



HAL
open science

L'art de la dédicace selon Jean Mairet

Laurence Giavarini, Elie Haddad

► **To cite this version:**

Laurence Giavarini, Elie Haddad. L'art de la dédicace selon Jean Mairet. Littératures classiques, 2008, Le théâtre de Jean Mairet, 65, pp.35-48. halshs-00413653

HAL Id: halshs-00413653

<https://shs.hal.science/halshs-00413653v1>

Submitted on 9 Jun 2017

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

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

L'ART DE LA DÉDICACE SELON JEAN MAIRET

Laurence Giavarini, Élie Haddad

Armand Colin | « Littératures classiques »

2008/1 N° 65 | pages 35 à 48

ISSN 0992-5279

ISBN 9782908728552

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2008-1-page-35.htm>

Pour citer cet article :

Laurence Giavarini, Élie Haddad, « L'art de la dédicace selon Jean Mairet »,
Littératures classiques 2008/1 (N° 65), p. 35-48.
DOI 10.3917/licla.065.0035

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Laurence Giavarini et Élie Haddad

L'art de la dédicace selon Jean Mairet

Dans toutes les publications imprimées au long de son parcours de dramaturge Mairet a accordé une attention particulière aux épîtres dédicatoires, plus ou moins longues, qui les accompagnent, et ceci quel que soit son patron du moment ou le destinataire de l'épître sur qui il répand également la louange. Le lecteur moderne a coutume de considérer ce genre d'épître comme un texte en soi ressortissant au péri-texte extérieur à l'œuvre proprement « littéraire » que serait la pièce de théâtre¹, la dédicace étant le lieu réservé où se donnerait à lire l'inscription de l'auteur dans le monde social, voire, plus précisément, dans le réseau de ses relations. Au contraire, loin d'être purement de circonstance, cette pratique fonctionne de manière complémentaire avec les pièces elles-mêmes, d'autant mieux que Mairet la conçoit en liaison, voire en continuité avec leur sujet, comme en témoigne en 1636 l'adresse à Antoine Brun des *Galanteries du duc d'Ossonne* :

Au reste, ne vous étonnez pas du style de mon Épître ; j'ai voulu le proportionner à celui de l'ouvrage qu'elle précède, et suivre en ceci les règles de l'architecture, qui veut que le portail soit de même ordre et de même symétrie que la maison.²

L'épître est à ce titre un lieu stratégique qu'il convient de replacer dans le contexte, variable, de la publication, sans qu'il y ait à présupposer de coupure avec le corps de l'œuvre.

¹ Sur l'épître dédicatoire, voir B. Bray, « La louange, exigence de civilité et pratique épistolaire au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 167, avril-juin 1990, p. 135-153 ; W. Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1965 ; et du même *Études sur la littérature française du XVII^e siècle, Papers on French Seventeenth Century Literature* (« Biblio 17 », n° 95), Paris / Seattle / Tübingen, 1996. Pour une analyse des dédicaces en termes de patronage, Chr. Jouhaud et H. Merlin, « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVII^e siècle », *Terrain*, n° 21, octobre 1993, p. 47-62.

² Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne*, dans *Théâtre du XVII^e siècle. 1.*, éd. J. Scherer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 598.

Cette perspective permet d'éviter les deux écueils inverses consistant soit à poser *a priori* le texte dramatique en objet autonome et suffisant, soit à voir dans la dédicace le simple reflet des idées de patrons successifs. Il devient possible dès lors d'y percevoir à l'œuvre un véritable art d'écrire, le terme d'*art* désignant à la fois une compétence scripturaire, mesurable à un savoir rhétorique sur la technique de l'adresse, et l'exercice de cette compétence dans le cadre des rapports sociaux mobilisés et construits par la publication du texte de théâtre (par opposition notamment au temps de la représentation, de la performance, dont on ne traitera pas ici). *L'art de la dédicace*, ainsi compris comme tissage concerté des relations entre l'auteur, le destinataire et la pièce, éclairerait plus vivement que ne le permet la seule analyse du texte dramatique les vues de Mairet sur l'art du théâtre à son époque.

La dédicace : discours sur soi, représentation du patronage

Dès la publication de sa première pièce, *La Sylvie*, en 1628, Mairet use de l'épître dédicatoire pour faire valoir son parcours d'écrivain et ses états de service auprès de ses patrons. Dans la dédicace au duc de Montmorency, il offre à celui-ci ce qu'il nomme « les premiers fruits de [s]on étude », « en reconnaissance de tant de bienfaits [qu'il a] reçus depuis deux ans » qu'il est à son service³. Dans le même temps, il évoque la figure de Théophile de Viau dont il « chéri[t] [l]a mémoire parfaitement » en rappelant la protection accordée par le duc à l'un des « plus beaux esprits » de la France. Mairet se situe explicitement en continuité avec la position occupée par Théophile : « Je mêlerai son intérêt avec le mien, et m'efforcerai de tout mon pouvoir de m'acquitter d'une dette commune, que la mort ne lui permit pas de vous payer. » Très tôt, il définit son propre positionnement vis-à-vis de son patron en liaison avec la position et la manière de Théophile, qui est pour lui un modèle⁴, ce qui lui permet de mettre en valeur, du même mouvement, la figure de Montmorency en tant que protecteur des gens de lettres⁵ et de souligner la permanence de cette protection. Parcours de service, parcours d'écriture et parcours du protecteur sont donc étroitement liés dans la dédicace de la pièce, dont la lecture se voit orientée en fonction de cette protection et de la fidélité partagée du duc et de Mairet à la mémoire de Théophile.

³ Mairet, *La Sylvie*, *ibid.*, p. 393-394.

⁴ Sur cette question, voir *infra* la contribution de D. Blocker et É. Haddad, « De la scène à la diplomatie : usages de l'écriture lorsque Jean Mairet quitte le théâtre (1639-1643) ».

⁵ Mairet, *La Sylvie*, éd. cit., p. 393 : « Où trouvera-on un seigneur après vous, qui dans la corruption du siècle ait conservé de l'amour pour les bonnes lettres, jusqu'au point de leur établir des pensions sur le plus clair de son revenu ? »

Articuler instabilité et continuité

Il ne va pas cesser par la suite d'entrecroiser ces différents parcours en les reformulant d'une épître à l'autre. C'est ainsi qu'en offrant à Antoine Brun en 1636 l'édition des *Galanteries du duc d'Ossonne* Mairet, alors au service du comte de Belin, rappelle sa relation avec le duc de Montmorency :

Enfin ce fut l'audacieux désir de porter mes pas sur les vôtres [Antoine Brun] qui me persuada de changer, comme je le fis, à l'âge de seize ans l'air de Besançon à celui de Paris, où presque en arrivant, je rencontrai par une heureuse témérité la protection et la bienveillance du plus grand, du plus magnifique et du plus glorieux de tous les hommes de sa condition que la France ait jamais porté si nous ôtons les trois derniers mois de sa vie, avec laquelle toutes mes espérances ont fait naufrage.⁶

Après avoir insinué sous la louange la fragilité de sa position de domestique face aux aléas qu'a connus son protecteur, le voici qui évoque plaisamment sa difficulté à trouver un grand seigneur qui le pensionne :

Il est encore vrai que Messieurs les Cordons bleus et les Princes nous font quelquefois l'honneur de nous donner place à leurs tables et dans leurs carrosses, que même ils sont assez obligeants pour nous ouvrir leurs balustres et leurs cabinets de conversation. Mais hors Monseigneur le duc de Longueville, pas un qui vive ne s'est encore avisé de nous faire ouverture de ses cabinets d'Allemagne.⁷

Non qu'il y ait là un constat objectif de la situation faite aux gens de lettres : l'épître, qui se veut « comique et familière », brode sur le *topos* du poète crotté avec un humour qui autorise Mairet à se placer avec son nouveau patron sur le pied de l'amitié. Il s'épargne ainsi de dire que voici quatre ans qu'il vit dans son ombre pour attribuer au contraire à « la grâce » seule de Dieu la rencontre du comte, au lieu de l'« heureuse témérité » des sollicitations dont il faisait état à Montmorency en vue d'obtenir sa protection :

Quant à moi qui connaît parfaitement les inclinations de la plupart [des puissances], je n'espère plus d'autre fruit de mes meilleurs ouvrages que la satisfaction de les avoir faits, avec résolution de ne les adresser désormais qu'à mes amis particuliers. Dieu m'a fait la grâce d'en trouver un, tel que je le pouvais souhaiter, en la personne de Monsieur le Comte de Belin, père de celui que vous avez pu voir en la Franche-Comté, qui, tout grand seigneur qu'il est, et d'une condition à me pouvoir commander en maître, ajoute néanmoins aux biens qu'il me fait celui de la liberté qu'il m'a laissée.⁸

⁶ Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne* [Paris, Pierre Rocolet, 1636], dans *Théâtre du XVII^e siècle. I*, éd. cit., p. 595.

⁷ *Ibid.*, p. 597.

⁸ *Ibid.*

Mais dans le même temps la référence à la « condition » du comte et à la présence de l'un de ses fils en Franche-Comté, terre de naissance du dramaturge où les Belin possédaient des terres, rappelle la distance qui le sépare socialement de celui qu'il présente comme un ami. L'allusion à son statut d'écrivain pensionné ne pouvait tromper un lecteur averti, non plus que sur la probabilité de relations antérieures : non seulement François II d'Averton patronnait le théâtre du Marais et fréquentait le salon de Rambouillet⁹, mais il était lié aussi aux Montmorency par l'intermédiaire des d'Humières¹⁰, de sorte que la protection accordée ne devait sans doute rien au hasard d'une rencontre. Mais la tournure plaisante donnée à la dédicace, en passant sous silence la nature exacte des relations de Mairet avec François II d'Averton, permet de mettre en avant la fragilité de sa position.

Cette insistance se retrouve dans d'autres épîtres, celle du *Roland furieux* par exemple, centrée autour de la disparition du comte, dans laquelle il rappelle à son fils René d'Averton que la pièce a été faite pour ce dernier « & par amour de luy¹¹ » ; ou bien dans l'épître de *L'Athénais*, adressée à Marc-Émeric de La Ferté, qui évoque derechef les figures de Montmorency et de Belin. Dès la dédicace du *Marc-Antoine* Mairet évoquait « le triste débris de [s]a fortune¹² », formule topique à connotation morale pour signifier qu'il a été « recueilli » dans la « maison » de Belin, tel l'alcyon mythologique faisant son nid dans la tempête : il cite à l'appui un passage du *Pastor Fido* de Guarini dans lequel le personnage de Carino affirme que le calme

n'est pas moins nécessaire aux Muses, qu'aux Alcyons pour la production de leurs petits,

*Lieto nido, esca dolce, aura cortese
Bramano i cigni, e non si vâ in parnasso
Con le cure mordaci.*¹³

Comme l'explique l'annotateur de l'édition « définitive » en 1602, « il veut dire que les poètes veulent être caressés, comme il est clair dans le texte même¹⁴ ». Or cette

⁹ Le marquis de Rambouillet était sénéchal du Maine et vidame du Mans. Le comte de Belin et lui se connaissaient au moins depuis les assemblées provinciales des États généraux de 1614, et les charges du père de Julie d'Angennes l'amenaient nécessairement à rencontrer le représentant de l'une des plus importantes maisons de la noblesse du Maine.

¹⁰ Le frère du duc de Montmorency, Guillaume, avait épousé Léonore d'Humières, sœur du premier mari de Renée d'Averton. Le comte de Belin était issu du deuxième mariage de cette femme.

¹¹ Mairet, *Le Roland Furieux. Tragicomédie*, Paris, Augustin Courbé, 1640, Épître, n.p.

¹² *Id.*, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre. Tragédie* [Paris, Antoine de Sommerville, 1637], dans *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Champion, 2004, p. 289. Cette édition sera désormais désignée *Théâtre 1*.

¹³ *Ibid.*, p. 290 : « Heureux nid / doux repos / brise courtoise / Soupirent les cygnes, / Car l'on ne va pas au Parnasse / Avec d'amers soucis ».

référence littéraire pour définir la relation de patronage est une allusion discrète mais délibérée au précédent patron de Mairet, le duc de Montmorency, du fait que Virginio Orsini, le père de la duchesse, comptait parmi ses familiers le poète italien, dont la préface de *La Silvanire* montre une bonne connaissance des textes critiques¹⁵. Loin d'être un simple jeu érudit, la citation de Guarini s'entend par référence à un modèle en fait de patronage mis en avant par Mairet de dédicace en dédicace.

L'insistance sur la précarité de sa position de poète protégé invite à mettre en continuité écriture et service. L'épître dédicatoire du *Marc-Antoine* poursuit en effet :

Je fis rencontre en vous d'une personne vraiment héroïque, telle en effet qu'il me la fallait, pour me rendre susceptible de consolation, et d'espoir après la perte que j'avais faite, et telle encore que je la pouvais souhaiter, pour devenir un jour par exemples aussi savant à bien faire, comme à bien dire, ou bien écrire.¹⁶

La dédicace de *L'Athénaïs* l'affirme plus nettement encore :

L'Hôtel du grand Henry de Montmorency et la Maison de feu Monseigneur le Comte de Belin, ont été les deux illustres Escholes où j'ay pû m'instruire suffisamment à la pratique du Monde, de la bien-seance et de l'Honneur : Mais il importoit à ma bonne fortune que je cherchasse encor chez vous la consommation de cette excellente nourriture, afin de passer des choses de la terre, à la connoissance de celles du Ciel & de la véritable Sagesse, qui consiste principalement en la piété que vous professez.¹⁷

Mairet inscrit ainsi sa relation avec des patrons successifs sous le signe d'une progression morale et spirituelle parallèle à celle de son écriture, le thème chrétien de *L'Athénaïs* se trouvant légitimé par son apprentissage de la « véritable Sagesse ». Patronage et écriture s'avèrent indissociables, et l'activité poétique et théâtrale une activité pleinement sociale.

Cette parenté se voit renforcée par les références, réitérées d'une dédicace à l'autre, à ses productions antérieures. L'épître des *Galanteries* mentionne *La Sylvie*, *La Silvanire*, *La Sophonisbe*, *La Virginie*, *Le Marc-Antoine* et *Solyman*, et celle du *Roland furieux* toutes les pièces composées sous le patronage de François II d'Averton¹⁸. Un jeu d'échos entre les dédicaces vient accentuer le sentiment d'un

¹⁴ *Il Pastor fido tragicommedia pastorale del molto illustre Sig. Cavaliere Battista Guarini, ora in questa ultima impressione di curiose & dotte Annotationi arrechito & di bellissima Figure in rame ornato*, Venetia, G. B. Ciotti, 1602, p. 366.

¹⁵ Voir sur ce point l'éd. crit. de *La Silvanire* par D. Dalla Valle, Rome, Bulzoni, 1976.

¹⁶ Mairet, *Le Marc-Antoine*, éd. cit., p. 290.

¹⁷ *Id.*, *L'Athénaïs. Tragi-comédie*, Paris, Jonas de Brecquigny, 1642, Épître, n. p.

¹⁸ Soit *Le Duc d'Ossonne*, *La Virginie*, *La Sophonisbe*, *La Cléopâtre*, *Le Solyman*, *L'Illustre Corsaire* et *Le Roland furieux*.

discours continu et cohérent sur son parcours personnel : l'évocation des demeures du comte de Belin dans lesquelles il a composé ses pièces¹⁹ fait écho à l'éloge que, dans la dédicace de *La Silvanire* à la duchesse de Montmorency, il faisait du « parc ombrageux de [la] magnifique maison de Chantilly²⁰ ». De même, les qualités attribuées au comte de Belin dans l'épître du *Roland* rappellent les éloges décernés à Montmorency dans la dédicace de *La Sylvie*.

Le jeu constant chez Mairet entre l'insistance sur l'instabilité de sa condition de protégé et la réélaboration d'un parcours continu lui permet, lors de l'impression de ses pièces, de souligner le lien entre les vicissitudes de sa trajectoire de domestique et la vie de ses patrons. Il lui est ainsi possible de jouer sur l'écart entre temps de l'écriture, temps de la représentation et temps de l'impression pour orienter la lecture en fonction de son parcours et de celui de ses protecteurs²¹. Mairet met souvent en évidence cet écart dans ses épîtres mêmes : dans celle qu'il adresse à Antoine Brun, en relevant que les *Galanteries* ont été composées sous le patronage de Montmorency et à la fois qu'elles sont son premier ouvrage écrit auprès du comte de Belin, il marque sa fidélité à la mémoire du duc tout en faisant l'éloge de son nouveau patron. Dans *L'Athénaïs* il déclare, s'adressant à l'évêque du Mans :

Il y a plus de quatre ans que mon ATHÉNAÏS vous est connuë, & [...] je me suis engagé solennellement à vous, de ne la mettre au jour que sous les Auspices de vostre Nom. Je m'acquie donc aujourd'huy de cette promesse, que je vous fis en un temps & dans une condition où je ne prévoyois pas que vous fussiez un jour l'agreable sujet de ma servitude.²²

Mairet renvoie ici à la période durant laquelle il était protégé du comte de Belin, tout en mentionnant qu'il connaissait déjà Marc-Émeric de La Ferté – qui n'était pas encore évêque du Mans – et que ce dernier marquait de l'intérêt à son théâtre. La protection accordée par ce dernier s'inscrit par là dans une continuité, au même titre que l'écriture de Mairet.

De la sorte, l'incessante reformulation de la contemporanéité de l'écriture et du patronage l'autorise à intégrer ses diverses formules théâtrales dans un même parcours, de les inscrire dans un ensemble cohérent, ce qui conduit à l'évidence à réinterpréter *a posteriori* ses ouvrages et la manière de les envisager. C'est bien ce qui se passe dans l'épître de *L'Athénaïs*, qui se fonde sur le jugement et la vertu du dédicataire pour poser « l'intégrité de [s]es mœurs » et inscrire ses œuvres précédentes sous le signe d'un constant perfectionnement moral. Plus nettement

¹⁹ Mairet, *Le Roland Furieux*, éd. cit., Épître, n.p. : « les eaux & les rochers de Milly, les Landes, les Parterres & les grandes Allées du Plessis, l'Hermitage, le Parc, et les Salles dorées du magnifique Palais d'Averton ».

²⁰ *Id.*, *La Silvanire ou la Morte-vive* [Paris, François Targa, 1631], éd. cit., p. 475.

²¹ Voir l'exemple plus loin du *Marc-Antoine* publié en 1637, ainsi que celui du *Solyman* analysé *infra* dans l'article de D. Blocker et É. Haddad, où l'on voit comment cet écart permet à Mairet de tenter d'agir par l'écriture.

²² Mairet, *L'Athénaïs*, éd. cit., Épître, n.p.

encore dans *La Virginie*, l'épître à Mlle de Hautefort prend appui non sur la pièce elle-même mais sur *L'Athénaïs*, dont le personnage principal est assimilé à la dédicataire en raison de la disgrâce qui les a frappées temporairement toutes deux²³.

Humeur du destinataire, convenance de l'écriture

L'évidence des sollicitations et de la dépendance matérielle dans l'analyse de soi et de la relation de patronage ne doit pas masquer les considérations sur l'écriture conçue comme fonction de l'« humeur » du dédicataire. C'est en effet à l'humeur que Mairet mesure le savoir-faire de son savoir-écrire, l'efficacité de son art dépendant selon lui de la retenue dans l'*encomium*. Ainsi dans l'épître à François II d'Averton à qui il offre *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* :

Mais je m'advise possible trop tard, que je m'éloigne insensiblement du dessein que j'ai de vous plaire, par le plaisir que je prends à vous louer, et qui m'emporterait sans doute plus loin, sans la connaissance que j'ai de votre humeur, qui me retient par la rigueur de sa modestie. Je finis donc mon discours et vos louanges, de peur de perdre vos bonnes grâces, par les mêmes moyens qui me pourraient servir à m'acquérir celles des autres.²⁴

On retrouve cette même distinction entre louange et convenance dans la dédicace de *L'Athénaïs* à Marc-Émeric de La Ferté :

La plus part des Maîtres & des grands Seigneurs, donnent quasi tousjours leurs amitez à ceux qui les flattent, & leurs recompenses à ceux qui les trompent. Mais graces à Dieu, vous n'estes non plus d'humeur à recevoir de moy ces lâches devoirs & ces complaisances criminelles, que je suis en disposition de vous les rendre. C'est pourquoy, MONSEIGNEUR, j'ay cet avantage en ma sujetion que je puis vous plaire sans bassesses, & vous louer sans flatteries. Je ne crains pas que l'absence ou la calomnie ne fassent de mauvais offices auprès de vous, ny que vous manquiez de me faire du bien aux occasions, pourveu que je ne manque pas d'estre moy-mesme homme de bien.²⁵

Il ne s'agit pas là seulement d'un trait topique, faussement paradoxal, de l'éloge : Mairet fonde la propriété de l'écriture de la dédicace sur une intime connaissance du dédicataire, ami ou patron, et sur l'exigence de convenance telle qu'elle est postulée dans les épîtres de la Renaissance à la suite de la pensée rhétorique de l'*aptum* (selon Quintilien) ou du *decorum* (selon Cicéron). Il transpose ainsi dans l'art de l'épître une question méditée par les Anciens : selon quelle règle cherche-t-on des modèles pour l'écriture ? comment se définit le rapport scriptural au destinataire de l'écriture ?

²³ Mlle de Hautefort avait été disgraciée et exilée de la cour par Louis XIII en raison de son mariage clandestin avec un fils de René Potier, duc de Tresmes.

²⁴ Épître à François d'Averton, *Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, éd. cit., p. 290.

²⁵ Épître à Marc-Émeric de la Ferté, *L'Athénaïs*, éd. cit., n.p.

Mais la convenance comporte aussi un enjeu politique. Dans les premières années du XVII^e siècle qui font suite aux troubles religieux, la problématique humorale est en effet complexe, qui rend compte à la fois de la cause des révoltes politiques et de ces révoltes mêmes²⁶ mais intervient aussi dans les polémiques sur les modes d'écriture, celle des *Lettres* de Guez de Balzac, celle qui fait du poète Théophile l'objet d'un procès fameux. L'humeur, qui définit le particulier, revient sans cesse sous la plume « libertine » de Théophile pour caractériser la source de son inspiration – cela même qui aux yeux des dévots ne devrait en aucun cas être à l'origine de l'écriture. En revanche, le caractère familier de l'épître dédicatoire autorise à se référer à l'humeur, d'autant plus qu'il s'agit de l'humeur du destinataire, donc rhétoriquement identifiable et justifiable. L'insistance sur la convenance nécessaire entre dédicace, éloge et destinataire signale donc la portée politique et sociale des choix poétiques et scripturaires de Mairet²⁷. En pointant la connaissance intime qu'il a de son destinataire (« je sais quelle est votre humeur »), il désigne, plus profondément, la clef de l'efficacité de son écriture, ce qui en détermine la valeur politique et éthique. Si l'éloge est bien sûr une forme de sollicitation, le terme de l'échange construit dans et par la dédicace, il est constamment évalué à la pertinence de sa modalisation. Par là, sans nier sa position de dominé – il l'affirme constamment au contraire et en rappelle la conséquence économique concrète –, Mairet ne cesse d'élaborer une appréciation personnelle de la relation de service.

La dédicace et le texte de théâtre

Mais ce travail d'élaboration par la dédicace de la relation avec un patron ne se singulariserait pas comme il le fait s'il n'impliquait le texte dramatique aussi bien. L'art de Mairet est d'approfondir les deux versants de l'épître dédicatoire – son

²⁶ Simon Du Cros, une figure du cercle de Montmorency qui publie en 1630 une traduction de la *Filli di Sciro* de Bonarelli della Rovere, nommé « humeurs rebelles », dans sa dédicace au duc, les troubles qui affectent « le corps de l'Etat » (*La Fillis de Scire du sieur du Cros*, Paris, Augustin Courbé, 1630).

²⁷ Le problème de la convenance – soit le rapport du discours à l'autre, en l'espèce son destinataire – apparaît dans une discussion assez violente entre Barthélemy Aneau et Joachim Du Bellay. Dans le *Quintil Horatian*, le premier attaque la *Deffence et illustration de la langue française* en s'en prenant d'abord à l'épître dédicatoire au cardinal Du Bellay, soulignant qu'elle n'aurait pas été convenante, parce que semblant « un petit personnage nain qui pour atteindre hault monte sur eschaces ». Il manifeste par là le souci, pensé par les Anciens, d'articuler les versants artistique (rhétorique) et social de la convenance. La critique est aussi évidemment sociale : Aneau pointe probablement, et de manière paradoxale au vu des liens de Joachim avec son dédicataire, la façon dont les poètes de la Pléiade prennent alors position dans le champ social, en vertu d'une arrogance elle-même toute sociale. Voir là-dessus, la thèse de J.-M. Colard, *Les Contraintes de la Muse : l'adresse au pouvoir dans la poésie de la Renaissance française (1515-1560)*, soutenue le 14 décembre 1999 à l'Université de Paris VII, p. 110 sq.

versant social et sa dimension artistique – dans un jeu d'images et de reflets qui ne tient ni de l'art du portrait ni du simple effet de miroir, mais qui met plutôt en évidence des processus différenciés de représentation : représentation à l'intérieur du lignage, représentation d'un patron par un autre, plus ancien, effets de résonance, voire jeu de clefs entre destinataire et personnages du poème dramatique.

Marc-Antoine, tragédie (1637)

Autant le style de la dédicace doit s'accorder à l'humeur du destinataire, autant la pièce doit être conforme à son goût, donc offerte à qui aura porté sur elle un jugement favorable. La relation de service prend en compte le naturel des personnes : est vôtre ce que vous avez choisi par votre goût, écrit Mairet dans l'épître dédicatoire du *Marc-Antoine*, la première expressément adressée au comte de Belin, son patron depuis pourtant près de cinq ans :

Ceux qui savent votre mérite, et les particulières obligations que je vous ai, me soupçonnent très justement d'ingratitude en vostre endroit, de ce *qu'ayant mis en lumière trois de mes poèmes*, aucun toutefois n'a paru sous les glorieux auspices de votre nom : Mais j'espère qu'ils penseront mieux, et plus favorablement de moi, quand ils verront dans cette Epître que je n'ai différé jusques ici, ce public témoignage de ma reconnaissance, que pour avoir moyen de vous adresser celui de tous mes ouvrages que j'ai toujours estimé le plus.²⁸

Pourquoi cette dédicace ? pourquoi aucune auparavant, alors que ce patronage était patent dès *Les Galanteries*, et pourquoi plutôt celle-ci ?

Mairet avance seulement le fait du délai, ajoutant simplement que c'est l'approbation de la pièce par Belin qui l'a déterminée : elle répond à une volonté du patron. On peut proposer sur ce point un essai de contextualisation : d'après le privilège du 30 mai 1637 et l'achevé d'imprimer du 14 juillet, *Marc-Antoine* paraît en pleine querelle du *Cid*. Or la dédicace, sans faire référence explicitement à ce contexte polémique, n'en publie pas moins la qualité de « jugement » de Belin (« c'est le jugement que vous en avez fait vous-mesme ») alors même que la question du « jugement » est au cœur de la querelle. Mais, en déplaçant l'accent du contexte à la convenance entre son dédicataire et la tragédie (par « la Noblesse de son sujet », « l'Art, et toute l'économie » qu'il a déployés), Mairet attire l'attention sur le contenu dramatique même du *Marc-Antoine*. Or la pièce s'ouvre sur une discussion à propos de la confiance qu'un chef peut accorder dans l'épreuve aux protestations de fidélité de ses soldats : « Pour obliger une âme à nous être fidèle / Assurons la toujours qu'on est assuré d'elle », déclare non sans scepticisme Marc-Antoine à son ami Lucile²⁹. Dans cette tragédie, tous les personnages sont à un moment ou à un autre aveuglés, trompés par les manœuvres de leurs proches jusqu'à

²⁸ *Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, Épître à François d'Averton, éd. cit., p. 289 (nous soulignons).

²⁹ *Ibid.*, I, 2, p. 300.

leur fin – Mécénas est seul à rester lucide sur les événements : ce nom hautement significatif fait écho à l'évidence au patronage de Belin, à sa lucidité et à son « jugement » ; rétroactivement, la dédicace élabore de ce fait un type de clef propre à la publication imprimée.

Le personnage de Mécénas est d'ailleurs central pour l'interprétation de la pièce du fait qu'il énonce des vues utiles à la compréhension et l'appréciation des événements, « contextualisant » donc de l'intérieur l'intention politique sous-jacente au texte. Ainsi lorsqu'il observe *in fine* qu'il convient d'enterrer Antoine et Cléopâtre dans un tombeau commun³⁰, conformément au *topos* de la passion amoureuse à valeur protestataire et anti-royale des années 1620-1630 – qu'on songe au tombeau unique de Pyrame et Thisbé dans la tragédie de Théophile, auquel aspire encore Hérode cette même année 1637 dans *La Mariane* de Tristan, et qui hantait nombre d'histoires tragiques à la Renaissance. Ainsi encore lorsqu'il prévoit que Cléopâtre se suicidera pour échapper au triomphe de César et qu'il répond à ce dernier, pour qui le suicide est plutôt « l'ouvrage d'un homme », que « Sophonisbe pourtant ne le fit pas trop mal³¹ ». Or la figure de cette femme forte était au centre de la précédente tragédie de Mairet : les effets de construction sont donc le fait non seulement des dédicaces mais aussi des sujets des poèmes dramatiques. On comprend mieux désormais que *Marc-Antoine* ait mieux « convenu » à Belin que *Sophonisbe*, précisément.

Solyman ou la mort de Mustapha, tragédie (1639)

Le lien entre dédicataire et poème dramatique est pensé non sur le mode du miroir ou de la simple ressemblance mais à chaque fois différemment, ici en fonction du goût, là de la disposition d'esprit. En 1639, l'épître du *Solyman* adressée à la duchesse de Montmorency pose la pièce comme parfaitement adéquate à l'état d'esprit de la dédicataire :

Je présente à vos yeux l'ouvrage de tous les miens le plus capable, ce me semble, de nourrir vostre mélancolie et de vous donner une plus vive appréhension de votre infortune. [...] Vous y trouverez des choses, des sentiments et des paroles assez conformes à l'Etat présent de votre esprit et de votre condition.³²

Il ne saurait être question de présenter à la duchesse des pièces riantes, comme à ceux à qui, « affaiblis de pleurer et de voir des chambres tendues de noir », il convient d'« offrir du vert gai, des fleurs et des roses sans épines » : le refus de toute consolation vaut évidemment refus de l'oubli, pourtant objectif majeur de la politique du ministre et du roi à l'égard des grands après les récents troubles. Quelque sept ans après sa décapitation, cultiver la mélancolie de la veuve du duc

³⁰ *Ibid.*, V, 8, p. 383-384.

³¹ *Ibid.*, V, 7, p. 381.

³² *Solyman ou la mort de Mustapha*, Épître à la duchesse de Montmorency, dans Mairet, *Théâtre 1*, p. 459-460.

prend sens par rapport à la représentation (récurrente sur la scène des années 1625-1629) de princes atteints de mélancolie, dont la guérison et l'adhésion au pouvoir étaient promesse de retour à l'ordre. Car la mélancolie peut se lire, notamment dans ce théâtre, comme l'expression anthropologique d'un désarroi politique latent. Or la profession de fidélité de Mairet est propre à entretenir la mémoire du passé, concrétisée par la dédicace mais aussi par le choix même du genre tragique, dévolu depuis Aristote aux malheurs des grands.

Deux ans après sa première dédicace à Belin, un an donc après la mort de ce dernier, Mairet atteste par cette nouvelle épître garder en mémoire le lien de service qui l'unissait à son précédent patron. Au seuil de la tragédie, sa protestation de fidélité va à contre-courant de la représentation sur le théâtre, dans le temps même où *Solyman* repose sur le déni de confiance et l'impossibilité de se fier à quiconque, jusqu'à nier toute forme de transmission, à rompre tout lien de filiation : fils de Solyman, ou de la Sultane comme le révèle la pièce, Mustapha est un héritier assassiné par ses parents. L'action accorde un rôle prédominant à toute une série d'écrits, de papiers mis en circulation, déchirés puis reconstitués, qui sont autant d'ordres de mort ou de blancs-seings donnés à tel mauvais conseiller. Or, à mettre en regard acte de mémoire et art de la dédicace en tant qu'art d'écrire le temps (passé et présent), on constate que l'épître va en sens contraire de cet autre art du temps qu'est la tragédie. Autrement dit, le fait que dans *Solyman* le processus tragique s'articule sur la prolifération incontrôlée d'écrits alimentant toute une série d'erreurs, souligne à rebours, dans l'art de la dédicace, le travail d'une écriture concertée – convocation d'une mémoire, définition du présent, propositions pour le futur.

Le Roland furieux, tragi-comédie (1640)

La publication en 1640 de la tragi-comédie du *Roland furieux*, offerte à René d'Averton, fils du comte de Belin, en est un témoignage fort. Mairet, de même qu'il avait marqué s'être abstenu de toute dédicace au comte avant son *Marc-Antoine*, proteste qu'il s'y résout aujourd'hui à son corps défendant, deux ans après la mort de son protecteur : « C'est à regret & par la nécessité de toutes les nécessitez la plus dure que je m'y suis déterminé. » Or l'épître est le lieu d'une requête singulière, qu'il vaut de citer longuement :

Je ne doute point que d'abord la liberté de ce discours ne vous semble estrange et de mauvaise grace, je vous tiens cependant si raisonnable & si genereux, que vous ne ferez pas de difficulté de remplir la place de la personne dont je parle, quand vous sçaurez qu'elle a possédé tous les advantages d'ame & de corps qui peuvent rendre considerable durant la vie, & regrettable apres la mort, un homme d'illustre naissance. A la seule inspection de son visage on pouvoit connoistre aisément & sans se tromper la naturelle disposition de son cœur aux choses bonnes & relevées ; Il estoit riche & magnifique sans faste, habile & delicat sans suffisance, bien fait & bien faisant sans vanité, charmant & facile en sa conversation, discret & gracieux en ses railleries, égal & presque inimitable en ses manieres ; ardent & loyal en ses amitiés, fidelle &

punctuel en ses promesses. Enfin, outre qu'il avoit toutes les excellentes parties qui doivent entrer en la composition d'un veritable Gentil-homme ; il estoit encore Estimateur amoureux de la vertu sous quelque habit qu'elle luy parust. [...] Il prit plaisir de caresser les Muses en ma personne, & les charmes que je descouvris en la sienne me lierent si fortement à luy par les seules estraintes de l'estime & de l'amitié que le seul tombeau s'est treuvé capable de m'en separer, apres six ans d'attachement. Je pense, Monsieur, que ces derniers traits de crayon vous doivent rendre connoissable sur ce papier le Portrait en petit de feu Monseigneur vostre Pere, dont la memoire et les actions me seront eternellement recommandables.³³

Pareil transfert ne saurait s'expliquer par la seule nécessité de trouver un nouveau protecteur, car il relève, à partir ici du regret de François II d'Averton, du même devoir de mémoire auquel le poète s'est livré précédemment par référence à Montmorency. En effet, un rapport étroit s'établit entre la pièce et l'histoire des Belin, Mairet remontant de là à François I d'Averton, le grand-père, qui fut gouverneur de Paris pour le compte du duc de Mayenne avant de rallier en 1594 Henri IV, qu'il aida à prendre la ville – un ancien Ligueur pardonné³⁴.

La dédicace se fait ici à la fois art du portrait (mais non du dédicataire) et écriture du tombeau, tombeau d'un noble de haut rang, en vis-à-vis de celui de Montmorency dans la dédicace du *Solyman* un an auparavant, inspiré par le risque d'extinction de la lignée des Belin. Derrière le portrait de François II d'Averton, derrière la mémoire des Belin, se reconnaît celle de Montmorency. À ce titre, cette dédicace renouvelle le rapport entre destinataire et genre théâtral, en ceci que François II d'Averton avait de « l'amitié » pour le sujet, ce qui « contribua beaucoup à le [lui] rendre plus aymable » sous la plume de Mairet, mais aussi qu'il a valeur de mise en garde à l'adresse du dernier « représentant » du lignage après la mort au combat de son frère aîné, Emmanuel. De la vertu guerrière de l'aïeul, Mairet passe à celle du petit-fils, qu'il presse « d'en moderer pour le moins cette partie qu'on a tousjours compté la premiere entre les meilleures qualitez qui font la gloire d'un homme d'espée » :

Le destin de ce genereux Aîné, qu'un malheureux combat nous a ravy depuis deux ans par une fin precipitée, ne suffit-il pas à vous enseigner qu'il n'est gueres moins dangereux de suivre en toute occasion les mouvements impetueux d'une valeur immodérée, que de courir souvent sur le penchant des precipices, sous la conduite d'un aveugle, ou d'un furieux ? Il faut, Monsieur, que vous prescriviez des bornes au mal-heur de vostre Maison, & jouissant d'une plus longue vie que ce brave Frere, que vous donniez aussi une carriere de plus longue estenduë à vostre merite.

³³ *Le Roland Furieux*, éd. cit., Épître à Marc Émeric de La Ferté, n.p.

³⁴ *Ibid.* : « Vostre Ayeul paternel, jadis Gouverneur de Paris, & depuis Chevalier des deux Ordres de nos derniers Rois, dont il se veid honoré de la mesme main, contre laquelle il avoit armé la sienne pour la defense des Autels, en ce tragique temps de desordre et de division, où le mauvais Genie de la France tenoit en deux partis contraires les volontez de tous ses Peuples ».

En opposition avec l'emportement commun du Ligueur et du frère, pourquoi le contexte n'appelle-t-il pas une pastorale dédiée à René d'Averton, alors même que la dédicace rappelle que les formes poétiques portent la mémoire de l'aristocratie ? La pastorale véhiculait un certain type de représentation de l'aristocratie, que soulignait le rapport établi en 1631 entre la protagoniste de la *Silvanire* et sa dédicataire la duchesse de Montmorency :

Cette légitime affection avec laquelle [la bergère] répond à celle de son berger est à peu près de la nature de celle-là que le mariage vous permet d'avoir pour un des plus glorieux hommes de la terre, et qu'un des plus glorieux hommes de la terre a réciproquement pour vous.³⁵

Tout est dans cet « à peu près » : l'expression soulignait la clarté de l'allégorie pastorale, sa singulière transparence, mais elle désignait aussi une forme d'efficacité politique dans la mesure où, dans son analyse critique des origines de la mélancolie, elle proposait, concurremment à la centralisation du pouvoir, un autre lieu de formalisation des passions, un autre usage de la poétique. À certains égards elle proposait un autre mode de résolution de la mélancolie des grands – le propos était explicite dans *La Sylvie* –, en posant la nécessité d'une négociation du simple fait de poser ses initiateurs en entité indépendante et de mettre en évidence certains usages éthiques de la poétique³⁶. La tragédie est au contraire, on l'a vu, du côté de la déploration : à quoi peut-elle tendre sinon à tourner une vie en tragédie ? à privilégier les affects ? à perpétuer la mélancolie des grands, sans remède, par devoir de mémoire ?

Quant à la tragi-comédie, son usage est plus difficile à définir. Mairet la pratique à plusieurs reprises, avec *La Virginie* en 1635, *L'Illustre Corsaire* en 1640 (elles-mêmes les pastorales des années 1620 étaient conçues sur ce modèle), et ses deux dernières pièces, en 1642 et 1643, en seront encore : c'est le genre exclusivement pratiqué dans toute la fin de sa carrière théâtrale. Mais, par le jeu de sa très singulière dédicace, *Le Roland furieux* offre la particularité d'inscrire le choix du genre en continuité, par différenciation, avec les tragédies qui ont précédé. Le Roland qu'aimait le père de René d'Averton était le furieux d'amour, à certains égards un contre-modèle, son anti-portrait, tel du moins que la dédicace l'esquisse ici, figure épique mi-admirée mi-distanciée, qui en quelque sorte le représente sans pour autant lui ressembler. Il n'est pas indifférent que la dédicace du *Roland furieux* contienne l'esquisse d'une généalogie sur le mode du tombeau, justement parce que la tragi-comédie a été théorisée par Giambattista Guarini, dont Mairet avait connaissance. Il s'agissait en effet pour le poète italien d'adapter aux nécessités politiques du temps les formes nouvelles, en dehors de la déploration tragique, selon

³⁵ Mairet, *La Silvanire*, éd. cit., p. 477.

³⁶ Voir sur ce point L. Giavarini, « Vertus héroïques, politiques de la pastorale autour de la figure du duc de Montmorency (1595-1632) », *Elseneur*, n° 20, 2005.

une anthropologie fondée sur le modèle humoral de la bonne santé entendue comme équilibre des passions³⁷. À ce titre, le choix du genre par Mairet, explicité par le jeu de la dédicace, révèle sa compréhension du sens politique des questions de poétique.

L'art de la dédicace s'avérant significatif de sa compétence d'écrivain, il s'impose de revenir sur l'éventuel « libertinage » de Mairet, que suggèrent ses liens avec Montmorency et Théophile ainsi que le travail d'élaboration, après le procès du poète, d'une mémoire des années troublées du premier XVII^e siècle. Mairet participe en effet en son temps de l'historiographie du libertinage : l'instabilité d'une existence ressaisie à travers les aléas d'un projet littéraire confirmé n'est pas sans rappeler les « histoires comiques » qui, de *Francion* au *Gascon extravagant*, décrivent le parcours de plumitifs au service de qui les paie. Pour cette raison précisément, le libertinage de Mairet ne saurait être défini ici en termes d'incrédulité ou de pensée hétérodoxe. Il se mesure plutôt par rapport à une écriture de la fidélité, au jeu calculé des rappels et des dissimulations, à l'exhibition d'un « art » précisément, qui est aptitude à mobiliser l'écriture en acte lorsque les circonstances le requièrent³⁸. Art de la convenance, l'épître dédicatoire est en effet, à bien des égards, un art de la manipulation du temps, de l'interprétation des « retards », de l'écriture du passé : c'est une épître qui se fait attendre pendant trois ans, une autre qui rappelle la mémoire d'un grand décédé depuis sept ans, telle autre qui ne s'adresse à un comte que dans le souvenir qu'elle élabore de son lignage. L'art de la dédicace n'est tel – un peu plus qu'une simple « compétence », on le voit, plutôt la mise en œuvre d'une théâtralité de l'écriture – que parce qu'il est mobilisé en des lieux et des moments à chaque fois spécifiques qui s'inscrivent dans des actions et dans des contextes distincts, quoique Mairet s'attache à rétablir et afficher dans sa continuité et sa permanence son expérience en matière d'écriture.

Laurence Giavarini
Université de Dijon
 Élie Haddad
 C.N.R.S.

³⁷ Voir l'abrégé des libelles de la querelle du *Pastor Fido* qu'est *Il Compendio della poesia tragicomica* [1601] : *De la poésie tragicomique*, trad. et éd. L. Giavarini, Paris, Champion, 2007.

³⁸ Les deux approches du libertinage ne sont bien sûr pas exclusives l'une de l'autre.