

CAHIERS
TRISTAN L'HERMITE

XXII

2000

TRISTAN : THEATRE

Charles MAZOUER

*La vision tragique dans « La Mariane »,
« La Mort de Sénèque » et « La Mort de Chrispe »*

Catherine GUILLOT

*La fonction didactique du frontispice
dans le théâtre de Tristan L'Hermite*

Isabelle GRELLET & Boris DONNÉ

*« Le Parasite »
à l'épreuve de la dramaturgie « baroque »*

Véronique ADAM

Formes et reflets du songe chez Tristan L'Hermite

TRISTAN L'HERMITE

Les songes tragiques de Tristan
Présentation de Daniela DALLA VALLE

Boris DONNÉ

Note sur le Prélude du « Page disgracié »

Comptes rendus - Bibliographie - Chronique

ROUGERIE

LA FONCTION DIDACTIQUE DU FRONTISPICE DANS LE THÉÂTRE DE TRISTAN L'HERMITE

Tristan fait partie des auteurs dramatiques les plus illustrés¹ de la première moitié du XVII^e siècle. Parmi les huit pièces de théâtre publiées du vivant de l'auteur, les cinq éditions originales in-4^o de la première moitié du siècle sont ornées d'un beau frontispice². L'illustration prend également une place importante dans les romans et les poésies de l'auteur.

Tristan s'intéressait de près aux beaux-arts. Les poèmes dédiés aux plus grands peintres³ et les textes divers⁴ ayant pour sujet la peinture témoignent du bien fondé de la peinture et de son utilité. Pour cet auteur, comme pour les intellectuels de son époque, le précepte d'Horace *ut pictura poesis* (la poésie est comme la peinture) est une vérité. Penser c'est donc peindre.

Parler, écrire, penser; écriture poétique, épique ou philosophique; représentations mondaines, théâtrales ou intellectuelles; mécanismes de l'âme, étapes de la connaissance; l'univers lui-même et sa création; tout cela est peinture. Dieu, le Roi, le savant, l'écrivain, le philosophe, l'homme du monde, tous ceux-là sont peintres. Qu'elle soit utilisée comme métaphore ou comme comparaison, comme exemple ou comme preuve, la représentation picturale sert de paradigme à tous les systèmes d'interprétation, fournissant un modèle général de compréhension de toutes les formes de représentation.⁵

La présence de l'illustration dans le livre confirme l'intérêt de Tristan pour la peinture et l'affirmation de sa place parmi les oeuvres de l'esprit⁶. Comme l'œuvre picturale, elle a une fonction didactique qui fait du lecteur/spectateur le destinataire d'un message moral. Il ne faut pas par conséquent envisager l'image comme une simple ornementation luxueuse inscrite dans la forme de l'imprimé mais comme une œuvre qui prend en charge l'instruction du bel esprit. Au même titre que le discours péritextuel⁷, elle occupe l'espace liminaire privilégié d'une entreprise didactique, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil de l'œuvre. En fonction du sens de l'œuvre, de son sujet, de son titre, de la «pensée» de l'auteur l'image compose, dispose les éléments d'une

leçon, d'un enseignement. Elle offre par là-même l'occasion au lecteur de méditer sur ce qui lui est donné à voir.

*La Mariane*⁸

En 1637, paraît donc la première édition illustrée⁹ du théâtre de Tristan L'Hermite: *La Mariane*. La représentation iconique de la situation judiciaire annonce par là-même que la tragédie en tant que genre est judiciaire. Dans le cadre de l'unité apparente sont représentés différents moments de l'action d'une séquence textuelle (acte III, scène 2). L'illustrateur reconstitue visuellement les moments clés de la scène du jugement de Mariane et de son accusation devant le conseil. La représentation reprend la structure de base: accusateur (l'Echanson), accusée (Mariane), arbitres (les juges, le roi, Phérore et Salomé).

Dans la composition triangulaire, au cœur du dispositif, se trouve placé le roi. Le lieu représenté, symbolique, s'appuie sur un imaginaire collectif de la disposition de la salle du conseil: trône, dais, marches, position du roi en hauteur. L'image de la justice reproduit d'une représentation à l'autre les mêmes codes visuels¹⁰. Ainsi, la mise en scène des personnages crée tout un réseau de signification autour du pouvoir. Dominance du haut sur le bas et donc dominance de la hiérarchie et du pouvoir monarchique. Au centre, la représentation du roi dans la situation judiciaire est icône royale du roi-juge.

Dans l'espace du tribunal, le roi a pouvoir de décision. Les juges sont ses conseillers. La signification de cette image est sans équivoque: si les juges conseillent, seul le roi a le pouvoir de décision. Les juges, dans un chassé-croisé de diagonales dont les directions passent par le roi, se font écho par leurs gestes. Pointant du doigt le monarque, ils rappellent ainsi que la décision finale appartient à l'autorité royale qui s'identifie à la justice.

Dans ce dispositif iconique, l'opposition gauche-droite fait signe: les juges accusateurs sont situés à la gauche du roi. Salomé qui a monté toute cette machination est dans l'ombre et se place elle aussi du côté gauche.

Mariane est donc située du côté de la condamnation. Enfin si l'on se concentre sur la direction du regard d'Herode attentif aux juges situés à sa gauche et sur la position de sa main gauche pointée en direction du faux accusateur (à regarder de près l'ombre de la main), on sait que la balance de la justice penche du mauvais côté.

L'image du roi peu équitable condamnant une innocente (dont la main est lumineuse) accusée à tort fait du roi un exemple de mauvais roi. Dans ce dispositif du pouvoir, Bosse montre qu'il faut condamner le pouvoir abusif du mauvais roi qui n'est pas apte à rendre justice. En le situant en plein centre, Bosse donne au roi une place de choix pour le regard du spectateur. C'est à lui que revient de juger¹¹ l'action du roi et de méditer sur le glissement qui peut s'opérer entre l'exercice d'un pouvoir légitime et celui d'un pouvoir abusif.

Panthée

Dans cette tragédie publiée deux ans après *La Mariane*, l'image¹² illustre le sujet de la pièce: le drame amoureux. La gravure est inspirée d'un tableau¹³ perdu de La Hyre faisant partie d'une série consacrée à «L'Histoire de Cyrus et de Panthée», mais dont la création serait antérieure¹⁴ à la tragédie de Tristan. Même si l'image prend une forme générique par rapport à l'œuvre de Tristan L'Hermite et qu'elle s'inspire d'autres sources¹⁵ traitant du même sujet, elle ne lui est évidemment pas étrangère. L'épisode de l'acte II, scène 3 vient confirmer l'affinité du texte avec l'image. C'est le moment où Panthée refuse la déclaration d'amour d'Araspe. Pour illustrer l'intrigue du texte, La Hyre aura mis de côté les épisodes de la vie de Cyrus pour ne retenir que celui du drame amoureux¹⁶. Gestes rhétoriques et lieux participent à la démonstration.

Araspe a la main sur le cœur pour symboliser son amour. Le bras gauche de Panthée, dans l'action, repousse Araspe et elle se détourne de lui. Il y a donc conflit. Panthée n'aime pas Araspe car elle aime son mari et veut lui rester toujours fidèle (c'est le fameux schéma de l'amour contrarié: A aime B qui aime C). Le rocher sur

lequel elle s'appuie est le symbole de sa constance, de sa fidélité en amour. Dans l'imaginaire collectif Panthée est un modèle de «chasteté loyale»¹⁷, elle met à l'honneur l'amour conjugal. La nudité des seins et la luminosité du corps confirment que chez Panthée il n'y a «ni fard, ni déguisement»¹⁸. Dans la lisibilité du corps, le spectateur peut admirer la sincérité d'action de cette femme exemplaire.

Dans l'univers poétique du peintre, la nature est mise au cœur du débat. Un jardin en perspective est esquissé à l'arrière-plan, tandis que la scène prend place en haut d'une marche. C'est le lieu de promenade dans lequel se fait la rencontre des deux protagonistes à l'acte II. En fonction de l'espace dramatique suggéré par le texte, la nature fait sens. Elle est le lieu qui favorise et détermine le tragique de la situation ou plutôt sa modalité passionnelle. La nature¹⁹ est utilisée à la fois réellement (et joue le rôle de décor esthétique dans l'image et dans la pièce) et sur le plan symbolique.

La participation de la nature à la modalité passionnelle est un motif récurrent de la poésie. Les lieux sont les témoins de la scène et le paysage devient particulièrement éloquent.²⁰

À l'avant-plan de l'image, situé à gauche, un espace fermé et obscur bouche toute perspective d'un heureux dénouement. Ici la nature sauvage en broussaille est obscure. Si à l'arrière plan de l'image, côté droit, la perspective du jardin est claire et lumineuse, l'illustrateur nous montre que Panthée ne partira pas de ce côté. Le corps est courbé du côté de cet espace chaotique. Le corps rejeté en avant n'est-il pas en déséquilibre, prêt à tomber dans l'espace du chaos? Le décor a pour objet de faire prévoir au spectateur les modes d'action des personnages et leur destin. De ce fait, l'illustrateur semble vouloir signaler l'issue fatale que va prendre cette tragédie: Panthée finit par se suicider pour avoir été accusée à tort d'adultère par Araspe lui-même. L'illustrateur guide la lecture: dans cette scène de l'aveu d'Araspe, le refus de Panthée lui sera fatal. Notons que l'ombre portée sur le corps d'Araspe est identique à celle du chaos. La noirceur peut encore faire référence à la luxure qui s'oppose à la chasteté qui est pure.

À cela s'ajoute la figure symbolique du Pleurer²¹: voile sur la tête, yeux mi-clos, tête penchée, sourcil relevé, doigts croisés. Les signes physiques sont révélateurs d'un type moral. L'expression des affects de l'âme donne à lire la morale de l'histoire et sa fatalité. C'est la figure d'«admoniteur»²² qui avertit le spectateur et l'invite à pleurer sur le sort de l'héroïne. Ce personnage symbolique placé parmi les personnages de l'action fait le relais entre ce qu'il voit dans l'action et le spectateur qui, le regardant voir, comprend le sens du tableau. L'argument de l'image est d'ordre affectif: elle transmet l'effet émotionnel du drame amoureux et annonce simultanément la finalité tragique de l'œuvre. L'image signale le point de rupture de l'action où la destinée humaine est prête à basculer.

Dans la polysémie de sens engendrée par l'image, le spectateur va pouvoir condamner la passion néfaste d'Araspe pour Panthée et admirer la vertu exemplaire de la femme fidèle.

La Folie du sage

En 1645, pour *La Folie du sage*²³, on rompt avec l'illustration du texte. Sur le seuil du livre, le frontispice présente un assemblage de pièces étagées sur trois niveaux: l'emblème et ses appuis au centre, le titre en bas, les armoiries en haut. L'emblème organise tout un système de relations qui se détermine dans la simultanéité du regard pour mettre en évidence la définition même du titre oxymorique²⁴ qui repose sur la paradoxale interdépendance des deux termes contradictoires comme la folie et la sagesse. Dans la pièce, le titre se réfère à l'égarement du philosophe Ariste. Celui-ci, considéré comme un sage, est victime d'un accès de folie à l'acte IV. Pendant un moment²⁵, l'annonce de la perte de sa fille lui fait perdre la raison²⁶.

L'oxymore trouve son expression iconique dans l'image. L'image est à lire en fonction de sa symétrie verticale.

La figure allégorique de la folie (symbolisée par un amour coiffé du bonnet de la marotte) et de la sagesse (symbolisée par un autre cupidon couronné de lauriers et

tenant un livre entre les mains) sont présentées de chaque côté de l'image. Au centre une fenêtre grillagée s'ouvre sur une barre verticale sur laquelle reposent les attributs²⁷ de la sagesse d'un côté (un compas et un livre) et de la folie (une marotte et une louche) de l'autre. Sur cette même barre, la sentence latine: *non procul* fait le lien et neutralise l'opposition en signifiant que ces deux états d'esprit, sagesse et folie, ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Au centre, la fenêtre ouverte, donnant vue sur un espace divisé entre le mur et le ciel, indique encore que la frontière d'un état à un autre peut être franchie. Enfin, le titre de la pièce, séparé de façon symétrique dans la composition, présente la folie dans le camp de la sagesse, et la sagesse dans celui de la folie.

L'utilisation de l'emblème confère au frontispice un rôle didactique et moral non négligeable. Il doit susciter la réflexion du lecteur sur la vérité qui permet d'associer la folie à la sagesse. En fait, la nature divine des deux amours munis de leurs différents attributs privilégie la signification ésotérique du lien. Ils représentent l'allégorie de la sagesse divine (couronnée de laurier) d'un côté et l'allégorie de la folie d'amour de l'autre. Dans l'imaginaire collectif, ces deux allégories associées font référence à la définition donnée par l'évangile: la folie²⁸ d'amour est suprême sagesse²⁹.

Au cœur de ces deux pôles, le médaillon circulaire³⁰ est à considérer comme un espace de méditation pour le spectateur sur la nature du lien (créé par la sentence) entre la sagesse et la folie. Le mur et le ciel dans l'image signifient que la folie d'amour qui est suprême sagesse se trouve hors les murs de la raison, hors les normes de la société, dans les hauteurs du ciel. C'est dans la lumière de la révélation³¹ (sagesse d'en haut) que les règles de conduite (à l'image du compas qui repose sur le livre) acquièrent la plénitude de leur sens. Ici le frontispice dépasse l'annonce du simple dérèglement de comportement du philosophe: dans sa pluralité de sens, l'image invite le lecteur à méditer sur la meilleure façon d'acquiescer de la sagesse. La grâce divine pourra seule rendre opératoire cette quête. De fait, l'emblème invite le lecteur à appliquer au texte de l'auteur, d'apparence philosophique,

une méthode de lecture théologique favorable à la conception de la sagesse chrétienne.

La Mort de Sénèque

Le XVII^e siècle s'est employé à célébrer la mort des grands de ce monde. C'est bien ce que donne à lire le titre de la pièce et ce que donne à voir la stèle à l'effigie de Sénèque. Cette fois encore, l'image³² ne se réfère pas au texte mais à la finalité du destin tragique. Dans l'image, le titre a pris la place de l'épithète, il est le message solennel à jamais gravé dans la pierre. Le frontispice fait entrer son spectateur en pleine mise en scène de la pompe funèbre qui exalte la mort³³ d'un être exceptionnel. «L'image de crypto-chrétien»³⁴ que pouvait offrir ce philosophe est bien connue. Ce que nous aimerions souligner, c'est précisément la fonction de la stèle funéraire qui, dans le frontispice, donne à voir le lieu idéologique et moral.

La stèle matérialise un lieu de mémoire. Elle a pour visée immédiate de rappeler les actions glorieuses du défunt et tirer parti d'un enseignement sur son destin. Elle permet de méditer sur la mort d'une figure historique en rendant éternelle sa gloire.

Dans cette édification d'un tombeau (...) se nouent trois motifs solitaires : la pierre, symbole ordinaire d'une durée qui défie le temps, l'inscription gravée sur du marbre, matérialisation d'un message solennel, et le Nom, reposant à jamais dans sa gloire préservée.³⁵

La stèle est attachée au portrait, à la figure sereine de la passion contrôlée qui est à lire comme le signe de la dignité qui lui est accordée et qui le classe au rang de l'idole : «la figure de la tranquillité, c'est la représentation idéale d'une unité psychologique suffisamment stable et maîtresse d'elle-même»³⁶. Restitué dans son contexte moral, le héros³⁷ est un modèle de stoïcisme spiritualisé. Le monument funéraire, quant à lui, est la preuve de l'immortalité de l'âme humaine. La stèle désigne ce corps sacré qui, à l'inverse de son corps physique, ne meurt pas. Cette signification liée à l'idéologie post-mortem du tombeau est donnée par Tristan dans son sonnet «À des cimetières»³⁸ :

Ossements entassés et vous pierres parlantes
Qui conservez les noms à la postérité...

C'est pour faire place à un jardin que l'architecture se décale légèrement vers la gauche. Là apparaît une fontaine stylisée dont les lignes de fuite sont disposées selon les lois de la perspective. Le jardin est lieu de méditation³⁹ et de réflexion. Il est, comme le signale Descartes, la projection de la pensée. L'image, encore une fois s'allie à la vertu que suscite ce type moral en la ravivant par l'évidence iconique. La représentation monumentale intégrée au décor doit guider la rêverie du spectateur sur ce destin exceptionnel.

La Mort de Chrispe

Nous retrouvons l'image⁴⁰ didactique du pouvoir royal. Comme pour *La Mariane*, la tragédie en tant que genre a son lieu de mémoire: le palais et son dispositif qui en fait un lieu du pouvoir. Tout est construit selon un schéma universel et conventionnel, fondé sur la symbolique du lieu: trône royal, dais, salle de palais, colonne. Comme le souligne J. Thuillier⁴¹,

Stella ne choisit pas quelque péripétie dramatique de la pièce: il se contente de confronter les deux protagonistes. La pose solennelle, les costumes à l'antique, la mise en scène avec trône, dais, pilastres et portique enrichissent sur le caractère noble de la pièce, faisant du même coup oublier l'analyse des passions qui en est le ressort.

Du genre dépend le statut des personnages. La figure royale du pouvoir est munie des attributs (la couronne) qui permettent de l'identifier en tant que reine. De même, elle tient la posture emblématique de l'autorité: elle est assise sur un trône richement orné, la main droite accoudée, le pied sur le carreau orné de glands. La grave image royale dans les arts poétiques est garante de pouvoir. De même, le héros glorifié a sa couronne de laurier (attribut de la vertu), il porte le costume à l'antique et tient lui aussi la pose solennelle. Le héros est un modèle de vertu héroïque.

Ainsi l'artiste interprète le sens moral de la tragédie en présentant dans un face à face l'opposition⁴² des deux

personnages de la pièce: la reine et le héros. Ce sont les gestes rhétoriques qui indiquent l'état de leur relation. Le geste en ouverture (paume de la main tournée vers le haut) de Fauste s'oppose au geste fermé (paume de la main tournée vers le bas) de Chrispe. Ce geste d'opposition vis à vis du pouvoir est ce qui lui vaudra la mort. Le titre, seul élément textuel de l'image, guide la lecture de l'image et l'action représentée. Le doigt de Chrispe est pointé en direction du mot: mort. La mort est inéluctable. C'est la reine qui détient encore une fois le pouvoir, elle a droit de vie et de mort sur son sujet. Le héros a une prédestination conventionnelle⁴³, c'est ce que souligne l'image. Dans l'image (comme dans la pièce), il refuse de soumettre sa gloire au désir du pouvoir qu'incarne cette reine de tragédie. Tout dans l'image est parfaitement codifié. La mort du héros appartient au genre de même que la fatalité et la signification politique de son malheur.

L'illustrateur aura donc voulu rendre à la tragédie en tant que genre son caractère noble, conventionnel et emblématique. Le frontispice redouble moins le texte⁴⁴ qu'il n'expose un certain discours sur la tragédie en tant que genre et comme représentation. La tragédie a son dispositif qui est lieu de pouvoir. Dans ce lieu rhétorique, les personnages types sont munis des attributs qui permettent de les identifier. En même temps, ils représentent les figures emblématiques du genre (cette reine pourrait encore nous rappeler Melpomène: la muse de la tragédie). La finalité de l'œuvre politique est tragique.

L'image met une nouvelle fois l'accent sur le pouvoir abusif.

Conclusion

L'illustration du théâtre de Tristan L'Hermite prend part à des significations universelles. Le frontispice constitue un espace de réflexion et de méditation concernant la politique et la religion.

En montrant le drame amoureux qui oppose Araspe à Panthée, l'image cible parfaitement les deux pôles de la morale chrétienne: la chasteté s'oppose à la luxure.

Panthée est le modèle de fidélité que doivent imiter les époux. Les images sont d'autant plus bénéfiques que les actions exemplaires représentées doivent permettre au spectateur de faire naître chez lui ces mêmes vertus⁴⁵. Il y a la conviction manifeste à cette époque que la contemplation mène à l'imitation (qui consiste à apprendre la vertu) et à l'élévation spirituelle.

Dans *La Folie du sage*, l'emblème, utilisé également comme moyen de persuasion, énonce une vérité concernant la définition donnée à la sagesse chrétienne⁴⁶. La sagesse du monde est devenue folle depuis qu'elle a méconnu le Dieu vivant. Aussi, la sagesse humaine est proche de la folie lorsqu'elle est impie (le fou est celui qui ne connaît pas la loi de Dieu). La foi en Dieu conduit à l'élévation spirituelle.

Lorsque l'illustrateur met en scène de grandes figures mythiques et politiques il y a la volonté d'inscrire le Roi dans une histoire qui est celle de la France du XVII^e siècle. L'image du roi⁴⁷, c'est à la fois la représentation du pouvoir et la présence réelle du roi. La saisie de l'image s'accompagne toujours d'un jugement sur la façon de gouverner du roi. C'est toujours une vision bien négative du politique qui se révèle image après image et, ici, l'abus de pouvoir de la monarchie absolue est toujours dénoncé d'une manière ou d'une autre. La série d'illustrations du théâtre de Tristan L'Hermite commence par la représentation d'un roi de tragédie qui condamne une innocente⁴⁸ (*La Mariane*) et se termine également sur la représentation d'une reine responsable de la mort du héros (*La Mort de Chrispe*). De même, la méditation sur le destin tragique de Sénèque va pouvoir focaliser l'intérêt sur la dénonciation de la tyrannie du pouvoir⁴⁹. À en croire les images, une atmosphère de rébellion⁵⁰ contre l'autorité monarchique plane au-dessus de la France.

Catherine Guillot
Université de Paris III

NOTES

1. À la suite de Scudéry et de Corneille qui sont les auteurs les plus illustrés de la période se place Tristan L'Hermite. En 1984, le numéro 6 des *C.T.L* proposait une étude sur le thème général : « Tristan et les Arts ». Le présent article souhaite contribuer à l'élargissement du thème en empruntant le passage des illustrations des pièces de théâtre.

2. Ces éditions de luxe ont été publiées chez les plus grands libraires du Palais. En 1637 et 1639 paraissent *La Mariane* et *Pantheé* chez le même A. Courbé. Enfin, l'année 1645 marquera une étape importante. Trois éditions sont datées de cette même période : *La Folie du sage*, *La Mort de Sénèque* sont publiées toutes deux chez Toussaint Quinet tandis que *La Mort de Chrispe* chez Cardin Besongne. Les artistes les plus en vogue y ont participé : J. Stella, La Hyre pour les peintres, F. Chauveau, A. Bosse, Daret pour les graveurs.

3. Ce qui est le cas pour J. Stella qui a dessiné le frontispice de *La Mort de Chrispe* et qui a droit à une strophe élogieuse dans le poème intitulé « Épître à Monsieur Bourdon » (*Vers héroïques*, 1648), et dans lequel Tristan décrit ses murs ornés de dix tableaux de Poussin, Stella et Picart.

4. Notamment dans ses préfaces, ou avis aux lecteurs, Tristan présente ses oeuvres comme des peintures et utilise les métaphores picturales pour expliciter ses propos. Sur le sujet, se reporter à l'étude d'Olivia Rosenthal : « Le poète et ses "peintures" », *CTLH*, n° 15, 1993, p. 23-42.

5. J. Lichtenstein : *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, p. 149.

6. Par l'image, on gagne l'esprit par les yeux. G. Isarlo, notamment, a parfaitement démontré que le rapport du spectateur avec le tableau était d'ordre intellectuel à cette époque (*La Peinture en France au XVII^e siècle*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1960, p. 34 et suiv.).

7. Autrement dit, l'ensemble des éléments conventionnels de présentation qui escortent le texte de l'auteur : page de titre, préface, avis au lecteur, dédicace, etc.

8. Pour l'étude de ce frontispice, voir aussi mon article : « Image et représentation théâtrale : le frontispice d'A. Bosse pour *La Mariane* de Tristan L'Hermite », *RHT*, 1997-2, pp. 151-162. J'ai voulu y montrer comment le frontispice d'A. Bosse, en se référant au compartiment scénique du décor simultané de cette époque, pouvait servir de document iconographique à l'historien du théâtre dans son travail de reconstitution du spectacle théâtral. Malgré les inventions esthétiques qui appartiennent en propre au graveur, l'artiste nous présente un décor répondant aux conventions de l'époque : celui du compartiment scénique frontal avec balustres en fond de scène comparables aux croquis du *Mémoire de Mahelot*.

De plus, l'image transmet ce que le théâtre est supposé montrer à la scène : la théâtralité du roi en représentation et tout ce qui symboliquement définit le pouvoir royal dans la salle du trône. Elle permet de mieux cerner la spécificité théâtrale de la tragédie qui consiste à mettre en situation l'exercice de l'autorité royale.

9. Le frontispice a été dessiné et gravé par A. Bosse.

10. Voir à ce propos Robert Jacob : *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Le léopard d'or, 1994.

11. Sur ce point, voir l'étude donnée par Françoise Siguret : *L'œil surpris*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 155.

12. Le frontispice a été inventé par La Hyre et gravé par Daret.

13. Le mot *pinxit* signale que l'image reproduit un tableau qu'il a peint.

14. La Hyre pourrait s'être inspiré de la *Panthée* d'Alexandre Hardy. P. Rosenberg et J. Thuillier estiment que la série doit avoir été peinte dans les années 1631-1634. Voir à ce propos, Jacques Thuillier : « Poètes et peintres au XVII^e siècle : l'exemple de Tristan », *CTLH*, 1984, n° 6, p. 17. P. Rosenberg et J. Thuillier, *Laurent de La Hyre*, Genève, Skira, 1988, pp. 172-178.

Rappelons que l'histoire de Panthée peinte par La Hyre fera l'objet d'un poème de Scudéry dans son fameux *Cabinet*. Selon C. Biet et D. Moncond'huy, les lecteurs du *Cabinet* en lisant ce poème devaient songer principalement au frontispice qu'ils connaissaient bien plus que cette « suite de la Panthée ». (Georges de Scudéry : *Le cabinet de Monsieur de Scudéry*, édition critique de C. Biet et D. Moncond'huy, Paris, Klincksieck, 1991, p. 115).

15. Emprunté à *La Cyropédie* de Xénophon par des auteurs aussi divers que Catherine des Roches, A. Hardy, C. Guérin Daronnière, Claude Billard de Courgenay et Durval.

16. J. Morel : « À propos d'un héros mélancolique : Araspe dans la *Panthée* de Tristan », in *Agréables mensonges. Essai sur le théâtre français*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 211 : « Quand Tristan écrit sa *Panthée* en 1637-1638, il s'efforce en tout cas de lui donner une couleur nouvelle, en reléguant à l'arrière-plan l'épisode de la vie de Cyrus autrefois conté par Xénophon et en mettant en relief le drame amoureux à l'issue sanglante ».

17. Dans les stances de *Panthée* écrites par A. Hardy en 1624, l'auteur fait effectivement référence à la chasteté loyale de Panthée (Acte II, 1). La Hyre pensait-il aux stances de Hardy ?

« Déesse de visage, elle n'aura pas l'âme
Telle qu'une lionne, impassible à ma flâme :
Mon grade qui du Roy seconde la grandeur,
Pourra de cette glace échauffer la froideur ?
L'échauffer ? nullement, l'amitié conjugale
Ne permet d'ébranler sa *chasteté loyale* ! ».

18. Ripa signale que la loyauté se montre nue.

19. J. Thuillier, « Le paysage dans la peinture française du XVII^e siècle : De l'imitation de la nature à la rhétorique des "Belles idées" », *CAIEF*, n° 29, 1977, pp. 45-64.

20. Alain Riffaud : « Lecture d'un lieu tragique : paysage avec Pyrame et Thisbé », *P.F.S.C.L.*, Vol. XVII^e, n° 47, 1997, p. 365.

21. Cette figure correspond au schéma de l'expression de la passion donnée par Le Brun : *L'expression des passions et autres conférences*, présentation par Julien Philippe, Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, p. 97. La tête penchée pour exprimer la tristesse est un dénominateur commun chez tous les peintres : que l'on pense à Le Brun, mais avant lui, à L. Battista Alberti ou Léonard de Vinci. La définition des doigts croisés est donnée par le P. de Cressolles dans les *Vacationes autumnales*. Se

reporter à l'étude de Marc Fumaroli: «Le Corps éloquent: une somme d'*actio* et *pronunciatio rhetorica* au XVII^e siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620)», *Dix-septième siècle*, n° 132, juillet/septembre 1981, p. 254.

22. Probablement inventée au XV^e siècle par Léon Battista Alberti, on la retrouve au XVII^e siècle. C'est la figure de liaison entre la scène peinte et le spectateur qui invite à regarder et voir.

23. Le frontispice a été signé par F. Chauveau.

24. Nous renvoyons à l'étude de Georges Forestier: «Dramaturgie de l'oxymore», *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, 1983, n° 5, pp. 5-32.

25. Comme le signale Georges Forestier, le paradoxe dans notre pièce «suggère une modification temporaire d'une situation fondamentale» *ibid.*, p. 7.

26. Ce qui va à l'encontre de la philosophie morale des stoïques axée sur l'ascèse et l'éradication des passions.

27. Pour une signification des attributs dans l'image, voir Guy de Tervarent: *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997.

28. Derrière le mot folie se cache le mot transcendance.

29. Les armoiries de Marguerite de Lorraine dans le frontispice servent à faire l'éloge de la personne à qui cette pièce est dédiée. Notons que l'épître dédicatoire définit Marguerite de Lorraine comme «la vivante image de sagesse»; d'après l'auteur, elle présente «une sagesse achevée». Par là même, le frontispice est utilisé pour mettre en valeur la vertu de la dame.

30. Il symbolise la conscience de celui qui regarde et qui médite. Rond comme l'œil, il s'adresse à l'esprit du spectateur.

31. D'autant plus que la fenêtre ouverte munie de grilles symbolise la réceptivité de la lumière. (*Dictionnaire des symboles*, sous la dir. de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont/Jupiter, p. 432).

32. Le frontispice est anonyme.

33. Dans l'imaginaire collectif, Sénèque est un exemple de «belle mort» dont l'héroïsme en a fait un modèle d'exemplarité. Ce sujet a largement été développé par de nombreux auteurs, notamment par Antoine Soare: «Les inquiétudes cornéliennes de Tristan» in *Tristan L'Hermite. Tallemant des Réaux: les Historiettes* (Actes d'Athens, 1-3 octobre 1992, *PFSC/LBiblio* 17, Paris/Seattle/Tübingen, n° 77, 1993, p. 31-50).

34. Le terme est emprunté à D. Moncond'huy: «Le tableau et son commentateur: l'exemple de la mort de Sénèque», in *Thèmes et genres littéraires. Mélanges offerts à J. Truchet*, Paris, PUF, 1992, p. 159: «La mort de Sénèque, sujet assez souvent abordé par les peintres, ne pouvait qu'attirer certains écrivains français de la première moitié du XVII^e siècle, qui en raison du néo-stoïcisme ambiant, qui dans une perspective historique ou politique, qui en fonction de l'image de crypto-chrétien que le philosophe pouvait offrir. Ce " lieu " idéologique et moral est bien connu».

35. Gisèle Mathieu-Castellani: «L'inscription-épitaphe ou le tombeau figuré» in *Le tombeau poétique en France*, textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy, Poitiers, La licorne, 1994, p. 146.

36. Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche: *Histoire du visage*, Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 99.

37. Le lierre, attribut de la gloire, est encore présent pour symboliser celle du héros.

38. *Les Plaintes d'Acante et autres oeuvres*, éd. J. Madeleine, Paris, S.T.F.M., 1909, p. 77.

39. Il y aurait toute une étude à faire sur cette symbolique. Nous renvoyons à l'étude de Allen S. Weiss: *Miroir de l'infini. Le jardin à la française et la métaphysique au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992.

40. Le frontispice a été dessiné par J. Stella et gravé par Daret.

41. Jacques Thuillier: «Poètes et peintres au XVII^e siècle: l'exemple de Tristan», *art.cit.*, p. 18.

42. Dans la pièce, Chrispe refuse l'amour de Fauste car il aime Constance. Dans sa jalousie, Fauste finira par causer la perte des deux amants.

43. Voir Ph. Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 93.

44. D'autant plus que les deux scènes de tête-à-tête entre Fauste et Chrispe signalées par le texte (acte I, scène 3 et acte IV, scène 2) n'ont pas de rapport significatif avec l'image.

45. Pour La Mesnardière, enseigner la morale a pour but d'honorer la vertu et de corriger le vice (*La Poétique*, A Paris, chez A. de Sommerville, 1640, p. 222).

46. «Selon l'Évangile, la sagesse des hommes est folie aux yeux de Dieu et la sagesse de Dieu folie aux yeux des hommes» (*Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 458).

47. Sur cette question, nous renvoyons à la fameuse étude de Louis Marin: *Le Portrait du roi*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981.

48. D'autant plus que dans l'image comme dans la pièce elle incarne la vertu. Elle a les seins nus comme Panthée.

49. Voir sur ce point, Claude Abraham: «Tristan et Puget de La Serre, ou théâtre et politique», in *Du Baroque aux Lumières. Pages à la mémoire de Jeanne Carriat*, Rougerie, 1986, p. 51: «une définition de la monarchie et de la tyrannie qui fait voir l'éthos féodal sous un meilleur jour que l'éthos du pouvoir absolu et personnel. S'il fallait réduire les raisons de la mort de Sénèque et d'Epicaris à une seule, ce serait qu'ils ont osé juger Néron et ses façons de gouverner».

50. En 1645, en tout cas, la Fronde est pour bientôt.



E.O. de *La Mariane*, Paris, Augustin Courbé, 1637.
Frontispice gravé par Abraham Bosse. B.n.F.



E.O. de *Panthée*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
Frontispice gravé par Pierre Daret d'après Laurent de La Hyre. Coll. part.



E.O. de *La Folie du sage*, Paris, Toussaint Quinet, 1645.
Frontispice signé C.F. (François Chauveau). Coll. part.



E.O. de *La Mort de Sénèque*, Paris, Toussaint Quinet, 1645.
Frontispice non signé. Coll. part.



E.O. de *La Mort de Chrispe*, Paris, Cardin Besongne, 1645.
Frontispice gravé par Pierre Daret d'après Jacques Stella. B.n.F.