



CLASSIQUES
GARNIER

ADAM (Véronique), BERRÉGARD (Sandrine), « Introduction », *Cahiers Tristan L'Hermite*, XXXIX, 2017, *Tristan et le regard*, p. 7-12

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-07224-9.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07224-9.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

INTRODUCTION

L'idée de ce numéro nous est venue d'un constat : depuis la fin des années 1980, plusieurs ouvrages précisent la nature du premier XVII^e au travers de la question du regard. Ils ont fait de ce dernier un signe voire un vecteur des transformations ou des ruptures de la première modernité : d'abord reliée à la nature même du baroque fondé sur des modes d'illusion et une forme d'extravagance, cette folie du voir¹ est progressivement placée sous l'influence des découvertes de l'optique qui la régulent et de la perspective linéaire adoptée par l'art pictural en particulier. F. Siguret² démontre que ce contexte technique et scientifique aboutit à la modification de la perception et de la représentation : images, tableaux et trompe-l'œil, tous ces artifices conduisent moins à une forme d'illusion qu'à une nouvelle connaissance. Le regard, même trompé, ouvre sur le monde et l'humaine condition. L'opposition entre l'œil de chair et l'œil de l'esprit caractérise une part de ce que J.-Cl. Vuillemin appelle « *l'épistémé baroque*³ » : ce moment où le regard sensible, frappé d'une forme de doute et d'errance, mène à un rapport au monde et à l'expérience modifié, corrigé par l'œil de l'esprit ; c'est alors que le sujet comprend que voir n'est pas savoir. « L'œil de chair » du spectateur est ainsi amendé par « l'œil d'esprit⁴ » du lecteur. Le regard, placé de longue date comme le plus précieux de tous les sens, serait donc réévalué par le premier XVII^e si bien qu'on assisterait alors un « mode inédit de penser le regard⁵ ». Cette lecture transforme ainsi les traces formelles et poétiques d'un change permanent souvent interprétées dans les œuvres dites baroques comme les manifestations d'un sentiment d'instabilité plus philosophique : le regard n'est pas seulement un *topos* ou un ensemble d'images. Il manifeste une nouvelle quête de savoir non moins décisive que celle des classiques ou des philosophes des Lumières. Plus récemment, Carl Havelange⁶ a même proposé une histoire du regard. Selon lui, la première modernité correspond à une période exemplaire du passage et de l'échange entre deux formes de regard : d'une part, un regard centré sur une forme d'identité et d'analogie avec l'objet regardé qu'il saisit et qui le saisit ; d'autre part, un regard distinguant une forme d'altérité et de différence voire de distance avec cet objet. Le regard, observé au travers d'images qu'il induit dans les œuvres, permet d'accéder à des modes et à des voies de connaissance.

Comme on le comprend, de telles définitions de la nature esthétique ou épistémologique du regard se fondent sur un usage polymorphe de celui-ci : ce vocable est tantôt utilisé pour désigner d'une manière synthétique la question de l'œil, de la perspective, de la représentation ou de la perception. Cet usage no-

tionnel se trouve souvent complété par un usage lexical, si bien que le regard consiste aussi en un élément récurrent du texte littéraire. Marqueur générique du théâtre et indice de la présence d'*ekphrasis*, il est enfin un motif emprunté à certains mythes ou constitutif de la vision d'un auteur. Ce caractère opératoire et pluriel du regard, non limité à un genre, destiné à faire du premier xvii^e siècle une période à part entière, nous est donc apparu particulièrement propice à de nouvelles lectures des œuvres de Tristan et de ses contemporains, d'autant plus qu'il enrichit significativement les approches de thèmes déjà bien explorés par les *Cahiers*, comme le songe ou sa pratique dramaturgique. Tristan se situe précisément sur la ligne de partage entre l'œil de l'esprit et l'œil de chair, entre un regard analogique ou plus enclin à désigner une forme d'alternité.

Le thème du regard se rencontre en effet dans l'ensemble de l'œuvre de Tristan, qu'il s'agisse de la communication visuelle qui caractérise les personnages de théâtre tels qu'ils s'incarnent sur la scène, de la découverte des beautés d'une dame qui, d'un seul coup d'œil, fait naître la passion dans le cœur de son nouvel amant⁷, ou encore de l'observation attentive des réalités du monde à laquelle se livre, en un processus initiatique, le héros du *Page disgracié*. Tristan partage avec ses contemporains, poètes, dramaturges ou romanciers, certains des *topoi* qui s'attachent au motif du regard dans la littérature de l'époque Louis XIII ; mais il apparaît aussi que se développe autour de lui un imaginaire proprement tristanien, celui, sombre et inquiétant, que révèlent en particulier ses tragédies et que nuance le regard, lui-même empreint de mélancolie, porté par le jeune page sur les êtres et les choses qui se présentent à lui. Le regard est donc chez Tristan une manière d'appréhender le monde et, pour ce qui est de la lecture de l'œuvre, d'un prisme à la fois esthétique et philosophique. Les articles qui composent notre recueil dessinent, en les approfondissant, ces deux axes majeurs pour mieux mettre en lumière les modalités et les ambiguïtés du regard chez Tristan, Scudéry ou Malherbe.

De telles analyses supposaient que fût d'abord défini le terme en référence aux dictionnaires français du xvii^e siècle. Est particulièrement éclairante la distinction, qu'effectue par exemple Furetière, entre le sens propre (« coup d'œil, action par laquelle on voit ») et le sens figuré du mot (« Se dit figurément en choses morales »), et que précisent ensuite les synonymes retenus pour le verbe correspondant : « voir, contempler [...] ; examiner, observer, considérer attentivement »⁸. De fait, le regard ne consiste pas seulement en une perception sensible du monde extérieur, celle qui s'imprime sur la rétine ; il correspond aussi et surtout à une compréhension personnelle et subjective des réalités qui entourent le sujet – quand il n'a pas pour objet le « regardant » lui-

même, désireux d'accéder ainsi à une meilleure connaissance de soi. Le poète s'emploie alors à restituer les « visions intérieures » (J. Laubner), celles que le personnage tragique notamment porte en lui, hanté qu'il est par des images angoissantes.

Encore faut-il pouvoir traduire par des mots ce qui relève parfois de l'invisible voire de l'indicible. Se dessine alors une rhétorique, qui repose sur la figure majeure de l'hypotypose, comme le montre Roberto Romagnino (« "Je n'écris pas un poème illustre" : stylistique de l'évidence dans *Le Page disgracié* ») à propos des épisodes tour à tour burlesques et pathétiques dont l'enfant a été le témoin et que le narrateur relate avec un degré de précision propre à frapper l'imagination d'un lecteur devenu en quelque sorte un spectateur. Richard Crescenzo (« Polyphème et Galatée : un mythe mariniste du regard chez Tristan et Scudéry ») et Jérôme Laubner (« "Tant de chimères et de monstres fantasques" : les visions intérieures dans les tragédies de Tristan L'Hermite ») considèrent à leur tour le procédé comme l'un des plus caractéristiques de l'esthétique picturale que construit le poète ou le dramaturge. Ce sont en effet d'authentiques tableaux qui s'offrent ainsi au regard – celui de l'énonciateur et, par conséquent, celui du lecteur – à tel point que, selon R. Crescenzo, « certains poèmes de *La Lyre* constituent de véritables *ekphrasis* ». Le théâtre est une « peinture agissante et parlante », disait d'Aubignac¹⁰. Figé par ses obsessions, le héros tragique – Hérode dans *La Mariane*, Araspe et Panthée dans la pièce du même nom, ou encore la Sultane Sœur dans *Osman* – rend audibles les visions épouvantables qui assaillent son esprit, surtout lorsque le sommeil lui inspire des songes qui trahissent son sentiment de culpabilité ou sa crainte de l'avenir. Une telle posture, commune chez Tristan, n'empêche toutefois pas le créateur du *Page disgracié* de refuser par moments toute forme de description, afin de mieux affirmer sa différence avec les auteurs de romans héroïques, qui, à l'instar de d'Urfé, ne reculent pas devant les longs passages descriptifs. La représentation du monde que reflète l'œuvre de Tristan est délibérément sélective, toujours rapportée à un Je qui en est le point nodal. Pour autant le parcours du page est presque tout entier placé sous le signe du regard, comme le souligne Sophia Mehrbrey (« Le regard comme moteur de l'écriture dans *Le Page disgracié* ») : il s'agit là en effet d'un mode d'être essentiel, qui fonde l'identité du personnage, et de la principale manière dont celui-ci prend peu à peu connaissance des diverses réalités auxquelles il est confronté. Le page se fait le spectateur du monde, selon la *topos* du *theatrum mundi*, dont la présence se devine dans le récit et qui rappelle l'importance du théâtre dans l'esthétique tristanienne, au-delà même des textes qui relèvent du genre dramatique. À la vue est associée l'ouïe, pour une plus

complète appréhension du réel, peut-être aussi en référence à la perception à la fois visuelle et auditive qu'exige le théâtre, comme le suggère S. Mehrbrey.

Dans l'étude qu'il consacre à *La Description de la fameuse fontaine de Vaucluse* de Scudéry, Maxime Cartron remarque à son tour la nécessaire alliance des deux sens, même si le premier à l'évidence domine. La minutie avec laquelle le poète, tel un peintre, donne corps à ce « paysage d'art », les notations de couleur, l'attention portée aux effets de profondeur et de verticalité contrastent ainsi avec l'imprécision qui distingue certaines descriptions, tout juste ébauchées, chez Tristan. Mais la sensibilité à la nature qui se dégage des douze sonnets de Scudéry n'en rappelle pas moins le « Promenoir des deux amants » et la finesse des sensations qu'y exprime le poète. R. Crescenzo, quant à lui, aborde la poésie tristanienne sous l'angle de la mythologie en comparant le sonnet de *La Lyre* « Polyphème en furie » au « Polifemeide » de Marino. Plus qu'aucun autre, le personnage éponyme intéresse notre sujet puisque ce monstre, évoqué pour la première fois dans l'*Odyssee*, est pourvu d'un seul et gigantesque œil. La lecture que propose R. Crescenzo, de l'*Idylle XI* de Théocrite au sonnet de Scudéry « Galathée, Polyphème et Acis », lui aussi inspiré du poème italien, le conduit à montrer ce qui fait l'originalité de la version du mythe offerte par Tristan. Celui-ci adopte le point de vue du Cyclope, dont le regard a pour effet de détruire les amants. La « réflexion sur la jalousie perverse du solitaire », qui dès lors sous-tend le poème, le rapproche des tragédies de l'auteur elles-mêmes consacrées à la passion amoureuse.

À cette problématique fait écho l'article de Grégoire Menu, « Un diable de femme : *La Mort de Chrispe* et la culture démonologique ». Fauste y est décrite comme une figure démoniaque, dont le regard seul – celui, plein de colère et de haine, qu'elle pose sur le couple d'innocents – est chargé d'un pouvoir destructeur. Comme le souligne G. Menu, la pièce est tout entière traversée par le motif du regard, connoté ici péjorativement. L'épouse de Constantin en effet donne à voir une vision trompeuse de la réalité et entend offrir d'elle-même une image qui se situe aux antipodes de la vérité de son être. Ces analyses trouvent un prolongement dans l'interprétation qu'élabore J. Laubner à propos de la production tragique de Tristan en général. Il s'agit aussi de comprendre, en une démarche plus pragmatique, comment le lecteur ou l'auditeur parvient à atteindre l'intériorité la plus secrète des personnages tourmentés qui peuplent la scène tristanienne. L'œil d'esprit du lecteur se heurte ainsi à l'œil de chair du spectateur. Telle est enfin la perspective adoptée par Carl Havelange (« Tristan ou l'indécision du visible »), qui aux tragédies associe la poésie, à l'« aliénation » de la passion l'« éblouis-

sement» de l'amour pétrarquiste. Selon une conception issue de l'Antiquité, la dame aimée apparaît aux yeux du poète comme un miroir des merveilles de l'univers ; mais gare aux errances d'une contemplation obsessionnelle ! Loin d'être un instrument du savoir, comme il l'est pour le page, le regard risque alors d'être mis au service des pulsions mortifères dont le héros furieux révèle toute la brutalité.

Aussi l'étude de Chantal Liaroutzos et Franck Bauer, « À la pointe du regard. Les éblouissements de Malherbe dans les sonnets encomiastiques », constitue-t-elle un excellent contrepoint aux articles portant tout ou partie sur l'œuvre de Tristan. Les deux poètes partagent certaines des « modalités [possibles] du voir » – l'admiration que suscite la beauté féminine ou la gloire héroïque, par exemple – mais, peut-être plus que le second, le premier offre volontiers d'un même objet des représentations diverses, comme dans le sonnet 10, qui développe « trois ordres du regard », « érotique, esthétique et mystique » successivement. Au regard multiple correspond enfin un « dire double », qui trouve dans la complexité du *conchetto* malherbien son expression la plus accomplie.

Les *Cahiers* auront donc su encore une fois rester fidèles à leur vocation première, celle d'ouvrir le regard du lecteur vers la poésie de l'époque Louis XIII, dont Tristan s'impose de nouveau comme un des principaux représentants. Son regard apparaît en ce sens comme un *medium* idéal de cette époque et l'indice de la cohérence d'une œuvre et d'une pensée : motif réversible, signal de la mélancolie, de l'aveuglement de la passion ou d'une transformation esthétique de la nature ou de la beauté, oscillant entre des visions intérieures et un regard sensible, personnel sur le monde, un tel regard est d'abord un regard critique sur un monde changeant dont les défauts et les mouvements sont aussi bien situés dans ce qui le compose que dans le spectateur qui le contemple. Si le regard de Tristan construit son personnage et son identité, il est aussi un avertissement donné au lecteur et une clé de lecture de son univers.

Véronique ADAM
Université de Toulouse-Jean Jaurès
et Sandrine BERRÉGARD
Université de Strasbourg

1 C. Buci-Glukzman, *La Folie du voir*, Paris, Galilée, 1986.

2 F. Siguret, *L'Œil supris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, « Théorie et critique à l'âge classique », 1993.

3 J.-Cl. Vuillemin, *Épistémé baroque. Le Mot et la chose*, Paris, Hermann, «Savoir. Lettres», 2013. L'auteur développe cette question du regard dans «L'œil de Galilée pour les yeux de Chimène. L'épistémologie du regard et la Querelle du Cid», *Poétique*, 142, 2005, p. 153-168. L'auteur a aussi précisé la notion de regard en 2014 lors d'une conférence à Québec, «Errance et déshérence du regard», encore inédite à ce jour et qui nuance la lecture foucauldienne opposant la folie et la raison à l'âge classique.

4 J.-Cl. Vuillemin, «L'œil de Galilée», art. cité, p. 168.

5 *Ibid.*, p. 156.

6 C. Havelange, *De l'œil et du monde : une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

7 C'est ainsi que le narrateur du *Page disgracié* décrit la trajectoire de l'amour des yeux jusqu'au cœur : «ce poison que j'avais innocemment bu par les yeux, ne fut pas longtemps à manifester sa malice dans mon cœur» (I, 26, éd. J. Prévot, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1994 [1^{re} éd. 1643], p. 88-89).

8 *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, t. 3, réimpr., Paris, Le Robert, 1978 [1^{re} éd. 1690], «Regarder», [s.p.].

9 *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Veuve de J.-B. Coignard, 1694, «Regardant», p. 384.

10 D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, II, 3, éd. H. Baby, Paris, Champion, «Sources classiques», 2001 [1^{re} éd. 1657], p. 135.