Sandrine Berregard

(Université de Strasbourg II),

La pratique des arguments dans le théâtre de Tristan L'Hermite : de l'écriture dramatique à l'écriture narrative

Dix-septième Siècle, n° 232, 3-2006, p. 499-512

Héritée de l'époque de la Renaissance, la pratique de l'argument, encore assez largement représentée dans le théâtre des années 1630, tend ensuite à s'affaiblir pour disparaître à peu près définitivement dès le début des années 1660. Elle subsiste en effet jusqu'à une date relativement tardive dans les pièces à machines, comme en témoignent l'*Andromède* et *La Conquête de la toison d'or* de Corneille, publiées respectivement en 1650 et 1660¹ ; mais, loin d'être simplement un résumé de l'intrigue comme il l'était au temps de Garnier et comme il le sera encore à l'époque de Hardy, l'argument devient une sorte d'aide-mémoire destiné à aider spectateur et lecteur à suivre le déroulement de la représentation. Tout en permettant sa survie, cette transformation dénature profondément le genre même de l'argument² et précipite ainsi sa disparition. Se constitue donc, dès l'époque de la Renaissance, une sorte de tradition que Hardy s'attachera à poursuivre jusqu'à la fin des années 1620³ et que les auteurs dramatiques de la génération suivante perpétueront à leur tour, avant que leurs successeurs n'y renoncent.

Tristan L'Hermite est, parmi les dramaturges de son temps, celui qui apparaît comme le plus fidèle continuateur du "vieux poète"⁴, auquel il emprunte notamment les sujets de ses deux premières tragédies, *La Mariane* et *Panthée*⁵, créées pourtant en une période où le désir de renouveau s'exprime avec force⁶. Sans doute cette filiation explique-t-elle la place particulièrement importante occupée par les arguments dans l'ensemble de son œuvre dramatique. En effet, alors que la plupart de ses contemporains (les Corneille, Rotrou, Mairet,

¹ *Andromède*. Argument tiré du quatrième et cinquième livre des "Métamorphoses" d'Ovide, p. 444-448 dans *Œuvres complètes* t. 2, éd. critique de G. Couton, Paris, Gallimard (Pléiade), 1984. *Dessein de La Toison d'or*. Argument, p. 193 dans *Œuvres complètes* t. 3, 1987.

² Il semble en effet qu'on puisse parler de genre, dans la mesure où on désigne par ce mot des textes qui présentent des caractéristiques communes et reçoivent la même appellation. Voir, à ce sujet, notamment l'ouvrage de J.-M. Schaeffer *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

³ Le dernier volume de son *Théâtre* paraît en 1628.

⁴ C'est ainsi, en effet, qu'il est désigné par ses détracteurs, parmi lesquels figurent Auvray et du Ryer.

⁵ Voir, à ce sujet, notre ouvrage *Tristan L'Hermite, "héritier" et "précurseur"*. *Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, Narr (Biblio 17), 2005, p. 117-121.

⁶ Voir, à ce sujet, l'article de G. Forestier "De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634)", p. 87-128 dans *Littératures classiques*, n° 19 : *Qu'est-ce qu'un classique ?* dir. A. Viala, 1993.

Scudéry) usent assez rarement du procédé⁷, Tristan, à l'exemple de son aîné, en fait un usage systématique. Trois de ses pièces seulement échappent à la "règle" : sa dernière tragédie, *Osman*, créée en 1647 mais publiée après sa mort en 1656, sa comédie *Le Parasite* (1653) et, enfin, sa pastorale dramatique, *Amarillis* (1654), conçue à partir d'une ébauche laissée par Rotrou⁸. Il semble que les circonstances suffisent à expliquer l'absence d'argument dans chacune de ces pièces⁹ : disparu avant même d'avoir eu le temps de publier *Osman*, Tristan n'eut pas le loisir de rédiger un argument pour l'occasion¹⁰ ; quant à la comédie, elle ne fut guère touchée par cette pratique que durant la période des années 1630, et encore le fut-elle avec parcimonie¹¹ ; enfin, l'*Amarillis* n'ayant été écrite que pour achever le brouillon légué par Rotrou à ses successeurs, et celui-ci n'ayant manifestement pas prévu de faire précéder sa pièce d'un argument¹², Tristan fit porter ses efforts sur le texte lui-même¹³. Restent donc quatre tragédies, *La Mariane*, *Panthée*, *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Chrispe*, publiées respectivement en 1637, 1639 et 1645, ainsi qu'une tragi-comédie, *La Folie du sage* (1645)¹⁴. Chacune de ces pièces s'accompagne d'un argument, ou plutôt d'une série de cinq arguments suivant la division du poème dramatique en cinq actes¹⁵. Il semble bien que ces textes aient été destinés exclusivement au lecteur, alors même qu'ils auraient pu également être utiles aux spectateurs au cours de la représentation en leur facilitant la compréhension de l'intrigue, comme peuvent l'être encore aujourd'hui les brochures qui leur sont distribuées avant l'entrée dans la salle¹⁶. Même si le procédé n'est donc pas propre à Tristan, il semble bien qu'il y ait chez lui une pratique spécifique de l'argument : par l'usage (quasi) systématique qu'il en fait, il tend déjà à se singulariser. Cette posture est d'ailleurs assez représentative de la position qu'il

⁷ On compte cinq arguments chez Corneille, trois chez Rotrou, deux chez Mairet et un seul chez Scudéry. Cet aspect du sujet fera l'objet d'un long développement dans notre ouvrage *Les Arguments dans le théâtre du dix-septième siècle* (en préparation).

⁸ Les dates indiquées entre parenthèses correspondent aux premières publications.

⁹ Nous tenterons cependant d'y apporter une autre explication (voir, plus loin, les hypothèses que nous formulons à ce sujet).

¹⁰ Quinault, qui se chargea de l'édition d'*Osman*, ne jugea manifestement pas utile de faire précéder la pièce d'un argument, sans doute parce que le procédé n'était quasiment plus en usage à son époque.

¹¹ *Mélite* (1633) et *La Veuve* (1634) de Corneille font partie des rares comédies de cette période à être précédées chacune d'un argument (*Œuvres complètes* t. 1, éd. cit., p. 4 et p. 215-216).

¹² La preuve en est : *La Célimène*, comédie qu'il réalisa à partir de cette ébauche (1636), n'est pas précédée d'un argument.

¹³ Comme en témoigne d'ailleurs l'avertissement que l'imprimeur adresse au lecteur (*Œuvres complètes* t. V, Paris, Champion, Sources classiques, 1999, p. 121).

¹⁴ *La Mariane* dans *Œuvres complètes* t. IV, éd. cit., 2001, p. 37, 54, 74, 90 et 104 ; *Panthée* dans *ibid.*, p. 155, 171, 187, 202 et 214 ; *La Mort de Sénèque* dans *ibid.*, p. 248, 260, 279, 298 et 315 ; *La Mort de Chrispe* dans *ibid.*, p. 360, 374, 389, 405 et 425 ; et *La Folie du sage* dans *Œuvres complètes* t. V, 1999.

¹⁵ À propos de ces deux formes d'argument, voir la première partie de notre article.

¹⁶ Certaines même fournissent, entre autres informations, l'*argument* (au sens de "sujet") de la pièce. Les arguments qui accompagnent les tragédies de Corneille étaient eux-mêmes destinés aux spectateurs, afin de les aider à suivre le déroulement du spectacle, avant d'être livrés aux lecteurs (voir, à ce sujet, la notice de G. Couton, p. 1397 dans *Œuvres complètes* t. 2).

adopte en général vis-à-vis de ses contemporains : tout au long de sa carrière, l'auteur de *La Mariane* suit l'évolution du temps, ce qui ne l'empêche pas de manifester par moments un fort esprit d'indépendance¹⁷.

L'objet de cette étude est non seulement d'examiner les relations (de concordance ou de discordance) qui unissent argument(s) et pièce, mais aussi et surtout de voir quels sont les enjeux de cette présence. Que signifie en effet la présence d'un récit aux côtés d'une pièce de théâtre et, plus précisément encore, comment expliquer que cette présence se manifeste, non à la périphérie du texte comme c'est généralement le cas, mais à proximité immédiate de celui-ci ?

I. L'argument : un "hors-d'œuvre" inutile ?¹⁸

Lorsqu'il accompagne une pièce de théâtre, l'argument au dix-septième siècle se présente sous l'une ou l'autre des deux principales formes qui existent alors, celles-ci pouvant néanmoins être combinées à l'intérieur d'un seul et même ensemble : soit il s'agit d'un résumé de l'intrigue, placé au début du volume ; soit il s'agit d'une suite de résumés, placés à l'ouverture de chacun des cinq actes. Il existe cependant une différence de contenu entre ces deux types d'argument. Conformément au sens originel du mot ("sujet")¹⁹, le premier dépasse très largement le cadre de la pièce puisqu'il consiste également à rappeler des événements qui se sont déroulés dans un lointain passé : c'est ainsi que, pour introduire son *Antigone* (1580), Garnier raconte l'histoire d'Œdipe et de ses parents, avant de rendre compte de l'intrigue elle-même²⁰. Le second, en revanche, s'en tient strictement aux faits exposés sur la scène, que ceux-ci se produisent sous les yeux des spectateurs ou fassent l'objet d'un récit rétrospectif. Il est d'ailleurs ignoré des auteurs de la Renaissance qui parfois, après avoir présenté le sujet de leur pièce sous la forme d'un "argument", se contentent d'indiquer sommairement le contenu de chacun des actes ("matière des actes")²¹. Le principe des arguments successifs est donc une

¹⁷ Voir, en particulier, le chapitre 6 de notre *Tristan L'Hermite, "héritier" et "précurseur" ...*, op. cit.

¹⁸ Nous empruntons cette expression à d'Aubignac qui parle en ces termes du prologue (voir *La Pratique du théâtre*, livre 3 chap. 1, éd. d'H. Baby, Paris, Champion, Sources classiques, 2001, p. 245). Or, dans le théâtre de l'Antiquité, et encore parfois au dix-septième siècle, le sujet de la pièce était exposé dans le prologue. L'argument (en tant que genre) ayant donc en quelque sorte pris le relais de cette forme ancienne, l'expression de d'Aubignac au sujet du prologue semble pouvoir s'appliquer à l'argument.

¹⁹ Issu du latin *argumentum* ("preuve" ou "matière à traiter"), il désigne en ce sens "le fondement, l'abrégé d'une Histoire, d'une Comédie, d'un Chapitre" (*Le Dictionnaire universel de Furetière* t. 1, 1^{re} éd. 1690, Paris, Le Robert, 1978).

²⁰ R. Garnier, *Antigone*, éd. de J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1997, p. 59-61.

²¹ Voir, par exemple, la tragédie de Pageau *Bysathie* (dans *Les Premières œuvres poétiques de Margarit Pageau Vandomois*, Paris, Hamart, 1600).

invention du dix-septième siècle²², mais n'empêche nullement le modèle renaissant de perdurer, comme le montre par exemple *La Silvanire* de Mairet (1631), qui associe les deux formes²³.

La question centrale qui se pose à propos de l'argument est celle de l'utilité : Scudéry dans *La Comédie des comédiens* (1635) et Corneille dans son *Discours de la tragédie* (1660) développent, à ce sujet, une réflexion qui témoigne de sa complexité²⁴. Pourquoi en effet, se demandent-ils, vouloir d'emblée dévoiler au lecteur ce que la pièce seule est censée lui apprendre ? Alors que le suspens devrait être maintenu jusqu'à la fin du dernier acte²⁵, le procédé de l'argument, en indiquant au lecteur, avant même l'ouverture de la pièce, la manière dont elle va s'achever, ne risque-t-il pas de lui faire perdre tout intérêt ? Enfin, pourquoi fournir au lecteur des informations qui demeurent inaccessibles au spectateur ? Les questions, on le voit, sont nombreuses, et les jugements qui sont généralement formulés ne plaident guère en faveur de l'argument. L'examen des textes élaborés par Tristan est de nature à apporter des éléments de réponse, sans qu'il s'agisse pour autant de masquer la spécificité de son écriture. L'auteur lui-même semble se rallier à l'opinion commune lorsque, dans l'avertissement au lecteur de *La Mariane*, il juge inutile de raconter en détails un épisode aussi célèbre de l'histoire antique ("Le sujet de cette tragédie, dit-il, est si connu, qu'il n'avait pas besoin d'arguments")²⁶ et se contente de mentionner les auteurs qui en ont fait le récit avant lui ("quiconque a lu Josèphe, Égésippe, et nouvellement le Politique Malheureux, exprimé d'un style magnifique par le Révérend Père Caussin, sait assez quelles ont été les violences d'Hérode ...")²⁷. Cependant, il rappelle brièvement, sous la forme d'une préterition, les événements qui précèdent l'ouverture de la pièce ("quiconque a lu Josèphe [...] sait assez quelles ont été les violences d'Hérode, qui furent fatales aux Innocents, et particulièrement à cette Illustre Mariane, dont il avait usurpé le lit et la liberté, avec la Couronne de Judée")²⁸. De

²² Hardy déjà avait usé du procédé dans sa tragi-comédie de *Théagène et Chariclée*, dans laquelle il faisait précéder chacun de ses actes d'un très long "sommaire" (*Les Chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée* dans *Théâtre* t. 6, Paris, Quesnel, 1628).

²³ *La Silvanire*, éd. de J. Scherer, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1975, p. 477-478, 492, 510, 524-525, 542 et 557-558.

²⁴ La pièce de Scudéry s'ouvre par un dialogue entre les personnages allégoriques du Prologue et de l'Argument (*La Comédie des comédiens*, Paris, Courbé, 1635, p. 43-50). Quant à Corneille, il s'attache à comparer la construction d'une pièce de théâtre à celle d'un roman, et il semble bien que ces propos puissent être rattachés à la manière dont lui-même traite de l'argument dans son œuvre dramatique (*Discours de la tragédie* dans *Œuvres complètes* t. 3, éd. cit., p. p. 163-165). Nous ferons de chacun de ces textes une analyse détaillée dans notre ouvrage (*op. cit.*).

²⁵ Précisément, Corneille reproche à l'auteur de *La Mariane* de ne pas avoir maintenu le suspens assez longtemps en faisant mourir son héroïne dès la fin de l'acte IV (voir son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* dans *Œuvres complètes* t. 3, éd. cit., p. 140).

²⁶ *La Mariane*, "avertissement", éd. cit., p. 35.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

fait, les autres formes de périphrase auctorial²⁹ qui se rencontrent dans la littérature dramatique du temps (préface, avertissement au lecteur, examen, etc.) sont, dans certains cas, amenées à jouer le rôle habituellement dévolu au seul argument. Il n'en reste pas moins que l'attitude de Tristan fait apparaître une contradiction, d'autant plus forte que la suite des arguments qui accompagnent *La Mariane* occupe dans la pièce une place quantitativement importante : pourquoi donc avoir eu massivement recours à un procédé qui, *a priori*, ne présente aucune espèce d'intérêt ?

Par ailleurs, la présence d'un argument dans une pièce de théâtre tend à faire disparaître la frontière qui, traditionnellement, sépare écriture et vers et écriture en prose. En réalité, l'argument restitue la fable – au sens du latin *fabula* ou du grec *mythos* – laquelle est susceptible de constituer indifféremment la matière d'un récit ou d'une pièce de théâtre, comme le suggère Aristote dans sa *Poétique*³⁰. De ce fait, la présence d'un récit aux côtés d'une œuvre dramatique permet de faire coexister deux textes génériquement hétérogènes – ce qui, au regard des règles édictées par les théoriciens du classicisme à propos de la nécessaire séparation des genres³¹, n'est pas sans poser de réelles difficultés. L'examen d'un cas particulier – celui de Tristan – aidera précisément à mieux comprendre le rapport qui s'établit, à l'intérieur d'une seule et même œuvre, entre les genres dramatique et narratif.

II. De la construction d'une intrigue à la fabrication d'un récit

La comparaison avec les arguments composés par Hardy pour *Mariamne* et *Panthée* contribue elle-même à mettre en lumière l'originalité de Tristan dans l'écriture de ses propres arguments³². Suivant une habitude qui était déjà celle de ses prédécesseurs, l'aîné des deux poètes fait, pour chacune de ses pièces, le résumé de l'intrigue, sans toutefois entrer dans les détails, et mentionne au passage le ou les texte(s) dont il s'est inspiré³³. En privilégiant le principe des arguments successifs, Tristan se différencie donc de Hardy, resté fidèle à la tradition du théâtre renaissant, sans pour autant renier son héritage.

²⁹ À propos de cette notion, voir notamment G. Genette, *Seuils*, Paris, 1987.

³⁰ C'est ainsi qu'il définit l'épopée en référence à la tragédie (*La Poétique*, V 1449b, éd. de M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 92).

³¹ C'est précisément au nom de cet argument que d'Aubignac condamne la présence de didascalies (externes) dans une pièce de théâtre : "C'est mêler de la prose parmi des vers, et de la prose assez mauvaise, froide et incommode" (*La Pratique du théâtre*, livre I^{er} chap. 8, éd. cit., p. 100).

³² *Le Théâtre d'Alexandre Hardy* t. 1, Paris, Quesnel, 1624, p. 152-153 et t. 2, 1625, p. 394-395.

³³ "L'histoire est amplement décrite par Xénophon, et par Philostrate après lui" (argument de *Panthée*, éd. cit., p. 153). "La fraude succéda, à cause que Salomé sut prendre son temps, et choisir l'occasion du courroux d'Hérode, naguères épris contre sa moitié, pour certain refus qui se lit dans Joseph, plus honnête à taire, qu'utile à relever" (argument de *Mariamne*, éd. cit., p. 395). Nous soulignons.

Si, à présent, on entreprend de comparer, pour chacune de ses pièces, l'ordre de succession des scènes et l'agencement du récit qui lui fait face, on constate que le système de correspondances fonctionne parfaitement. À l'ouverture de chacun des actes, l'auteur fait figurer un récit, qu'il divise en autant de sections qu'il y a de scènes à l'intérieur de l'acte, et le système de numérotation qui se met ainsi en place invite le lecteur à superposer les deux ensembles. Prenons les exemples de *Panthée* et de *La Mort de Chrispe* : étant donné que Tristan adopte un seul et même mode de construction pour toutes ses pièces, la démonstration vaudra pour l'ensemble du corpus. Mais, plutôt que d'indiquer à quel fragment du récit correspond chacune des scènes de la pièce, mieux vaut relever les exceptions, aussi rares soient-elles. Il est d'abord des scènes qui ne trouvent pas leur pendant dans le récit : ainsi en va-t-il des scènes 4 de l'acte II et 4 de l'acte IV de *La Mort de Chrispe*, qui, dans le déroulement de l'intrigue, ne constituent que des scènes transitoires³⁴ (la première consiste à faire savoir à Chrispe et Constance que Fauste n'est pas en état de les recevoir, la seconde est un très court monologue de Cornélie chargée par sa maîtresse de faire empoisonner les deux amants). L'argument ne retenant guère de la pièce que les scènes qui ont un quelconque intérêt dramatique³⁵, il est logique que celles-ci n'y trouvent pas leur place. Du reste, l'effort de concision que manifeste ainsi Tristan est constitutif même de l'écriture de l'argument en général. Ensuite, il est des scènes que l'argument réunit alors que la pièce elle-même les distingue : ainsi en va-t-il des scènes 3 et 4 de l'acte III de *Panthée*, qui font l'objet de la section 3 du récit ("Araspe est averti de la colère de Cyrus, mais, étant désespéré de la rigueur de Panthée, il se propose d'attendre constamment la mort qui semble lui être préparée")³⁶. L'argument permet donc, sinon de masquer les éventuelles ruptures dans l'enchaînement des scènes, du moins de renforcer le lien entre elles, ce qui oblige le lecteur à porter tour à tour son regard sur la pièce elle-même et sur le récit qui l'accompagne. Inversement, il arrive que, dans la construction même de l'argument, Tristan sépare deux moments de l'intrigue qui, dans la pièce pourtant, font l'objet d'une seule et même scène. C'est ainsi que le dialogue qui s'engage entre Araspe et Charis après le départ de Panthée à la fin du premier acte est distinct de la scène précédente : "3. Araspe, amoureux de Panthée, lui donne quelques marques d'une passion qu'il ne peut lui cacher et qu'il n'ose lui découvrir. 4. Charis apprend de lui sa passion, essaie de le guérir par la raison, et le plaint voyant sa maladie incurable"³⁷. On pourrait croire, à la lecture du seul argument, que le dramaturge fait se succéder deux scènes ; or il n'en est

³⁴ Il est en de même des scènes 3 de l'acte I et 3 de l'acte V dans *Panthée*.

³⁵ Nous verrons cependant que les éléments qui ont trait à la psychologie des personnages principaux y occupent une place importante.

³⁶ *Panthée*, argument du troisième acte.

³⁷ *Panthée*, argument du premier acte.

rien, puisque les deux dialogues sont réunis au sein d'un seul et même ensemble (I 3). Suivant une règle qui tend à s'imposer, le mouvement d'un personnage (son départ ou son arrivée) détermine l'ouverture d'une nouvelle scène³⁸, mais précisément, lorsque tel n'est pas le cas, l'argument permet de dissimuler les irrégularités de cette nature présentes dans la pièce elle-même. Il est enfin des événements qui, se déroulant durant l'entracte, ne sont évoqués qu'incidemment dans l'argument : c'est ainsi que, dans *Panthée*, le narrateur mentionne brièvement l'entrevue que l'héroïne eut avec Cyrus entre les actes II et III, et au cours de laquelle elle "[se plaignit] [...] du peu de respect d'Araspe" à son égard³⁹.

L'écriture de l'argument suppose également le recours à des procédés de style, qui eux-mêmes contribuent à mettre en lumière le lien entre les scènes, surtout dans les cas où la construction de la pièce ne le rend pas nettement visible : c'est ainsi que, dans l'argument du cinquième acte de *La Mort de Sénèque*, le narrateur poursuit la phrase par une relative ("3. Silvanus lui [Sénèque] vient porter le commandement de mourir de la part de Néron, 4. Qui troublé d'avoir appris la Conjuración faite contre lui ...")⁴⁰, alors même que les deux propositions correspondent à deux scènes différentes. Tristan use enfin de procédés propres à l'écriture narrative, tel l'adverbe de temps "Là-dessus", qui témoigne de la manière dont les scènes s'enchaînent à l'intérieur de l'espace fictionnel⁴¹. Lorsqu'il rédige ses arguments, le dramaturge s'inscrit donc dans une logique purement narrative, substituant ainsi à l'esthétique du discontinu, rendue inévitable par la division de la pièce en actes puis en scènes, une esthétique fondée sur le principe de la continuité.

Ce mode de composition présente, en outre, l'avantage de résoudre les difficultés inhérentes à l'écriture dramatique. Par ce moyen en effet, l'auteur ne distingue pas, à l'intérieur du récit, les événements qui sont portés sur la scène de ceux que le respect du principe des bienséances empêche de montrer aux spectateurs. C'est ainsi par exemple que, dans l'argument du dernier acte, l'auteur de *La Mort de Chrispe* rapporte le suicide de Fauste comme si celui-ci avait eu lieu en public : "Constantin, troublé de la perte de son fils, ordonne à Fauste de mourir, ce qu'elle fait sur le champ, s'allant plonger dans une cuve pleine d'eau chaude"⁴². La construction syntaxique assure la continuité des événements, que la mise en scène est *a priori* impuissante à restituer. L'écriture de l'argument offre donc au dramaturge

³⁸ Voir J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 274.

³⁹ *Panthée*, argument du troisième acte.

⁴⁰ *La Mort de Sénèque*, argument du cinquième acte. Les sections 3 et 4 correspondent respectivement aux scènes 1 et 2 de l'acte V.

⁴¹ "1. [...] Charis, qui, par un mouvement que lui donne la pitié, essaie adroitement d'excuser Araspe, et même de porter sa maîtresse à demander sa grâce. 2. Là-dessus on lui vient dire ..." (*Panthée*, argument du troisième acte).

⁴² *La Mort de Chrispe*, argument du cinquième acte.

une extraordinaire liberté dans le traitement de l'espace et du temps, notamment lorsqu'elle lui permet de relater des événements qui ont pour cadre un autre lieu que la scène. Le récit que constitue l'argument trouve ainsi un écho dans les passages narratifs contenus dans la pièce elle-même⁴³ ; mais, en plaçant tous les événements sur le même plan, il rend aussi visibles à l'imagination du lecteur des faits auxquels le spectateur, lui, n'accède qu'indirectement.

Cependant, Tristan ne se contente pas de rapporter les faits tels qu'ils se déroulent sur la scène ou à l'extérieur de celle-ci : il construit, au moyen des arguments, un véritable métatexte, par lequel il oriente la lecture de la pièce. De même que *La Mariane* montre la folie d'Hérode bien plus que la mort de Mariane, *Panthée* la souffrance d'Araspe plutôt que l'amour de Panthée pour son mari, *La Mort de Sénèque* la cruauté de Néron plutôt que l'attitude attentiste du philosophe, de même *La Mort de Chrispe* fait jouer au personnage de Fauste le rôle principal. En portant un jugement moral sur certains de ses personnages, Hérode par exemple, dont il n'hésite pas à dénoncer la "cruauté"⁴⁴, l'auteur confère à ses tragédies une valeur édifiante. Dans la manière dont il conçoit ses arguments, il fait également apparaître la complexité des sentiments qui animent ses personnages, mettant ainsi en avant la dimension psychologique de ses tragédies⁴⁵. De ce fait, les titres apparaissent quelque peu en décalage avec les pièces qu'ils sont pourtant chargés d'introduire et impriment ainsi dans l'esprit du lecteur une première idée, que précisément les arguments s'emploieront ensuite à corriger. Tristan pouvait difficilement intituler sa première tragédie *Hérode*⁴⁶, étant donné que le sujet initial – celui qu'il emprunte à Hardy – est bien celui de la mort de Mariane et non celui de la folie d'Hérode, même si les deux épisodes sont indissociables ; mais ensuite, le traitement qu'il choisit d'en faire le conduit à placer ce dernier personnage au cœur de l'intrigue. Il suffit pour cela de relever, dans les arguments, tous les mots qui appartiennent au vocabulaire de la psychologie. Dans *La Mort de Chrispe* par exemple, nombreuses sont les expressions qui témoignent des aspects contradictoires de l'héroïne : "désordre d'esprit", "pressentiment de l'amour que Chrispe a pour Constance" (I), "Fauste de qui l'âme est partagée entre le devoir et l'amour ...", "... rallume le feu de sa secrète amour par une émotion de jalousie" (II), "piquée de jalousie contre Constance", "faiblesses d'esprit", "enragée", "émotion", "colère", "chaleur", "amour", "honnête honte", "désir" (III),

⁴³ Tel est le cas, notamment, des récits de morts. Le personnage qui se charge ainsi de relater l'événement joue donc à peu près le même rôle que le narrateur dans la partie correspondante de l'argument.

⁴⁴ *La Mariane*, argument du cinquième acte.

⁴⁵ Or, on sait que c'est là un des principaux critères par lesquels la critique a défini la modernité de la tragédie des années 1630.

⁴⁶ La Calprenède, en revanche, pourra faire apparaître le nom du personnage dans le titre de la pièce qu'il écrira pour donner une suite à *La Mariane* (*La Mort des enfants d'Hérode ou Suite de Mariane*, Paris, Courbé, 1639).

"mécontentement", "mépris", "orgueil", "fureur" (IV), "désespérée de la mort de Chrispe, autant que piquée de jalousie pour Constance" (V). "Fauste s'entretient avec ses pensées sur la forte inclination qu'elle a pour Chrispe [...] ; mais la considération du crime qui se trouve en ses désirs, fait que la honte ou la vertu les étouffent dès leur naissance"⁴⁷ : le monologue par lequel s'ouvre la tragédie, et dont l'auteur rend ici compte, ne permet pas véritablement à l'intrigue de progresser, mais, étant de nature à éclairer la psychologie du personnage principal, il occupe dans l'argument une place importante.

Cependant, à force de calquer strictement (ou à peu près) son récit sur la pièce que celui-ci est chargé d'introduire, Tristan risque à la longue de donner l'impression de s'être livré à un exercice purement gratuit. Mais précisément, en faisant se succéder deux textes génériquement distincts, il confère à chacun d'eux une parfaite autonomie : l'argument est capable d'exister indépendamment de la pièce qu'il précède et, dès lors qu'il est lu pour lui-même, l'effet de redondance s'abolit. Pourtant, si Tristan a choisi de déployer son argument sur l'ensemble de la pièce, c'est bien qu'il attend du lecteur que celui-ci prenne successivement connaissance de l'argument et de l'acte qui lui succède. Dans ce cas, l'argument prépare à la lecture de la pièce et, en facilitant ainsi la compréhension de l'intrigue, contribue aussi au plaisir que le lecteur est censé en retirer. C'est dire que, dans les tragédies de Tristan du moins, le plaisir de la lecture ne consiste pas en la découverte d'éléments nouveaux – le lecteur étant supposé connaître déjà les sujets historiques qui sont ceux de la plupart de ses pièces – mais bien en la prise en considération de la manière même dont le sujet a été traité par l'auteur. Ce qui importe donc au lecteur en l'occurrence, ce n'est pas tant la réalité historique d'Hérode, roi de Judée, que la réalité fictive du personnage de théâtre qu'en fit Tristan dans sa tragédie. Or, l'argument oriente la lecture de la pièce en ce sens et, loin d'affaiblir la curiosité du lecteur, la renforce en créant une attente, qui ne sera véritablement comblée que par la lecture de la pièce. Il est un autre élément qui permet de considérer la lecture de l'argument comme une sorte de propédeutique à la lecture de la pièce elle-même : celle-ci fait entendre les propos des personnages que celui-là se contentait de mentionner (Hérode accuse Mariane [...]). Elle témoigne en se défendant sur ce crime plus de courage que d'esprit", dit-il par exemple pour résumer la première scène de l'acte III)⁴⁸. Or, la tragédie tristanienne se réduisant le plus souvent à une série d'échange verbaux, les attentes du lecteur ne seront pleinement satisfaites qu'à la lecture de la pièce.

⁴⁷ *La Mort de Chrispe*, argument du premier acte.

⁴⁸ *La Mariane*, argument du troisième acte.

Cependant, l'hypothèse formulée à propos des tragédies de Tristan ne vaut guère pour *La Folie du sage*, tragi-comédie dont le sujet est entièrement inventé⁴⁹. Sans doute l'auteur a-t-il, par ce moyen, cherché à rendre plus aisée la compréhension d'une intrigue qui, suivant les conventions du genre, est traversée de multiples péripéties⁵⁰. Peut-être aussi Tristan a-t-il tout simplement souhaité reprendre un procédé qu'il affectionnait particulièrement et qu'il avait pris l'habitude d'utiliser. De même, l'absence d'arguments dans certaines autres de ses pièces mérite d'être interrogée, car il semble bien qu'au-delà des circonstances il s'agisse d'un choix délibéré de la part de l'auteur. Ainsi, le caractère conventionnel de l'intrigue du *Parasite*, avec des personnages eux-mêmes issus de la tradition du genre comique (le parasite, le soldat fanfaron, les jeunes amoureux, les parents autoritaires ...), n'exige nullement la présence d'un argument chargé d'en faciliter la compréhension. En outre, d'autres formes de péri-texte jouent, dans une certaine mesure, le rôle habituellement dévolu au seul argument : ainsi, la liste des personnages, suivie d'une didascalie désignant le lieu de l'action, laisse déjà deviner une partie de l'intrigue à venir : ainsi, en tête de l'*Amarillis*, Tristan indique déjà la nature des relations entre les personnages ("Tyrène, amoureux d'Amarillis", etc.) et, en empruntant au célèbre roman d'Urfé son décor pastoral ("La Scène est au bord du Lignon"), précise déjà le contexte dans lequel s'inscrit sa pièce⁵¹. Du reste, l'intrigue n'est pas suffisamment complexe pour justifier la présence d'un récit à valeur explicative, contrairement à ce qu'on observe dans certaines tragi-comédies, où l'abondance des péripéties rend la compréhension extrêmement difficile⁵².

Dès lors, il est permis de s'interroger sur les conditions de réception. De fait, les arguments fournissent au lecteur une sorte de mode d'emploi, en même temps qu'ils déterminent un horizon d'attente. Ils orientent assurément l'interprétation qui peut (ou doit ?) être faite de la pièce : ainsi, en mettant en avant le personnage d'Hérode dans la suite des arguments qui accompagnent *La Mariane*, l'auteur indique clairement au lecteur la manière dont il entend que sa pièce soit lue. Faire de cet épisode de l'histoire ancienne un résumé serait inutile, dans la mesure où le sujet est déjà connu du lecteur ; en revanche, Tristan juge nécessaire de montrer la façon dont lui-même a choisi de le traiter, d'où l'intérêt de faire précéder chacun des actes d'un argument qui en précise le contenu et en oriente ainsi la lecture. Si Corneille, à l'ouverture de son *Andromède*, résume le passage des *Métamorphoses*

⁴⁹ On a pu cependant déceler l'influence de l'*Édouard* de La Calprenède (1640). Voir à ce sujet N.-M. Bernardin, *Un Précurseur de Racine. Tristan L'Hermite*, Paris, Picard, 1895, p. 402-403.

⁵⁰ C'est ainsi que s'explique généralement la présence d'arguments dans les tragi-comédies.

⁵¹ *Amarillis*, éd. cit., p. 122.

⁵² Telle devrait être la fonction de l'argument qui précède le *Clitandre* de Corneille (1632), même si en réalité sa lecture contribue plutôt à obscurcir une intrigue déjà excessivement complexe.

d'Ovide dont il s'est inspiré⁵³, c'est également pour permettre au lecteur de mieux mesurer l'originalité de sa pièce.

III. Du vers à la prose : l'exemple d'une polygraphie intégrée

Divisé en cinq parties, le récit se déroule parallèlement à la pièce, comme le montre par exemple l'argument qui précède l'acte IV de *Panthée* :

1. Abradate, résolu de servir Cyrus à la persuasion de Panthée, ne peut entendre les louanges qu'elle donne à ce monarque sans en concevoir quelque jalousie et sans en faire paraître l'émotion. Panthée remet son esprit par l'ingénue expression d'une âme chaste et courageuse au dernier point. 2. Cyrus paraît en son conseil de guerre, où les deux Rois se font les premiers compliments et parlent des ordres de bataille qui se doit donner⁵⁴.

Parfaitement autonome, le récit peut se lire indépendamment de la pièce qu'il accompagne, à l'exemple de certaines didascalies à caractère narratif dont on trouve des exemples dans le théâtre du dix-septième siècle⁵⁵. Cependant, loin de constituer deux lignes parallèles, les deux fils s'entremêlent étroitement, au point de former un maillage serré : argument et pièce s'éclairent mutuellement.

Il est alors permis de se demander lequel, des deux textes, précède l'autre dans le processus d'écriture. De fait, en fournissant un résumé de l'intrigue, l'argument a pu constituer pour l'auteur une sorte de plan détaillé, à partir duquel il a commencé à élaborer sa pièce. Le propos que développe Tristan dans l'avertissement au lecteur de *Panthée* semble d'ailleurs être de nature à corroborer cette hypothèse : comme il le reconnaît, la "matière" est mince⁵⁶ et, à supposer que l'écriture de l'argument ait précédé l'écriture de la pièce, ce premier travail a pu être pour lui le moyen de déployer le fil d'une intrigue, qui ensuite a trouvé à se développer dans la pièce elle-même. C'est ainsi qu'avant d'entreprendre la rédaction d'une tragédie en vers Racine en donne une version abrégée en prose⁵⁷. Malheureusement, aucun document de cette nature ne nous est parvenu concernant Tristan ; et ses autres textes (avertissements au lecteur, etc.), en s'attachant essentiellement à exposer les circonstances dans lesquelles elles virent le

⁵³ *Andromède*, éd. cit., p. 444-445.

⁵⁴ *Panthée*, argument du quatrième acte.

⁵⁵ Il en est de même de certaines didascalies. Voir à ce sujet notre article "Les didascalies dans le théâtre de Corneille", dans *XVII^e siècle* 2-2005.

⁵⁶ *Panthée*, "avertissement à qui lit", p. 152.

⁵⁷ Le plan du premier acte de son *Iphigénie*, par exemple, figure aux pages 305 et 306 de l'édition des *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962.

jour⁵⁸, permettent difficilement de reconstituer la genèse de ses pièces. Une autre hypothèse, toutefois, est possible, et il semble même que ce soit la seule qui doive être retenue : on peut en effet supposer, à l'inverse, que les arguments ont été rédigés (d')après la pièce. L'absence d'arguments dans *Osman* semble bien être la preuve que les arguments se modèlent sur la pièce, et non l'inverse ; mais d'autres éléments, internes au récit et à la tragédie, sont également de nature à étayer cette hypothèse. Ainsi, certaines des didascalies contenues dans la pièce se retrouvent à peu près telles quelles dans le récit qui l'accompagne : au début de l'argument qui précède l'acte II de *La Mariane*, par exemple, Tristan mentionne la "chambre" de laquelle Hérode chasse sa femme⁵⁹ ; or cette indication relative à l'espace scénique figure aussi dans la pièce, précisément sous la forme d'une didascalie ("Hérode, *chassant Mariane de sa chambre*")⁶⁰. En réalité, Tristan fait du discours didascalique un usage extrêmement modéré⁶¹, et peut-être l'importance prise par les arguments dans ses pièces s'explique-t-elle en partie par la rareté des didascalies qui y sont contenues, encore que ceux-ci fournissent peu d'indications scéniques.

La phrase rituelle par laquelle s'achève l'argument du cinquième acte de *La Mort de Chrispe* ("Le récit de la mort de Fauste augmente encore ses [ceux de Constantin] déplaisirs, et finit cette tragédie")⁶², et qui correspond au dénouement de la pièce, montre aussi que, par ce procédé, l'auteur s'emploie à démonter le mécanisme à l'œuvre dans l'élaboration de toute tragédie⁶³. De fait, le récit que constitue l'argument est parfaitement cohérent (avec un début, un milieu et une fin), permettant ainsi de distinguer les moments décisifs de l'intrigue (exposition, nœud, péripéties et dénouement)⁶⁴. Mais en même temps qu'il prépare à la lecture de la pièce, Tristan construit une sorte de petit roman : ainsi élaboré, celui-ci comprendrait cinq grandes parties, elles-mêmes divisées en chapitres, dont le nombre serait à peu près

⁵⁸ C'est ainsi, par exemple, que, dans l'avertissement au lecteur de *Panthée*, Tristan explique qu'il était malade au moment où il rédigeait sa pièce ("avertissement à qui lit", p. 152).

⁵⁹ "Hérode chasse Mariane de sa chambre" (*La Mariane*, argument du deuxième acte).

⁶⁰ *Ibid.*, II 4, didascalie qui précède le vers 639, p. 68.

⁶¹ *La Mariane*, *Panthée*, *La Mort de Sénèque*, *La Mort de Chrispe*, *La Folie du sage* et *Amarillis* comportent respectivement 26, 14, 12, 4, 8 et 36 didascalies.

⁶² *La Mort de Chrispe*, argument du cinquième acte.

⁶³ Il s'agit là, en effet, d'une phrase couramment utilisée à propos du dernier acte.

⁶⁴ Citons l'exemple de *Panthée*. La scène d'exposition est l'occasion, pour Cyrus, de rappeler les événements les plus récents, en même temps qu'elle lui permet de faire part de ses projets de conquête : "Cyrus se réjouit d'une victoire qu'il a remportée sur les Assyriens, et s'entretient avec deux généraux de son armée [...] du dessein qu'il fait d'aller assiéger Babylone" (I 1.) Le nœud intervient dès la fin du premier acte, au moment où Araspe exprime à Panthée l'amour qu'il éprouve pour elle : "Araspe, amoureux de Panthée, lui donne quelques marques d'une passion ..." (I 2.). Les péripéties, quant à elle, occupent les actes II à IV : Panthée refuse l'amour d'Araspe et attend impatiemment l'arrivée de son mari, après quoi une guerre s'engage, à laquelle participent Cyrus et Abradate. Enfin, le suicide de Panthée, qui suit la mort de son mari (intervenue entre les actes IV et V), est exposé dans l'argument du dernier acte : "... elle se tue dessus son corps" (V 3.). Les chiffres arabes sont ceux qui figurent dans les arguments, et ne correspondent donc pas nécessairement aux numéros des scènes.

invariable. Ce voisinage s'explique également par la nature des sources auxquelles puise le dramaturge : qu'il s'agisse de *La Mariane*, de *Panthée*, de *La Mort de Sénèque* ou de *La Mort de Chrispe*, les sujets trouvent leur origine dans des textes narratifs (Tacite, Caussin, etc.), si bien que la présence d'une série d'arguments dans chacune de ces pièces permet de renforcer le lien qui les unit aux textes-sources.

Aussi le lecteur est-il invité à comparer le récit que forme la suite des arguments dans chacune des pièces de Tristan à ceux d'entre ses textes qui relèvent également de l'écriture narrative. En 1643, l'écrivain publie un roman autobiographique, *Le Page disgracié*, qui se rattache également à la tradition du roman comique, illustré entre autres par Théophile et Scarron⁶⁵. Tristan n'est certes pas le seul polygraphe de son temps, mais il est assurément le seul de sa génération qui ait pratiqué à parts à peu près égales les trois principaux genres que sont la poésie, le théâtre et la prose de fiction⁶⁶. Au *Page disgracié* s'ajoutent, en effet, un recueil de *Lettres mêlées* (1642) et des *Plaidoyers historiques* (1643)⁶⁷ – preuve que l'écriture en prose de Tristan s'étend bien au-delà de son unique roman. Or, les titres que l'auteur du *Page* choisit de donner à ses chapitres tiennent à peu près la même place et jouent sensiblement le même rôle que les arguments dans ses pièces : ils indiquent, généralement en une courte phrase – phrase nominale plutôt que phrase verbale suivant les conventions du genre – le contenu du chapitre, son "sujet", au point parfois d'en proposer une sorte de résumé. Si on entreprend de mettre bout à bout ces titres de chapitres ("Comme le page disgracié coucha deux nuits sur un arbre dans une forêt", Des nouvelles que reçut le jeune page, et comment il alla trouver la tante de Lidame qui demeurait à Édimbourg, "Comme la tante de Lidame dépêcha un messenger à sa nièce pour aviser avec elle comment on ferait sauver le page disgracié", pour ne citer que le début de la seconde partie)⁶⁸, et si on se contente de les lire indépendamment du récit qu'ils servent à introduire, on peut y voir une sorte de matrice car, finalement, il suffirait à l'auteur de développer les idées contenues dans chacun de ces titres pour voir le chapitre entier, et donc progressivement le roman dans son ensemble, prendre forme. Il serait toutefois imprudent de surestimer ce rapport dans la mesure où la logique qui se met ainsi en place se rencontre ailleurs que chez Tristan : le *Roman comique* de Scarron, par exemple, est fondé sur le même principe, encore que les titres de ses chapitres manifestent à l'évidence un goût pour la brièveté qui ne se retrouve guère chez son

⁶⁵ La *Première journée* de Théophile est publiée en 1632, le *Roman comique* de Scarron en 1651 (première partie) et 1657 (seconde partie).

⁶⁶ Son œuvre comporte au total quatre recueils poétiques, huit pièces de théâtre et quatre ouvrages en prose – sans compter son *Office de la sainte vierge*, qui réunit des pièces en vers et des pièces en prose.

⁶⁷ *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 1 et 5.

⁶⁸ *Le Page disgracié* II 1-3, p. 146-152 dans éd. critique de J. Prévot, Paris, Gallimard (Folio classique), 1994.

contemporain ("L'histoire de La Caverne", "Le Destin trouve Léandre", "Histoire de Léandre", etc.)⁶⁹ ; et pourtant, lorsque lui-même publie ses pièces de théâtre (comédies et tragi-comédies), il ne les fait pas précéder d'un argument. La lecture du recueil de *Lettres mêlées* appelle les mêmes remarques que *Le Page disgracié* : Tristan les fait précéder d'un titre, qui soit en indique le sujet ("À elle-même, Pour l'inviter à la Comédie", "À L.L.L., Pour la prier de n'abandonner point Rosinde en ses déplaissirs, etc.)⁷⁰, soit en fournit une sorte de résumé ("Abedella, jadis roi glorieux, assis sur le Trône de Campar, aujourd'hui pauvre Prince, accusé injustement de perfidie dans les prisons de Malacca, souhaite toute prospérité", "À Madame la comtesse de C. Il souhaite pour lui écrire, autant d'éloquence qu'elle a de mérite", etc.)⁷¹. La structure des *Plaidoyers historiques* enfin, telle que Tristan l'a conçue, présente un intérêt tout particulier si on la compare à ses pièces de théâtre. L'auteur procède, en effet, toujours suivant le même modèle : il fait précéder chacun de ses chapitres d'un titre, qui en indique le sujet ("D'un homme qui présente deux enfants à sa femme, sans lui avoir dit celui qu'il a mis au monde", par exemple)⁷², puis, après avoir "exposé le fait" ("Exposition du fait", "Sujet" ou "Argument"⁷³), donne la parole successivement aux deux parties en présence. Or, dans les tragédies notamment, il n'est pas rare que les tirades prennent la forme de plaidoyers (c'est ainsi que, dans le premier acte de *La Mort de Sénèque*, Néron rend un vibrant hommage à son ancien maître, afin de le convaincre d'accepter les cadeaux qu'il se propose de lui offrir)⁷⁴. On peut donc considérer que, dans les *Plaidoyers* comme dans les arguments de ses pièces, c'est un narrateur omniscient qui commence par prendre la parole, afin de présenter la situation dans laquelle se trouvent les personnages, avant de laisser ces derniers s'exprimer à leur tour. Au même titre que l'argument qui précède chacun des actes d'une pièce, le titre que Tristan choisit de donner à chacun de ses *Plaidoyers* crée ainsi dans l'esprit du lecteur une attente, qui ne sera pleinement satisfaite qu'à la lecture du dialogue qui suit.

De manière générale, il est quasiment impossible, dans le cas de Tristan, de séparer les différentes pratiques textuelles qui ont été les siennes : c'est ainsi par exemple que l'*Amarillis*, loin d'être une simple pièce de commande, apparaît comme l'aboutissement d'un long itinéraire placé presque tout entier sous le signe de la pastorale⁷⁵. La chronologie elle-même

⁶⁹ Scarron, *Le Roman comique*, seconde partie chap. 3-5.

⁷⁰ *Lettres mêlées* dans *Œuvres complètes* t. 1, p. 123 et p. 126.

⁷¹ *Ibid.*, p. 145 et 149.

⁷² *Plaidoyers historiques* dans *Œuvres complètes* t. 5, p. 381.

⁷³ Ce dernier mot figure dans "Du mécontentement de deux amants" (*ibid.*, p. 421-422). De la même manière, le poète présente le "Sujet des *Plaintes d'Acante*" (*Les Amours*, p. 171-172 dans *Œuvres complètes* t. II *Poésie (I)*, éd. cit., p. 2002).

⁷⁴ *La Mort de Sénèque*, I 2.

⁷⁵ Voir nos articles "La folie du page ou le sage disgracié" dans *Cahiers Tristan L'Hermite*, 2005 ; et "Tristan et la pastorale : des *Plaintes d'Acante* à l'*Amarillis*", à paraître.

témoigne de ce lien indéfectible qui unit les différents aspects de l'œuvre tristanien : *La Mort de Sénèque*, *La Mort de Chrispe* et *La Folie du sage*, créées toutes les trois en 1644, suivent respectivement d'un et de deux ans les *Lettres mêlées*, les *Plaidoyers historiques* et *Le Page disgracié*. Serait-ce à dire que l'écriture des arguments qui accompagnent *La Mariane* et *Panthée* a, d'une certaine manière, préparé à l'écriture romanesque ? Sans aller jusqu'à trouver dans ces deux tragédies les prémisses de ce que sera, quelques années plus tard, le roman autobiographique de Tristan⁷⁶, on peut néanmoins penser que ce fut là, pour le romancier à venir, un premier terrain d'expérimentation. Certes, il n'est pas le seul écrivain de sa génération à s'être illustré dans les deux genres, mais, contrairement à lui, les autres polygraphes du temps n'usent jamais du procédé de l'argument dans leurs pièces. Il apparaît donc que le dramaturge, à force de vouloir rester fidèle à ses habitudes, progresse en quelque sorte à contre-courant. Mais, loin de traduire de sa part une volonté d'archaïsme⁷⁷, une telle attitude doit être interprétée comme résultant du désir de relier, à l'intérieur d'une seule et même œuvre, les différents genres qui la constituent ; et sans doute faut-il voir dans le choix de la polygraphie, quelle que soit l'échelle à laquelle elle se manifeste, une stratégie destinée à répondre aux diverses attentes du lectorat⁷⁸.

* *
*
*

Ce n'est donc que par la comparaison avec les œuvres narratives qu'il élabore par ailleurs que les arguments construits par Tristan dans ses pièces révèlent toute leur originalité. Certes, l'auteur use de procédés communs, mais il semble bien aussi que son expérience de prosateur l'ait conduit à traiter de ce genre d'une manière toute particulière. L'importance quantitative qu'il accorde aux arguments dans son théâtre témoigne déjà du rôle considérable qu'il entend leur faire jouer, puisque non seulement ils ont pour fonction de préparer à la lecture de la pièce en informant le lecteur de ce qui va s'y passer, mais encore ils orientent d'emblée la lecture qui "doit" en être faite. De même que, suivant le concept forgé par A. Ubersfeld, les didascalies contribuent à mettre au jour une sorte de "pré-mise en scène" – mise

⁷⁶ Cependant, il est possible de trouver des points communs entre ces différentes œuvres : ainsi, Hérode est un personnage mélancolique, comme le sera Ariston dans *Le Page disgracié*.

⁷⁷ À propos de cette notion telle qu'elle a pu être appliquée à Tristan, voir notre ouvrage *Tristan L'Hermite, "héritier" et "précurseur"* ..., *op. cit.*, chap. 7.

⁷⁸ A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1985, p. 168-169. Voir l'étude que nous consacrons à *La Lyre* dans notre ouvrage *Tristan L'Hermite, "héritier" et "précurseur"* ..., *op. cit.*, p. 297-303.

en scène idéale contenue dans le texte lui-même⁷⁹ – de même le "pré-texte" que constitue l'argument détermine une sorte de "pré-lecture".

⁷⁹ Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 20.