



Double jeu
Théâtre / Cinéma

4 | 2007
Scènes de séduction et discours amoureux

Discours amoureux et dispositif allégorique

Dans les illustrations des pièces de théâtre publiées en France dans la première moitié du XVII^e siècle

Catherine Guillot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1722>

DOI : 10.4000/doublejeu.1722

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 89-102

ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Catherine Guillot, « Discours amoureux et dispositif allégorique », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1722> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1722



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DISCOURS AMOUREUX ET DISPOSITIF ALLÉGORIQUE

DANS LES ILLUSTRATIONS DES PIÈCES DE THÉÂTRE PUBLIÉES EN FRANCE
DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^E SIÈCLE ¹

L'un des thèmes privilégiés de la tragi-comédie ou de la tragédie galante de la première moitié du xvii^e siècle est l'amour. La fable théâtrale décrit les aventures d'un couple qui lutte pour établir ou préserver sa relation amoureuse, selon un schéma de dramaturgie type : mariage entravé des jeunes amants par des obstacles extérieurs (rivalités, enlèvements subis) ou internes lorsqu'il s'agit d'inconstances amoureuses. Dans le frontispice qui illustre la pièce, le sujet, dépendant du genre, présente quelques constantes organisées à partir de schèmes spécifiques. Le personnage éponyme est notamment représenté au côté de son complément amoureux dans diverses situations (rencontre amoureuse, scène de séduction ou de déclaration amoureuse) ou de son opposant majeur lorsqu'il s'agit de scènes de rupture, de rapt ou oppressions diverses.

En réalité, le discours amoureux entre dans le cadre de préoccupations générales morales majeures ayant trait à la constance amoureuse et aux liens sacrés du mariage. Et c'est par conséquent l'expérience affective de l'homme qui est donnée à voir et la mise à l'épreuve du mariage. L'image qui illustre le texte est inséparable d'un système pédagogique : elle dispose et compose les éléments d'un enseignement qui doit inciter à la vertu. Sous le voile de la fiction se cache en fait une savante moralité dont la finalité,

1. Les images mentionnées dans cet article sont consultables sur le site web CESAR-IMAGE : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/imgs/images.php?fct=search>

conformément à la poétique et à l'*ut pictura poësis* horatien (la peinture est comme la poésie), est principalement de plaire, instruire et émouvoir. En ce sens, le langage allégorique dans l'image permet de mieux apprécier le mode de fonctionnement didactique du discours amoureux doté d'un sens moral ou religieux fort². L'allégorie dans l'art fait des objets des symboles, des lieux des métaphores³ et des figures humaines ou animales des représentations ou des personnifications de vertus ou de vices multiples⁴ appartenant au double héritage païen et chrétien. Ainsi le mode de lecture morale a valeur édifiante lorsqu'il donne à voir la faiblesse des hommes ou leur vertu face aux vicissitudes de la vie amoureuse. Toute une série d'images dans laquelle la figure d'Éros apparaît renvoie au discours amoureux et à l'expérience affective de l'homme. En tant qu'allégorie de l'amour, Éros symbolise non seulement l'intrigue amoureuse⁵ mais aussi le type d'amour auquel il est fait référence (amour concupiscent, amour aveugle, amour céleste etc.). L'arc, le carquois, les flèches et la lance guerrière dont il perce les mortels qu'il rend ainsi amoureux sont ses principaux attributs.

Certaines images contiennent des sentences morales qui visent d'emblée le sens moral donné au discours amoureux dans la pièce. Entourant quelquefois l'action centrale, certains personnages allégoriques (appelés aussi admoniteurs) interpellent directement le spectateur et l'invitent alors à réfléchir sur la leçon morale à retenir⁶.

2. Pour les peintres, le langage allégorique codé est le moyen le plus efficace pour représenter une savante moralité.
3. Dans le mouvement qui fait se rencontrer l'existence, l'expérience humaine, la réflexion morale qu'elles suscitent, il se trouve des localisations, des lieux précis et organisés qui sont métaphoriquement signifiants.
4. Au xvii^e siècle, l'*Iconologie* de Ripa qui fait référence à l'époque sert de modèle aux peintres et graveurs qui s'inspirent des différentes figures à valeurs morales personnifiées. Comme le titre l'indique d'ailleurs : *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et Vertus, sont représentées sous diverses figures...*, Paris, l'auteur, 1643 (rééd. : Paris, Klincksieck, 1989).
5. Le frontispice illustrant le tome iv du *Théâtre d'Alexandre Hardy* (Rouen, David du Petit-Val, 1626) en est un bel exemple. Dans sa partie centrale, l'image représente un petit Amour entouré de chaque côté par les figures du berger et de la bergère représentants de la pastorale en tant que genre. Autour de ces dernières, six petits médaillons illustrent des moments précis des six autres pièces du volume, dont deux tragédies, quatre tragi-comédies. D'emblée, ces trois figures associées annoncent à la fois le thème de l'amour dans la pastorale mais aussi son influence sur les autres genres. Ainsi, la lecture du frontispice, dont le regard peut suivre tout un parcours balisé, montre que l'intrigue amoureuse née du modèle pastoral est au cœur de tous les genres dramatiques contenus dans l'œuvre de l'auteur.
6. Parmi les différentes figures d'*admoniteur*, il y a celle qui regarde le spectateur et lui indique ce qu'il faut regarder ; celle qui médite et l'invite à réfléchir sur la leçon morale à retenir ; celle qui montre par un signe passionnel de terreur, de pitié ou d'admiration, ce que doit ressentir le spectateur ; celle qui prie et l'invite à faire réflexion sur la foi religieuse, etc.

SCÈNES DE RENCONTRES AMOUREUSES OU LA « NATURE » DES SENTIMENTS

Lieu de rencontre et de circulation pour les amoureux, la présence du jardin ou d'un paysage bucolique dans les images est liée aux intrigues amoureuses. Plusieurs scènes de rencontre amoureuse ont pour toile de fond le cadre agreste⁷ conçu comme un espace structuré et signifiant corroborant la nature des sentiments, un topos donc qu'on retrouve dans plusieurs images. Dans *Silvanire*⁸, tragi-comédie pastorale de Mairet, les gravures illustrant les cinq actes de la pièce, symbolisent, sous la forme d'un paysage, les chemins, collines, rivières, forêts qui jalonnent les relations amoureuses entre bergers et bergères (échanges, tendresse, rivalités, méchanceté, harmonie finale en point d'aboutissement).

Dans le jeu de l'ordre et du désordre amoureux, une nature domestiquée semble ainsi s'opposer à la nature en broussaille, signifiant que la nature des sentiments est à l'image de la raison ou de la passion dévastatrice. Si les jardins domestiqués d'un palais royal sont le lieu d'un bonheur à portée de réalisation et pouvant se concrétiser par un mariage final, les forêts sont davantage le symbole du danger encouru par les amoureux de même que la nature indomptée correspond à la non-maîtrise des passions humaines.

C'est dans un jardin du palais royal que le prince déguisé⁹ en jardiner peut approcher et conquérir Argénie. Ici, la nature domestiquée d'un jardin « à la française » se réfère notamment à l'union et à la réciprocité amoureuse entre les deux amants représentés selon une parfaite symétrie. Si la nature renvoie à l'image de l'amour, la fontaine qui occupe la place centrale de l'image sert de métaphore à l'expression du sentiment humain : « j'aime cette fontaine avec passion » dit l'héroïne. Elle renvoie ici à la pureté des sentiments. La pièce dans son ensemble est remarquable par la place qu'elle accorde à l'évocation poétique du cadre agreste. C'est ici pour conquérir

7. Dans plusieurs frontispices, la nature est mise en avant. *La Généreuse Allemande* de Mareschal (Paris, Pierre Rocolet, 1631), *Silvanire* de Mairet (Paris, François Targa, 1631), *La Comédie des Tuileries* des Cinq Auteurs (Paris, Augustin Courbè, 1638), *Panthée* de Tristan L'Hermite (Paris, Augustin Courbè, 1639), *Le Mariage d'Orphée et d'Eurydice* de Chapoton (Paris, Toussaint Quinet, 1648), *Le Jugement de Pâris* de Sallebray (Paris, Toussaint Quinet, 1639).
8. Le contenu de *La Silvanire* est emprunté à *L'Astrée*. Aglante et Silvanire s'aiment alors que Menandre et Lericé, les parents de Silvanire, l'ont promise à Théante. Malgré plusieurs péripéties, le mariage final entre Silvanire et Aglante sera célébré.
9. Tragi-comédie de Scudéry, *Le Prince déguisé*, 1636.

celle qu'il aime que Cléarque dans la pièce s'est introduit à la cour sous l'identité d'un jardinier. Comme l'indique le titre de la pièce, sous l'habit rustique se cache un prince. En réalité le niveau de langue de Cléarque n'est pas celui d'un simple jardinier mais bien celui d'un homme civil qui a reçu une éducation princière. Cléarque dira au moment d'offrir ses fleurs :

Pour se justifier, elles viennent s'offrir
Trop heureuses pourtant si vous daignez connaître
Qu'elles meurent pour vous qui les avez fait naître (vers 490-492)

Ce à quoi Argénie répond aussitôt : « O dieux, qu'il est civil » (vers 493). Tout de suite la princesse remarque la distinction du jardinier (le bouquet de fleurs qu'il lui tend est l'équivalent d'une déclaration d'amour) et se laisse par conséquent séduire. Dans la simultanéité de perception, la rivale placée dans l'ombre prévient du danger à venir, tandis que la parfaite symétrie du couple harmonieux révèle sa complémentarité et annonce en définitive le mariage final une fois que le prince aura réintégré sa véritable identité, heureux dénouement oblige !

C'est aussi auprès d'une fontaine qui a pour motif architectural un petit cupidon (dieu de l'amour) que se fait la rencontre amoureuse dans *La Comédie des Tuileries* des Cinq auteurs. La femme a ici le regard tourné vers Cupidon qui agit directement sur les sens. Le jardin des Tuileries, lieu symbolique de l'amour, est en effet comparé à un « Paradis des délices d'Amour » et c'est dans ce même lieu

Que tout y meur d'Amour, ou que tout en Soupire
Et quiconque a peu voir un séjour si charmant
Ne veut plus avoir d'yeux que pour luy seulement.

Le jardin est par conséquent le lieu métaphorique d'un bonheur idéal, il permet en outre d'exposer aux yeux du spectateur un modèle d'amour galant, marqué par le raffinement et l'élégance, où les amants se découvrent, se rapprochent et se laissent envahir par le sentiment d'amour.

À l'inverse du jardin domestiqué, la nature sauvage représente l'épreuve affective que l'homme est en train de subir. Dans le frontispice de *Panthée* de Tristan L'Hermite, la nature en broussaille accompagne la scène du litige amoureux : Panthée qui se détourne d'Araspe refuse son amour et rejette « son cœur » par un geste de la main totalement suggestif. C'est par fidélité pour son mari que Panthée se détourne véritablement d'Araspe. Elle est représentée ici appuyée sur un rocher, symbole de sa constance et de sa fermeté d'âme¹⁰. Notons que le corps de Panthée suit le prolongement du tronc dédoublé de l'arbre comme métaphore du couple uni par les liens

10. Voir Ripa, *Iconologie où les principales choses...*, Paris, l'auteur, 1643, partie 1, p. 43.

indissociables du mariage. Le point de fuite du jardin lumineux symboliserait ainsi les chastes amours de *Panthée* pour son mari, en référence sans doute à la lumière galante et pastorale qui baigne les amours épurées. Tandis que la nature sauvage visible au premier plan est davantage représentative d'un espace chaotique.

La figure de méditation dans *Panthée*, personnage féminin placé en arrière-plan de l'action dans le frontispice, est empruntée au répertoire iconologique de Ripa¹¹ : elle médite ici sur le modèle de chasteté (représenté par *Panthée*) opposé au modèle de la luxure (représenté par *Araspe*). D'un geste de la main, cette figure de réception invite donc le spectateur de l'image et de la fiction à méditer sur les vraies (vertu de chasteté) et fausses valeurs (la luxure).



Fig. 1 – Tristan L'Hermitte, *Panthée*, tragédie, Paris, A. Courbé, 1639, in-4°. Frontispice gravé par Daret d'après La Hyre. Collection particulière. Cliché Guillot.

11. *Ibid.*, p. 109-110 : « De la manière 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 ».

MODE DE FONCTIONNEMENT ALLÉGORIQUE DE LA REPRÉSENTATION DE L'AMOUR : ÉROS SOUS TOUTES SES FORMES

L'une des images emblématiques d'Éros dans l'illustration du livre serait celle du frontispice du *Jugement de Pâris ou le Ravissement d'Hélène* de Sallebray, Pâris et Vénus, au premier plan dans l'image, sont entourés de l'Éros



Fig. 2 – Sallebray, *Le Jugement de Pâris et le Ravissement d'Hélène*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639, in-4°. Frontispice gravé par J. David d'après Vignon. Collection particulière. Cliché Guillot.

terrestre, tandis qu'au second plan de l'image un Éros céleste tire des flèches en direction d'Hélène. D'emblée, l'image illustre les deux actions énoncées par le titre et son sous-titre. Les flammes renversées, attributs de Cupidon, qui entourent le médaillon en titre, sont des symboles de luxure qui dirigent le mode de fonctionnement allégorique de l'amour de concupiscence.

Ici, le rapport entre art et érotisme est envisagé sous l'angle du désir : Vénus est nue, elle a un contact charnel avec Pâris (dont elle caresse le menton), elle est donc l'attrait sexuel qui excite le désir de l'homme. Ici, la séduction opérée entre Vénus et Pâris, toute charnelle et de nature concupiscente, ne peut se passer d'une action physique clairement identifiable par le spectateur. Pâris se laisse donc tenter par la volupté. Par son choix en faveur du vice, Pâris se détourne de Minerve (représentante de la chasteté) et de Junon (gardienne de l'ordre conjugal) qui personnifient au contraire l'ordre moral permettant de résister à la tentation.

Au second plan de l'image illustrant plus précisément le ravissement d'Hélène, Hélène ouvre son cœur au dieu de l'amour céleste pour qu'il soit frappé de ses flèches (il est ici le dieu ailé du transport amoureux). Le ravissement d'Hélène par Paris (sous la forme d'un rapt par Pâris) est tout autant un ravissement d'amour (par Cupidon).

Neptune, en tant que figure de réception (le regard face au public) et de méditation (main gauche appuyée sur le menton¹²) invite alors le spectateur à distinguer les vraies valeurs morales personnifiées par Minerve et Junon, des fausses valeurs personnifiées par Pâris et Vénus (symbolisant ici la luxure) ou encore Hélène (qui trahit son mari en épousant Pâris son ravisseur).

Circé et Ulysse, cet autre couple représentatif de l'amour concupiscent est représenté en frontispice dans les *Travaux d'Ulysse* de Durval. La pique et l'arc à la main, l'Éros céleste qui vole au-dessus des amants entourés de satyres (symboles de luxure) adopte une attitude guerrière, montrant qu'il est ici encore une fois victorieux. Circé personnifie quant à elle la tentation, conformément au mythe et à la pièce se référant à l'adultère d'Ulysse qui vient d'abandonner sa femme Pénélope pour Circé. Elle est représentée ici sous l'influence directe d'Éros qu'elle regarde et réceptionne d'un geste de la main.

Il découle de cette codification de l'amour plusieurs attitudes corporelles de la part des personnages qui permettent notamment de distinguer le type d'amour auquel il est fait référence : galant et bienséant dans *Le Prince déguisé*, charnel et sensuel dans *Le Jugement de Pâris*, tandis que le transport

12. C'est la même posture que dans *Panthée*.



Fig. 3 – Durval, *Les Travaux d'Ulysse*, tragi-comédie, Paris, Pierre Méneard, 1631, in-8°, frontispice anonyme. Collection particulière. Cliché Guillot.

amoureux sous l'influence d'Éros correspond chez la femme à une représentation type : tête inclinée et corps en extase (comme on le voit dans le frontispice illustrant le ravissement d'Hélène, de Circé ou de la femme amoureuse dans *La Comédie des Tuileries*). Notons à cet effet que dans la peinture du xvii^e siècle, la représentation de l'amour sacré et de l'amour profane donne lieu à un même type de transport amoureux : le ravissement chez la femme est soumis à cette même codification du corps et c'est la même figure d'Éros qui apparaît dans un sujet mythologique¹³ ou religieux¹⁴. En fait, il n'y a pas toujours de frontière entre le profane et le sacré dans la vision des artistes de la première moitié du siècle. Aussi l'ambivalence de

13. L'allégorie de l'amour dans le frontispice des *Travaux d'Ulysse* (Paris, Pierre Méneard, 1631) par exemple.
14. L'amour divin dans le frontispice du *Martyre de Sainte Catherine* de Puget de La Serre (Paris, A. de Somerville et A. Courbé, 1643) à les traits d'Éros. Notons qu'en peinture, l'Éros divin est visible dans *Sainte Thérèse* du Bernin.

la représentation d'Éros est à l'image de l'opposition entre amour divin (enfant ailé, armé de flèches) et amour terrestre concupiscent qui a ses propres attributs : la flamme renversée (dans *Le Jugement de Pâris*). Par ailleurs, la représentation du corps féminin dans les sujets religieux revêt presque toujours un caractère équivoque dû à une forte charge érotique. Les Madeines représentées à demi-nues sont au sommet de l'extase, les vierges se pâment. Partout la beauté de femme est mise à l'honneur.

LA BEAUTÉ DE LA FEMME : VOLUPTÉ ET CONVOITISE

Dans la tragi-comédie (*Les Travaux d'Ulysse*, *Le Jugement de Pâris*) ou la tragédie (*Panthée*), la beauté de la femme participe de près au discours de l'amour concupiscent. Araspe dans la pièce de Tristan l'Hermite dénonce la beauté profane de Panthée, tandis que Vénus dans le frontispice du *Jugement de Pâris* est d'emblée perçue comme une allégorie de la beauté. Si de manière générale, la beauté est ce qui définit l'héroïne de la tragi-comédie, alors les sentences morales dans l'emblème illustrant *La Généreuse Allemande*, *Dorinde*¹⁵, *La Belle Esclave*¹⁶ n'ont de cesse de le rappeler.

D'un point de vue moral, tantôt la femme est objet d'amour que l'homme doit posséder à tout prix et dans ce cas le pouvoir abusif ou de domination de l'homme sur la femme est dénoncé¹⁷, tantôt l'homme est désigné comme victime des charmes féminins et c'est alors la beauté de la femme qui est condamnée. Comme le fait remarquer Ripa¹⁸, la beauté de femme est dévastatrice lorsqu'elle assume le rôle pervers de la séductrice (c'est en effet le cas de Vénus dans *Jugement de Pâris* et de Circé dans *Les Travaux d'Ulysse*).

Si la femme, en tant qu'objet de convoitise, est souvent mise en danger, les frontispices n'hésitent pas à montrer des scènes où elle est enlevée de force (*Le Jugement de Pâris* et *le Ravissement d'Hélène* de Sallebray, *Silvanire*

15. Dans le frontispice de *Dorinde* (Paris, A. de Sommaville et A. Soubbron, 1631), le motto inscrit dans la banderole de la Victoire, « *Sufficerent oculi* » (« Les yeux suffiraient »), met en avant la beauté de l'héroïne à laquelle on ne peut résister. Comme l'indique la réplique dans le texte, un seul regard de l'héroïne aurait sans doute suffi à désarmer Polemas : « Que pourroit Polemas ? cette belle guerrière / D'un seul de ses regards le mettroit en arriere ».

16. Soldats cette Captive en charmes si fécond / Mesprise vos efforts et sa captivité / Vous enchainés en vain, une grande beauté / Qui malgré vos liens, ira par tout le monde.

17. Les exemples de *L'Amant libéral* de Scudéry (Paris, A. Courbé, 1638, in-4°), de *La Belle Esclave* de L'Estoile, (Paris, P. Moreau et F. Rouvelin, 1643), de *Climène* de Puget de La Serre (Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643), du *Martyre de Sainte Catherine* de Puget de La Serre (Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643) et de *Marie Stuart* de Regnault (Paris, T. Quinet, 1639) confirment cet état de fait.

18. Ripa, *Iconologie où les principales choses...*, partie 1, p. 28.

de Mairet), pour devenir l'esclave de l'homme (*La Belle Esclave, L'Amant libéral*). L'image de la captive, vendue comme esclave dans *L'Amant libéral*¹⁹, nous offre un aperçu des plus sombres aspects de l'amour véral.

Mais c'est aussi la femme du désir qui se retrouve poursuivie par un satyre (symbole de libido) dans l'illustration du frontispice du tome 1 du *Théâtre d'Alexandre Hardy* ou dans l'illustration de *Silvanire*²⁰ montrant Tirinte qui se jette de force sur Silvanire. Ici, l'attitude corporelle de Tirinte est tout à fait comparable à celle du satyre des pastorales poursuivant la bergère pour abuser d'elle. L'image soulignant de fait le désir brutal sans retenue de l'homme envers la femme²¹.

Dans les illustrations de *Silvanire*²² de Mairet et de *La Généreuse Allemande*²³ de Mareschal, la femme contemplée dans son sommeil est source d'émerveillement pour l'homme. Dans sa passivité même, le corps de la femme s'offre à la contemplation du regard. Ainsi, la beauté de la femme est objet de délectation et de volupté offerte au double regard du personnage de fiction et à celui du spectateur de l'image. Le jugement de Pâris est à juste titre un jugement de goût²⁴ sur la beauté de la femme : celle de Vénus qui remporte le concours de beauté. Mais si la nudité en peinture est admise, dans la mesure où elle reste conventionnelle et allégorique, comme le suggère d'ailleurs d'Aubignac²⁵, elle semble représenter un danger au théâtre qui se pique de moralité²⁶. Dans le cas d'*Andromède*, planche gravée de l'acte 1, l'image applique les codes de la représentation scénique (Vénus est habillée) tandis que le frontispice du *Jugement de Pâris* utilise les conventions picturales reposant sur le code allégorique de la nudité (Vénus est nue, tout comme la Beauté de femme représentée nue chez Ripa²⁷).

19. Voir frontispice de l'édition in-4°.

20. Voir planche gravée de l'acte v.

21. La sexualité est un thème que l'on retrouve principalement dans les images de farce.

22. Voir planche gravée de l'acte II.

23. Voir planche gravée de la première journée.

24. Dans le poème décrivant « *Le Jugement de Pâris*, de la main de Poldore », Scudéry montre qu'il est lui aussi sous le charme de Vénus et ses attraits, et il tente d'influencer le jugement de Pâris : « ô que ce corps est bien formé ! / ô qu'il a d'attraits et de charmes ! / ô qu'il est digne d'être aimé ! / ô Pâris, cède et rends tes armes » ! ; voir *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, C. Biet, D. Moncond'huy (éd.), Paris, Klincksieck, 1991, p. 201, texte LX.

25. D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 1657, Liv. 1, chap. VII ; rééd., Hélène Baby (éd.), Paris, Champion, 2001, p. 80-81.

26. Les actrices sont considérées comme des femmes de petite vertu, à l'égal de la prostituée.

27. Ripa, *Iconologie où les principales choses...*, partie 1, p. 28.

EMBLÈMES ET SENTENCES MORALES

L’emblème²⁸ est un art d’instruire et de persuader, il est principalement utilisé pour illustrer la tragi-comédie et se réfère à la thématique de l’amour et à sa moralité. Les sentences insérées dans l’image concernent l’insatiable volupté et l’inconstance amoureuse ou par opposition la vertu de chasteté.

Dans le frontispice de *Tyr et Sidon*, tragi-comédie en deux journées de Jean de Schelandre, les deux Éros situés de part et d’autre d’un cœur enflammé annoncent l’intrigue amoureuse dans la pièce. La volupté d’un côté est représentée par une Vénus dénudée associée à l’inscription latine « *Me et vincula rupi* » (« J’ai brisé et moi et mes chaînes ») et les chastes amours de l’autre représentées par la figure de Junon associée à cette autre inscription latine : « *Connubio iungam stabili* » (« Je serai uni(e) par un solide mariage »). La sentence joue d’un rappel : les liens du mariage ne doivent pas être brisés, ce qui s’applique aussi à la leçon morale à retenir dans la pièce mentionnée en titre dans l’image. Ainsi, la représentation allégorique de Vénus et de Junon se réfère, comme dans *Le Jugement de Pâris*, à la thématique morale de la pièce qui oppose luxure et chasteté²⁹.

La vision positive de l’amour fait de l’héroïne une figure exemplaire de générosité dans le frontispice de *La Généreuse Allemande* de Mareschal : l’emblème qui illustre la pièce renvoie à la vertu héroïque de l’héroïne (couronnée par Cupidon) et à sa constance amoureuse, c’est aussi ce que la sentence générale souligne :

L’amour et la vertu d’un et d’autre costé
Le courage dispute avecque la beauté.

La question de l’amour et de l’héroïsme féminin trouve une autre variante dans le frontispice de *La Dorinde* d’Auvray. L’héroïne éponyme déguisée en guerrière est ici couronnée de lauriers par la Victoire ailée qui tient la trompette de la renommée. À ses pieds sont présents deux petits Éros munis de lances signalant que l’amour rend ainsi la femme héroïque.

28. Dans le frontispice, l’emblème moral associe sous une forme canonique le titre de la pièce, une figure allégorique gravée, un ou plusieurs commentaires en vers français ou en latin qui assurent le fonctionnement de l’ensemble et la réflexion morale ou philosophique fondée sur sa signification allégorique.

29. La première journée traite de l’amour concupiscent de Leonte pour une femme mariée tandis que la seconde journée traite des amours « chastes de Belcar » pour Méliane.



Fig. 4 – André, *La Généreuse Allemande, ou le Triomphe d'Amour*, tragi-comédie, Paris, Pierre Rocolet, 1631, in-8°. Frontispice anonyme. Collection particulière. Cliché Guillot.

C'est un emblème d'amour qui illustre *L'Amant libéral* de Scudéry (édition in-12). Ici, la partie haute de l'image est occupée par deux Éros surmontés de la sentence : « On donne tout ayant donné son cœur ». Un grand cœur à l'intérieur duquel le titre de la pièce est inscrit occupe la partie centrale de la composition. Un paysage champêtre (métaphore des bons sentiments) est figuré dans la partie basse de l'image. Les deux Éros

prennent appui sur le cœur de leur main droite et lâchent de la main gauche des bijoux qui tombent en cascade sur le sol. La sentence qui couronne l'image emblématique de l'amour renvoie notamment à une vision idéalisée de l'amour où celui qui aime est prêt à tout donner. Du même coup, la présence du cœur placé au centre de la composition vient signaler que les véritables preuves d'amour se situent dans le cœur humain et non dans les biens terrestres (les bijoux qui tombent en cascade). L'emblème met alors l'accent sur la distinction entre comportements intéressés et désintéressés, entre comportements blâmables ou vertueux.

Au terme de ce parcours dans l'iconographie théâtrale du xvii^e siècle, nous voyons que les images du livre représentent de façon récurrente l'amour concupiscent (*Le Jugement de Pâris*), l'amour vénal (*L'Amant libéral*), les dangers des passions farouches³⁰ ou, à l'inverse, la vertu de chasteté chez celui qui ne cède pas à la tentation (Panthée et Scipion en sont des exemples probants³¹). L'emblème dans *Tyr et Sidon* vient alors rappeler que liens du mariage ne doivent pas être brisés. Aussi, dans cette société moralisatrice et chrétienne du xvii^e siècle, les mauvaises mœurs correspondent à l'adultère et à l'amour charnel. À la loi spirituelle s'oppose donc la loi de la chair tandis que l'amour concupiscent est vu sous le signe du péché. Au final, seule la fidélité dans le mariage semble pouvoir sauver l'homme et la société des ravages de l'Éros.

Les images sont en réalité construites sur un antagonisme qui permet de mieux cerner toute l'ambiguïté du discours moralisateur qui se sert de la volupté des corps pour séduire le regard tout en la condamnant. Ainsi le corps de la femme reste le lieu de séduction où s'exerce avec le plus d'intensité la volupté du regard – les textes de théâtre eux-mêmes font du corps de la femme et de sa beauté un objet de délectation – en même temps qu'il provoque l'effroi et la censure. Si le décodage de l'image contribue au plaisir de réflexion morale, on ne peut admettre le simple plaisir intellectuel et l'on ne peut nier le plaisir sensible lié aux sens que procure la représentation. D'Aubignac en parle de façon explicite lorsqu'il décrit la Madeleine

30. Dans *Annibal* de Prade, l'Éros céleste muni des triades de l'amour divin combat le monstre représentant des passions farouches, dans *Climène* de Puget de La Serre, l'héroïne triomphe de l'amour aveugle muni de flammes renversées.
31. Dans le frontispice illustrant *Scipion* de Desmarests, Scipion délivre celle qu'il aime. Le tableau de Vignon qui reprend le même épisode s'intitule *La continence de Scipion*, ce qui renvoie directement à la vertu de chasteté de Scipion. Dans son *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*, Coypel signale qu'on ne peut qu'admirer l'exemple de Scipion qui « rend à son époux cette belle et jeune captive ». Polyeucte dans le frontispice de la pièce de Corneille brise la statue représentante de la volupté.

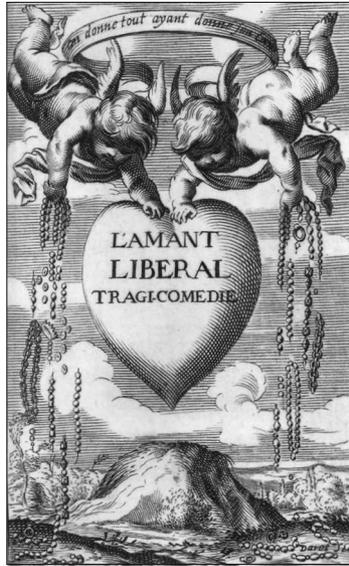


Fig. 5 – Georges de Scudéry, *L'Amant libéral*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1638, in-12. Frontispice gravé par Daret. Collection particulière. Cliché Guillot.

Pénitente qui est délectation esthétique³². Pour lui, le tableau présente à la fois la beauté sensuelle de Madeleine (plaisir des yeux) et l'austérité propice à la conversion et à l'austérité du sujet (leçon morale et religieuse à retenir).

CATHERINE GUILLOT
UNIVERSITÉ PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

32. D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 80-81.