



Scène
Européenne

Traductions
introuvables

Coriolan

d'Alexandre Hardy

Édition et introduction
de Fabien Cavillé

Référence électronique

Introduction à *Coriolan*

d'Alexandre Hardy

[En ligne], éd. par F. Cavaillé, 2018, mis en ligne le 09-07-2018,

URL : <https://sceneeuropenne.univ-tours.fr/traductions/coriolan>

La collection

TRADUCTIONS INTROUVABLES

est publiée par le Centre d'études supérieures de la Renaissance,

(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)

dirigé par Benoist Pierre

Responsable scientifique

Richard Hillman

ISSN

1760-4745

Mentions légales

Copyright © 2018 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Introduction à l'édition

Fabien Cavallé
LASLAR - Université de Caen

CORIOLAN,

tragédie d'Alexandre Hardy, Parisien.

In Alexandre Hardy, *Le Théâtre, Tome Second*, chez Jacques Quesnel, 1625

Il ne reste plus grand chose de la gloire d'Alexandre Hardy qui régna sans partage sur les scènes françaises pendant vingt ans et qui s'imposa à tous ses contemporains comme « l'Autheur du Théâtre »¹. Bien qu'admiré de Corneille, de Théophile de Viau et de Tristan Lhermite qui le tiennent pour le grand rénovateur du théâtre des années 1620, il disparaît des mémoires françaises après la Querelle du *Cid* : seule l'image d'un poète bizarre, à la langue vieillie et aux histoires mal construites, lui survit. Pour bien lire Alexandre Hardy, il faut alors se déprendre d'une certaine attente à l'égard du théâtre français du XVII^e siècle, il faut aussi se laisser surprendre par des pièces écrites pour la scène, fortes d'une dimension politique encore possible en ces temps d'indiscipline et de contestation. En ce sens, cet auteur a sa place dans un projet d'édition du théâtre baroque européen : les œuvres élisabéthaines et espagnoles ne sont pas, on le verra, étrangères à son théâtre².

Coriolan, tragédie publiée en 1625, en est un bon exemple. On ignore la date de rédaction de cette pièce, on ne sait pas non plus pour quelle troupe elle fut écrite. Probablement rédigée dans

1 Alexandre Hardy, *Berne des deux rimeurs* [1628] in Giovanni Dotoli, *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 202.

2 L'introduction de Richard Hillman présentera les points de convergence entre le *Coriolanus* de Shakespeare et la pièce de Hardy.

les années 1605-1615, elle fait partie du second tome du *Théâtre d'Alexandre Hardy*, dédié à Charles de Schomberg, duc d'Alluyn. Avec des informations aussi maigres, il est difficile de relier la pièce à un contexte historique précis ou à une période dans l'œuvre d'Alexandre Hardy. Cependant, *Coriolan* représente bien le type de tragédie pratiquée par Hardy : elle reprend des éléments dramaturgiques qui font la signature de cet auteur (pièce historique, héros contradictoire, multiplicité des conflits, importance du spectacle).

L'introduction qui suit présente Alexandre Hardy et les grandes caractéristiques de sa production théâtrale avant de proposer une lecture du *Coriolan*. Nous espérons rendre ainsi à son œuvre bien méconnue, un peu de sa fraîcheur et de sa puissance³.

Alexandre Hardy, du poète à gages à l' « auteur du théâtre »

On sait peu de choses de la vie d'Alexandre Hardy⁴. Il est peut-être né vers 1570 à Paris, il meurt de la peste à Paris en 1632. Pour le détail de sa biographie, nous en sommes réduits aux dates d'impression de ses pièces et à l'interprétation de quelques transactions entre l'auteur et des comédiens, consignées dans les archives notariales de Paris. Il doit commencer sa carrière comme acteur et comme auteur dans les années 1590. Sa période de gloire se situe dans les années 1620⁵, au cours desquelles il fait paraître d'abord *Les Chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée*, tragi-comédie en huit journées inspirée des *Éthiopiennes* d'Héliodore, puis les cinq volumes de son *Théâtre* entre 1624 et 1628.

-
- 3 Tous nos remerciements vont à Richard Hillman et à Pierre Pasquier qui m'ont offert l'occasion d'éditer la tragédie d'Alexandre Hardy. Un grand merci à Adrien Walfard pour son écoute et ses conseils avisés, à Anne Surgers pour sa conversation toujours stimulante, ainsi qu'à Julie Sermon pour ses suggestions pertinentes.
 - 4 Depuis la première publication de cette édition, plusieurs travaux ont permis de mieux connaître le théâtre de Hardy. Nous renvoyons notamment à l'édition du *Théâtre complet* chez Classiques Garnier ; on consultera notamment la très bonne édition de *Coriolan* par Noémie Courtès dans le tome II. Nous nous permettons aussi de renvoyer à la monographie tirée de notre thèse : Fabien Cavaillé, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016. Voir aussi les trois études marquantes sur cet auteur : Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Paris, 1889] ; S.W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi*, Paris, Nizet, 1972 ; Alan Howe, *Écrivains de théâtre 1600-1649*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2005, p. 77-104. On consultera, avec beaucoup de profit, la notice d'Alan Howe dont nous reprenons ici quelques-unes de ses conclusions. Pour une synthèse, voir Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique I. Le premier XVII^e siècle*, livre I « L'époque d'Alexandre Hardy. (1610-1628) », Paris, Honoré Champion, 2006, p. 17-130. Un chapitre entier (« Chapitre VI. Alexandre Hardy », p. 111-130) est consacré au parcours et à la dramaturgie de cet auteur.
 - 5 Il est célébré entre autres par Théophile, par Tristan L'Hermitte, puis par l'anonyme du *Discours à Cliton* en 1637, enfin par Corneille dans ses *Trois Discours sur le Poème dramatique* en 1660.

Cette même année, une polémique virulente l'oppose à deux jeunes dramaturges qui se moquent de son vieux style (*La Berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne*). Il semble continuer à écrire pour le théâtre. Après sa mort, en 1632, l'Hôtel de Bourgogne joue des tragi-comédies de Hardy, pendant une dizaine d'années encore⁶.

Tout prouve qu'il a été un élément central du théâtre français dans le premier tiers du XVII^e siècle. Sa production est considérable : son *Théâtre* est le plus bel ensemble de pièces que l'on ait conservé des années 1600-1630. Son cas illustre bien le statut particulier de l'écrivain de théâtre : la vie d'Alexandre Hardy nous raconte comment un poète cherche à s'émanciper de ses premiers employeurs que sont les comédiens.

Une carrière théâtrale réussie

Ce que les contemporains retiennent d'abord d'Alexandre Hardy, c'est l'incroyable quantité de pièces écrites : lui-même se targue d'en avoir écrit 500 ; d'autres évoquent les chiffres de 600 ou de 700. Corneille dit lui-même qu'Alexandre Hardy a « la veine plus féconde que polie »⁷ ; Scudéry évoque aussi la « veine » du poète⁸, c'est-à-dire le flux de son inspiration, la capacité à créer. Si ces chiffres impressionnants sont probablement erronés, il faut cependant bien croire à la fécondité de cet auteur qui frappe tant ses pairs.

Elle s'explique par sa facilité à produire des alexandrins et à adapter des sujets romanesques ou historiques pour la scène. Elle est aussi justifiée par les conditions de production des pièces : Alexandre Hardy vend celles-ci à des comédiens ou bien touche une part sur les recettes des spectacles en fonction du succès de son répertoire. Il est le poète à gages de beaucoup de troupes françaises, le premier que nous connaissions et pour lequel nous ayons des renseignements précis⁹. Ce statut implique de nombreuses contraintes : l'auteur écrit très souvent sur commandes, soit que les comédiens lui imposent un sujet ou un genre, soit qu'ils réclament une histoire contenant des emplois ou des jeux de scène précis ; il n'est pas le propriétaire de ses pièces puisque les droits en sont cédés aux comédiens au moment de la vente ; il ne peut pas donner la même pièce à deux troupes différentes. On comprend qu'il soit obligé d'écrire tant et plus. Mais cela signifie aussi que ce dramaturge est étroitement lié au monde théâtral qui se professionnalise et s'institutionnalise depuis la fin du XVI^e siècle. Les grands auteurs du théâtre humaniste n'ont jamais connu, semble-t-il, de pareille collaboration.

6 Voir *Mémoire de Mabelot*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2003.

7 Corneille, Examen de *Mélie*, in Pierre Corneille, *Œuvres Complètes*, t. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 5.

8 Scudéry, *La Comédie des Comédiens*, à Paris, chez Antoine Courbé, 1635.

9 Pour une présentation de la vie théâtrale entre 1600 et 1650, voir Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2000.

Pendant plus de trente ans, Hardy travaille pour la plupart des grandes troupes françaises. Il fait probablement ses débuts en tant que comédien, comme l'indique une minute de notaire d'Angers datée de 1600. Un contrat de 1611 le désigne comme « poète français », il semble dès lors ne plus jouer mais se consacrer entièrement à la composition dramatique. Son nom est, dans un premier temps, lié à celui de Valleran Le Conte, le plus célèbre des chefs de troupe qui circule dans toute la France entre 1590 et 1618-1620. Valleran Le Conte, particulièrement soucieux de la qualité des spectacles, soignant aussi bien les décors que la formation des apprentis comédiens, a peut-être senti la nécessité d'avoir un poète à disposition pour offrir au public des pièces nouvelles. L'association Valleran-Hardy a marqué les esprits car leurs noms sont souvent associées dans les mémoires du temps même si l'on trouve peu de documents attestant la longévité de cette collaboration. Il est, en tout cas, très intéressant de voir qu'Alexandre Hardy se trouve engagé par des troupes qui vont occuper les deux théâtres les plus célèbres de Paris : l'Hôtel de Bourgogne et le Théâtre du Marais. Il travaille, en effet, pour Robert Guérin, dit Gros-Guillaume, et pour Pierre Le Messier, dit Bellerose, l'un et l'autre chefs des Comédiens du roi à l'Hôtel de Bourgogne. Mais il écrit aussi à partir de 1626, pour Claude Deschamps et pour Charles Le Noir, fondateurs de la troupe qui ne s'est pas encore installée au jeu de paume du Marais, mais qui compte déjà le très célèbre Montdory. Les archives notariales montrent qu'il n'y a pas de partenariat fixe entre Hardy et une troupe : l'auteur ne réserve jamais la totalité de sa production à un groupe de comédiens ; si les pièces leur appartiennent, la plume de Hardy peut toujours se donner au plus offrant. D'ailleurs, les associations sont limitées dans le temps et les contrats se rompent, semble-t-il, facilement si bien que l'on se perd un peu dans les nombreux engagements qui lient Hardy et des troupes à la composition aléatoire. On comprend qu'en passant d'une association à une autre, Hardy ait ainsi pu donner une diffusion sans précédent à ses pièces. L'emploi de poète à gages lui permet de s'imposer comme le plus important des écrivains de théâtre dans le premier tiers du XVII^e siècle.

On a souvent pensé la relation entre Hardy et ses employeurs comme une exploitation contraignante, néfaste au talent du dramaturge. Outre que des amitiés et des fidélités transparaissent dans les archives notariales, il faut aussi remarquer que l'engagement en tant que poète à gages satisfait les intérêts de l'un et des autres. Pour Hardy, la vente de ses pièces lui assure des rentrées d'argent conséquentes qui viennent sans doute compléter d'autres sources de revenus ; elle lui permet aussi de se faire reconnaître en tant que poète. Pour les comédiens, la présence d'un dramaturge inventif parmi eux témoigne de leur importance et de leur poids : Alexandre Hardy semble être un gage de qualité. Cette conjonction d'intérêts a bien fonctionné puisque les comédiens professionnels parviennent à s'imposer face aux confréries d'amateurs présentes dans les grandes villes, et puisque le

poète à gages semble être reconnu comme un auteur à part entière dans les années 1620, recevant le titre de « poète ordinaire du roi ».

Famille, fortune, milieu et mécènes

Les historiens du théâtre, jusque dans les années 1960, l'ont toujours présenté comme un individu en rupture de ban, courant d'abord les routes de France en tant que saltimbanque et finissant sa vie dans la misère, évincé par la gloire des jeunes Corneille, Mairet, Du Ryer, etc. Il n'en est rien. Alexandre Hardy vient d'une famille de la bourgeoisie de robe, installée au Mans et à Paris : son père est avocat en la sénéchaussée et au présidial du Mans, ses oncles appartiennent à l'administration royale ou municipale parisienne, son cousin est un maître des requêtes reconnu au Parlement de Paris. Il a probablement bénéficié, comme tous les fils d'honnête famille, d'une bonne éducation humaniste dans un collège. Ses différentes adresses parisiennes attestent aussi d'un niveau de vie honorable : il habite dans les années 1615 le quartier de la porte Saint-Germain où se rassemblent les grandes familles de parlementaires ; durant ses heures de gloire jusqu'à sa mort en 1632, il habite rue Pastourelle puis rue de Bretagne dans le très aristocratique quartier du Marais. Dernier élément signifiant : les notaires mettent trois jours pour dresser l'inventaire de tous ses biens à sa mort. Tout prouve donc qu'Alexandre Hardy n'a pas été un écrivain creve-la-faim, ni un *self-made-man* du théâtre.

Comme beaucoup de dramaturges de l'Ancien Régime, notre auteur est issu du monde de la robe : il n'a donc rien d'un marginal. De plus, il est en quête d'une reconnaissance sociale et littéraire comme le montrent ses différentes relations avec le monde aristocratique et certains cercles de poètes. On sait qu'il a offert quelques pièces au jeune Louis XIII (en particulier une pastorale, *Corinne*, et une tragédie, *Aristoclée ou le Mariage Infortuné*, dont nous avons conservé un manuscrit offert au roi¹⁰). Hardy dédie, aussi, le second et le cinquième volumes de son *Théâtre* à deux favoris de Louis XIII : François de Barradas et Charles du Plessis, duc de Liancourt. Son inscription dans le cercle des poètes de cour n'a pas réussi, peut-être à cause de l'inimitié qui oppose notre auteur aux poètes courtisans du cercle de Malherbe, très bien représentés dans l'entourage de Marie de Médicis¹¹, peut-être parce que la préférence de Hardy est allée au monde du théâtre de ville et des compagnies de comédiens.

¹⁰ Il s'agit d'une très belle copie manuscrite, avec les armes du roi de France sur la couverture en vélin blanc. Elle se trouve au château de Chantilly probablement depuis le temps d'Henri II, prince de Condé et protecteur de Hardy.

¹¹ Sur la guerre entre Ronsardiens et Malherbiens, voir Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Il se trouve aussi qu'Alexandre Hardy a cultivé des relations privilégiés avec certains grands aristocrates qui ont un rapport plus distant avec la régente et le jeune roi. L'étude des dédicataires du *Théâtre* est parlante : le premier et le quatrième volumes du *Théâtre*, les plus beaux et les plus riches de la série, sont dédiés respectivement à Anne II, duc de Montmorency et à Henri II de Bourbon, prince de Condé, c'est-à-dire aux deux aristocrates les plus puissants de France jusqu'en 1632. Tout porte à croire que notre auteur a bénéficié, auprès d'eux, d'une protection et d'un soutien financier importants. On sait de plus qu'en 1614 et en 1632, à sa mort, Hardy est qualifié de « secrétaire de Monsieur le Prince » : il semble qu'il ait été une des mains du prince de Condé pendant plus de quinze ans. Il a tiré une partie de ses revenus de cette fonction – qui consiste, entre autres, à écrire des lettres, des pamphlets, etc. Alexandre Hardy appartiendrait donc, à ces réseaux de clientélisme que les grands aristocrates développent au XVII^e siècle, en particulier dans le monde parlementaire parisien mais aussi dans le monde théâtral. Les dédicataires du *Théâtre* sont très souvent, aussi, des protecteurs des poètes libertins. Montmorency, Schomberg et Liancourt, dédicataires du premier, du second et du cinquième volumes du *Théâtre*, sont les seuls appuis aristocratiques de Théophile lors de son procès et Hardy intègre un poème du poète libertin, en tête du premier tome qui paraît en 1624 alors que celui-ci est en prison. Le geste n'est pas anodin. De même, Tristan et Jean Baudoin lui écrivent à plusieurs reprises des poèmes de dédicace. Tout cela laisse à penser qu'Alexandre Hardy a eu quelques familiarités avec les cercles libertins : simple accointance ou relations plus profondes, il est impossible de le dire même si les tragi-comédies de Hardy, conçues comme un Théâtre du monde, partagent, par certains aspects, la vision de l'univers développée par les premiers libertins¹².

L'impossible entrée au Parnasse : l'entreprise éditoriale, ses difficultés et ses polémiques

La quête de reconnaissance ne passe pas seulement par la recherche des soutiens aristocratiques, elle se manifeste aussi par l'édition des pièces d'Alexandre Hardy. Cette publication de longue haleine – elle dure près de huit ans – est censée couronner la carrière du dramaturge. Seuls les très grands auteurs de théâtre ont fait publier leurs œuvres complètes : Grévin, Garnier puis Montchrestien ont fait éditer en un volume leur théâtre. Mais ce genre d'éditions reste une pratique rare et la plupart des dramaturges ne publient que des pièces séparées – et il est très probable que la publication est encore plus occasion-

¹² Sur les liens entre libertinage et dramaturgie irrégulière, voir Marco Lombardi, *Processo al teatro : la tragicommedia e i suoi mostri*, Pisa, Paccini, 1995 et Giovanni Dotoli, « Débat théâtral, libertinisme et italianisme », *op. cit.*, p. 119-153.

nelle chez les poètes à gages embauchés par des troupes. En rassemblant ses pièces dans un *Théâtre*, Alexandre Hardy souhaite se placer dans la lignée des grands dramaturges humanistes que sont Grévin et Garnier.

Cette entreprise commence au début du mois d'octobre 1622 lorsqu'Alexandre Hardy, « poète de Sa Majesté », obtient un privilège pour « faire imprimer [...] toutes et chacunes de ses œuvres, contenant plusieurs Poèmes, Tragédies et Pastorales, et spécialement (Les Chastes et Loyales amours de Théagène et Chariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en 8 poèmes dramatiques ou théâtres consécutifs) par lui revue et corrigée pour cet effet »¹³. En février 1623, il passe contrat avec Jacques Quesnel, imprimeur libraire de la rue Saint-Jacques, pour publier *les Chastes et Loyales Amours de Théagène et Chariclée*, mettant ainsi la première pierre à son entreprise éditoriale. Suivent ensuite les cinq volumes du *Théâtre d'Alexandre Hardy, parisien* publiés entre 1624 et 1628. En 1628, sont réimprimés le *Théagène et Chariclée* ainsi que le premier tome. En 1632, peut-être après la mort d'Alexandre Hardy, on réimprime l'ensemble de l'œuvre. Après cela, il n'y aura plus d'éditions de ses pièces.

Ce bel enchaînement de parutions ne doit pas laisser penser que l'entreprise est facile. Bien au contraire, elle connaît un certain nombre de difficultés qui sont autant d'obstacles à la gloire littéraire d'Alexandre Hardy. Tout d'abord, la publication de pièces de théâtre n'a rien d'une évidence au début du XVII^e siècle puisque le poète vend sa production aux comédiens qui en deviennent les propriétaires. Pour la faire imprimer, l'auteur doit obtenir de la troupe qu'elle lui rende ses œuvres ; or les acteurs refusent souvent, et à raison, de céder des ouvrages qui peuvent encore plaire sur scène. Souvent ces rétrocessions font l'objet de négociations : notre auteur peut récupérer ses anciennes pièces s'il en vend de nouvelles à la troupe. Le deuxième problème auquel Alexandre Hardy se confronte est celui de l'imprimerie. *Les Chastes et Loyales Amours de Théagène et Chariclée* semblent ainsi paraître plus tôt que Hardy ne l'aurait souhaité, sans qu'il ait le temps de faire des corrections. De même, très insatisfait des livraisons du tome deux et du tome trois du *Théâtre* – éditions fautives et moins soignées que le premier tome – Hardy abandonne Jacques Quesnel, son premier imprimeur, et fait appel au meilleur des imprimeurs provinciaux : Raphaël du Petit Val, installé à Rouen, puis à un autre libraire parisien, François Targa, très apprécié des dramaturges baroques. Les aléas de l'édition semblent arrêter l'entreprise éditoriale, en ne procurant au public qu'une petite partie de l'œuvre pléthorique de notre auteur. Enfin, si la publication du *Théâtre* consacre Alexandre Hardy comme auteur, elle offre aussi à ses ennemis matière à polémique et à dérision. La plupart des

¹³ « Privilège de l'Auteur » In Alexandre Hardy, *Les Chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée*, à Paris, chez Jacques Quesnel, 1623.

préfaces du *Théâtre* incluent une attaque contre les poètes courtisans, hostiles au « style un peu rude » de notre auteur. Parce qu'elle fige la poésie et la dissocie de la scène, la publication met à jour la facture vieillie des vers et, en particulier, l'influence de Ronsard que pourchassent les jeunes poètes bien en cour. C'est ainsi que le cinquième et dernier tome déclenche une bataille pamphlétaire entre deux jeunes dramaturges à la mode – Jean Auvray et Pierre Du Ryer – et Alexandre Hardy qu'on juge ridicule de pédanterie et d'obscurité¹⁴. Par un curieux renversement, l'édition de son *Théâtre* n'assure pas à Hardy l'entrée au Parnasse des grands auteurs, mais lui colle l'image d'un poète d'un autre temps, irrémédiablement démodé, n'apportant pas grand chose à la gloire des lettres françaises.

Un mythe des lettres françaises ?

On peut brièvement évoquer la postérité d'Alexandre Hardy car rarement un auteur ne fit l'objet de tant d'acharnements. Son nom se trouve lié à deux querelles littéraires successives. Dans les années 1620, les partisans de Malherbe, on l'a vu, tournent en dérision de façon systématique le travail poétique d'Alexandre Hardy. Les vers de son théâtre constituent alors un contre-modèle pour les poètes de la douceur et de la politesse françaises : à leurs yeux, l'œuvre d'Alexandre Hardy est une survivance obsolète de Ronsard dont il est bon de se débarrasser. Cette querelle, qui touche à l'*elocutio*, laisse place dans les années 1630 à la grande dispute de l'invention et de la composition dramatique : à partir de 1628, en effet, partisans de la vraisemblance et des règles et partisans de la liberté de composition et de la force de l'imagination s'opposent. L'œuvre d'Alexandre Hardy devient alors une inspiration que l'on revendique¹⁵ ou bien une façon d'écrire que l'on réprouve : les Réguliers, en effet, considèrent notre auteur comme la pointe extrême de la dramaturgie dite irrégulière, l'exemple même du monstre aberrant qui apparaît lorsqu'on ne suit pas la tradition antique. *La Pratique du Théâtre* de l'abbé d'Aubignac, puis les dictionnaires théâtraux du XVIII^e siècle perçoivent Hardy de la même façon : il s'agirait d'un auteur de troisième rang, dont le seul intérêt est de prouver que l'histoire du théâtre français est un lent progrès vers Corneille et Racine.

Les polémiques de 1620 et 1630 construisent donc l'image d'un Alexandre Hardy en tant que « primitif », poète des temps d'avant les grands génies classiques, quand on méconnaissait la douceur du français et les beautés de la « vraie » tragédie. Notre

¹⁴ On trouvera les textes et l'analyse de cette polémique dans Giovanni Dotoli, *op. cit.*, p. 192-214, dans Georges Forestier, « Modernité anti-classique et classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) » in *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 87-128, repris dans *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003 et dans Marco Lombardi, *op. cit.*

¹⁵ Voir en particulier le *Discours à Cliton* qui fait le plus bel éloge de notre auteur.

dramaturge passe à la postérité non pas comme modèle mais comme l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire, puis comme souvenir bizarre de ce théâtre d'avant¹⁶, enfin comme curiosité baroque¹⁷. Les représentations que construisent ces deux polémiques ont imprégné le discours critique jusque dans les années 1960 et nous en sommes aujourd'hui encore, quelquefois, victimes.

Une dramaturgie nouvelle ?

De la présentation précédente, on retiendra l'idée qu'Alexandre Hardy écrit pour des comédiens, donc pour leur offrir des occasions de briller, pour satisfaire un public éclairé et non-éclairé : notre dramaturge compose pour remplir des salles et le succès lui vient par le théâtre, par la représentation, et non par la publication de son œuvre. En ce sens, il ne faudrait pas exagérer l'influence de la dramaturgie humaniste sur l'œuvre de Hardy : son théâtre est à la fois un théâtre littéraire et populaire.

Invention, liberté et spectacle : quelques traits communs
d'une production variée

De quoi se compose le *Théâtre d'Alexandre Hardy* ? Notre auteur a retenu un ensemble de quatorze tragédies, de treize tragi-comédies (en comptant les *Chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée*), de cinq pastorales et de deux pièces mythologiques qui ne sont appelées ni tragédie ni tragi-comédie. On pourrait aussi inclure une comédie manuscrite anonyme, intitulée les *Ramoneurs*, probablement écrites vers 1620 et dont l'analyse stylistique montre une singulière parenté avec la langue d'Alexandre Hardy¹⁸. Celui-ci n'a donc retenu que trente-quatre pièces pour l'édition : la grande entreprise du *Théâtre* ne publie pas l'intégralité de l'œuvre mais propose ce qui semble être une anthologie. Cette anthologie maintient un certain équilibre entre la tragédie et la tragi-comédie, mais écarte les comédies et les intermèdes qui sortent aussi de la main de Hardy. Ces trente-quatre pièces

¹⁶ C'est la ligne que suivent Eugène Rigal (*Alexandre Hardy et le théâtre français, op. cit.*), Gustave Lanson (*Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Hachette, 1920) et Antoine Adam (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Domat Montchrestien, 1948).

¹⁷ Voir Jean Rousset, *Circé et le Paon. La littérature française à l'âge baroque*, Paris, José Corti, 1953, Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s.d. et son édition du *Théâtre du XVII^e siècle*, T.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, les éditions de Daniela della Valle pour *Alphée ou La Justice d'Amour*, Strasbourg, Cicéro, 1992, et de Bernadette Bearez-Caravaggi pour *La Belle Égyptienne*, Fasano/Paris, Schena/Nizet, 1983. De cette dernière, voir aussi *La Poétique d'Alexandre Hardy*, Fasano, Schena, 1987 et *Alexandre Hardy, témoin de son époque*, Milano, La Nuova Italia ed., 2000.

¹⁸ *Les Ramonneurs*. Comédie anonyme en prose, ed. Austin Gill, Paris, Librairie Didier, 1957.

forment un très bel ensemble, particulièrement intéressant pour comprendre l'art théâtral au début du XVII^e siècle. Il est difficile de trouver des caractères précis et communs à toute cette production. Notre dramaturge a quelque chose du polygraphe : on trouve dans son œuvre plusieurs manières, plusieurs façons d'écrire qui rendent difficiles les comparaisons intergénériques. On peut retenir, cependant, trois traits qui définissent sa manière d'écrire pour le théâtre.

Tout d'abord, Hardy est un auteur avide de sujets nouveaux, c'est-à-dire qu'il recherche des histoires qui n'ont jamais été portées sur le théâtre. Il se détourne des grands sujets tragiques qui avaient nourri les auteurs de la Renaissance : chez lui, pas de *Médée*, pas de *Sophonisbe* ou autres héroïnes bien connues, pas de tragédies bibliques ou sacrées non plus. On comprend aussi pourquoi le genre tragi-comique, genre de l'invention par excellence est si représenté dans sa production. Le succès de Hardy vient sans doute de sa capacité à mettre au théâtre des sujets peu connus et à surprendre son spectateur. Ce goût pour la nouveauté l'amène aussi à jouer avec des textes à la mode, en particulier avec les romans : Hardy est un des premiers en France à adapter au théâtre Cervantès, nouvellement traduit par François de Rosset, tout comme il est l'un des premiers à porter l'univers pastoral sur la scène.

Le second élément frappant dans son œuvre est le caractère très libre de l'écriture : Alexandre Hardy ne suit pas les principales règles développées par Horace et il ne connaît Aristote que très superficiellement. Il n'y a pas d'unités ni de bienséances, et en ce sens, l'œuvre de notre auteur diffère beaucoup du grand théâtre de la Renaissance. Plusieurs choses expliquent la non-régularité de son œuvre : la spécificité d'un sujet, d'une histoire prime toujours sur les lois d'un genre ; le théâtre de cette époque ne se pense pas et ne se voit pas comme représentation vraisemblable du réel ; enfin, l'écriture théâtrale récupère, à partir des années 1580, des types de scène et de jeux, très présents dans les mystères profanes et sacrés du XVI^e siècle et auxquels les spectateurs sont attachés. En ce sens, Hardy tourne bien le dos à une dramaturgie qui cherche à faire renaître le théâtre antique, il s'adapte plutôt au goût de ses contemporains. Cette position le rapproche beaucoup des grands auteurs baroques des années 1630. L'œuvre d'Alexandre Hardy partage avec ceux-ci un goût pour la variété : les tragi-comédies et les pastorales font alterner, par exemple, scènes comiques et scènes pathétiques ; toutes les pièces multiplient les lieux d'action comme s'il fallait montrer le plus de choses possibles d'un sujet. Cette dramaturgie de la diversité est à rapprocher du grand thème baroque du théâtre du monde.

Enfin, son souci du public explique aussi l'importance du spectacle dans son œuvre. Hormis un petit nombre de pièces (*Mariamne*, et dans une moindre mesure, *Panthée*), toute sa production inclut des jeux de scène et des dispositifs scénographiques complexes et si l'on regarde les textes de près, on se rend compte qu'Alexandre Hardy a un réel sens du spectacle et de la mise en scène. Il écrit pour utiliser tout l'espace de jeu,

pour mettre en mouvement les comédiens et frapper le regard du spectateur. Ainsi fait-il représenter sur scène la plupart des catastrophes de ses pièces : on enlève, on viole, on assassine, on se bat très souvent dans son théâtre. Mais il y a aussi des métamorphoses dans les pastorales, des machines dans les pièces mythologiques. Le sens de l'image théâtrale est aussi très présent par la citation d'emblèmes et d'allégories courants dans l'Europe baroque. Bref, le spectacle est le premier élément d'une esthétique de la merveille chargée de surprendre les esprits et d'émouvoir les cœurs.

Alexandre Hardy et l'histoire du théâtre :
héritages revendiqués et solutions de continuité

La façon dont Alexandre Hardy se présente dans ses avis au lecteur diffère de sa pratique de poète à gages. Dans les paratextes, notre dramaturge insiste beaucoup sur l'héritage du XVI^e siècle : il évoque les noms de Ronsard, Virgile et Homère, ceux de Sénèque, de Garnier et de Grévin, donnant de lui-même l'image d'un dramaturge à la solide culture humaniste, dans la lignée des poètes du siècle précédent. Comme l'écrit Bénédicte Louvat-Molozay, il élabore « un processus d'auto-classicisation assez remarquable »¹⁹. Cet héritage revendiqué en 1623 et en 1628 attire l'attention sur ce que Hardy doit à la Pléiade et il ne fait pas de doute que ses vers, et en particulier son lexique, reprennent des formes ronsardiennes. Alors qu'au même moment Malherbe et Théophile revendiquent la politesse ou la simplicité de l'écriture, notre dramaturge considère que l'érudition, la complexité syntaxique et lexicale font le sel de la poésie. Ces choix stylistiques ont pu amener la critique à considérer, un peu trop rapidement, la production d'Alexandre Hardy comme un prolongement de l'esthétique humaniste. Du coup, la coupure entre lui et la jeune génération, incarnée par Corneille et Rotrou, s'en trouve exagérée : 1628, année de la polémique avec Auvray et Du Ryer, marquerait à la fois la disparition de Hardy comme auteur de théâtre et la fin définitive de la dramaturgie humaniste. Or si l'on prête un peu trop foi aux héritages déclarés de Hardy, on court le risque de ne pas voir tout ce qui, dans son œuvre, ne ressemble pas à du Garnier. Les allusions sexuelles, les nombreux jeux de scène violents sont alors compris comme d'amères concessions à un public rapidement considéré comme ignare et grossier. Or, si l'*elocutio* d'Alexandre Hardy suit un modèle suranné dans les années 1620, l'architecture des pièces, leur dramaturgie à proprement parler, est en phase avec son temps.

En effet, le théâtre de Hardy se comprend par rapport à l'évolution de l'écriture dramatique en France depuis les années 1580 : la diffusion de genres nouveaux dans tout

¹⁹ Bénédicte Louvat-Molozay, « Préface », in Alexandre Hardy, *Alceste ou la Fidélité*, éd. Sandrine Léonide, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2004, p. IX.

le pays, hérités de l'Antiquité et transmis par la médiation des théâtres de collège, s'accompagne d'une véritable adaptation de la dramaturgie humaniste aux modes de narration et de représentation en vogue dans les théâtres publics, aux traditions d'écriture et de jeux auxquels le public urbain est attaché. Depuis les années 1580, on reprend les principes d'éclatement spatio-temporel et de représentation des actions qui sont à la base de la dramaturgie dite médiévale parce que ce sont des codes de représentation plus familiers aux auteurs, aux acteurs et aux spectateurs. Il ne s'agit sans doute pas d'un mouvement de réaction contre la tragédie humaniste, ou d'une modernisation ou d'un retour vers des formes plus archaïques ; on peut au contraire considérer que cette évolution de l'écriture dramatique naît d'un processus d'acculturation : en se diffusant dans les villes françaises, les tragédies produites dans le cercle savant de la cour et des collèges sont comprises différemment et se transforment. Le théâtre d'Alexandre Hardy poursuit à sa manière cette évolution des formes : il n'y a donc pas de continuité linéaire entre les grands auteurs tragiques dont pourtant il se réclame – Jodelle et Garnier – et les pièces qu'il écrit. C'est ainsi qu'il abandonne les chœurs d'entracte, qu'il représente tous les lieux de la fable et qu'il ne cherche pas nécessairement à limiter ses intrigues dans le temps. Surtout, la progression de l'intrigue, l'action des personnages et les renversements de situation que cette action peut provoquer, passent au premier plan : l'œuvre de Hardy se distingue des dramaturgies du siècle passé, par son sens de l'animation, ce qu'il faut entendre le plus largement possible. La fable est animée, c'est-à-dire qu'elle ne montre pas un seul événement mais une série complète d'actions : beaucoup d'événements peuvent se produire chez Hardy (par exemple, dans *Scédase*, des jeunes gens trompent leur précepteur, violent et assassinent deux filles, le père décide de faire un procès contre eux, il est débouté de sa plainte, il appelle ses concitoyens à la révolte puis il se suicide). Il faut, par ailleurs, inventer une motivation à ces actions, c'est-à-dire leur donner une cause psychologique : Hardy se distingue aussi par une attention plus importante aux motivations passionnelles de ses personnages, à ce qui les anime à agir. Enfin ces événements sont pour la plupart représentés sur scène et ne passent pas par la médiation d'un messager ; le spectacle est, en ce sens aussi, animé puisque cette solution dramaturgique conduit les comédiens à jouer les actions de leur personnage : à eux, donc, de se tuer, se combattre, voyager, s'embrasser, etc. Cette importance de l'animation instaure, bel et bien, une rupture par rapport à la dramaturgie humaniste plus oratoire et plus lyrique. Le théâtre d'Alexandre Hardy participe de l'invention d'un modèle dramatique, centré sur l'action d'un personnage, qui est appelé à un bel avenir.

On se gardera donc de considérer que la production d'Alexandre Hardy est une œuvre de crise ou de transition entre deux grandes époques de création théâtrale : rien n'indique que les contemporains de Hardy aient compris ses pièces comme une remise en cause du

modèle humaniste ou comme une esthétique inaboutie. Ce n'est une crise ou une transition que si l'on prend le point de vue des règles ou des poétiques systématiques que le XVI^e et le XVII^e siècles ont pu produire. Qu'on ne se trompe pas de perspective : le théâtre d'Alexandre Hardy ne se limite pas à l'ir-régularité. Comme les auteurs élisabéthains, comme Rotrou, Mairet, Mareschal, son théâtre prétend représenter la totalité du monde, à la fois tous ses lieux et tout ce qui peut arriver dans ces lieux. Comme le dit si bien le *Discours à Cliton*, publié en 1637 lors de la Querelle du Cid : « L'objet de la poésie dramatique est d'imiter toute action, tout lieu et tout temps, de façon qu'il n'arrive rien au monde par quelque cause que ce soit, il ne s'y fait rien par aucun espace de temps et il n'est point de pays de si grande étendue ou si éloigné que le Théâtre ne puisse représenter. »²⁰ Le théâtre d'Alexandre Hardy est bien, de ce point de vue, un théâtre du monde, « un Abrégé de tout l'Univers »²¹, qui montre tout, qui raconte tout parce que c'est le moyen de plaire à tous.

La pièce

Septième tragédie publiée sur les quatorze présentées dans les cinq tomes du *Théâtre d'Alexandre Hardy*, *Coriolan* est une pièce exemplaire de l'esthétique tragique d'Alexandre : elle est, comme *Scédase ou l'Hospitalité violée*, comme *Timoclée ou la Juste Vengeance*, inspirée par l'œuvre de Plutarque ; comme *La Mort d'Achille* ou *La Mort d'Alexandre*, elle est centrée sur les causes de l'assassinat du protagoniste ; enfin, comme toutes les autres tragédies à l'exception de *Procris ou la Jalousie*, de *Lucrece ou l'Adultère puni* et d'*Alcméon ou la Vengeance féminine*, elle met en scène un conflit d'ordre politique²².

Datation

Comme nous l'avons rapidement expliqué en introduction, nous ne savons rien sur l'écriture de cette pièce. Terence Allott date la pièce de l'année 1607 et rapproche la figure de Coriolan du maréchal de Biron, traître à son roi et exécuté en 1602. Il ne s'agit, bien sûr, que d'une hypothèse : les contrats de vente qu'Alexandre Hardy a passés avec les comédiens et qui ont pu être retrouvés, ne nous fournissent aucun renseignement pour la data-

20 *Discours à Cliton sur les Observations du Cid. Avec un traité de la disposition du poème dramatique et de la prétendue règle des vingt-quatre heures*, À Paris, Imprimé aux dépens de l'Autheur, p. 39. Voir Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale*. Paris, Klincksieck, 1995, p. 60-68.

21 *Id.*, p. 79.

22 On peut se reporter à la notice proposée par Eugène Rigal, in E. Rigal, *op.cit.*, p. 326-333, à l'introduction de Terence Allott in Alexandre Hardy, *Coriolan, Tragédie*, Exeter, University of Exeter, 1978, à l'analyse proposée par E. Forsyth in E. Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, ed. revue et augmentée, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 338-341.

tion ; la pièce ne comporte pas d'allusion à un contexte précis. L'auteur dit que les pièces du second volume datent de sa jeunesse, sans plus de précisions. On peut imaginer que le *Coriolan* ait été composé entre 1605 et 1615 ; il ne s'agit pas, de toute façon, d'une tragédie nouvelle ou récente sinon les comédiens n'auraient pas accepté qu'elle soit publiée.

Bien que tardivement publiée, la pièce n'est pas obsolète pour autant. Le dédicataire du second tome du *Théâtre* n'est pas indifférent : notre auteur offre ce volume à Charles de Schomberg (1601-1656), duc d'Halluin, un des compagnons favoris de Louis XIII. Cependant, rien dans l'épître dédicatoire ne permet de distinguer ce jeune aristocrate bien en cour d'un autre personnage qui porte aussi à la même époque le titre de duc d'Halluin²³ : Henri de Nogaret de la Valette (1591-1639), comte de Candale, fils aîné du duc d'Épernon. Or la figure de Nogaret n'est pas sans rappeler celle de Coriolan. Ce grand aristocrate, qui est aussi le patron de Théophile de Viau, se brouille de nombreuses fois avec son père, quitte la France pour se mettre au service de la République de Venise. Quand il revient en France en 1614, il entre dans le parti des Princes, puis abjure la religion catholique pour devenir protestant, avant de retourner dans le giron de l'Église. Puis, après un bref passage en Hollande auprès du Prince d'Orange dans les années 1620, il se remet au service de Venise qui le nomme généralissime. La vie de ce général courageux, rebelle et en butte à l'ingratitude de son pays, entre en résonance avec deux des tragédies du tome II qui représentent deux héros rebelles : Achille et Coriolan. Les coïncidences entre la vie de Biron ou de Candale et celle de Coriolan peuvent donner lieu à une lecture analogique de la tragédie, suivant la pratique des clefs, courante au XVII^e siècle. Toujours est-il qu'en 1625, les références de la pièce, les problèmes politiques qu'elle met en scène sont loin d'être étrangers au lecteur.

Le sujet

L'histoire de Coriolan fait partie de la mémoire commune de tous ceux qui ont reçu une éducation humaniste : présente chez les trois principaux historiens antiques (Tite-Live, Denys d'Halicarnasse et Plutarque), elle ne peut passer inaperçue des personnes qui savent le latin. Les énormes succès de librairie qu'ont été la traduction de Tite-Live par Blaise de Vigenère et celle de Plutarque par Jacques Amyot, a diffusé un peu plus encore la biographie de l'illustre Romain. Celle-ci constitue, en effet, une source d'ex-

23 Henri de Nogaret a été le premier mari d'Anne, duchesse d'Halluin (morte en 1641) et obtient par ce mariage le titre de duc d'Halluin. Les époux divorcent peu de temps après. Mais Henri de Nogaret conserve le titre qui est aussi porté par le second mari d'Anne d'Halluin : Charles de Schomberg. Si par recoupement avec les autres dédicataires du *Théâtre*, il nous semble vraisemblable que le duc d'Halluin du tome II soit Schomberg, il faut reconnaître cette ambiguïté, peut-être voulue par Hardy qui ne cherche pas à identifier plus précisément son protecteur.

emples aussi bien éthiques que politiques : la colère de Coriolan, les révoltes de la plèbe romaine et les remontrances du Sénat, le dévouement des femmes à l'intérêt public et la piété du héros à l'égard de sa mère sont autant de références maîtrisées et exploitées par les hommes de la Renaissance.

Il semble qu'au XVI^e siècle, on retienne de l'épisode de Coriolan essentiellement deux choses : d'une part, l'opposition entre le peuple et le sénat ; d'autre part, la vengeance d'un grand seigneur exilé. Jean Bodin, dans les *Six Livres de la République*, indique l'exemple de Coriolan lorsqu'il analyse les changements de régime et les inconvénients d'une aristocratie qui devient une démocratie. Dans ce contexte, l'histoire du héros romain sert à montrer qu'« il est dangereux en toute République de bannir un grand seigneur. »²⁴. Pour Machiavel, elle montre aussi qu'il vaut mieux procéder à des procès publics car cela permet de contenir la fureur de la foule. Cette histoire intéresse les penseurs de la Renaissance en tant que crise extrême dans les rapports entre la plèbe et le Sénat. C'est donc d'abord d'un point de vue politique que l'on retient la figure de Coriolan : elle permet, notamment, de comprendre la place du peuple dans l'État et la nécessité de maintenir l'union entre tous les membres du corps social. À ce titre, le héros romain apparaît comme celui qui par l'inflexibilité de son caractère, détruit l'unité de Rome. Jean-Pierre Camus, évêque de Belley, cite l'exemple de Coriolan dans le chapitre des *Diversités historiques* consacré à l'opiniâtreté²⁵. Si le héros romain apparaît dans un contexte de philosophie morale, l'analyse de Camus aboutit, elle, à une réflexion politique sur le caractère que doit avoir l'homme d'État, et plus généralement le citoyen. Au XVI^e siècle et au début du XVII^e, Coriolan ne compte pas parmi les grands exemples de la vertu romaine comme Brutus ou Horacius Cocles par exemple. Dans la pièce de Hardy, la caractérisation du protagoniste participe de cette représentation finalement péjorative.

Ceci étant, la même période connaît aussi d'autres figurations beaucoup plus positives du héros. Par exemple, celui-ci apparaît dans les fêtes urbaines du XVI^e siècle.

24 Jean Bodin, *Les Six Livres de la République de J. Bodin Angevin*. À Paris, chez Jacques Du Puy, Libraire Juré, à la Samaritaine, 1577, Livre IV, chapitre I, « De la naissance, accroissement, estat fleurissant, decadence, et ruine des Republicques », p. 392.

25 « Cestuy-mesme Plutarque reprend Coriolanus : de ce qu'il estoit tellement entier et inflexible en ses resolutions, qu'il s'en fust pas departy de la largeur d'un ongle, desirant un homme d'estat et qui se mesle du gouvernement de la chose publique, un esprit souple, ployable et contournable à divers sens : chose totalement requise en la vie civile et conversation humaine : l'Opiniâtreté, comme dit Platon, demeurant avecques la solitude, c'est à dire que ceux qui s'acheurtent obstinement à leurs opinions sans vouloir jamais s'accommoder à autruy, demeurent à la fin tous seuls. » in Jean-Pierre Camus, « De l'Opiniastreté », Livre Neuviesme, Chapitre X, in *Les Diversitez de Messire Jean Pierre Camus, Evesque et Seigneur de Belley. Contenant dix Livres divisez en deux Tomes. Seconde edition*. À Paris, chez Claude Chappellet, rue saint Jacques, à la Licorne, 1612, f 393 r.

Lorsque la reine Claude de France entre dans Paris après son couronnement, le poète Pierre Gringore fait dresser devant l'église des Saints-Innocents un tableau vivant à deux niveaux : à l'étage supérieur, on voit l'Amour conjugal, l'Amour divin et l'Amour naturel ; à l'étage inférieur, on place les figures de Porcia et de Julia, de David et d'Abigaïl, et de Coriolanus et de sa mère Veturie. Gringore écrit l'explication suivante :

Desoubz la tierce partie du cueur ou est Amour Naturelle assiste Coriolanus, qui fust homme magnanime et de grant courage et de bon conseil. Lequel, après ce qu'il eut fait plusieurs beaux faitz d'armes pour le proffit et honneur de la chose publique de Romme, ce non obstant a l'instigation d'aucuns envieux qui emeurent la commune, il fut degetté et banny de la ville de Romme.²⁶

Il s'agit bien ici d'une figuration héroïque et il est intéressant de voir que comme c'est l'envie des tribuns démagogues qui cause la chute de Coriolan, comme dans la pièce de Hardy. Le héros romain devient donc l'exemple de l'Amour Naturel qui unit les enfants aux parents. D'où l'importance que prend Veturie, mère de Coriolan dans la description de Gringore. Le tableau la montre en larmes et découvrant ses seins à son fils, dans une des premières variations iconographiques sur l'épisode de la supplique. Il n'est pas indifférent que Veturie apparaisse dans ce contexte de cérémonie urbaine et cela pourrait expliquer, selon nous, le développement qu'en propose Alexandre Hardy dans sa pièce.

On retrouve enfin Coriolan dans un autre contexte spectaculaire : celui de la fête équestre. Le guerrier romain devient alors un personnage, ou plus exactement un nom d'emprunt pour les grands aristocrates qui participent aux courses de bague ou aux carrousels dont la royauté française est férue. Son nom prête au combattant les grandes qualités militaires du héros. On retrouve un Coriolanus dans l'Entrée des Illustres Romains du *Camp de la Place Royale*, donné en 1612 lors du mariage du petit Louis XIII avec l'infante d'Espagne Anne d'Autriche²⁷. Tout comme il apparaît dans les recueils recensant les grands capitaines de l'Histoire²⁸, on fait appel à lui parce qu'il est un chef militaire modèle,

26 *Le Coronement, sacre et entree de la royne a Paris* [1517] in Pierre Gringore, *Les Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, ed. Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2005, p. 169.

27 Voir, par exemple, Laugier de Porchères, *Le Camp de la Place Royale ou Relation de ce qui s'est passé les cinquiesme, sixiesme et septiesme jour d'Avril, mil six cents douze, pour la publication des Mariages du Roy, et de Madame, avec L'Infante et le Prince d'Espagne. Le tout recueilli par le commandement de sa Majesté*. À Paris, Chez Jean Micard, 1612, p. 294 sq. : « Entrée des Illustres Romains ».

28 Voir *Le Portrait et Images des plus excellents capitaines et illustres, tant Grecs que Romains, le tout fait au naturel suivant plusieurs Médales et figures antiques. Avec bref sommaire de leurs vies et actes dignes de mémoire. Extrait de Plutarque Cheronée*. À Paris, 1603.

incarnant les grandes vertus de la guerre : patience, hardiesse et stratégie. Dans ce cas-là, sa représentation, délestée des ambiguïtés de son caractère ou du contexte politique, est bien épique ou héroïque. On ne retient plus de Coriolan le caractère malheureux de son histoire : l'« Illustre Romain » devient une figure de la gloire militaire, il incarne la vertu de force, vertu royale au cœur de l'idéologie monarchique des premiers Bourbons.

L'image de Coriolan n'est donc pas univoque entre le XVI^e et le XVII^e siècle : son sens varie en fonction des contextes où elle apparaît. Exemple politique, allégorie des liens naturels, masque glorieux, la figure du héros romain hésite entre plusieurs représentations qui se retrouvent dans la tragédie d'Alexandre Hardy. Il est difficile de repérer une évolution dans les interprétations du personnage au cours de cette centaine d'années. Il semble néanmoins que l'iconographie de la rencontre du héros et de sa mère devienne un des grands sujets de la peinture d'histoire dans la première moitié du XVII^e siècle, comme si l'on finissait par retenir d'abord la dimension pathétique de cette histoire.

On signalera pour finir que le sujet de Coriolan n'a été que peu de fois mis en scène. Un des premiers exemples, en France, est la tragédie écrite par Pierre Thierry, sieur de Montjustin, et publiée avec ses *Œuvres premières*²⁹ en 1601. La *Tragédie de Coriolanus* reprend la forme très oratoire des pièces humanistes ; elle a ceci d'intéressant qu'elle propose un découpage de la fable similaire au *Coriolan* de Hardy et qu'elle donne à Tullus (Amfidie) un rôle beaucoup plus important que chez Plutarque. Cependant, il est peu probable que la tragédie de Pierre Thierry ait pu inspirer Alexandre Hardy : les *Œuvres Premières du sieur de Montjustin* n'ont connu qu'un petit tirage. Après Hardy, on ne retrouve Coriolan que deux fois sur la scène française du XVII^e siècle. En 1638, Urbain Chevreau et François Chapoton publient chacun, une tragédie de *Coriolan*, l'un en respectant les règles, l'autre en suivant de très près la pièce de Hardy – on peut même penser qu'il s'agit d'une réécriture modernisée du *Coriolan* présenté ici. Cette concurrence et ces choix esthétiques si opposés les amènent à écrire deux préfaces polémiques qui sont à ajouter à la bataille entre les réguliers et les auteurs dits baroques et à la concurrence des troupes parisiennes. Après ces deux pièces, l'histoire de Coriolan est délaissée par les dramaturges français³⁰.

29 Pierre Thierry, *Les Œuvres Premières du Sieur de Mon-Justin. Dédiées en général à Monseigneur le Comte de Fontenoy, prince du Saint-Empire, etc.* Imprimé à Pontoise, 1601. Je remercie chaleureusement Mickael W. Meere qui a eu la gentillesse de me procurer une copie de cette pièce introuvable en France.

30 Les dictionnaires du XVIII^e siècle rapportent la création de deux autres *Coriolan*, l'un en 1676 écrit par Abeille, l'autre en 1784 écrit par La Harpe. Ces deux pièces n'ont pas eu de succès.

La mort de Coriolan : variation sur une formule tragique
du théâtre d'Alexandre Hardy. Dramaturgie et mise en scène

Coriolan constitue une variation sur un type d'intrigue très apprécié par Alexandre Hardy : comme quatre autres pièces, elle raconte une vengeance qui conduit à l'assassinat du héros. Alexandre Hardy croise donc deux modèles de tragédies en vogue depuis les années 1580 : d'une part, la tragédie historique qui donne à l'intrigue un enjeu politique, et d'autre part, la tragédie de vengeance qui insiste sur les passions des personnages et qui permet de motiver leur action. Ce schéma qui est celui de *La Mort d'Achille* et de *La Mort d'Alexandre*, se retrouve dans *Coriolan* et d'une certaine façon, notre tragédie pourrait s'intituler *La Mort de Coriolan*. Cela n'a rien d'extraordinaire au regard des critères génériques de l'époque : comme le rappelle Jean de La Taille en 1572, la tragédie « ne traite que de piteuses fortunes des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrales cruautés des Tyrans, et bref, que larmes et misères extrêmes »³¹.

De la *Vie de Coriolan* de Plutarque au *Coriolan* de Hardy : la question des sources

Comme la plupart des auteurs de tragédies de son temps, Alexandre Hardy prend son sujet dans les *Vies des Hommes illustres* de Plutarque qui consacre un livre entier à l'histoire de Gaius Martius Coriolanus, comparé à Alcibiade. Les sources secondaires sont peu nombreuses : il ne semble pas qu'Alexandre Hardy se soit appuyé sur Tite-Live ; quant à Denys d'Halicarnasse, si quelques passages font écho aux très nombreux et très longs discours rapportés par l'historien grec, il ne semble pas que notre auteur ait beaucoup consulté les *Antiquités Romaines*. D'ailleurs, Denys d'Halicarnasse analyse surtout l'histoire de Coriolan comme un épisode central dans la crise de la République romaine, due aux dissensions entre le Sénat et la Plèbe, entre un système oligarchique et des prétentions démocratiques. Cette perspective politique est loin d'être centrale dans la pièce de Hardy. Certains éléments laissent à penser qu'il a consulté plusieurs versions de la *Vie de Coriolan* : le nom d'Amfidie, au lieu d'Aufdie/Aufidius, n'existe que dans quelques versions abrégées de Plutarque, notamment dans celle de Georges de Selve qui travaille à partir de traditions manuscrites grecques de l'œuvre de Plutarque. Les noms de *Licinie*, au lieu de *Sicinie*, et de *Volomnie*, au lieu de *Volumnie*, laissent à penser qu'Alexandre Hardy s'est probablement inspiré d'autres sources historiques ou d'autres traductions

31 Jean de la Taille, « De l'Art de la tragédie », in *Saül le furieux, Tragedie prise de la Bible, Faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs Tragiques*. À Paris, par Frederic Morel Imprimeur du Roy, 1572, f. 2 v.

de Plutarque ; mais il peut s'agir d'erreurs ou de confusions plus ou moins volontaires, notamment dans le premier cas.

En centrant sa pièce sur l'enchaînement d'événements qui conduisent à l'assassinat de Coriolan, Alexandre Hardy se détache des objectifs des *Vies des hommes illustres* de Plutarque où il puise son sujet. Alors que l'historien grec s'attache à raconter toute la carrière de Coriolan, Alexandre Hardy ne retient que la seconde moitié du récit, en se concentrant sur tous les éléments qui peuvent expliquer son meurtre. S'il suit d'assez près l'historien grec, sa pièce est plus une adaptation qu'une simple transposition ou une mise en scène de la *Vie* de Plutarque. C'est essentiellement dans le premier monologue de Coriolan, dans la grande tirade de Licinie à l'acte I et dans le dialogue entre Valérie et Volumnie à l'acte IV que l'on retrouve des allusions à cette première partie de la *Vie* qui n'est pas montrée sur scène. Alexandre Hardy réduit la biographie en mettant en valeur la causalité des événements et le caractère de Coriolan, au détriment des luttes compliquées entre le Sénat, les Tribuns et la Plèbe, au détriment aussi de la question militaire et de l'expansion de Rome. On remarquera que l'horizon politique et militaire n'est pas évacué pour autant : c'est bien l'extension inéluctable de Rome qui cause la mélancolie d'Amfidie à l'acte II ; de même, les relations tendues entre le Sénat et la Plèbe se trouvent évoquées dans la scène 2 de l'acte I et dans la scène 1 de l'acte III. On voit bien qu'Alexandre Hardy ne se contente pas de réduire Plutarque, il le condense de façon à ce que les cinq actes comprennent tous les enjeux de la pièce.

Cette concentration de la matière historique amène ainsi notre auteur à ne retenir que les séquences-clés de la biographie. Le *Coriolan*, par certains égards, est une compilation des situations les plus intenses de la *Vie* écrite par Plutarque : le procès de Coriolan, la supplication de Coriolan à Amfidie, l'ambassade des prêtres, l'ambassade des femmes, l'assassinat de Coriolan. Les cinq actes s'organisent donc autour de ces situations très fortes qui sont les pivots du drame, que le public connaît et attend. Adapter Plutarque conduit Alexandre Hardy à fabriquer des images théâtrales à partir de ces moments qui sont dans toutes les mémoires. Le théâtre d'Alexandre Hardy doit son efficacité dramatique à cette concentration : le drame se joue dans des séquences-clés que l'auteur représente toujours, rendant ainsi visibles et compréhensibles les rapports de force.

L'adaptation de Plutarque, si elle n'est pas une simple transposition scénique, est très respectueuse. Alexandre Hardy apporte, néanmoins, de discrètes inventions qui permettent d'accentuer certaines lignes dramatiques et d'étoffer certains personnages. L'essentiel de ses apports vise à enrichir Plutarque et à combler certains de ses silences : Alexandre Hardy motive, en effet, plus nettement les actions des personnages que ne le fait l'historien. On trouve dans sa tragédie une véritable attention au personnage. Il amplifie, par exemple, le rôle d'Amfidie et lui donne une dimension d'opposant plus importante : ses monologues, notamment celui de l'acte IV, donnent au personnage un caractère com-

plexe, fait de jalousie et de mélancolie. De même, Hardy enrichit le petit rôle de Valérie en en faisant une porte-parole des dieux, ce qui n'est qu'une simple hypothèse pour l'historien grec. Surtout, il souligne l'importance de Volomnie et sa relation avec Coriolan en inventant deux scènes : la rencontre du premier acte entre la mère et le fils et la scène de deuil du cinquième acte. La première rencontre préfigure la grande supplication de l'acte IV : ce premier appel à la pitié utilise à peu près la même rhétorique que la célèbre tirade de Volomnie. Cette invention a, d'abord, un intérêt dramatique puisqu'elle met en scène l'inflexibilité de Coriolan face à sa mère ; cela permet de motiver la résistance de Volomnie face à Valérie, de dramatiser l'ambassade des femmes en laissant entendre que celle-ci pourrait échouer, et de rendre l'émotion de Coriolan étonnante parce qu'extraordinaire. La mère, beaucoup plus présente dans la pièce que dans les sources historiques, prend donc une importance inédite.

Chœurs, monologues et scènes d'action : particularités de la dramaturgie d'Alexandre Hardy

La composition du *Coriolan* reprend certains des traits les plus remarquables de l'écriture dramatique d'Alexandre Hardy : on y retrouve, en effet, un nombre élevé de monologues ainsi qu'une utilisation très particulière des formes chorales. On compte sept monologues (quatre pour le rôle de Coriolan, deux pour celui d'Amfidie, un pour Volomnie) pour seize scènes. La plupart de ces monologues interviennent en début d'acte selon un procédé courant dans la dramaturgie renaissante et baroque. Ce choix formel permet au dramaturge d'étoffer certains rôles et de fabriquer une meilleure cohésion dramatique. Il permet aussi de porter sur la scène toute la réflexion éthique et psychologique que mène Plutarque sur le caractère de Coriolan. En faisant voir l'ampleur de la colère du personnage, sa cruauté, son orgueil mais aussi sa patience et son courage, Hardy figure les contradictions de son caractère, à la fois irascible et magnanime. Par ailleurs, la pièce se distingue par la présence de nombreux chœurs : Chœur des Romains, Sénat, Chœur des Volsques, Conseil des Seigneurs Volsques, Troupe des Dames Romaines. Si un nombre aussi grand est exceptionnel dans la dramaturgie d'Alexandre Hardy, la forme de ces chœurs se retrouve dans d'autres tragédies : on peut penser à *Méléagre* ou à *Scédase* dans le tome I du *Théâtre*, ou bien à *Aristoclée* au tome IV, ou encore à *Timoclée* au tome V. Contrairement aux chœurs de la tragédie humaniste dont les interventions à l'entracte n'ont pas d'incidence sur l'action, le chœur dans le théâtre d'Alexandre Hardy fonctionne comme un personnage à part entière : il a un caractère, des passions, un rôle dans le drame, bref une véritable individualité³². Présente dans le théâtre européen de la même époque,

32 Il est vraisemblable que ces chœurs n'aient pas été joués par une quinzaine d'acteurs mais par trois

cette forme apparaît en France dans les années 1600-1615, en particulier dans les pièces à fortes dimensions politiques³³ ; elle disparaît après 1620. Dans le *Coriolan* de Hardy, la forme chorale permet de représenter la dimension proprement politique de la pièce. Celle-ci se trouve incarnée par un personnage-groupe, attirant ainsi sur la dimension collective des enjeux. Nous ne sommes pas loin de l'esthétique épique d'un Brecht.

On retrouve, enfin, une dernière forme caractéristique du théâtre d'Alexandre Hardy, et plus généralement de la dramaturgie baroque, à savoir la représentation d'actes de violence au cours de scènes d'action. La catastrophe est jouée sur scène sous les yeux de tous les spectateurs : Coriolan est assassiné en public. Hardy ne respecte pas le modèle horacien, en vigueur dans la dramaturgie humaniste, qui demande de faire accomplir les violences tragiques derrière la scène et de les faire raconter par un témoin – messenger ou nourrice par exemple. La représentation de la mort de Coriolan s'explique par plusieurs raisons. Tout d'abord, la pièce est construite sur les cinq épisodes les plus connus qui constituent la seconde partie de la biographie de Plutarque : Alexandre Hardy doit montrer cette mort célèbre qui fait le cœur de la tragédie. Par ailleurs, la notion d'action prend une importance nouvelle dans l'écriture tragique des années 1580-1620 : les personnages, désignés comme *entre-parleurs* dans les années 1550, deviennent des *acteurs*. Le dramaturge les montre donc en train d'agir : ils exécutent des gestes qui accomplissent des actions. Les morts représentées sur scène témoignent de cette importance accrue du *drame* théâtral, entendu comme représentation d'actes. Enfin, ce spectacle sanglant est le moyen d'émouvoir les spectateurs. Il suscite la pitié et l'indignation des spectateurs, but essentiel de la tragédie moderne comme le rappelle Jean de La Taille : « la vraye et seule intention d'une Tragedie est d'esmouvoir et de poindre merueilleusement les affections d'un chacun »³⁴. C'est bien une logique pathétique qui est à l'œuvre dans le dernier acte du *Coriolan*. Alexandre Hardy multiplie, en effet, les appels à l'émotion du spectateur en reprenant une séquence conventionnelle de la tragédie de la fin du XVI^e siècle³⁵ : les lamentations et le suicide d'un personnage secondaire – ici Volomnie,

comédiens, voire par un seul auquel on aurait adjoint des figurants. Dans ce cas, le Chœur fonctionnerait comme un personnage allégorique, représentant une entité collective, à la manière de certains rôles du théâtre médiéval.

33 Voir par exemple, François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny*, à Bordeaux, 1575, ou Pierre Mathieu, *La Guisiade*, à Lyon, 1589 et *La Tragédie sur la mort du Roi Henri le Grand*, à Paris, 1612.

34 Jean de La Taille, « De l'Art de la Tragédie », *op. cit.*, f. 2 v.

35 Voir, par exemple, la mort de la Nourrice dans Ollenix du Mont Sacré [Nicolas de Montreux], *La Sophonisbe, tragédie par le Sieur du Mont Sacré, gentilhomme du Maine*, à Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit Val, libraire et imprimeur ordinaire du Roy, 1601. Ou encore le suicide de la Dame de l'Impératrice dans Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Dioclétien*, in *Les Poésies de Pierre de Laudun d'Aigaliers contenant deux tragédies, la Diane, Mélanges et Acrostiches. Œuvre autant docte et plein de*

mère de Coriolan. Notre auteur accumule les effets qui permettent aux spectateurs de pleurer les misères des personnages.

Composition discontinue et représentation synoptique

Alors que la tragédie de Shakespeare montre l'ensemble de la destinée de Coriolan, suivant le modèle biographique proposé par Plutarque, Alexandre Hardy se détache de sa source pour pouvoir composer une tragédie conforme aux critères de son époque. Ce resserrement sur la seconde moitié de la *Vie*, et donc la création d'une unité d'action, ont attiré l'attention des critiques, comme Terence Allott qui montre que l'auteur travaille « dans le sens d'une tragédie pure et bien ordonnée »³⁶. Sur ce point essentiel, l'œuvre tragique d'Alexandre Hardy assure bien la continuité entre les expériences tragiques des dramaturges humanistes et les tragédies des années 1630, comme la *Sophonisbe* de Mairet ou encore la *Médée* de Sénèque.

Mais on retrouve dans la dramaturgie du *Coriolan*, certaines spécificités centrales de l'écriture de Hardy et plus largement du théâtre baroque. S'il y a un conflit essentiel dans la pièce (Coriolan contre Rome), il n'en reste pas moins que plusieurs actions s'enchaînent les unes aux autres : le procès conduit par Licinie à l'acte I, la vengeance de Coriolan à l'acte II et III, l'ambassade des femmes à l'acte IV et la vengeance d'Amfidie à l'acte V. Les personnages qui sont des moteurs de l'action ne sont pas présents tout au long de la pièce : Licinie apparaît au premier acte et disparaît par la suite, les femmes n'apparaissent véritablement qu'au quatrième acte. Les actants interviennent de façon très éclatée, donnant ainsi à la pièce un caractère fragmenté : nous retrouvons là une tendance spécifique à l'écriture théâtrale du premier tiers du XVII^e siècle, européen tout autant que français. De fait, le mouvement du *Coriolan* de Hardy ne repose pas sur une progression continue, mais sur des moments précis et intenses du drame : là où la tragédie classique – et d'une certaine façon, déjà, la tragédie humaniste – fonctionne sur une montée des tensions grâce à une liaison étroite des séquences d'action, on peut parler, pour *Coriolan* comme pour beaucoup d'autres pièces de Hardy, d'un mouvement discontinu, d'un enchaînement de points de tension entrecoupés d'ellipses temporelles, spatiales, narratives. Cette dramaturgie discontinue met en valeur les grandes scènes de la *Vie de Coriolan* dont nous avons déjà parlé. L'éclatement des actions est alors un moyen de saisir l'histoire du héros romain dans sa diversité et dans sa richesse. L'étude des lieux de la fiction vient corroborer ce point. La pièce se déroule dans six lieux différents, tantôt à Rome (à l'intérieur ou à l'extérieur des remparts), tantôt à Antium, capitale des Volsques. La scénographie utilisée

moralité, que les matières traitées sont belles et récréatives. À Paris, chez David le Clerc, 1596.

36 Terence Allott, « Préface », in Alexandre Hardy, *Coriolan*, p. IX.

dans le théâtre français représente tous ces lieux d'actions. En d'autres termes, la mise en scène du *Coriolan* donne à voir tous les espaces concernés par le drame, elle ne cache rien en hors-scène, elle accorde aux spectateurs le point de vue le plus large, le plus complet, sur l'histoire de Coriolan. Fragmentation et globalité ont partie liée. La discontinuité de la pièce, bien loin d'être une ignorance des règles ou une simple réaction à celles-ci, relève d'un projet esthétique qui n'est pas celui des Réguliers : le *Coriolan* de Hardy ne cherche pas l'illusion réaliste mais la représentation synthétique, synoptique.

Hardy ne se concentre pas sur le seul personnage de Coriolan mais il donne une réelle importance à ses adversaires ou à ceux qui l'entourent. En montrant la totalité de cette histoire, le dramaturge présente, non pas un seul point de vue, mais plusieurs positions, plusieurs passions, plusieurs façons de penser les malheurs de Rome et de Coriolan. C'est ainsi que l'on voit – selon un procédé typique de Hardy – aussi bien les assiégeants que les assiégés, que l'on entend aussi bien la colère vindicative de Coriolan que la douleur des Romains ou la mélancolie d'Amfidie. Alexandre Hardy donne une voix à tous les partis. Ce choix formel, lié à l'esthétique de la totalité fragmentée, fait entendre la complexité d'une situation : avec ces voix diverses, la tragédie ne saurait raconter de façon univoque la grandeur de Coriolan face à l'ingratitude de Rome. Les scènes romaines des actes III et IV, l'ambassade de l'acte III, compliquent et enrichissent la représentation de la Ville. Dès lors, à travers la mort d'un grand capitaine, la pièce met en scène les problèmes centraux d'une communauté politique : comment se produit la discorde, à quel prix s'obtient la concorde, quel lien existe entre l'individu et le groupe.

Une écriture pour la scène

Enfin, l'étude du théâtre d'Alexandre Hardy doit passer par l'analyse de sa mise en scène, des effets spectaculaires programmés par l'écriture dramatique. Pour bien comprendre ces pièces, il faut les imaginer et rendre au spectacle théâtral toute son importance et sa signification. La difficulté que l'on rencontre tient à l'absence de didascalies : pour des raisons sans doute spécifiques à la nature des manuscrits remis à l'imprimeur³⁷, l'auteur ne précise que très rarement les jeux de scènes à exécuter. Mais cela ne doit pas nous tromper car le théâtre d'Alexandre Hardy, malgré son apparence, n'est pas seulement et simplement oratoire ; *Coriolan* peut nous en convaincre.

37 En tant que poète à gages, Alexandre Hardy doit fournir des vers, des scènes, une intrigue à des comédiens mais ceux-ci déterminent à partir de là les jeux de scène à faire. Ce n'est pas à Alexandre Hardy à indiquer les déplacements des acteurs ou leurs effets de voix, mais au chef de troupe ou au comédien.

Cette tragédie est écrite pour être jouée dans une scénographie à compartiments, dispositif spécifique à la France entre la fin du XVI^e siècle et la moitié du XVII^e siècle³⁸. Ce décor dispose autour d'un espace vide central les différents lieux de l'action, représentés par des chambres ou compartiments. Dans *Coriolan*, on peut supposer que le décor se composait des éléments suivants : un compartiment représentant la maison de Coriolan ; un autre représentant un lieu public romain : Forum ou Sénat ou Champ de Mars ; un compartiment représentant le camp de Coriolan au pied des murs de Rome ; un compartiment représentant la maison d'Amfidie ; un compartiment représentant le Sénat des Volsques³⁹. La scénographie de notre *Coriolan* est organisée selon un principe de symétrie, opposant clairement Rome et Antium : on voit sur scène Rome et son ennemie, la Ville et ce qui échappe à sa domination. Ce type de scénographie, qui dit la guerre, le conflit entre deux nations, donne deux points de vue sur une même réalité puisque l'on voit Rome de l'intérieur et de l'extérieur. On y retrouve l'idée d'une représentation synoptique de l'histoire.

Ce décor permet deux choses : d'une part, il affecte d'un sens particulier l'espace vide central qui représente à la fois tous les lieux et aucun ; d'autre part, il oblige les acteurs à circuler sur le plateau, à passer d'un compartiment à un autre, il rend les déplacements significatifs. La mise en scène baroque permet, en effet, des représentations de l'espace beaucoup plus riches que la mise en scène classique. Si tous les acteurs vont régulièrement dans l'espace vide central, l'interprète de Coriolan, lui, doit y passer le plus clair de son temps. La plupart des monologues de Coriolan ne sont pas situés : hormis le premier, on ignore dans quel compartiment ils peuvent se jouer, on en déduit donc que l'interprète joue dans ce *no man's land* que constitue l'espace central. En ne donnant aucun lieu scénographié au personnage de Coriolan, Alexandre Hardy montre qu'il n'appartient ni à Rome ni à Antium. La position du personnage dans l'espace de la scène fait sens en représentant – simplement mais efficacement – son statut d'apatride. Par ailleurs, les acteurs doivent se déplacer d'un compartiment à un autre. C'est le cas notamment du monologue de Coriolan à l'acte II : il est probable que l'interprète se soit déplacé en allant du côté Rome au côté Antium, la scène représentant le voyage-trahison de Coriolan. De même, les deux scènes d'ambassades, celle des prêtres et celle des femmes, supposent

38 Voir *Le Mémoire de Mahelot*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005, et Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 2000.

39 Le *Véritable Coriolan* de Chapoton, joué entre 1637 et 1638 à l'Hôtel de Bourgogne, suit de très près la pièce de Hardy. Six lieux apparaissent dans les didascalies : il faut d'un côté de la scène, la chambre de Coriolan, une architecture représentant le Champ de Mars, de l'autre côté, la chambre d'Amfidie, et la tente de Coriolan ; au fond du théâtre, apparaît le Sénat des Volsques ; et vraisemblablement, sur le petit théâtre supérieur, le Capitole. Ce dispositif ressemble beaucoup à celui du *Coriolan* de Hardy, même si notre pièce ne semble pas utiliser le petit théâtre supérieur.

qu'un cortège s'avance lentement pendant les longues tirades de Coriolan qui précèdent les deux entrevues. Alexandre Hardy montre le trajet des ambassades, leur sortie de Rome et leur arrivée dans le camp des Volsques. La représentation baroque permet, pour ainsi dire, un élargissement du champ de vision puisqu'elle représente aussi bien un lieu précis que le paysage qui l'entoure et le sépare d'autres lieux.

La position du comédien dans l'espace scénique engage donc des effets de sens. Ceci attire aussi notre attention sur la nature physique de son jeu. Ceci est très vrai pour le rôle de Coriolan qui demande une technique gestuelle et vocale maîtrisée, pour ne pas dire virtuose. Le premier monologue, notamment, par son rythme, par le jeu complexe d'anaphores, d'amplifications et de gradations, est d'une haute technicité. Le rôle de Coriolan est visiblement écrit pour un grand acteur, à la mesure d'un Valleran Le Conte. On notera l'importance accordée aux gestes : gestes d'action que l'esthétique régulière éliminera du jeu du comédien tragique, mais aussi gestes hautement signifiants, liés à la culture emblématique. Hardy n'indique pas que les mains du fils et de la mère se serrent au moment de la réponse de Coriolan mais il est probable que les comédiens aient fait ce geste rapporté par Plutarque et repris dans l'iconographie de la supplique de Volomnie⁴⁰. Or dans le très célèbre livre d'emblèmes d'Alciat, le serrement des mains droites est l'emblème de la concorde. Joué par les comédiens, ce geste montre à tous les spectateurs que la paix est revenue entre Coriolan et sa patrie. Là encore, la part visuelle de la pièce – qui n'est pas forcément notée dans le texte – est capitale pour comprendre les enjeux du *Coriolan* d'Alexandre Hardy : le spectacle fait sens parce qu'il fonctionne à partir d'un fonds imaginaire commun au public du début du XVII^e siècle.

Mère Patrie et union des cœurs.

Lecture des motifs politiques dans *Coriolan*

La présentation de la dramaturgie et de la mise en scène a permis de dégager l'importance des motifs politiques dans la pièce : *Coriolan* met en scène un conflit tragique qui oppose un personnage colérique au reste de son groupe, à ses concitoyens comme à sa famille. La pièce de Hardy pose la question de l'appartenance d'un individu à la collec-

40 Ce geste est d'ailleurs très utile parce qu'il permet à l'acteur jouant Coriolan de relever l'actrice agenouillée qui joue sa mère. C'est à ce genre de détails techniques que l'on se rend compte qu'Alexandre Hardy a une conscience très aigüe des impératifs de la scène. Autre exemple : il fait sortir Coriolan à la fin de sa première scène de l'acte V avant de le faire revenir pour son procès. La longue tirade d'Amfidie doit vraisemblablement laisser le temps pour qu'en coulisses, on équipe l'acteur d'un plastron avec une poche de faux sang, nécessaire pour représenter son assassinat... Hardy est un dramaturge prévoyant.

tivité romaine⁴¹. Pour Plutarque, déjà, la *Vie de Coriolan* est l'occasion de comprendre la spécificité de la communauté politique romaine et ses différences avec la *polis* grecque. Nicole Loraux rappelle l'opposition entre l'une et l'autre :

Entité, corps abstrait, la *polis* grecque est, dans la langue, antérieure au citoyen, dont le nom dit seulement qu'il appartient à la cité ; la notion abstraite de *civitas* est au contraire seconde par rapport à *civis*, nom très concret du citoyen ou, plus exactement, du concitoyen, puisque un *civis* n'est tel que pour un autre *civis* : dans cette « vaste mutualité » qu'est la cité romaine, la primauté revient à la relation de réciprocité qui fonde la vie communautaire. [...] Pour la cité romaine, il n'est d'autre principe que la recherche de la *concordia*, cette concorde dont le nom même énonce la nécessité impérative pour tous, de vivre ensemble afin d'éviter que la guerre civile, affrontant les citoyens entre eux, ne démembrer cette *totalité* qu'est la *civitas*.⁴²

Coriolan apprend à la fois quel est le sentiment qui fonde la concorde et à qui/à quoi ce sentiment le relie. La pièce de Hardy a ceci d'original qu'elle souligne le rôle de la mère dans la relation entre le héros et Rome : l'importance de Volomnie, inédite par rapport aux sources historiques, semble marquer un changement dans la façon de penser la communauté au début du XVII^e siècle. La supplication de Volomnie construirait alors l'allégorie politique de la Mère-Patrie, modèle conceptuel et sentimental auquel Coriolan accepte de se soumettre.

La nature anti-politique de Coriolan

Si le caractère de Coriolan reprend des éléments épiques (incarnation de la force et des vertus militaires), Hardy lui prête aussi d'autres qualités beaucoup plus problématiques, construisant ainsi un personnage ambivalent. Certes, Coriolan est un *Illustre Romain*, mais la force qui le rend exceptionnel est aussi ce qui le porte vers la cruauté. La vengeance du personnage est toujours présentée comme une action monstrueuse, née de passions excessives. La guerre contre Rome apparaît alors comme un combat contre-nature :

Que je puisse embraser une guerre fatale
Aux ennemis enclos dans ma ville natale.

⁴¹ T. Allott propose une lecture qui va dans ce sens mais lit dans la pièce une justification de la révolte des Grands, perdant de vue le caractère problématique de la vengeance de Coriolan. Voir Alexandre Hardy, *Coriolan*, introduction, p. XIV.

⁴² Nicole Loraux, « Un citoyen contre nature », in *Théâtre/public*, n° 49, janvier-février 1983, p. 42-43.

Un discord plus cruel que des freres Thebains,
Qui du sang mutuel empourprent leurs mains.⁴³

L'attaque de Coriolan n'est donc pas perçue comme la lutte fratricide d'Étéocle et Polynice, mais comme une violence pire : celle d'un fils contre sa « ville natale ». « Résolu d'abolir le nom de sa patrie », Coriolan se lance dans ce qui semble bien être un matricide.

La pièce de Hardy laisse penser que le renoncement à la patrie est lié au caractère même de Coriolan. Ce trait est déjà chez Plutarque ; en bon Grec, celui-ci remarque que la nature excessive et impétueuse de Coriolan le rend incapable de vivre dans un groupe : « ... sa cholère qui estoit toujours impatiente et son obstination inflexible de ne jamais céder à personne, le rendoient mal accointable et mal propre pour vivre et converser entre les hommes »⁴⁴. Pour Plutarque, donc, la nature de Coriolan est anti-politique, elle déstabilise la vie de la société. Or c'est le reproche que font Volomnie et le Chœur des Romains à l'acte I de notre tragédie⁴⁵. La nature anti-politique de Coriolan se trouve précisée à l'acte III par une conception très particulière des liens d'appartenance qui pourraient unir le héros à un groupe quelconque. Alors que l'ambassade des prêtres en appelle à la clémence de l'exilé, celui-ci proclame sa radicale étrangeté à l'égard de sa patrie :

AMBASSADEURS.

Toùjours le bon costé fut et sera des tiens.

CORIAN.

Ils sont coupables tous, et tous je les renonce.

[...]

AMBASSADEURS.

L'honneur de ton païs veux-tu mettre en butin ?

CORIAN.

Je n'ay point de païs qu'ou ma fortune est bonne,⁴⁶

Pour Coriolan, il n'y a pas de lien naturel entre Rome et lui, son appartenance à une communauté ne dépend que de ses bonheurs militaires. De fait, il ne doit rien au pays natal ; lui seul peut décider de sa nation, il n'en hérite pas et il nie même le fait d'avoir une origine. Le Romain reprend à son compte – mais en le modifiant – le topos antique du

43 *Coriolan*, II, 1, v. 333-336

44 Plutarque, *La Vie des Hommes illustres, grecs et romains, comparees l'une avec l'autre, par Plutarque de Cheronée, translatees de Grec en François par M. Jaq. Amyot, conseiller du Roy et grand Aumosnier de France. Reveuës et corrigees par lui-même*. À Paris, chez Jacques du Puys, Libraire juré, demeurant en la rue S. Jean de Latron, à la Samaritaine, 1578, f. 181 r.

45 *Coriolan*, I, 1, v. 125-126 et I, 2, v. 281-286.

46 *Id.*, III, 3, v. 772-773 et v. 776-777.

citoyen du monde : la patrie est partout où l'on se trouve heureux⁴⁷. Coriolan, cependant, ne prend pas ce point de vue philosophique : il fait appel au topos pour couper tout lien avec Rome, pour se défaire de toute obligation à l'égard de son pays natal. Du citoyen incivil, l'illustre capitaine devient un apatride⁴⁸. Ce que le spectacle montre fort bien, comme nous l'avons vu. Sur les neuf séquences d'action que compte le rôle de Coriolan, quatre sont des monologues : le personnage est seul en scène, sans doute dans l'espace vide central en dehors des compartiments qui figurent des lieux précis. Il s'impose au regard des spectateurs comme un être sans patrie, sans attaches dans le monde.

À partir de l'acte III, le problème des Romains va être de rétablir un lien entre Coriolan et eux, de réintégrer celui-ci dans la Patrie. Il va donc falloir trouver un moyen de rappeler en lui la relation naturelle qui existe entre Rome et lui mais qu'il dénie. On peut faire l'hypothèse que l'importance nouvelle de Volomnie dans la pièce est liée à cette idée de communauté naturelle.

L'élimination de la fable des membres et de l'estomac

On comprend mieux pourquoi Alexandre Hardy transforme la réflexion sur la communauté politique portée par le récit de Plutarque. Pendant longtemps, on a surtout retenu de la *Vie de Coriolan* la célèbre fable des membres et de l'estomac que raconte le sénateur Ménénus Agrippa lorsque la plèbe se révolte et s'installe sur l'Aventin :

... finalement il termina sa harangue par une fable assez notoire, leur disant Que le ventre, en l'accusant et se plaignant de ce que lui seul demeurait assis au milieu du corps sans rien faire, ny contribuer de son labeur à l'entretienement commun, là où toutes les autres parties soustenoient de grands travaux, et faisoient de laborieux services pour fournir à ses appetits : mais que le ventre se mocqua de leur folie, pource qu'il est bien vray, disoit-il, que je reçois le premier toutes les viandes, et

47 Jean-Pierre Camus développe ainsi ce lieu commun : « Aussi à la vérité si nous voulons examiner de pres ceste vaine distinction de Païs, nous trouverons que c'est une pure resverie, comme si la nature nous faisant naistre en quelque lieu, nous y nichoit et enchaisnoit à perpetuité, sans nous permettre un libre usage du reste de l'Univers : ce seroit un pur esclavage d'estre confinez dans les bornes de ce que nous appellons patrie, aussi la nature en cela ne nous pas pas esté marastre, mais en nous produisant au monde, elle nous a donné une entiere possession de l'Univers : c'est seulement l'opinion erronée des hommes qui les empestre de ces entraves. » in Jean-Pierre Camus, « Du Païs », *op. cit.*, f. 137 v.

48 La notion d'apatride n'existe pas à l'époque parce que la France du début du XVII^e siècle est encore en pleine gestation de l'État-nation. S'impose peu à peu l'idée d'un attachement à la patrie, ce dont témoigne la pièce d'Alexandre Hardy. Le texte de Jean-Pierre Camus le montre aussi fort bien puisqu'après avoir réfuté la notion de citoyen du monde, il défend l'idée que mourir pour son pays est la plus belle des morts.

toute la nourriture qui fait besoin au corps de l'homme, je la leur renvoye et distribuë puis apres entre eux. Aussi, dit-il, Seigneurs citoyens Romains, pareille raison y a-t-il du Senat envers vous : car les affaires qui y sont bien digerez, et les conseils bien examinez, sur ce qui est utile et expediant pour la chose publique, sont cause des profits, et des biens qui en viennent à un chacun de vous.⁴⁹

Cette fable qui court dans la théorie politique et dans les recueils d'*exempla* jusqu'au XVIII^e siècle, justifie un modèle de société où toutes les parties sont interdépendantes. Rome est alors conçue comme un organisme et les liens politiques comme des relations physiologiques : Sénat et Plèbe composent à eux deux une totalité corporelle, vivante, qu'ils doivent préserver l'un et l'autre. Dans la pièce de Hardy, cette fable qui modélise la communauté, se trouve réduite, déformée et recontextualisée : elle apparaît seulement dans deux vers à l'acte III, à la fin d'une réplique du Sénat (« Mais que peuvent gagner par contraires efforts, / Les membres divisez qu'anime un mesme corps ? »⁵⁰), et elle n'a pas l'efficacité rhétorique que lui prête Plutarque puisque le Chœur des Romains ironise sur la harangue des Sénateurs qui « discour[ent] à l'aise » de leurs malheurs⁵¹. En d'autres termes, le modèle de mutualité politique raconté par Plutarque et rappelé par le Sénat dans la pièce n'a pas d'autorité.

Volomnie, allégorie de la Patrie ?

Alexandre Hardy privilégie une conception plus unitaire de la communauté politique. Celle-ci se trouve incarnée par la Troupe de Dame, conduite par Valerie, issue du « sang genereux de ce grand Publicole » qui porte dans son nom le souci du bien commun, puis par Volomnie qui est désignée comme la porte-parole de Rome auprès de Coriolan⁵². Un lien très fort est introduit entre la figure de Volomnie et la ville de Rome. On en trouve la trace dans un dialogue entre Valerie et la mère qui refuse de voir son fils de peur d'être rejetée.

49 Plutarque, *op. cit.*, f. 182 v.

50 *Coriolan*, Acte III, sc.1, v. 603-604.

51 *Ibid.* v. 605.

52 Il se pourrait qu'il y ait un jeu sur le nom de Volomnie. Nous n'avons trouvé aucune explication convaincante pour justifier la transformation de *Volumnia*, dont l'orthographe ne varie dans aucune des sources et des pièces consacrées à Coriolan. Or le nom devient *Volomnie*, chez Hardy. L'erreur est tellement grosse et tellement répétée qu'il est difficile d'imaginer une coquille aussi systématique. L'hypothèse d'un jeu onomastique, comme on en trouve régulièrement dans le théâtre de Shakespeare, n'est pas à exclure. Passé de *u* à *o*, le nom de la mère se met à assoner avec le nom de Rome. Je remercie Julie Sermon de m'avoir fait entendre cette assonance.

VOLOMNIÉ.
 Tant d'autres éconduits devant moy me font peur,
 VALÉRIÉ.
 Leur credit pres du vostre estoit une vapeur,
 VOLOMNIÉ.
 Leur credit embrassoit celuy de la patrie,
 VALÉRIÉ.
 Et qui refuseroit une mere qui prie ?⁵³

Valerie met en rapport les deux autorités : celle de la mère et celle de la patrie, et montre que l'autorité maternelle est le meilleur relais de la patrie auprès de Coriolan. Rome prend un biais : elle emprunte l'autorité de la mère pour faire jouer son pouvoir sur le fils rebelle. Volomnie se présente comme étant l'*avocate* de son pays, elle parle pour lui (« Ores il se repent, il te crie mercy,/ Ores il émouvroit le cœur plus endurcy,/ De ses calamitez, de ses lugubres plaintes, »⁵⁴). La supplique de la mère est un biais rhétorique dont se sert Valerie, inspirée par les dieux, pour sauver la Ville.

Plus encore, la prière superpose l'image de la Ville détruite à la présence de la mère. Volomnie, en effet, ne cesse de désigner son propre corps, affirmant ainsi sa présence face à son fils et forçant celui-ci à la regarder. Elle donne son vieux corps en spectacle et insiste sur sa douleur physique et morale :

Sur mon corps trépassé tu passeras en armes,
 Conduisant à l'assaut la fleur de tes gens d'armes,
 Mon fils ne te resoûs à tant d'impiété,
 Par ce sein qui ta bouche a petite allaité,
 Par ces yeux éplorez de larmes continües,
 Par les douleurs que j'ay mortelles soustenües,
 En te mettant au jour, par le chaste lien
 D'un amour conjugal, et par cest enfant tien,
 Exauce je te prie, exauce ma requeste,
 Et promets garantir nostre peureuse teste.⁵⁵

La désignation de son propre corps constitue un élément fondamental et décisif dans la supplique de Volomnie pour deux raisons. En effet, c'est par l'ostentation de sa douleur physique qu'elle parvient à susciter la pitié de son fils. Elle force son fils à ressentir l'affection qui le lie à elle, et l'oblige ainsi à faire cesser sa douleur. En d'autres termes, agir sur la pitié de Coriolan est un moyen de rappeler en lui les devoirs de piété que les enfants

53 *Id.*, IV, 3, v. 907-910.

54 *Id.*, IV, 4, v. 999-1001.

55 *Ibid.*, v. 1029-1038.

doivent avoir envers leurs parents. La prière produit tout à la fois de la pitié et de la piété, c'est-à-dire une émotion très particulière, sensible *et* éthique, supposant la reconnaissance de valeurs intimement partagées. Le pouvoir de la prière serait donc de réveiller en Coriolan des principes moraux profondément inscrits en lui. Mais la désignation du corps est aussi décisive pour une seconde raison car elle poursuit l'analogie entre Rome et Volomnie : pour entrer dans sa ville, Coriolan devra marcher sur le cadavre maternel si bien qu'attaquer la ville amène à détruire la femme qui l'a fait naître⁵⁶. La supplique met en place une opération allégorique qui relie Volomnie et Rome. La désignation du corps est un moyen de faire voir au fils les malheurs qu'il inflige à sa mère, et à travers elle, à sa Ville. Coriolan voit, littéralement, la Patrie sous ses yeux. Ce faisant, la supplique peut convertir la pitié pour la mère en pitié pour Rome, et la piété filiale en piété civique.

L'allégorie qui relie Volomnie à Rome a un nom : c'est la Mère-Patrie, allégorie bien connue des Français puisqu'elle hante la poésie du XVI^e siècle. Développée par Virgile⁵⁷ et par Lucain, elle est reprise par exemple par Du Bellay dans deux sonnets très célèbres : le sixième des *Antiquités de Rome* (« Telle que dans son char la Bercynthienne ... ») et le neuvième des *Regrets* (« France mere des arts, des armes, et des lois, / Tu m'as nourri long temps du lait de ta mamelle : »)⁵⁸. Les temps troublés des Guerres de Religion modifient le sens et le contexte de cette association : à l'image joyeuse d'une femme protectrice et généreuse, succède une mère incapable d'empêcher la querelle de ses enfants et plaignant son infortune. Pierre de L'Estoile recopie, en décembre 1575, un sonnet polémique qui repose tout entier sur cette image, et Agrippa d'Aubigné l'amplifie dans les *Tragiques* (« Je veux peindre la France une mere affligée,... »)⁵⁹. Au début des *Misères*, premier livre de l'épopée du poète protestant, la muse de la Tragédie rapporte la remontrance d'une France-Mère à ses deux garçons qui menacent de la tuer à force de se battre. Enfin, la présence du couple Coriolan-Volomnie dans les entrées royales parisiennes semble attester un lien ancien entre l'histoire du héros romain et l'« amour naturelle » pour la ville ou le pays. Fanny Cosandey, historienne de l'Ancien Régime, dégage des entrées royales au XVI^e et au XVII^e siècle une association symbolique récurrente qui lie la reine à l'ensemble de la ville. La supplique de Volomnie repose sur ce fonds commun encore très présent dans le premier tiers du XVII^e siècle.

56 L'association est déjà présente en filigrane à l'acte III lorsque les prêtres rappellent à Coriolan son origine : « Rome est celle pourtant qui ton être te donne. » (III, 3, v. 778).

57 Virgile, *Enéide*, VI, 782 sq. C'est un des passages les plus célèbres de l'épopée.

58 Joachim Du Bellay, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, éd. J. Jolliffe, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 279 et p. 66.

59 Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Honoré Champion, 1995, T.I, p. 60-65.

On peut lire donc dans la prière de la mère une façon alternative de penser la communauté. Le modèle de réciprocité civique, fondé sur des relations horizontales, laisse place dans la pièce à un schéma intégrateur, reposant sur des relations verticales copiées sur la structure familiale. Le lien citoyen-ville est calqué sur le modèle mère-fils : entre le citoyen et sa patrie, comme entre le fils et la mère, il y a une liaison naturelle, biologique qui rend les deux termes quasi-semblables. Si dans la fable des membres et de l'estomac, chaque partie du corps a une fonction, un rôle, voire une nature différente des autres, le rapport de filiation mis en avant dans la supplique est conçu comme une fusion :

Tu es mon sang, ma chair, mes os, ma geniture,
Que j'affecte le plus par devoir de nature,⁶⁰

Incorporé à Volomnie, Coriolan n'est pas distinct d'elle. Si l'on fait une lecture allégorique de ces vers, on peut dire que Rome est une parce qu'elle est la mère et que chaque citoyen en est l'enfant. Dès lors, quoi qu'il fasse, Coriolan ne peut renier sa patrie puisqu'il est par nature lié à elle. Entre Coriolan et Volomnie-Rome, il y a un même sang et un même amour. L'avantage du modèle de la mère-patrie n'est pas seulement de naturaliser l'institution politique, mais aussi de prescrire une relation affective du citoyen à son pays. Si les prêtres échouent à susciter chez Coriolan la piété civile, la mère permet d'orienter vers la Ville l'« instinct naturel » du héros, l'affection « par devoir de nature » pour reprendre les mots de Volomnie. Le modèle mère-patrie fabrique un lien émotionnel entre le citoyen et l'idée abstraite de communauté⁶¹. Telle pourrait être la réflexion politique qui court à travers la pièce.

Le sacrifice de Coriolan

La figure de Coriolan change radicalement entre le quatrième et le cinquième acte : de l'homme « aux mœurs brutalement sauvages »⁶², succède un personnage vertueux, ayant fait le choix de la piété au détriment de sa vie. C'est par *piété* que Coriolan meurt et cette vertu est revendiquée six fois entre la scène 4 de l'acte IV et la fin de l'acte V. L'assassinat du héros apparaît comme un sacrifice pitoyable et exemplaire puisque Coriolan meurt

⁶⁰ Alexandre Hardy, *Coriolan*, IV, 4, v. 1025-1026.

⁶¹ Jean-Pierre Camus parle, lui aussi, de l'« affection naturelle que chacun porte ou doit porter à son pays » : « ... la terre natale tient le premier rang et usurpe le plus haut degré en nostre affection. [...] Il y a en elle je ne sais quelle douceur qui nous la fait aimer et cherir dessus toutes les autres ; nous ne desirons rien tant que de voir tousjours entiers les foiers domestiques et paternels où nous avons premierement humé l'air et apperceu la douce lumiere du Soleil. » *Op. cit.* f. 140r-v.

⁶² Alexandre Hardy, *Coriolan*, I, 2, v. 286.

pour une cause, rappelant ainsi que « tout homme de bien doit son sang à sa Patrie »⁶³. Alexandre Hardy insiste sur la dimension pathétique du sacrifice en la représentant sur scène. En faisant mourir Coriolan au vu et au su de tous, le dramaturge force les spectateurs à reconnaître le courage du héros et la valeur, voire l'autorité, de sa cause : pris de pitié pour lui, pleurant, le public témoigne de la grandeur du personnage. Si l'on étudie de près la dramaturgie du dernier acte, on se rend compte que Hardy cherche à attirer l'attention de tout le public et à accrocher le regard des spectateurs distraits. D'autant plus que le public est sommé par Coriolan de contempler ce qui se passe. Le héros, frappé à mort par le peuple Volsque, s'adresse aussi bien aux spectateurs réels qu'aux seigneurs du Conseil qui regardent la scène :

Arrestez Citoyens, où avez-vous les yeux ?⁶⁴

Cette admonition pathétique au public – courante dans les meilleures pièces de Hardy⁶⁵ – va dans le sens de cette dramaturgie pathétique qui occupe toute la fin de *Coriolan*. Le héros interpelle tous ceux qui regardent et réclame leur intervention : il demande à tous de prendre parti pour lui. Ce faisant, Alexandre Hardy force les spectateurs à réagir face au spectacle.

Attirer le regard de tous les spectateurs est un moyen de diffuser le plus largement possible l'émotion. Ce désir d'un regard général et d'une émotion commune est sans doute à mettre en relation avec la notion de *concorde*, d'union des cœurs⁶⁶, notion capitale dans les mentalités politiques de la fin du XVI^e siècle. La notion de *concorde* définit la vie harmonieuse de la société mais aussi le partage entre tous les sujets d'un royaume d'un sentiment ou d'une émotion – au premier rang desquelles viennent l'amour du roi et, peu à peu, au cours de l'Ancien Régime, l'amour de la patrie. En attirant tous les regards sur le sacrifice de Coriolan et sur la noblesse de sa cause – la piété –, Alexandre Hardy semble chercher une émotion collective qui va dans le sens de la concorde. Quitte à créer une causalité historique peut-être illusoire, il n'est pas anodin que vingt ans après la fin des Guerres de religion et alors même que la France reste troublée par la dissension, l'es-

63 Jean-Pierre Camus, « Du país », *op. cit.*, f 140r

64 Alexandre Hardy, *Coriolan*, V, 2, v. 1216.

65 C'est un procédé central dans *Scédase ou l'Hospitalité violée*. Voir Christian Biet, « Le spectacle du sang, l'incapacité des rois et l'impuissance du public. Représentation de la souveraineté et spectacle violent dans les tragédies du tout premier XVII^e siècle : la tragédie de *Scédase* d'Alexandre Hardy », in *L'invraisemblance du pouvoir*, Colloque de Swarthmore, 21 septembre 2002, éd. Jean-Vincent Blanchard et Hélène Visentin, Fasano/Paris, Schena Editore/Presses de l'Université Paris/Sorbonne, 2005.

66 Voir Jean Nagle, *La civilisation du cœur. Une histoire du sentiment politique*. Paris, Fayard, 1998.

thétique d'Alexandre Hardy tente de réaliser l'union des cœurs, la concorde, autour d'une fiction politique théâtrale. Comme si *Coriolan*, comme beaucoup de tragédies baroques, était une façon inconsciente de reconstruire en commun, par le spectacle, un imaginaire politique sinistré par quarante ans de guerres civiles⁶⁷.

67 Voir *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 2006.

Principes d'édition

Le tome II du *Théâtre d'Alexandre Hardy, parisien* a été publié une première fois en 1625. Le 19 janvier 1625, Alexandre Hardy passe contrat avec l'imprimeur Jacques Quesnel qui a déjà publié son *Théagène et Chariclée* ainsi que le premier tome du *Théâtre*. Cette fois-ci, la livraison est plus importante puisque Hardy fait imprimer douze pièces, composant le second et le troisième volume de ses œuvres. Jacques Quesnel reçoit un privilège royal pour six ans, le 28 mai 1625 et les deux tomes sont achevés d'imprimer le 20 décembre de cette même année. D'après T. Allott qui a édité le *Coriolan*, le tirage devait être important – entre 1500 et 2000 exemplaires – puisqu'un grand nombre de bibliothèques françaises et étrangères possèdent ces livres. Il manque la marque gravée de l'imprimeur sur certains exemplaires de l'édition de 1625 ; d'autres exemplaires de la même édition présentent une différence notable pour le vers 626. Il s'agirait sans doute d'une correction introduite par l'auteur en cours d'impression. Jacques Quesnel fait réimprimer l'ensemble du *Théâtre d'Alexandre Hardy* en 1632. Cette seconde édition présente un nombre certain de modifications sans que l'on sache si elles ont été faites à la demande de l'auteur et sous son contrôle. On peut en douter puisque, comme le rappelle T. Allott⁶⁸, après Deierkauf-Holsboer, Alexandre Hardy n'était guère satisfait du travail de Quesnel à qui il n'a pas confié la publication du quatrième et du cinquième tome de son œuvre. Cette deuxième édition corrige, en partie, des vers faux et des coquilles de la première mais elle en introduit d'autres.

Pour établir un texte aussi satisfaisant que possible, il faut donc faire appel aux versions de 1625 et de 1632. Ce n'est pas le parti choisi par E. Stengel : cet éminent érudit allemand publia la première édition à Marburg et à Paris en 1884. Ce gigantesque travail souffre néanmoins d'un nombre important de coquilles et d'un manque cruel d'apparat critique. T. Allott établit le texte du *Coriolan* en s'appuyant sur les deux états de la pièce et il est le premier à en proposer une édition critique. Nous lui sommes largement redevables de ce travail important : nous avons suivi son principe d'établissement du texte, en choisissant de respecter la ponctuation originale.

En accord avec R. Hillman, nous avons choisi d'éditer le texte publié en 1625 mais de retenir les leçons de la version de 1632 lorsque celles-ci corrigent les coquilles de la première édition. Quand le second état du texte diffère du premier sans présenter une différence intéressante, nous nous sommes contentés d'indiquer la variante en note : la plupart de ces variantes introduisent une différence de ponctuation que nous n'avons pas jugé bon de retenir. Le lecteur pourra, néanmoins, apprécier de lui-même les particularités de ces deux éditions en consultant les notes de bas de page.

68 T. Allott, « Introduction », in Alexandre Hardy, *Coriolan*, *op. cit.*, p. XX.

Par ailleurs, nous avons choisi de ne moderniser que la typographie, sans toucher ni à l'orthographe ni à la ponctuation. Comme dans la plupart des éditions scientifiques des textes du XVII^e siècle, nous avons adopté la différence moderne entre [u] et [v], [i] et [j], remplacé le [s] long par [s], supprimé les abréviations. En revanche, nous n'avons pas modernisé l'orthographe du texte. Si cela rend la pièce un peu difficile à lire, nous avons souhaité adopter des principes cohérents et respectueux de l'historicité du texte. Alexandre Hardy écrit dans une langue très particulière, même pour le XVII^e siècle : d'un point de vue lexical, orthographique et grammatical, son français est déjà daté à l'époque où il décide de faire publier son œuvre. Respecter l'orthographe originale peut intéresser les historiens de la langue et aider à la diction des vers puisqu'au XVII^e siècle, un imparfait orthographié « oit » ou un pluriel en « ez » ne se prononce pas de la même façon que nos terminaisons modernes en « ait » et en « és ». Bien conscient que la langue d'Alexandre Hardy est difficile à comprendre, nous avons glosé les tournures elliptiques et éclairé les archaïsmes ou les latinismes, dans les notes de bas de page. Plutôt que de réduire l'étrangeté du texte, nous préférons donner au lecteur patient les moyens de la comprendre. Celui-ci trouvera, donc, à sa disposition un ensemble de notes aux fonctions différentes : certaines indiquent les variantes qui existent entre l'édition de 1625 et celle de 1632, d'autres sont des gloses qui reformulent les obscurités syntaxiques du texte, d'autres sont des notes lexicales ou culturelles. Nous indiquons le texte de Plutarque traduit par Amyot lorsque Hardy s'inspire manifestement d'un passage précis. Nous proposons, en outre, des didascalies qui sont autant d'hypothèses de mise en scène, en fonction des traditions théâtrales qui ont cours en France au début du XVII^e siècle. La pagination de l'édition originale est indiquée entre crochets, en marge.

Enfin nous faisons le choix de ne pas moderniser la ponctuation, en suivant le parti-pris des éditions dirigées par Georges Forestier⁶⁹. Comme celui-ci le rappelle très justement, la ponctuation d'un texte théâtral est certes soumise aux erreurs des imprimeurs, mais elle n'est pas aussi fantaisiste que l'on a eu tendance à le penser. Aux XVI^e et XVII^e siècles où le texte théâtral est toujours lu à haute voix, la ponctuation indique la façon dont il doit être oralisé. Les virgules, deux-points, points virgules et points indiquent des pauses courtes ou longues, indépendamment du sens ou de la syntaxe. Il est ainsi courant que l'on mette une virgule à l'hémistiche pour signaler un léger suspens de la voix. Le point final indique que la voix baisse, qu'il y a une pause importante et une attaque forte. Enfin, le point d'interrogation ou d'exclamation marque une montée de la voix, exprimant en

69 Voir celle du théâtre de Rotrou à la Société des Textes Français Modernes, du théâtre de Mairet chez Honoré Champion ou encore du théâtre de Racine à la Bibliothèque de la Pléiade.

général le caractère passionné de la parole. Soient, à titre d'exemple, les vers 61 à 64 du premier monologue de Coriolan :

Il me convient subir. Moy d'une telle race,
L'examen des Tribuns, de ceste populace
Son jugement attendre ? Ô Cieux ! à ce penser
Je rougis, [...]

Si l'on analyse ce texte en fonction de nos habitudes de ponctuation, il est proprement incompréhensible : la ponctuation ne correspond pas aux limites syntaxiques des phrases. En revanche, lorsque l'on se prête à la déclamation proposée par la ponctuation, on se rend compte que le passage prend du relief. Le point final après [subir] permet une attaque très forte sur le [Moy], ce qui n'est pas anodin pour le caractère de Coriolan. De même, la virgule entre [Tribuns] et [de ceste populace] marque un léger suspens qui permet sans doute de dire avec beaucoup de morgue le second hémistiche. Quant à l'enchaînement point d'interrogation-point d'exclamation, il indique l'acmé du monologue et la véhémence extrême du personnage. Nous avons une autre preuve de cette ponctuation destinée à la déclamation dans les quelques passages de stichomythies que l'on trouve dans la pièce. Certains alexandrins s'achèvent par une virgule, d'autres par des points : cette alternance irrégulière semble imposer une certaine façon d'enchaîner les alexandrins, donnant ainsi un certain rythme à l'échange. Une ponctuation moderne ne pourrait pas rendre compte de ces phénomènes-là et celle que propose T. Allott, par exemple, lisse et affadit le texte. Nous faisons nôtre la conclusion de Georges Forestier expliquant les principes retenus pour l'édition du théâtre de Rotrou : « Autant dire que le respect de la ponctuation originale nous invite à lire un texte de théâtre de cette époque selon la manière dont il a été conçu, c'est-à-dire dans le but d'être énoncé à haute voix. »⁷⁰

Nous avons bien conscience que les principes de notre édition ne facilitent pas toujours la tâche du lecteur et qu'ils lui demanderont des efforts de lecture. Mais nous espérons rendre ainsi justice à un texte qui témoigne des possibilités du français au début du XVII^e siècle, et surtout, qui gagne à retrouver sa puissance théâtrale.

70 Georges Forestier, « Avertissement », in Jean de Rotrou, *Théâtre complet I. Bélisaire, Venceslas*, éd. dirigée par Georges Forestier, texte établi et présenté par Marianne Béthery, 1998, p. 11.

Éditions utilisées

Édition A

LE // THEATRE // D'ALEXANDRE // HARDY, PARISIEN. // TOME SECOND. // *Dédié à Monseigneur le Duc d'Aluyn.* // [Marque gravée de l'imprimeur : un cartouche avec au centre, deux colombes qui s'embrassent, entourées de l'inscription : GIGNIT CONCORDIA AMOREM.] // A PARIS, // Chez IACQUES QVESNEL, ruë S. Iacques, // aux Colombes, près S. Benoist // M.DC.XXV. // *Avec Privilège du Roy.*

Exemplaire consulté :

Bibliothèque nationale de France : NUMM-71160 et RES-YF-4462

Édition B

LE // THEATRE // D'ALEXANDRE // HARDY, PARISIEN. // TOME SECOND. // *Dédié à Monseigneur le Duc d'Aluyn.* // [Marque gravé de l'imprimé : cul de lampe avec tête et festons] // A PARIS. // chez IACQUES QVESNEL, ruë S. Iacques, aux Colombes, près S. Benoist. // M.DC.XXXII. // *Avec Privilège du Roy.*

Exemplaires consultés :

Bibliothèque Nationale de France (Richelieu-Arts du spectacle) : YF-2079

Bibliothèque de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm – Paris : LF th 19⁽²⁾