



HAL
open science

Edition critique du Triomphe d'amour d'Alexandre Hardy

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. Edition critique du Triomphe d'amour d'Alexandre Hardy. Fabien Cavaillé. Théâtre complet d'Alexandre Hardy. Tome IV, Classiques Garnier, pp.689-831, 2019, Bibliothèque du théâtre français, 978-2-406-08680-2. halshs-02414284

HAL Id: halshs-02414284

<https://shs.hal.science/halshs-02414284>

Submitted on 11 Apr 2024

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.

Céline Candiard

Notice de l'édition critique de la pastorale *Le Triomphe d'Amour* d'Alexandre Hardy, dans le tome IV de son *Théâtre complet*, éd. Fabien Cavaille, Paris, Classiques Garnier, 2019

Comme les trois volumes précédents, et conformément à un usage alors répandu¹, le tome IV des pièces d'Alexandre Hardy se conclut sur une pastorale. À une époque où les comédies sont fort rares, il semble que ce genre dramatique ait occupé dans l'œuvre de Hardy la place dévolue au registre léger, en contrepoint de ses tragédies et tragi-comédies.

S'il n'y a pas de nombre d'actes réglementaire pour les pastorales de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle², *Le Triomphe d'Amour* en comporte cinq, comme toutes les autres pastorales d'Alexandre Hardy. Cette régularité n'est certainement pas sans lien avec le contexte de la création de la pièce, assumée par les troupes professionnelles locataires de l'Hôtel de Bourgogne à Paris : l'éclairage de la scène, en particulier, avec ses manœuvres contraignantes et ses coûts élevés, impose aux séances théâtrales des durées homogènes.

Chaque acte comporte quatre scènes, à l'exception du cinquième qui en compte cinq. Le passage à une nouvelle scène ne se fait pas, comme ce sera le cas dans le théâtre classique, en fonction des entrées et sorties des personnages – celles-ci ne sont pas rares au sein d'une même scène. À en juger par l'absence quasi totale de liaison entre les scènes, il semble que le découpage en scènes soit plutôt motivé par les déplacements de l'action à l'intérieur de l'espace de jeu, d'un compartiment à un autre : cela semble confirmé par les deux seuls cas de liaison entre deux scènes, où les personnages circulent sur le plateau³.

Comme la plupart des pastorales de l'auteur⁴, la pièce n'est pas accompagnée d'un prologue, ni d'un épilogue. Elle ne comporte pas de chœur.

Sans qu'on puisse déterminer avec certitude la durée de l'action, on sait du moins qu'elle se déroule sur plusieurs jours, le Premier Satyre faisant référence à la scène 4 de l'acte III à un dialogue surpris entre deux bergères à la scène 2 de l'acte II comme ayant eu lieu l'avant-veille au soir⁵. La fable prend place dans plusieurs lieux figurés sur scène par des

¹ C'est celui que suivirent notamment avant lui Montchrestien, Borée et Monsan.

² *Athlette* (1587) et *La Diane* (1594) de Montreux, ou encore *La Pastourelle* (1609) et *Les Amours contraires* (1610) d'Isaac du Ryer, comportent trois actes ; *Les Urnes vivantes* (1618) de Boissin de Gallardon, quatre actes ; *l'Isabelle* (1610) de Paul Ferry, six actes.

³ Acte I, où Atys et Céphée font la course entre les scènes 1 et 2 ; et acte II, où le Premier Satyre s'approche de la maison de Clitie entre les scènes 1 et 2 pour entendre le secret qu'elle y confie à Mélice.

⁴ Il y a une exception, *L'Amour victorieux*, publié dans le tome V.

⁵ Voir v. 1201 : « devant-hier environ la vèprée »

décors simultanés en compartiments, conformément à l'usage majoritaire des théâtres professionnels en France au début du XVII^e siècle. La présence de ces décors simultanés permet des transitions fluides entre les scènes, selon le principe expliqué plus haut.

Conformément aux autres pastorales de Hardy, et contrairement à ses tragédies et tragicomédies qu'il compose en alexandrins, la pièce est écrite en décasyllabes. Là encore, il n'existe pas de règle en la matière : si les pastorales de Chrétien des Croix sont elles aussi en décasyllabes, Fonteny et Montchrestien composent les leurs en alexandrins et le sieur de La Roque sa *Chaste Bergère* (1629) en octosyllabes.

Datation

Il a longtemps été admis qu'Alexandre Hardy publia les volumes de ses pièces dans un ordre globalement chronologique, faisant paraître d'abord les plus anciennes pour aller vers les plus récentes, à l'exception du tome V (paru en 1628), qui présenterait des pièces de composition antérieure à celles du tome IV (paru en 1626). Les frères Parfaict⁶ datent ainsi *Le Triomphe d'Amour* de 1623, ce qui en ferait la pièce la plus tardive de l'auteur. Cependant, outre qu'elle semble supposer un ordre strictement chronologique à l'intérieur des volumes, alors que Hardy y place systématiquement une pastorale à la fin conformément à l'usage, une telle datation repose sur une interprétation problématique du début de la préface du tome IV, où Hardy écrit :

Aucun ne doit trouver étrange, si à l'exemple d'un père qui semble naturellement obligé de quelque préférence d'affection vers les enfants qui lui ressemblent le plus, je donne un droit de primogéniture contre l'ordre, à ce dernier volume qui vient de sortir au jour, vu que les précédents me font rougir de la honte des imprimeurs, auxquels l'avarice fit trahir ma réputation, étant si pleins de fautes, tant à l'orthographe qu'aux vers, que je voudrais de bon cœur en pouvoir effacer jusques à la mémoire.⁷

S'il revendique pour ce volume « un droit de primogéniture contre l'ordre », il s'agit seulement ici pour lui de marquer sa préférence par rapport aux volumes précédents, qu'il estime gâtés par la négligence des imprimeurs ; rien n'autorise à penser que Hardy a déjà le volume suivant en tête, ni même qu'il a déjà le projet de le publier. En l'absence d'autres repères chronologiques plus sûrs, il est impossible de fixer avec certitude la date de composition du *Triomphe d'Amour*, dont on peut seulement supposer qu'elle fait partie de ses pièces les plus récentes au moment où paraît le tome IV. Le consensus de la critique sur une datation tardive de la pièce (dans tous les cas, dans les années 1620) nous y encourage, ainsi

⁶ François et Claude Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. V, Paris, Lambert, 1756, p. 543.

⁷ Alexandre Hardy, « Au lecteur », in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy Parisien*, t. IV, Rouen, David du Petit, 1626, n.p.

que les similitudes de l'intrigue avec celle d'*Alcée*, que *Le Triomphe d'Amour* pourrait avoir reprise pour l'enrichir. Cela irait dans le sens d'une idée ancienne⁸ sur la complexité croissante des pastorales d'Alexandre Hardy au fil de leur écriture.

Sources et influences

Contrairement à la tragédie, la pastorale ne s'écrit généralement pas à partir d'une source principale à laquelle serait empruntée l'intrigue générale de la pièce, mais plutôt à partir d'une multitude de motifs conventionnels repris des grands modèles du genre. *Le Triomphe d'Amour* fait cependant figure d'exception, tant les données de départ de son intrigue rappellent celles d'une pièce plus ancienne de Hardy, *Alcée*, figurant au tome II de son *Théâtre*, que Hardy lui-même présente comme « un bouquet bigarré de six fleurs vieilles, depuis le temps d'une jeunesse qui me les a produites »⁹. Si cette évocation exagère sans doute l'ancienneté de la pièce, qui a été vendue à la troupe comme une pièce nouvelle à l'automne 1615, alors que Hardy est en activité depuis au moins 1600, il semble du moins clair que la pièce n'est alors plus exploitée par la troupe et que la reprise de son sujet dans *Le Triomphe d'Amour* est une manière pour Hardy de la réactiver. Comme elle, elle met en scène les amours d'une bergère avec un berger pauvre mais vertueux et soutenu par le dieu Amour, alors que son père l'a promise à un berger riche, et dans les deux cas le couple d'amoureux finit par triompher des obstacles et obtenir le droit de se marier. D'autres similitudes se retrouvent dans le détail des situations et des motifs des deux pièces : les dédains du berger riche à l'égard d'une bergère qui l'aime et qu'il finira par épouser au dénouement¹⁰ ; des présages qui surviennent en songe¹¹ ; la tentation d'un(e) amant(e) rejeté(e) de se jeter du haut d'une roche, tentation finalement déjouée par une intervention surnaturelle¹² ; la présence d'une magicienne soucieuse de sa réputation et dépourvue de toute motivation vénale¹³ ; un procès à rebondissements où un premier jugement inique est cassé et remplacé par un second jugement plus favorable aux amants¹⁴ ; et jusqu'au nom du père cupide, Phédime dans *Alcée* et Phædime dans *Le Triomphe d'Amour*. Il serait cependant abusif de voir dans la seconde une

⁸ Voir par exemple Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1889, p. 512, ou encore Marie-France Hilgar, « Les pastorales d'Alexandre Hardy : tradition et innovation », in Alain Niderst (dir.), *La Pastorale française de Rémi Belleau à Victor Hugo*, Paris, Biblio 17, 1991, p. 40.

⁹ Alexandre Hardy, « À Monseigneur le Duc d'Aluyn », in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy Parisien*, t. II, Paris, Jacques Quesnel, 1625, n. p.

¹⁰ Acte II scène 2 d'*Alcée*, acte III scène 3 du *Triomphe d'Amour*.

¹¹ Acte III scène 1 d'*Alcée*, acte III scène 3 du *Triomphe d'Amour*.

¹² Acte III scène 2 d'*Alcée*, acte V scène 1 du *Triomphe d'Amour*.

¹³ Acte III scène 3 d'*Alcée*, acte IV scène 2 du *Triomphe d'Amour*.

¹⁴ Acte V scènes 2 et 3 d'*Alcée*, acte V scènes 4 et 5 du *Triomphe d'Amour*.

simple réécriture de la première, car *Le Triomphe d'Amour* place au centre de l'intrigue deux satyres qui enlèvent l'héroïne, offrant ainsi à son amant l'occasion de lui prouver son mérite en la secourant. De plus, l'emprunt majeur qu'il fait à *Alcée* n'exclut pas des emprunts plus secondaires à d'autres pastorales de Hardy, comme la dispute entre les deux prétendants Atys et Céphée et la course que leur impose Clitie, motifs repris de *Corine* (t. III), moyennant une inversion des sexes des personnages.

Quoi qu'il en soit, les éléments que la pièce partage avec d'autres pièces de Hardy ne sont pas tous spécifiques à ce poète, et relèvent pour la plupart de conventions pastorales qui lui préexistent. Pour modèles de ses pastorales, Hardy ne reconnaît que les dramaturges italiens, au premier chef Le Tasse et Guarini¹⁵. De fait, l'*Aminte* du Tasse, publié en 1573 et diffusé en français dès 1592, constitue comme une matrice pour de nombreuses pastorales françaises du début du XVII^e siècle, auxquelles il fournit de nombreux paradigmes et motifs : c'est dans le prologue d'*Aminte*, notamment, que se trouve affirmée la toute-puissance d'Amour, que *Le Triomphe d'Amour* célèbre dans son dénouement et jusque dans son titre. Et c'est dans cette pièce que se fixent les traits du satyre ainsi que ses modalités d'intervention dans la pastorale, tels qu'on les retrouve ici : il apparaît d'abord avec un monologue de lamentation amoureuse, séparé de ce qui précède par une division d'acte ; il surprend ensuite un dialogue entre deux bergères qui lui permet de se livrer à une tentative d'enlèvement sur l'une d'elles ; il est enfin copieusement bastonné par le berger héros de la pièce, qui vient secourir la bergère. Les emprunts au *Pastor fido* de Guarini, publié en 1589 et traduit en français en 1593, sont davantage de l'ordre du motif de détail : à titre d'exemple, la présence d'un prêtre nommé Montan, ou encore les injures régulièrement adressées au satyre par les bergères et les bergers, et dont le modèle se trouve à l'acte II, scène III de la tragi-comédie pastorale italienne. La principale postérité de cette pièce dans les pastorales d'Alexandre Hardy, dont la nôtre, est d'en situer l'action en Arcadie, région du Péloponnèse qui servait déjà de cadre aux *Bucoliques* de Virgile¹⁶, et non en France comme *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et les pièces qui s'en inspirent. Du reste, conformément à la tradition italienne, tous les noms de la pièce sont empruntés à la mythologie grecque¹⁷, à l'exception de celui du prêtre Montan.

¹⁵ « Tasse, Guarini et autres sublimes esprits... Ce sont les docteurs du pays latin, sous lesquels j'ai pris mes licences et que j'estime plus que tous les rimeurs d'aujourd'hui » (Alexandre Hardy, Préface de *Corine*, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy Parisien*, t. III, Paris, Jacques Quesnel, 1626, n.p.)

¹⁶ Virgile, *Bucoliques*, IV, 59 ; VII, 4 et 26 ; X, 26 et 31.

¹⁷ Atys est un dieu phrygien, compagnon de Cybèle ; Céphée est le père d'Andromède ; Clitie, fille d'Océan ; Aegine est une nymphe aimée de Zeus ; Phaédime, un roi allié de Ménélas ; Melissa est un nom porté par plusieurs personnages mythologiques, et Pisandre par plusieurs guerriers dans *L'Iliade*.

Le Triomphe d'Amour n'échappe pour autant pas à l'influence de la pastorale française : la *Galathée divinement délivrée* (1588) de Jacques de Fonteny mettait déjà en scène l'enlèvement d'une jeune femme par deux satyres alliés, et l'on y voyait déjà deux bergers la délivrer avec l'aide de leur chien. L'intrigue empruntée à *Alcée* d'une bergère promise à un berger riche alors qu'elle en aime un pauvre a été remise au goût du jour quelques années auparavant dans *Arthénice ou les Bergeries* de Racan (1619) ; elle semble également s'inspirer, dans la caractérisation du vieux père avare Phædime, de la comédie, où ce motif est récurrent – on pensera notamment au vieux Mersant dans *Les Corrivaux* de Troterel (1612)¹⁸, ou plus généralement au modèle de la comédie romaine. De fait, contrairement aux pastorales italiennes dont l'intrigue est intégralement construite sur la chaîne amoureuse, la plupart des pastorales d'Alexandre Hardy comportent, avec l'opposition du père aux amours de son enfant, un noyau d'action d'ordre comique. Quant à l'apparition sur scène du dieu Amour, elle s'observe également dans la *Grande Pastourelle* de Chrestien des Croix (1613) et le *Mariage d'Amour* d'Isaac du Ryer (1621).

La multiplicité des sources suggère moins, de la part d'Alexandre Hardy, un savant travail d'assemblage que l'utilisation de conventions diffuses, accumulées à partir de diverses provenances dont le principal point commun est d'avoir été diffusées en France sous diverses formes. Comme la comédie et la tragi-comédie, la pastorale offre au spectateur un jeu de reconnaissance et de variations sur des schèmes et des motifs déjà connus.

Décors et effets spéciaux

Le Triomphe d'Amour fut vraisemblablement créé au théâtre parisien de l'Hôtel de Bourgogne, comme le suggère la présence de plusieurs de ses pièces au répertoire de la troupe tel que l'indique le *Mémoire de Mahelot*¹⁹. Si l'on en croit les croquis de décors qui figurent dans ce mémoire²⁰, il est à peu près certain que l'action se déroulait dans un décor dit à compartiments ou chambres²¹, ce qui paraît confirmé par plusieurs changements de lieu à chaque acte de la pièce – chaque changement de lieu étant marqué par le passage à une nouvelle scène. Les chambres sont des éléments décoratifs indépendants, présents simultanément sur trois côtés de la scène tout au long du spectacle. Elles sont généralement au

¹⁸ Le motif a déjà été repris dans d'autres genres dramatiques, comme dans la tragi-comédie *Bradamante* de Garnier

¹⁹ Voir *Mémoire de Mahelot*, éd. de Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005.

²⁰ Parmi les pièces dont le *Mémoire de Mahelot* donne le décor, les plus anciennes ont été créées dans les années 1620.

²¹ L'usage, chez les historiens du théâtre, veut que l'on parle de « compartiments », mais Pierre Pasquier fait remarquer que le terme n'était pas en usage au XVII^e siècle et lui préfère donc celui de « chambres ».

nombre de trois à six. Chacune figure l'un des lieux de la fiction : lorsqu'une scène est censée se dérouler dans l'un de ces lieux, les acteurs se tiennent dans la chambre, mais dans certains cas la poursuivent dans l'espace central.

Dans le cas du *Triomphe d'Amour*, le décor ne semble guère différer des décors conventionnels de la pastorale²². L'action nécessite en effet une série d'éléments appartenant tous à la convention du genre : une forêt figurée par quelques arbres²³, peut-être comme chambre centrale, en fond de scène, puisque c'est là que se déroule la majeure partie de l'action²⁴ ; la maison de Phædime et Clitie²⁵ ; au moins trois grottes dont une aménagée en chambre et pourvue d'une entrée basse fermée par des halliers²⁶ ; un rocher en hauteur, pour la scène de suicide empêché d'Ægine²⁷ ; et le temple de Pan, pour les deux dernières scènes. Il se peut que les compartiments architecturaux (la maison et le temple) aient été placés à l'opposé des compartiments paysagers (les grottes et le rocher), comme le voulait un usage fréquent²⁸.

Le déroulement de la pièce n'offre pas de moment particulièrement spectaculaire, à quelques exceptions près : les interventions de la magicienne Philire (acte IV, scène 2 et acte V, scène 1) et la délivrance de Clitie avec le chien l'Élape (acte IV, scènes 3 et 4).

La présence d'animaux réels sur scène semble être attestée mais excessivement rare : seule une entrée du *Mémoire de Mahelot* en fait mention (« un agneau qui soit en vie », pour *La Filis de Scire* de Pichou²⁹), alors que plusieurs cas d'animaux factices sont connus, parmi lesquels le « mouton feint » destiné à être égorgé dans le *Chriséide et Arimand* de Mairet³⁰ ou encore le lion du *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau. S'agissant ici d'un animal capable d'être dressé, l'hypothèse d'un chien véritable n'est pas à exclure, mais il se peut également que les comédiens aient eu recours à un mécanisme articulé mû depuis la coulisse comme

²² Le *Mémoire de Mahelot* mentionne régulièrement le recours à un théâtre « en pastorale » (par exemple, pour *La Folie de Turlupin*, pastorale perdue d'Alexandre Hardy, éd. cit., p. 243, ou encore *L'Amaranthe* de Jean Ogier de Gombault, éd. cit., p. 229), ce qui sous-entend une convention fixe. La source fondatrice de cette convention importée d'Italie fut probablement le décor décrit par Vitruve pour le drame satyrique : « la scène satyrique est ornée d'arbres, de grottes, de montagnes et de tout ce qui compose un paysage. » (*De l'architecture*, V, 7).

²³ Atys mentionne « ces chênes vieux », en précisant « Tu les vois bien, ou tu fermes les yeux », dès les v. 43-44 ; Céphée désigne un « érable » v. 1514.

²⁴ Sur cet usage de la chambre centrale, voir Pierre Pasquier, éd. cit., p. 109.

²⁵ Acte I, scène 4 ; acte II, scène 2 ; acte III, scène 2 ; acte IV, scène 1 ; acte V, scène 2.

²⁶ La grotte aménagée en chambre est nécessaire aux scènes de captivité et de sauvetage de Clitie, à l'acte IV (3-4). Pour les recherches qui les précèdent, à l'acte III, de simples toiles peintes figurant des entrées de grottes suffisent.

²⁷ Acte V, scène 1.

²⁸ Pierre Pasquier, éd. cit., p. 106.

²⁹ *Mémoire de Mahelot*, éd. cit. p. 295.

³⁰ *Op. cit.*, p. 313.

l'étaient les dragons du théâtre médiéval. Il semble en tout cas clair, d'après les multiples mentions³¹ faites dans le texte du chien de Céphée, que celui-ci n'avait pas seulement une existence verbale et que sa présence sur scène correspondait à une sorte de clou.

S'agissant des scènes de magie, elles correspondent à un type de scène très apprécié des spectateurs, car il fournit l'occasion d'utiliser des effets spéciaux. Leur intérêt est ici uniquement spectaculaire : de façon significative, ni ces deux scènes ni même le personnage de Philire ne sont mentionnés dans l'Argument que donne Hardy de sa pièce. Les personnages de magiciens ou de magiciennes sont courants dans la pastorale italienne et française³², et Hardy y a déjà eu recours dans *Alphée*, avec les sortilèges de la magicienne Corinne. Mais contrairement à elle, la « fée »³³ Philire, qui mêle des références païennes à l'Averne ou la déesse Hécate et des pratiques plus médiévales d'invocation des démons de l'Enfer, est une figure entièrement bienveillante et dévouée aux intérêts des amours légitimes. À Céphée et Pisandre venus la consulter sur les moyens de retrouver Clitie, elle annonce quelque peu théâtralement qu'elle aura recours à ses pouvoirs en les désignant du terme de « secrets »³⁴, terme qui peut se référer, dans le vocabulaire technique du théâtre depuis le Moyen-Âge, au mécanisme servant à produire certains effets spectaculaires³⁵. Si l'on en croit l'évocation de Pisandre, le tour de magie de Philire consistait sur scène en un bruit de « tonnerre » accompagné de manifestations pyrotechniques et de vols de démons :

C'est fait de nous, l'Enfer sort de la terre,
Pluton lui-même a brandi ce tonnerre,
Regarde en l'air des escadrons menus
Au mandement de ses charmes venus.³⁶

Le bruit de tonnerre, fréquemment employé au théâtre, est un bruitage connu dont la technique sommaire (des boulets de métal roulant dans un tunnel de planches incliné) était probablement empruntée aux Italiens³⁷, tout comme les effets d'embrasement, qui reposaient

³¹ Clitie l'entend d'abord aboyer et gratter à la porte de la grotte (v. 1757-1767), puis à la scène suivante Céphée puis Pisandre, guidés par les aboiements du chien (v. 1768, 1800, 1813-1814), retrouvent Clitie dans sa prison.

³² Entre un quart et un tiers des pastorales françaises du premier tiers du XVII^e siècle en comportent (Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 228).

³³ Elle est ainsi désignée par Pisandre au v. 1815.

³⁴ « Soudain je vais le doute délier / Et mes secrets au besoin déplier » (v. 1511-1512).

³⁵ « Moyen caché de produire certains effets ; mécanisme » (Frédéric Godefroy, *Complément du dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 1895-1902 X, 647c, consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://micmap.org/dicfro/introduction/complement-godefroy/> [lien consulté le 30 novembre 2016]).

³⁶ V. 1545-1548.

³⁷ Voir à ce propos Nicola Sabbattini *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, éd. Louis Juvet et alii, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1994 [1941], pp. 164-165.

sur l'emploi de châssis trempés dans de l'eau-de-vie³⁸. Quant au vol, il s'agit d'un procédé consistant à faire voler au-dessus du plateau un ou plusieurs acteurs maintenus par des fils de suspension accrochés aux étages supérieurs du théâtre. Ils peuvent être horizontaux, comme dans le présent exemple, ou verticaux, comme dans la première scène de l'acte V, où Philire quitte brusquement Ægine après avoir prophétisé son bonheur à venir :

ÆGINE : Hé dieux comme un éclair
Loin de mes yeux elle s'écarte en l'air,
Ne délaissant ne trace ni vestige,
Ô mille fois agréable prodige³⁹

Interventions miraculeuses venant redonner de l'espoir aux amants malheureux, les deux scènes de la magicienne Philire sont conçues pour susciter chez le spectateur un double émerveillement, devant les prodiges du spectacle et les surprises de la providence.

Dramaturgie

Les bergers de pastorale : figures imposées, contrastes et variations

La critique s'est souvent étonnée de trouver les pièces d'Alexandre Hardy divertissantes et vivantes bien qu'il ait recours à des rôles-types conventionnels, dépourvus de profondeur psychologique⁴⁰, et ne se livre pas comme les Italiens à des analyses de sentiments⁴¹. De fait, le recours qu'il fait à des lieux communs de la pastorale n'est nullement exclusif d'un souci de dynamisme dramatique et de renouvellement des effets.

Ainsi, s'il construit comme c'est souvent le cas ses rôles de bergers amoureux sur le mode du contraste (dès les deux premières scènes de l'acte I, le berger pauvre Céphée apparaît comme serein, prudent et maître de lui face au berger riche Atys, présomptueux, agité et volontiers excessif dans ses réactions), Hardy multiplie cependant les effets de symétrie et d'équivalence entre les deux soupirants de Clitie, comme pour figurer l'équilibre de leurs prétentions et la difficulté qu'il y aura à les départager : stichomythies⁴², reprises partielles de répliques de l'un par l'autre⁴³, phrase commencée par l'un et terminée par

³⁸ Voir Jan Clarke, « L'éclairage », in Pierre Pasquier et Anne Surgers (dir.), *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 134

³⁹ V. 1984-1987.

⁴⁰ Jules Marsan voit dans ce manque de psychologie la « grande faiblesse de Hardy. Sa psychologie, assez fine quand une situation intéressante le soutient, manque de souplesse et de variété. Il s'entend mieux à mener une scène qu'à composer un personnage » (Jules Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1905, p. 264)

⁴¹ Eugène Rigal, *op. cit.*, pp. 536-537.

⁴² En particulier v. 21-31.

⁴³ Par exemple v. 23-24, 25-26, 30-32.

l'autre⁴⁴, ils veillent à ne jamais se laisser mutuellement l'avantage et l'un et l'autre professent une égale certitude d'être aimé. Si le spectateur se doute dès la première scène de l'identité du favori, Céphée se montrant par sa retenue plus sympathique que l'arrogant Atys, Hardy semble vouloir tenir le spectateur en suspens le plus longtemps possible quant à la préférence de Clitie : celle-ci en effet, sollicitée par les deux bergers pour révéler son choix, prolonge encore l'incertitude en les envoyant faire la course sous prétexte de leur remettre un prix. Ce n'est qu'en quittant la scène qu'elle livre au spectateur un aparté sans équivoque : « Céphée a su dès longtemps mon élite. »⁴⁵

En outre, Atys n'est pas le seul berger avec lequel Céphée est mis en opposition : dans toutes les scènes qu'il partage avec Pisandre, cet ami dévoué qu'il présente comme un second Pylade⁴⁶, les deux bergers sont construits sur le mode du contraste. Pisandre se livre en effet avec beaucoup plus d'abandon que Céphée aux émotions qui le traversent, qu'il s'agisse de son emportement face au satyre⁴⁷ ou à sa terreur face aux invocations démoniaques de Philire⁴⁸, ce qui lui donne une dimension comique dont Céphée est entièrement dépourvu. Ce dernier, à l'inverse, est nettement plus avare que la moyenne des bergers de pastorale en épanchements : il passe beaucoup plus de temps à entreprendre ou accomplir un grand nombre d'actions concrètes (préparer l'enlèvement de Clitie, poursuivre le satyre, partir à la recherche de Clitie, consulter la magicienne, retrouver Clitie, la ramener chez son père, porter sa cause devant le tribunal, faire appel du jugement), ce qui fait incontestablement de lui le personnage le plus actif de la pièce sur le plan dramaturgique et le rapproche plutôt d'un héros de tragicomédie que d'un berger traditionnel de pastorale. Comparé à plusieurs reprises au héros mythologique Hercule⁴⁹, dont il emprunte l'infatigable énergie, il va de fait jusqu'à proposer un combat avec Atys pour vider leur différend⁵⁰.

Du côté des bergères, on constate la même logique de construction des personnages par contrastes : dès le premier acte⁵¹ s'opposent une Clitie insouciant et rieuse, tout au bonheur de son amour partagé avec Céphée, et une Ægine amère et pathétique, blessée par les dédains d'Atys. Si ce contraste, qui réapparaît du reste plus tard dans la pièce⁵², peut sembler

⁴⁴ V. 22, 171-172.

⁴⁵ V. 150.

⁴⁶ V. 795-796.

⁴⁷ Acte III, scènes 2 et 4.

⁴⁸ Acte IV, scène 2. De manière comique, il est déjà terrorisé avant même que Philire n'invoque les démons.

⁴⁹ Par Clitie aux v. 1796 et 1883, et par lui-même au v. 1834.

⁵⁰ V. 2060-2063.

⁵¹ Acte I, scène 3, en particulier v. 217-220 et 267-268.

⁵² En particulier dans la transition entre la fin joyeuse de l'acte IV, où Clitie est délivrée, et le début de l'acte V, où Ægine est sur le point de se précipiter du haut d'une roche par désespoir.

constituer pour le spectateur deux caractères permanents, il se trouve en réalité mis à mal dès lors que Clitie tombe elle-même dans le malheur, au moment où son père lui annonce qu'il l'a promise à Atys, c'est-à-dire dès que le premier acte se termine : dès l'acte suivant⁵³, c'est elle qui se livre à des tirades poignantes de désespoir amoureux émaillées de menaces de suicide, comme si Clitie avait repris le rôle d'Ægine. D'ailleurs, de manière significative, celle-ci est absolument absente des actes II, III et IV et ne réapparaît qu'une fois Clitie et Céphée réunis, à l'acte V, c'est-à-dire lorsque le registre pathétique n'est plus occupé par Clitie. Ainsi peut-on expliquer la présence de Mélice comme confidente de Clitie à l'acte II : si elle semble, d'un point de vue dramaturgique, faire doublon avec Ægine dans le rôle de l'amie et confidente de Clitie⁵⁴, elle est en réalité indispensable d'un point de vue spectaculaire, pour équilibrer par sa prudence et sa modération l'affolement impétueux de sa compagne. On imagine mal en effet Clitie se livrer, à la scène 2, à une scène de confidences pathétiques auprès d'une Ægine également plaintive. La logique de construction suivie par Hardy pour ses personnages apparaît ici clairement comme une logique de spectacle ponctuel plutôt que de cohérence psychologique, Clitie jouant selon les cas le rôle de la bergère joyeuse et insouciant ou celui de l'amante malheureuse et passionnée.

Au-delà du cercle central des bergers et bergères amoureux ainsi que de leurs confidents, les rôles-types sont plus différenciés en eux-mêmes et ne nécessitent donc pas le même travail de mise en contraste d'un personnage à l'autre. On observe cependant, quoique sous une forme plus discrète que dans un dialogue direct, un jeu d'échos et d'oppositions entre des personnages plus distants les uns des autres. Ainsi, il n'y a qu'un seul personnage de père, Phædime : poussé par l'avarice, il impose sa volonté à sa fille de façon autoritaire et va même, lorsqu'il doit affronter le déshonneur de son enlèvement, jusqu'à regretter de ne pas l'avoir tuée à la naissance⁵⁵. Mais à ce père conventionnel et dénaturé vient s'opposer la figure providentielle de la magicienne Philire, qui refuse toute récompense par horreur de la cupidité⁵⁶ et encourage bergers et bergères dans leurs sentiments légitimes : pour Céphée à l'acte IV comme pour Ægine à l'acte V, elle intervient comme un dernier recours lorsque tout semble perdu, et restaure ainsi le lien mis à mal entre la jeune génération des bergers amoureux et celle de leurs parents.

⁵³ Acte II, scène 2.

⁵⁴ Hardy lui-même les confond dans l'Argument lorsqu'il écrit que Cupidon marie « Atys à la belle Mélice qu'il avait auparavant dédaignée quoiqu'elle disputât le prix de la beauté avec toutes ses compagnes », alors qu'il s'agit d'Ægine.

⁵⁵ Acte IV, scène 1, v 1341-1342 : « Pourquoi ne l'ai-je au berceau suffoquée ? / Pourquoi Lucine ai-je donc invoquée ? »

⁵⁶ Acte IV, scène 2, v. 1467-1476.

L'antagonisme essentiel, parmi les personnages de la pièce, est celui qui se dessine autour de la notion de « nature », et en particulier de « loi de nature », comprise en deux sens opposés que résume cet échange de répliques :

PHÆDIME : L'autorité paternelle précède,
Car tout aux lois de la nature cède.
CÉPHÉE : Qu'appellez-vous de nature la loi
Sinon laisser une âme libre à soi ?⁵⁷

À la conception pervertie et tyrannique de Phædime, soutenue par Atys, le prêtre Montan⁵⁸ et le dieu Pan⁵⁹, s'oppose la spontanéité des sentiments amoureux réciproques, telle que la rappellera Ægine à Atys⁶⁰ et telle que la validera Cupidon dans son intervention finale⁶¹. Il est remarquable que Pan, souvent assimilé depuis l'Antiquité à une incarnation de la Nature, soit ici associé à la cause de l'autorité et de la contrainte ; mais il s'agit d'abord pour Hardy, en le confinant au mauvais parti, d'affirmer la prééminence de Cupidon et du principe d'amour, qui redonne forme à la nature et lui confère ainsi sa véritable valeur.

Inflation et avatars du satyre, pour un nouveau partage

Si Hardy fait intervenir Pan à la fin de l'acte V, c'est également pour donner une forme de plus à la figure du satyre, déjà représentée dans la pièce par deux personnages sans nom (Premier Satyre et Second Satyre) mais qui totalisent sept scènes à eux deux. En confiant deux autres scènes à un dieu dont l'apparence, comme l'atteste l'iconographie de l'époque⁶², se confond avec celle du satyre, on arrive à neuf scènes, ce qui est largement supérieur à la présence moyenne du satyre sur la scène pastorale⁶³. On peut y voir un indice sur la troupe à laquelle était destinée la pièce : la présence de deux, voire trois satyres semble supposer la présence de plusieurs acteurs spécialisés dans le registre comique, comme l'étaient Robert Guérin, Henri Legrand et Hugues Guéru, membres de la troupe des Comédiens du Roi, qui s'étaient rendus célèbres dans la farce en jouant les personnages de Gros-Guillaume, Turlupin et Gaultier-Garguille.

⁵⁷ Acte V, scène 2, v. 2034-2037.

⁵⁸ Acte V, scène 3, v. 2240-2243 : « L'un de la loi de Nature targué, / L'autre un décret vénérable allégué / Que de tout temps observe l'Arcadie, / Faible en tel cas d'un plus fort je mendie... »

⁵⁹ Acte V, scène 4, v. 2310-2311 : « À ce pouvoir concédé de nature / Dessus son sang, dessus sa géniture... »

⁶⁰ Acte III, scène 3, v. 1067-1068 : « Si bien qu'un père à t'aimer la contraint, Et sous ses lois la naturelle enfreint. »

⁶¹ Acte V, scène 5, v. 2373-2376 : « Tu as la loi plus sainte rejeté / Que la Nature au monde ait établie, / Voulant contraindre (exécrable folie) / Une amitié de se déparier. »

⁶² Voir Françoise Lavocat, *La Syrinx au bûcher : Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005, en particulier fig. I-8, II-2 et V-14.

⁶³ À titre d'exemple, il n'en a que quatre dans *L'Aminta* du Tasse ; chez Hardy, quatre dans *L'Amour victorieux*, cinq dans *Corine* et sept dans *Alphée*. *Alcée* ne comporte pas de satyre.

L'apparition de Pan est de surcroît une surprise pour le spectateur : le titre de la pièce pouvait lui laisser attendre une venue de Cupidon en *deus ex machina* pour dénouer l'intrigue, comme c'était déjà le cas dans *Alphée* et dans *Corine* ; mais faire précéder cette venue de celle de Pan, qui prononce un premier jugement rendu caduc par l'arrêt de Cupidon, forme un rebondissement inédit. Sans nécessité dans l'intrigue, puisque Cupidon en annule purement et simplement l'effet, l'apparition de Pan présente deux avantages : celui d'une variation spectaculaire originale, tout d'abord, en offrant au spectateur un dénouement à deux coups où le caractère définitif et conclusif du *deus ex machina* se trouve relativisé ; et celui d'une nouvelle opposition symbolique entre deux formes d'amour, opposition symbolique qui se donne comme l'une des clés essentielles de la pièce.

De fait, la place et les formes inédites que donne ici Hardy à la figure du satyre constituent une originalité frappante du *Triomphe d'Amour*, dans la mesure où il y échappe à ses attributions consacrées. Dans la tradition pastorale ouverte par *L'Aminte* du Tasse, le satyre se présente généralement comme une figure de la sauvagerie et du désir érotique déréglé par opposition à la galanterie policée des bergers. Sa brutalité animale se manifeste par un type d'action paradigmatique, la tentative de rapt, que fait échouer l'intervention *in extremis* du berger. Par cette tentative avortée, le satyre se trouve d'ordinaire confiné aux périphéries de l'action pastorale. Or ici, non seulement la pièce comporte deux satyres au lieu d'un seul, mais la tentative de rapt est un succès et constitue l'épisode principal de l'intrigue : un acte et demi seront consacrés à la recherche de Clitie par les bergers et à sa captivité dans la grotte du satyre, et même après son sauvetage il faudra encore en démêler les conséquences avec les revendications matrimoniales que le sauvetage de Clitie autorise à Céphée. Il résulte de ces écarts par rapport à la tradition une impression d'envahissement de la pastorale par le satyre, qui n'est plus relégué aux marges mais prend le contrôle de l'action et du spectacle.

L'importance prise par le satyre se combine ici avec un effacement partiel de la frontière qui sépare satyre et berger. Cette frontière, de fait, est moins visible pour les autres personnages : si le rapt réussit, contrairement à l'usage, c'est parce que les deux satyres, déguisés, parviennent à se faire passer pour des bergers. Mais c'est surtout dans leur discours et dans leur attitude que les satyres manifestent une retenue surprenante pour le rôle : dès son premier monologue, le Premier Satyre ne se donne pour projet, en épiant la venue de Clitie, que « de lui ravir quelque farouche œillade »⁶⁴, ce qui constitue une version fortement

⁶⁴ Acte II, scène 1, v. 524.

édulcorée des habituels projets de viol du monstre⁶⁵. Les satyres revendiquent du reste volontiers leur retenue auprès des autres personnages, se présentant comme des exceptions : si Céphée et Pisandre ne croient guère le Premier Satyre lorsqu'il leur promet que son ami n'attentera pas de force à la vertu de Clitie⁶⁶, le spectateur constate dès l'acte suivant qu'il n'a pas menti et que le Second Satyre répugne effectivement à obtenir par la contrainte ce que la nymphe pourrait lui accorder à force de persuasion :

Il y en a de nature insolents,
Qui te voudraient contraindre, violents,
User d'abord d'une force illicite,
Où moi de gré ces faveurs je mérite,
Humain je fuis l'indigne cruauté
Pour dépouiller la fleur d'une beauté,
Concède-moi la moisson, je te prie,
Dessus l'émail de cette herbe fleurie.⁶⁷

Si c'est bien un désir lubrique qui se dit, le satyre fait cependant l'effort de le rendre « humain » en le soumettant à la validation du consentement et en le faisant passer par l'épreuve de la séduction galante, si fruste soit-elle. Pareille délicatesse, dont la rareté chez un satyre est encore soulignée par son camarade lorsqu'ils se retrouvent à l'acte V⁶⁸, aboutit de fait à un rapprochement entre le satyre et le berger. On remarque à ce propos que la comparaison avec Hercule, employée à plusieurs reprises pour caractériser Céphée, finit par être appliquée au satyre lui-même⁶⁹, comme pour figurer une forme d'équivalence entre eux.

Du côté des bergers, tout est fait pour renforcer cette impression de brouillage : si les satyres viennent enlever Clitie à l'acte III, ils ne font que devancer de peu Céphée et Pisandre dans un projet d'enlèvement similaire ; et Atys, en forçant le consentement de Clitie par le recours à l'autorité paternelle, est à l'égard de la jeune fille dans une attitude de prédation tout aussi brutale que l'appétit lascif d'un satyre. Tout, dans la pièce, concourt à mettre à mal le partage traditionnel entre l'animalité sauvage du satyre et l'humanité civilisée du berger.

Sur le plan du spectacle, ce brouillage se résout par le recours à la hiérarchie des registres dramatiques : le Premier Satyre est copieusement bastonné par Céphée et Pisandre⁷⁰,

⁶⁵ Voir à ce sujet Françoise Lavocat, *op. cit.*, pp. 363-364.

⁶⁶ Acte III, scène 4, v. 1221-1228 : « Je te prie / Ne concevoir de jalouse furie, / Bridé du mors de mon commandement, / Plutôt la terre hors de son fondement / S'écroulerait, et l'irrité Neptune / Re flotterait au-dessus de la Lune, / Qu'il s'ingérât de plus outre attenter, / À mon déçu de la violenter. »

⁶⁷ Acte IV, scène 3, v. 1627-1634.

⁶⁸ Acte V, scène 3, v. 2162-2166 : « Malheur étrange, accident incroyable, / Qu'à ses clameurs tellement pitoyable, / Tu n'as osé, scrupuleux, en jouir, / Ce beau bouton si rare épanouir, / Peu se seraient modérés de la sorte. »

⁶⁹ Acte V, scène 3, v. 2183-2184 : « Hercule tint autrefois difficile / De remporter la victoire sur deux. »

⁷⁰ Acte III, scènes 2 et 4.

le Second méprisé et insulté par Clitie⁷¹, scènes farcesques conformes à la convention⁷² qui assignent définitivement le rôle à un registre grotesque et le repoussent ainsi à la lisière de la pastorale. Mais sur un plan plus axiologique, la confusion entre le satyre et le berger ne peut être résolue que par un nouveau partage, que vient dessiner la double intervention divine : désormais l'antagonisme essentiel n'est plus celui qui sépare la sauvagerie de la civilisation, l'animalité de l'humanité, mais plutôt celui qui oppose l'amour-prédation et l'amour galant. Ce nouveau partage occasionne des regroupements inédits (l'égoïste Atys et le cupide Phædime se retrouvent du même côté que le dieu-satyre Pan) et résonne comme une mise en garde sur la tentation de la prédation, inhérente non seulement au monstre mais aussi à la nature humaine, et sur la nécessité de la combattre, comme le Second Satyre lui-même y parvient, à l'aide des lois précieuses de la galanterie.

Principes de l'édition de la pièce

Hardy lui-même suggère dans son avis « Au lecteur » placé au début du tome IV que ce volume a été imprimé avec beaucoup plus de soin que les trois précédents. De fait, l'édition originale de 1626 est aisément lisible, avec très peu de coquilles et une distribution sûre des dialogues entre les personnages. Conformément aux principes d'édition de la collection « Classiques Garnier », nous avons modernisé l'orthographe et la graphie mais avons tâché de rester le plus près possible du texte initial s'agissant de la ponctuation, tant que cela ne nuisait pas à la compréhension du sens. Nous énumérons ci-dessous les principes que nous avons appliqués dans la correction et la modernisation du texte.

Orthographe

Nous avons procédé à toutes les substitutions habituelles pour passer de l'orthographe ancienne à l'orthographe moderne : à titre d'exemples, le *i* consonne (comme dans « iugemens ») est devenu *j*, le *u* consonne (comme dans « yurogues ») *v*, le *f* (comme dans « feulement ») *s*, le β (comme dans *außi*) a été remplacé par le double *s*, le *&* par *et*, le *õ* par *on*, le *ã* par *an*, certains *y* (comme dans « moy ») par des *i*, certains *-ei* (« il meine ») par des *-è*, certains *s* (comme dans « le pris de la beauté ») par des *x* et *vice versa*, certains *s* (« desjà ») ont laissé place à un accent sur la voyelle qui les précédait. Les désinences verbales en *-oi* (« rompoit ») ont été changées en *-ai*, les participes passés pluriels en *-ez*

⁷¹ Acte IV, scène 3.

⁷² Voir à ce sujet Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 262 et 273.

(« les esprits conjurez ») sont devenus *-és* et les désinences de l'impératif (« retien bien ») ont pris leur terminaison moderne.

Ont été supprimés certains trémas (« déçueü ») et *c* cédilles (« sçavoir »), certains redoublements de consonnes (« fidelle »), certains *s* ou *e* surnuméraires (« jusques là », « veu »), et certaines séparations de mots (« entre-voyant », « r'assurer »).

L'orthographe originale a cependant été conservée toutes les fois qu'elle était nécessaire à la compréhension de la rime : « peu »/« peu » (v. 349-350), « prévaudroit »/« droit » (v. 357-358), « abjette » / « rejette » (v. 877-878), « ravisseur » / « seur » (v. 947-948), « heure » « assure » (v. 985-986 et 2106-2107), « dédagne »/« compagne » (v. 1946-1947), « lois »/« voudrois » (v. 2072-2073), « demeure » / « seure » (v. 2206-2207).

Coquilles

Nous donnons ci-dessous la liste des formes que nous avons considérées comme des coquilles manifestes, suivies de la correction que nous avons proposée :

- v. 50 : « mouverait », corrigé en « mouvrait » afin que la métrique soit respectée ;
- v. 135 : « J'espèrerai », corrigé en « J'espèrerais » ;
- v. 589 : « Epiés », corrigé en « Epiées » ;
- v. 963 : « Je ferai ferme », corrigé en « Je serai ferme » ;
- v. 1239 : « Nais », corrigé en « Nés » ;
- v. 1402 : « Et plût, ô Dieux, que... », corrigé en « Et plût aux Dieux que ... »
- v. 1820 : « A » corrigé en « Ah »
- v. 2351 : « promets-tu » corrigé en « permets-tu »

Majuscules

Nous avons systématisé l'usage des majuscules à l'initiale de certains noms propres où elles se trouvaient de manière irrégulière (par exemple sur « Parque », écrit avec une majuscule au v. 1563 mais une minuscule aux v. 102 et 1994 de l'édition originale). Nous avons également mis une majuscule à l'initiale d'Amour toutes les fois qu'il s'agissait manifestement du dieu (par exemple v. 471, 789, 1043), de Nature pour les emplois allégoriques (v. 694, 1499, 1938, 2240, 2374), de Terre et de Dieux en cas d'adresse (v. 761 et 1033).

Ponctuation

La ponctuation originale a été conservée autant que possible, dans le souci de ne pas altérer les indications de pauses, d'accents et de respiration qu'elle donne en vue de l'interprétation du texte par les acteurs. Nous avons cependant procédé à des modifications dans les cas où le maintien de la ponctuation originale pouvait nuire à la compréhension.

Ainsi, nous avons occasionnellement ajouté des virgules lorsqu'elles permettaient de clarifier le sens de la phrase (par exemple v. 1145, « Ce qu'un autre a le moyen de le rendre » est devenu « Ce qu'un autre a, le moyen de le rendre ? ») ; à l'inverse, nous en avons supprimé dans les cas où elles séparaient le sujet du verbe ou le verbe de l'objet (par exemple v. 64, « Mes vœux, Clitie, agréables reçoit » est devenu « Mes vœux Clitie agréables reçoit »).

Nous avons également modifié la ponctuation toutes les fois où l'usage de la ponctuation dans le théâtre du XVII^e siècle n'est plus compréhensible au lecteur du XXI^e siècle, et donc perd son efficacité. Ainsi, dans les cas de phrases ou de répliques interrompues, nous avons systématisé l'emploi de points de suspension en lieu et place des virgules, points-virgules ou points de l'édition originale afin de signaler clairement au lecteur l'inachèvement de l'unité syntaxique. De même, les phrases interrogatives ont toutes été terminées par un point d'interrogation, même lorsque l'édition originale portait un point ou une virgule. Et à l'inverse, les points d'interrogation ont été convertis en simples points lorsqu'ils se trouvaient abusivement placés à la fin de phrases manifestement non interrogatives, probablement du fait d'une erreur d'imprimerie, par contamination avec un vers proche comportant un point d'interrogation (v. 897 et 2124). Nous avons enfin remplacé systématiquement en points les ponctuations faibles ou semi-fortes (virgules, deux points, points-virgules) situées en fin de réplique lorsque celle-ci était manifestement achevée (par exemple v. 510 ou 592).

S'agissant des signes de ponctuation servant de transition entre deux propositions, nous avons dû également procéder à plusieurs ajustements. Les deux-points, toutes les fois où ils n'indiquaient pas un lien logique mais une simple pause, la valeur du signe étant plus respiratoire que sémantique dans le théâtre du XVII^e siècle, ont été remplacés par des points-virgules (par exemple, v. 484). Lorsqu'une virgule séparait deux propositions indépendantes, elle a été remplacée par un point-virgule, la parataxe étant plus facilement admise en français moderne lorsqu'elle est appuyée par une ponctuation forte ou semi-forte. À l'inverse, dans le souci de clarifier une syntaxe souvent complexe chez Hardy, nous avons changé le point-virgule en virgule lorsqu'il séparait des propositions subordonnées (par exemple, au v. 474).