles j'eusse voulu donner mes chaînes » (*ibid.*, I, 29, p. 95).

⁵⁵ *Ibid.*, I, 26, p. 88-89. La métaphore est reprise au chapitre 28 de la première partie : « ... pour y goûter à loisir de ce doux poison qu'elle avait naguère versé dans mon cœur par mes yeux et par mes oreilles » (p. 93).

⁵⁶ L'expression est utilisée notamment par J. Serroy dans son introduction au roman (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. 1, p. 200).

⁵⁷ L'auteur du *Page disgracié* fait successivement référence à Ovide (I, 5, éd. cit., p. 32) et au Tasse (I, 26, p. 87 et II, 46, p. 242-243).

⁵⁸ Le jeune page entre ainsi au service du duc de Mayenne, avant de recevoir une forte somme d'argent de Raymond Phelipeaux, Trésorier de l'Épargne (voir à ce sujet les notes de J. Prévot, *ibid.*, p. 308 et 312).

⁵⁹ Voir à ce sujet l'article d'A. Génétiot, « Les poèmes du *Page disgracié* », p. 67-71 dans *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 27, 2005.

⁶⁰ *Le Page disgracié*, II, 40, éd. cit., p. 232 et II, 55, p. 259-261.

⁶¹ *Ibid.*, II, 55, p. 259-261.

⁶² *Ibid.*, II, 53, p. 255-257.

moins à dissocier⁶³. Aussi, alors que, dans l'avertissement au lecteur qui précède *La Mariane*, l'auteur déclare son intention de ne pas abuser des « imitations italiennes » et des « pointes recherchées », qui nuisent à l'exigence de simplicité propre au théâtre⁶⁴, il en fait ensuite un usage relativement abondant, notamment pour parler de son héroïne (« roses sans épines », « serpent couvert de fleurs », « un corps sans chaleur qui se réduit en cendre », etc.)⁶⁵. Sans doute la proximité temporelle des *Plaintes d'Acante* explique-t-elle la reprise de procédés chez un dramaturge qui s'essaya d'abord à la poésie et dont *La Mariane* fut la première tragédie⁶⁶.

L'étude du péri-texte aura donc permis de redessiner les contours de la figure tristanienne, telle que l'avait construite la critique, et de mettre en lumière la stratégie d'un poète, qui, en informant à l'avance son lecteur de leur contenu, le rend plus attentif au caractère poétique de ses textes. Telle semble donc être la principale fonction attachée aux titres et aux arguments dans ses différentes œuvres, qui révèlent ainsi leurs parentés. Les deux « Histoires tragiques », qui occupent les chapitres 7 et 8 de la seconde partie du *Page disgracié*⁶⁷, pourraient d'ailleurs être considérées comme des sortes d'arguments et, ainsi, prendre place dans les tragédies ou les *Plaidoyers historiques* : le narrateur relate en effet une suite de péripéties, qui aboutissent à la mort des héros et dans lesquelles l'amour joue un rôle décisif, mais il donne également à voir au lecteur des scènes dotées d'une forte charge émotionnelle, comme celle au cours de laquelle les parents des deux amants apprennent la mort de leurs enfants⁶⁸.

Sandrine Berregard

(Université Marc Bloch-Strasbourg II).

⁶³ Sur ce point, nous renvoyons le lecteur à la première partie de notre ouvrage, *op. cit.*

⁶⁴ « Et j'ai dépeint tout cela de la manière que j'ai cru pouvoir mieux réussir dans la perspective du Théâtre, sans m'attacher trop mal à propos à des finesses trop étudiées, et qui font paraître une trop grande affectation, en un temps où l'on fait plus d'état des beautés qui sont naturelles que de celles qui sont fardées » (*La Mariane*, « avertissement », éd. cit., p. 35).

⁶⁵ *Ibid.*, I, 3, v. 292, p. 51 ; V, 1, v. 1403, p. 105 ; V, 3, v. 1680, p. 115.

⁶⁶ Dans la chronologie tristanienne, *La Mariane*, créée en 1636 et publiée l'année suivante, est située entre *Les Plaintes d'Acante* (1633) et *Les Amours* (1638).

⁶⁷ *Le Page disgracié*, éd. cit., p. 161-165.

⁶⁸ « Leurs communs parents, avertis de cet accident, furent également attendris à ce triste récit, et, d'un même consentement, s'envoyèrent consoler les uns les autres sur cette nouvelle ... » (*ibid.*, p. 162).

