

CAHIERS

TRISTAN L'HERMITE

XXIX

2007

SOMMAIRE

In Memoriam. Yves FAURY	7
Actes de la journée d'étude du samedi 3 février 2007 sur LES PARATEXTES DANS L'ŒUVRE DE TRISTAN L'HERMITE	
Véronique ADAM: Présentation	8
Véronique ADAM: <i>La note: un paratexte protéiforme</i>	11
Sandrine BERREGARD: <i>Arguments des pièces et titres des chapitres dans Le Page disgracié</i>	26
Émilie BOUVARD: <i>Étude des deux frontispices du Page disgracié</i>	40
Catherine GUILLOT: <i>Illustrations des pièces de théâtre de Tristan L'Hermitte et espace liminaire du livre</i>	60
TRISTAN L'HERMITE: <i>Extraits de La Maison d'Astrée</i>	
Présentation de Véronique ADAM	79
– Bibliographie	88
– Comptes rendus	91
– Chronique	103
Récapitulatif: Liste des articles parus dans les <i>Cahiers Tristan L'Hermitte</i> par numéro (I à XXVIII)	114

ROUGERIE

ILLUSTRATIONS DES PIÈCES DE THÉÂTRE
DE TRISTAN L'HERMITE
ET ESPACE LIMINAIRE DU LIVRE

Tristan fait partie des auteurs dramatiques les plus illustrés de la première moitié du 17^e siècle, tout au moins après Corneille et Scudéry. Parmi les huit pièces de théâtre publiées du vivant de l'auteur (1601-1655), cinq éditions originales in-4° sont ornées d'un beau frontispice illustrant les genres dramatiques les plus en vogue comme la tragédie et la comédie. Ses éditions illustrées ont été publiées chez les plus grands libraires du Palais. En 1637 et 1639 paraissent *La Mariane* et *Panthée* chez A. Courbé. Les pièces sont également publiées dans des éditions in-12¹ avec un nouveau frontispice gravé par Daret. L'illustration de *Panthée* est inversée, tandis que le frontispice de *Mariane* propose une nouvelle image. Ces illustrations sont également reproduites dans un recueil de textes du *Théâtre français*² regroupant les pièces de Tristan, de Scudéry, de Desmarets et des Cinq auteurs, et dont toutes les illustrations sont gravées par Daret. En 1639, une nouvelle édition de *Mariane* est publiée avec un frontispice remanié³, tandis qu'en 1645 sont publiées *La Folie du sage*, *La Mort de Sénèque*, chez Toussaint Quinet, et *La Mort de Chrispe* chez Cardin Besongne. Enfin en 1650, paraissent les *Poèmes dramatiques et autres poésies* en deux volumes, le tome 1 possède un frontispice général suivi du portrait de l'auteur tandis que les poésies sont précédées du portrait du dédicataire: le comte de Saint-Aignan. C'est le même portrait qui figure dans l'édition des *Vers héroïques*.

Comme Scudéry ou Corneille à la même époque, Tristan s'intéressait de près aux beaux-arts. Ses poèmes dédiés aux plus grands peintres⁴, notamment dans les *Vers héroïques*, et les textes divers⁵ ayant pour sujet la peinture, témoignent du bien fondé de la peinture et de son utilité. Dans ses *Poésies*, des peintres et des graveurs comme Philippe de Champaigne, Bourdon, Stella (l'illustrateur du frontispice de *La Mort de Chrispe*), Picart et Poussin lui paraissent dignes d'éloges. Même Tristan et Stella étaient intimes et le peintre lui a offert plusieurs tableaux⁶:

I'ay de luy plus d'une veille
Et chaque docte Merveille
Dont il m'a gratifié
Rend ce lieu sanctifié.

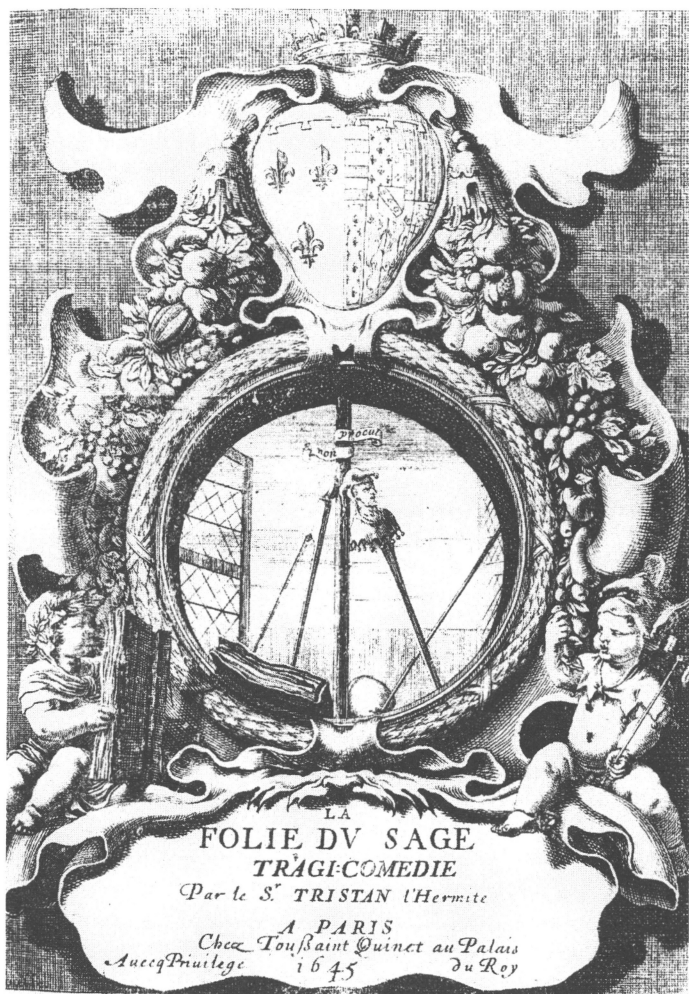
Les frontispices de théâtre sont également signés par de grands illustrateurs comme A. Bosse, La Hyre, Daret, François Chauveau. Jean-Claude Boyer⁷ fait remarquer que les éditions illustrées ont forcément favorisé les rencontres entre auteurs et artistes. Pour Tristan, comme pour d'autres intellectuels de son époque, l'adage horatien *Ut pictura poesis* (la peinture est comme la poésie) – concept fort pour l'époque et qui touche aussi bien à la peinture qu'aux arts graphiques – est mis en application. En effet, dans ses préfaces, ou avis aux lecteurs, l'auteur présente ses œuvres comme des peintures et utilise les métaphores picturales⁸ pour expliciter ses propos ou encore l'axiome «la poésie est une peinture parlante»⁹. C'est alors au sein de l'illustration du texte que l'axiome horatien paraît le plus convaincant: la gravure du livre témoigne d'un phénomène de représentation des textes comme œuvres plastiques et d'une séduction du champ littéraire par les valeurs esthétiques graphiques. L'illustration de *Panthée* est sans doute inspirée d'un tableau perdu de La Hyre faisant partie d'une série consacrée à «L'Histoire de Cyrus et de Panthée»¹⁰. Dans cet exemple de frontispice, le sujet donné par le titre, qui fait appel à un fond commun de culture d'histoire ou de représentations variées, crée des relations entre tableaux et textes divers.

Image et discours péritextuel

Sur le seuil du livre, les éléments péritextuels, y compris l'illustration, jouent un rôle primordial dans la réception du livre. Le discours péritextuel, de par son dispositif, tend à imposer un protocole de lecture qui suit un ordre précis allant du frontispice jusqu'au texte. Comme le souligne Louis Marin, «le frontispice est une espèce de préface en image» qui «garde ses pouvoirs cognitifs sur l'ouvrage qu'elle introduit et sa force prescriptive sur la lecture à laquelle elle engage»¹¹. Ainsi le frontispice du livre est la gravure «principielle» dont le sujet est analogue au but et à l'esprit de l'ouvrage.

Dans les éditions théâtrales de Tristan, le frontispice entretient un rapport direct avec certains éléments péri-textuels du circuit liminaire comme la dédicace. Les armoiries des dédicataires sont présentes dans la plupart des frontispices des pièces de Tristan L’Hermite (celles du comte de Saint-Aignan dans *La Mort de Sènèque*, vraisemblablement celles du duc de Chaulnes dans *La Mort de Chrispe*). Ce sont les armoiries de Marguerite de Lorraine qui apparaissent dans le frontispice de *La Folie du sage* : l’écusson est mis en valeur en gros plan dans l’image et occupe le tiers de l’espace du frontispice. Les armoiries sont ainsi glorifiées et placées dans les hauteurs célestes. Notons que l’épître dédicatoire définit Marguerite de Lorraine comme une «vivante image de sagesse» ou encore «une sagesse achevée». Du frontispice à la dédicace, une corrélation se fait entre la sagesse évoquée dans la dédicace et la sagesse mentionnée dans le titre en frontispice.

Le frontispice de *La Folie du sage* est en fait un emblème composé d’éléments figuratifs et textuels auxquels s’ajoute une devise latine *non procul*. Le partage des éléments encadrés sur trois niveaux étagés est des plus symétriques et géométriques. Au sommet figure le vaste écusson mi-parti aux armoiries de France-Orléans et de Lorraine. Au centre, dans la partie circulaire, une fenêtre grillagée s’ouvre sur une barre verticale qui accueille les attributs de la sagesse d’un côté (un compas qui symbolise la mesure et un livre la sagesse) et de la folie de l’autre (une marotte et une louche). Sur cette même barre, la sentence latine qui fait le lien entre ces différents éléments signale alors que ces deux états d’esprit, sagesse et folie ne sont pas très éloignés l’un de l’autre. L’opposition des deux termes folie et sagesse est partiellement neutralisée grâce à la devise inscrite dans l’image : «non procul» (pas si loin l’un de l’autre). Tout en bas figure le médaillon en titre. Le titre oxymorique trouve son expression iconique dans l’image qui peut être lue dans sa dimension verticale. Le titre de la pièce, séparé de façon symétrique dans la composition, présente la folie dans le camp de la sagesse (côté gauche), et la sagesse dans celui de la folie (côté droit). Au-dessus du titre et assis de chaque côté du médaillon, prend place la figure allégorique de la folie (symbolisée par un amour coiffé du bonnet de la marotte)



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

et celle de la sagesse (symbolisée par un autre cupidon couronné de lauriers et tenant un livre entre les mains). En dernière analyse, la nature du lien des deux amours privilégiés sans doute la nature divine du lien (l'allégorie de la sagesse divine) d'un côté et l'allégorie de la folie d'amour de l'autre. Si l'on s'en réfère en fait à l'Évangile, la folie d'amour est suprême sagesse.

Dans cet espace, l'emblème constitutif de la totalité de la représentation organise tout un système de relations multiples qui doit mettre en évidence la définition même du titre oxymorique reposant sur la paradoxale interdépendance des deux termes comme la folie et la sagesse. Ici, le frontispice dépasse l'annonce du simple dérèglement du comportement¹² et engage le lecteur à méditer sur la nature polysémique du lien.

Le frontispice : objet iconotextuel

À la différence de la lecture des éléments textuels se déroulant selon une temporalité linéaire page après page, la lecture du frontispice – art de l'espace par excellence – se déchiffre dans sa simultanéité de perception. Il engage alors différents niveaux de lecture des éléments figuratifs et des éléments textuels qui en font un objet iconotextuel à part entière. Ainsi, le frontispice met en scène plusieurs espaces textuels selon des champs de référence spécifiques : celui de l'éditeur (espace éditorial avec nom, adresse, mention de l'octroi du privilège), de l'auteur (espace auctorial ou espace de l'œuvre comprenant généralement le nom de l'auteur, le titre de la pièce et éventuellement le genre) et de l'illustrateur (espace de la signature). Le frontispice est ainsi à la croisée des chemins entre le monde du dessin, le graphisme et le monde de l'édition du livre, l'objet premier de l'image liminaire étant d'organiser ces différents espaces et d'établir un équilibre original et une harmonie entre la figure et la lettre¹³.

De manière générale, à l'exception du frontispice de la *Folie du sage* qui présente un cas à part en tant qu'emblème, le frontispice des éditions de Tristan l'Hermitte propose un frontispice-tableau à l'image figurative dominante. Ainsi, la frontière établie entre image et éléments textuels montre le souci de marquer la séparation entre



A PARIS Chez Toussaint Quinet au Palais
avec privilege du Roy 1645.

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

l'image artistique et notamment les éléments du circuit éditorial (placés en dessous de l'image dans *Mariane* ou hors cadre dans *La Mort de Sénèque*). Dans *Panthée*, l'espace de l'œuvre est placé en dessous de l'image, ce qui marque la volonté de faire du frontispice une gravure-tableau.

Dans certains exemples, les éléments textuels sont intégrés de façon harmonieuse comme faisant partie du jeu visuel: le titre est incorporé de manière subtile dans un élément de décor, sur le rideau du dais dans *Mariane*, tandis que dans la *Mort de Sénèque* le titre se donne comme inscription mortuaire, 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 mort¹⁴ d'un être exceptionnel. L'image de «crypto-chrétien»¹⁵ que pouvait offrir ce philosophe est bien connue. La stèle matérialise un lieu de mémoire. Elle permet de méditer sur la mort d'une figure historique en rendant éternelle sa gloire (le lierre grimant sur le mur visible en arrière plan en serait ainsi le symbole). Le héros¹⁶ ici évoqué est un modèle de stoïcisme spiritualisé. Le monument funéraire, quant à lui, est la preuve de l'immortalité de l'âme humaine. Cette signification liée à l'idéologie *post-mortem* du tombeau est d'ailleurs évoquée par Tristan dans son sonnet «A des cimetières»¹⁷: «Ossements entassés et vous pierres parlantes qui conservez les noms à la postérité». Notons que la fontaine qui coule en arrière-plan est aussi un symbole d'immortalité.

Dans le frontispice de *La Mort de Chrispe*, seul le titre de la pièce apparaît en bas de l'image, il est intégré de façon harmonieuse dans le contour du tapis, tandis que les éléments du circuit commercial n'apparaissent plus. Notons par ailleurs que l'image est entourée d'un cadre ornemental équivalent à celui du tableau pictural. Au 17^e siècle, l'encadrement du tableau a une fonction déterminante dans la réception de l'œuvre, dans le sens où il permet de canaliser le regard vers ce qui se représente (dans le sens où représenter signifie montrer, exhiber selon la définition même de Furetière). Ce n'est pas un hasard si Poussin, dans sa fameuse lettre à son commanditaire de *La Manne*¹⁸, met en avant le fait que la peinture n'accède à sa fonction représentante – pour le regard du spectateur –



E.O. de *La Marianne*,
Paris, Augustin Courbé, 1637.
Frontispice gravé par Abraham Bosse. BnF.

qu'au moment où elle a reçu son cadre. Le cadre fait donc partie du dispositif de la peinture pour délimiter, cadrer le champ de la perception. Fixé sur la page du livre et non pas sur le mur comme le tableau pictural, le frontispice encadré et isolé du reste des éléments du livre s'offre lui aussi à la contemplation.

L'intertextualité du titre

De par son positionnement dans le frontispice, le titre de la pièce acquiert un double statut : il est à la fois titre du texte dramatique (énoncé du sujet sous forme d'abréviation) et titre de l'image.

Le personnage annoncé par le titre est généralement sujet de l'image. Le héros éponyme est montré en action dans une ou plusieurs séquences du texte et/ou montré dans une action symbolique résumant la singularité de son destin. Ainsi, dans le frontispice de l'édition in-12° de *Mariane*, le titre éponyme est inscrit sur un drapé entouré d'une tête d'agneau pouvant symboliser l'innocence de l'héroïne condamnée à mourir et conduite au gibet (au premier plan de l'image) pour y être décapitée (au second plan de l'image). Si l'on compare ce frontispice à celui de l'édition in-4°, on s'aperçoit que le même sujet est représenté dans sa suite narrative : la scène de jugement suivie de la condamnation effective.

Dans les frontispices illustrant les pièces de Tristan L'Hermite, le personnage éponyme est généralement représenté au côté d'un personnage-opposant majeur (ou groupe d'opposants). Dans *Panthée*, le conflit amoureux est des plus significatifs : Panthée qui se détourne d'Araspe refuse son amour et rejette «son cœur» d'un geste de la main totalement significatif. C'est par fidélité à son mari que Panthée se détourne véritablement d'Araspe. Dans le frontispice de *La Mort de Chrispe*, l'artiste représente dans un face à face¹⁹ les deux personnages principaux opposés dans la pièce : Fauste et Chrispe. Le frontispice est caractéristique de l'intrigue de palais construite sur les entretiens multiples des personnages. La tragédie en tant que genre a donc droit à son dispositif spécifique qui est lieu de pouvoir politique : la salle du trône en est un élément récurrent.

Nombre de tragédies politiques représentent le roi assis sur son trône, comme c'est le cas dans le frontispice de *Marianne* où Hérode est placé en position de juge. Dans cette scène d'affrontement, l'échanson accuse tandis que Mariane se défend : elle porte la main gauche sur son cœur en gage de la sincérité de ses affirmations et oppose à son accusateur un geste de dénégation. Le chien placé à ses pieds, comme symbole de fidélité²⁰, montre qu'elle n'a pas commis l'adultère dont elle est accusée. Pour prouver l'innocence de Mariane, l'illustrateur a pris soin d'opposer la main lumineuse de Mariane à la main sombre du faux-accusateur. L'image démontre pourtant que la sentence est favorable à la condamnation. Le regard d'Hérode attentif au juge sévère et la main gauche pointée en direction du faux-accusateur nous font comprendre que la balance de la justice est en train de pencher du mauvais côté. L'image de par sa nature polysémique semble vouloir présenter en fait le double jugement de Mariane dans la pièce : celui de l'acte III où Mariane sera graciée par la pitié qu'elle inspire en pleurant (le signe est le mouchoir). Les larmes ont le pouvoir d'attendrir le tyran. Et c'est en qualité d'amant et non pas de juge suprême qu'Hérode graciera Mariane, comme il le dit lui-même à l'acte III, scène 2, vers 893-896. Graciée à l'acte III de son accusation d'empoisonnement, elle ne pourra échapper pourtant à l'accusation d'adultère au quatrième acte faisant pencher cette fois la balance de la justice du côté de la condamnation. Là encore, le mouchoir de Salomé (dans l'ombre) indique qu'Hérode est touché cette fois par le discours pathétique de Salomé, ce qui joue *a fortiori* en défaveur de Mariane. L'argument du quatrième acte montre que Phérore et Salomé interviennent directement dans la décision du roi²¹. Ainsi, l'image du roi peu intègre et peu équitable condamnant une innocente accusée à tort fait du roi un exemple de mauvais roi. Ici, le roi des Turcs travesti en sultan et dont la couronne est peu apparente est bien une négation du bon prince.

La gravure tableau : Littéralité et symbolisme

En même temps qu'elle l'illustre, l'image dote le texte d'un sens symbolique fort et c'est sans doute l'intérêt principal du frontispice dont le sens littéral revêt un sens

moral et didactique important. Dans la correspondance entre les arts, les théoriciens du théâtre²² affirment la finalité moralisatrice qui justifie le poème dramatique tandis que les théoriciens de l'art, à l'exemple de Félibien ou de Poussin, privilégient la fonction didactique de l'image et le langage codé²³. Aussi, l'interprétation de l'image n'a pas simple valeur littérale par rapport au texte, mais une fonction d'ordre explicatif et symbolique, allégorique. Les personnages sont eux-mêmes des modèles multiples de vices ou de vertus.

Fauste est accoudée sur un bras de fauteuil en forme de satyre (symbole de sa passion néfaste pour Chrispe, le satyre en tant que symbole de luxure renvoie à la forme répressive de l'amour). La pièce reprend à sa façon le thème traditionnel de l'amour incestueux contrarié: Fauste aime son beau-fils Chrispe qui aime Constance. Le sentiment de jalousie, qui se transforme au quatrième acte en furie jalouse, conduit le héros à la mort (comme le titre de la pièce l'indique dans le frontispice).

Le modèle de chasteté (représenté par Panthée) est opposé au modèle de la luxure (représenté par Araspe). Plusieurs éléments dans l'image sont métaphoriques. Panthée est représentée ici appuyée sur un rocher, symbole de sa constance et de sa fermeté d'âme²⁴. Notons que le corps de Panthée suit le prolongement du tronc dédoublé de l'arbre comme métaphore du couple uni par les liens indissociables du mariage. Panthée restera fidèle jusqu'à la mort. La figure de méditation dans *Panthée*, personnage féminin placé en arrière-plan de l'action dans le frontispice, est empruntée au répertoire iconologique de Ripa:

C'est une femme d'un age meur, & d'un visage graue & modeste. De la maniere qu'elle est assise, elle paroist toute pensive, ayant la main gauche appuyée sur sa joüe [...] Elle est icy peinte grave & modeste, à cause que toutes ces qualitez conviennent fort bien à la profession qu'elle fait, de considerer la simple vertu des choses, pour apprendre à discerner le vray d'avecque le faux. Son action resveuse, est une marque de la gravité de ses pensées, qui n'ont pour but que les choses profitables, que le sage se doit toujours proposer, pour agir parfaitement, & non pas à la volée²⁵.

Elle médite ici sur le modèle de chasteté (représenté par



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

Panthée) opposé au modèle de la luxure (représenté par Araspe) tout en prenant de la main droite la juste mesure des choses. Elle joue ainsi un rôle de médiateur entre le spectateur qui regarde le tableau de l'extérieur et le message didactique de l'œuvre. Comme le souligne Louis Marin, elle est «la figure de l'articulation entre structure de réception et structure du contenu», et par là même elle est la figure clef de la structure de réception²⁶. Elle invite donc le spectateur de l'image et de la fiction à méditer sur les vraies (vertu de chasteté) et les fausses valeurs (la luxure).

L'image du théâtre: Montdory dans le rôle d'Hérode

On s'accorde pour dire que le personnage d'Hérode dans le frontispice de *Mariane* serait celui de Montdory représenté dans son rôle d'Hérode. E. Cottier, le biographe de Montdory, s'appuie sur Lemazurier pour préciser que Montdory ne porte pas la perruque d'usage préférant ne pas suivre la mode du temps²⁷. En dehors de la perruque conventionnelle, notons que Montdory ne porte pas non plus la fameuse barbe du roi (visible dans d'autres frontispices), ce qui faisait aussi la singularité de l'acteur. En plus de ces considérations physiques, on peut conjecturer que la présence de Montdory dans le frontispice corrobore cette insinuation de Mairet qui, peu de temps après le succès de Montdory en Hérode, suggérait à Corneille de faire figurer l'acteur dans le rôle de Rodrigue en frontispice de l'édition du *Cid*:

Comme vous êtes fort ingénieux, il fallait trouver invention d'y faire mettre aussi (dans l'édition du *Cid*) tout du moins en taille-douce, les gestes, le ton de voix, la bonne mine et les beaux habits de ceux et de celles qui les ont si bien représentés, puisque vous pouviez juger qu'ils faisaient la meilleure partie de la beauté de votre ouvrage, et que c'est proprement du *Cid* et des pièces de cette nature que Monsieur de Balzac a voulu parler en la dernière de ses dernières lettres quand il a dit du Roscius auvergnat (Montdory) que si les vers ont quelque souverain bien, c'est dans sa bouche qu'ils en jouissent, qu'ils sont plus obligés à celui qui les dit qu'à celui qui les a faits, et bref qu'il en est le second et le meilleur père [...] Souvenez-vous que la conjoncture du temps, l'adresse et



PANTHÉE, TRAGÉDIE, DE TRISTAN
1639.

E.O. de *Panthée*,
Tristan L'Hermite, Paris, Augustin Courbé, 1639.
Frontispice signé: De la Hire, *Pinxit* – et Daret *sculpsit*. –
Collection particulière.

la bonté des acteurs, tant à la bien représenter qu'à la faire valoir par d'autres inventions étrangères que le sieur de Montdory n'entend guère moins que son métier, ont été les plus riches ornements du *Cid*²⁸.

On peut penser que Mairet, au moment où il écrit sa Lettre, fait référence au frontispice de *La Mariane*. La pièce est d'ailleurs imprimée la même année que le *Cid*, à un mois d'intervalle seulement (achevé d'imprimer le 15 février 1637 pour *Mariane* et du 24 mars 1637 pour le *Cid*). Ainsi, le succès de la représentation du *Cid* serait tel que Mairet «reproche» à Corneille – non sans ironie – de ne pas avoir inséré dans son édition l'image des comédiens et en particulier celle de l'acteur principal qui en a fait agréer l'œuvre écrite. Au moment de la représentation du *Cid*, le succès de Montdory dans *La Mariane* est déjà confirmé par un certain nombre de témoignages²⁹. La prééminence du jeu de l'acteur sur le texte transparait dans la préface de *Panthée* signalant que l'absence de l'acteur malade manquait considérablement au rôle³⁰. Ce texte de Tristan est intéressant à plus d'un titre. D'une part, Tristan confirme que Montdory correspond à l'idéal du jeu de l'acteur tel qu'on le conçoit à cette époque et d'autre part, il indique clairement que le succès de l'acteur contribue au succès de la pièce donnée à la publication. Le travail scénique du comédien est donc d'une importance capitale dans la réception de l'œuvre. C'est encore ce que Corneille confirme dans une *Excusatio* (qui sera reprise dans son *Excuse à Ariste*) où Montdory apparaît encore une fois associé au dramaturge³¹. La tendance à assimiler Montdory au rôle qu'il joue semble avoir été une caractéristique de l'époque, Tallemant le rappelle parfaitement³² tout comme Balzac³³ qui dans sa lettre du 15 décembre 1636 parle de l'illusion mimétique procurée par l'acteur donnant à voir la «résurrection» des Princes incarnés en sa personne.

En cette première moitié du 17^e siècle, il règne tout autour du comédien un imaginaire qui tend à confondre son image avec celle de son personnage. La métaphore n'est pas moindre dès qu'il s'agit du portrait d'acteur transfiguré dans son rôle de tragédien. Dans le frontispice du livre se profilerait donc l'acteur idéal.

Ainsi, l'injonction première donnée par Horace dans l'*Ut pictura poesis* (la peinture est comme la poésie) rend le frontispice complémentaire de l'écrit à tous les niveaux : interne et iconotextuel du frontispice, externe dans sa relation avec les éléments péritextuels du circuit liminaire et avec le texte dramatique lui-même qu'il illustre. En même temps, l'image qui a sa propre autonomie en tant qu'art de l'espace, est dotée d'un sens didactique, allégorique ou emblématique important. L'illustrateur du même coup n'illustre pas forcément la représentation scénique préférant rivaliser avec la peinture d'histoire – genre noble par excellence.

Catherine Guillot
Université Paris 3

¹ Pour toutes ces éditions, aujourd'hui consultables ou non, voir Amédée Carriat, *Bibliographie des œuvres de Tristan L'Hermite*, Limoges, Rougerie, 1955, p. 22-33.

² *Théâtre français des Sieurs de Scudéry, Tristan, Desmarests et autres. (L'Aveugle de Smyrne et La Comédie des Tuileries sont annoncées mais manquent)*, Paris, A. Courbé, 1648, in-12, front. gr de Daret au devant de chaque pièce.

³ En fait, le frontispice original de l'édition de 1637 a été remanié pour *La Mort des enfants d'Hérode ou suite de Mariane* de La Calprenède. Le titre a changé, les ombres ont été retravaillées, le personnage d'Alexandre (ou d'Aristobule) a remplacé Mariane. En 1639, pour la réédition de *La Mariane*, le même cuivre est réutilisé et offre un compromis des deux versions précédentes. Le remaniement n'est plus aussi parfait que la création originale, ce qui entraîne certaines bizarreries comme le personnage de Mariane représenté avec le «bas» d'Alexandre.

⁴ Épître «À Monsieur Bourdon...», dans *Les Vers héroïques du Sieur Tristan L'Hermite*, Paris, Jean-Baptiste Loyson et Nicolas Portier, 1648 (éd. Champion des *Œuvres complètes*, t. IV, p. 241) et dans laquelle Tristan décrit ses murs ornés de dix tableaux de Poussin, Bourdon, Stella et Picart.

⁵ Sur le sujet, on se reportera à l'étude d'Olivia Rosenthal, «Le Poète et ses peintures», *CTLH*, n°XV, 1993, p. 23-42.

⁶ Dans l'épître «A Monsieur Bourdon...», v. 121-124 (éd.; cit. p. 244).

⁷ Jean-Claude Boyer, «Le Discours sur la peinture en France au XVII^e siècle: de la subordination à l'autonomie» in *Storiografia della critica francese nel seicento*, sous la dir. de E. Balmas, Adriatica/Bari, Nizet/Paris, 1986, p. 256.

⁸ Dédicace de *La Mort de Sénèque*: «[...] Possible feray-je une peinture de vous, qui se pourra deffendre du temps: Possible m'immortaliseray-je comme *Phidias*, dans une *excellente image* de la Vertu. Les Muses n'ont point de *pinceaux* que je ne puisse manier avec quelque adresse; & je

sçauray bien mesler en ce crayon, leur plus esclatantes couleurs». Dédicace de *La Folie du Sage*: «[...] j'offre une espece de Folie à une princesse qui peut passer pour la viuante *image* de la Sagesse». Dédicace de *La Mort de Chrispe*: «[...] Certainement, Madame, s'il y a rien de delicat en cette *Peinture*, c'est seulement aux endroits que vous auez daigné retoucher».

⁹ Dédicace de *La Mariane*: «Monseigneur, Après l'estime que vous avez faite de *cette peinture parlante de Mariane*». Dédicace de *Panthée*: «[...] C'est pour le moins une *peinture* mal-faite d'un Monarque bien fait».

¹⁰ Voir à ce propos P. Rosenberg et J. Thuillier, *Laurent de La Hyre*, Genève et Musée de Grenoble, Skira, 1988, p. 172-178, n° 105 de l'inventaire.

¹¹ Marin Louis, «Préface en image: le frontispice des Contes de Perrault», in *Europe*, n° 739-740, novembre-décembre 1990, p. 114

¹² En relation avec la pièce, le titre oxymorique indique qu'un «personnage considéré comme sage est victime d'un accès de folie». Il s'agit, dans la pièce, de l'égarément passager du philosophe Ariste (à l'acte IV) constituant une modification temporaire de son comportement.

¹³ On appelle lettre toute inscription écrite par opposition au dessin qu'elle accompagne.

¹⁴ Dans l'imaginaire collectif, Sénèque est un exemple de «belle mort» dont l'héroïsme en a fait un modèle d'exemplarité.

¹⁵ Voir à ce propos, 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.

¹⁶ Le lierre en tant qu'attribut de la gloire symbolise celle du héros.

¹⁷ *Les Plaintes d'Acante et autres œuvres*, éd. J. Madeleine, Paris, S.T.F.M., 1909, p. 77.

¹⁸ Quand vous aurés repceu le vostre je vous supplie, si vous le trouvés bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, affin que en le considérans en toutes ses parties les rayons de l'œil soient retenus et point espars au dehors ou en recepvant les espèses des autres obiects voisins qui venant pesle-mesle, avec les choses dépeintes confondent le jour [...] Il doit estre colloqué fort peu au-dessus de l'œil.

¹⁹ 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.

²⁰ C'est ainsi que Ripa représente la fidélité: «[...] Pour le regard du chien, l'expérience fait voir tous les iours, que c'est le plus fidelle de tous les animaux, & le plus amy de l'homme. Tesmoin celuy de Titus Labienus, qui ne partit iamais d'auprés de son maistre, & qui le voyant precipité dans le Tybre par les degrez Gemonins, s'y ietta incontinent, & se noya finalement à force de nager, & de faire le plongeon» (*Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des arts, des sciences...* Tirée des recherches et des figures de Cesare Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par Jacques Baudoin (1643), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, partie 1, p. 74).

²¹ 1. Hérode se trouve agité d'une cruelle inquiétude; il doute de la pudicité de Mariane, croit qu'elle s'est voulu défaire de lui, qu'elle peut encore attenter sur sa vie, et ne peut se résoudre pourtant à la faire mourir.

2. Tandis que son esprit troublé de crainte et d'amour est comme en balance entre la Clémence et la Justice, Phérore et Salomé joints ensemble le font pencher du côté de la rigueur.

²² La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Sommailville, 1639, in-4°; Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 222: «Le principal dessein du théâtre est d'honorer la vertu et de corriger le vice».

²³ Les illustrateurs s'appuient notamment sur le système iconologique de Ripa.

²⁴ Voir Ripa, *op. cit.*, partie 1, p. 43.

²⁵ Ripa, *op. cit.*, partie 1, p. 109-110.

²⁶ Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 319.

²⁷ E. Cottier, *Le Comédien auvergnat Montdory*, Clermont-Ferrand, Montlouis, 1937, p. 162. Lemazurier, dont le témoignage est tardif, ne cite pas ses sources (*Galerie historique des acteurs du théâtre français*, Paris, J. Chaumerot, 1810). Le roi des Juifs paraît grand et plutôt maigre, nous dit son biographe. Peut-être Montdory ressentait-il déjà les premières atteintes du mal qui allait bientôt le foudroyer. Son nez est fort, sa lèvre supérieure porte une fine moustache, son menton est rasé, sa perruque modeste, et l'on ne peut même pas affirmer qu'il s'agisse d'une perruque, bien qu'en ce temps-là les héros de l'antiquité dussent toujours en porter une, suivant la convention admise à la scène depuis 1629. D'après Lemazurier, Montdory ne voulut point suivre cette mode et joua toujours avec de petits cheveux coupés.

²⁸ Mairet, *Épître familière du sieur Mairet au sieur Corneille*, dans A. Gasté, *La Querelle du Cid*, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction (1898), Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 289-302.

²⁹ Le P. Rapin nous rapporte: «Quand Mondory jouait *La Mariane* de Tristan, le peuple n'en sortait jamais que rêveur et pensif, faisant réflexion à ce qu'il venait de voir, et pénétré à même temps d'un grand plaisir» (*Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, François Le Muguet, 1675; éd. E. T. Dubois, Genève, Droz/Minard, 1970, p. 102).

³⁰ Tristan l'Hermite, *Panthée*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1639. «Iamais homme ne parut avec plus d'honneur sur la Scène; il s'y fait voir tout plain de sa grandeur qu'il représente: Et comme il en est préoccupé luy-mesme, il imprime fortement dans les esprits, tous les sentimens qu'il exprime. Les changemens de son visage semblent venir des mouvemens de son cœur & les iustes nuances de sa parole, & la bien-séance de ses actions, forment un concert admirable qui rauist tous ses spectateurs. C'est de ce miraculeux Imitateur, que j'attendois le coloris de cette Peinture: Et c'est celuy qui luy devoit donner tout ensemble de la grace & de la vigueur. Sans cette espece d'apoplexie dont il n'est pas encore guery parfaitement, il auroit fait valoir Araspe aussi bien qu'Herode, & donné de fauorables impressions de cet Ourrage avant qu'il parust sur le papier».

³¹ Corneille, *Excuse de Pierre Corneille*, trad. Marty-Laveaux, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton., t. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 463-464: «Ma muse enjouée règne au théâtre où ondoie la foule; égayant le peuple elle l'empêche de connaître l'ennui [...]. Mais il n'est pas besoin de tendre fortement les cordes, et notre

scène n'exige pas un dur labeur [...] le geste, la diction, nous viennent en aide, et Roscius (Montdory) peut compléter l'œuvre imparfaite. Il relève au besoin ce qui languit; toute sa personne contribue au succès, et de là peut-être le feu de mes vers, de là leur grâce (...). Là sont mes limites, ne me cherchez pas en dehors: le théâtre fermé, il ne faut pas attendre de vers de moi».

³² Tallemant rapporte dans ses *Historiettes* que «Le personnage d'Hérode, lui coûta bon, car comme il avait l'imagination forte, dans le moment il croyait quasi être ce qu'il représentait, et lui tomba en jouant ce rôle, une apoplexie sur la langue qui l'a empêché de jouer depuis» (Tallemant, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, t. I, Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 775-776). Dans son *Apologie du théâtre*, Scudéry donne aussi plusieurs exemples d'acteurs victimes de leur rôle, et notamment l'accident cérébral de Montfleury consécutif à son interprétation de la fureur d'Oreste.

³³ Lettre de Balzac: «Vous me faites voir si hautement la grandeur et la magnificence passées qu'il faut avouer que vos représentations sont les résurrections glorieuses des Princes que vous représentez» (Lettre citée par Georges Mongrédien, *Les Grands Comédiens du XVIII^e siècle*, Paris, Le Livre, 1927, p. 41-42).

Sens et pratique de l'achèvement dans les *Vers héroïques*, L. PHILIPPS, 32-51. – L'épître chez Tristan: une forme poétique vigoureuse et révélatrice, S. TONOLO, 52-66. – La métaphore du nourrisson à l'époque mondaine. Autour de quatre épîtres, S. TONOLO, 67-79. – *Le Cabinet de Louis XI*, ou l'histoire d'une imposture, A. E. SPICA (avec F. DUVAL), 80-98.

N° XXVII, 2005, *Actes de la journée d'étude du 15 janvier 2005 sur Le Page disgracié*

Présentation, A. GÉNÉTIOT, 5-8. – La folie du page ou le sage disgracié, S. BERREGARD, 9-26. – Galanterie et tentation mondaine dans *Le Page disgracié*, F. ORWAT, 27-39. – Tristan chez Cyrano: le page disgracié comme personnage de *L'Autre Monde*, L. PHILIPPS, 40-50. – Le page et son initiation: quelle alchimie pour devenir poète? P. RIARD, 51-65. – Les poèmes du *Page disgracié*, A. GÉNÉTIOT, 67-73. – Aspects de la mise en intrigue dans *Le Page disgracié*, F. D'ANGELO, 79-87.

N° XXVIII, 2006, *Thèmes et variations*

In Memoriam. J. Morel, J.-P. CHAUVEAU, F. GRAZIANI, 7-10. – Thèmes et variations, J.-P. CHAUVEAU, 11-13. – Tristan et la pastorale: des *Plaintes d'Acante* à l'*Amarillis*, S. BERREGARD, 14-30. – L'autonomie du lyrisme dans *Panthée* de Tristan, L. THOMMERET, 31-50. – «Un mixte composé de lumière et de fange»: une stylisation du contraste chez Tristan L'Hermite, A. LABENHEIM, 51-63; – Le Poète et le Prince dans les *Vers héroïques*: agonie d'une relation mythique, L. PHILIPPS, 64-87. – Tristan et Billaut face à Gaston d'Orléans: la louange désabusée, L. PHILIPPS, 88-95.