



COMPTES RENDUS

-

Presses Universitaires de France | « Dix-septième siècle »

2005/3 n° 228 | pages 563 à 574

ISSN 0012-4273

ISBN 2130553095

DOI 10.3917/dss.053.0563

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2005-3-page-563.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Comptes rendus

Bernard Quilliet, *Christine de Suède*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Arthème Fayard, 2003. Un vol. 14 × 22 cm de 450 p.

Sujet passionnant que la vie de Christine de Suède, femme de pouvoir dans une époque qui n'en compte guère, mais aussi reine qui rejette le trône au profit de la liberté telle qu'elle la conçoit. Un des intérêts de l'ouvrage que Bernard Quilliet a consacré à ce personnage hors normes est la large utilisation, et les longues citations de documents d'époque, qu'il s'agisse de textes tirés des mémoires de Christine, de correspondances d'ambassadeurs, ou de divers manuscrits souvent français ou italiens. À côté de ces riches sources, une copieuse bibliographie montre l'ampleur de la documentation mise en œuvre ; elle est néanmoins majoritairement ancienne.

Bernard Quilliet décrit d'abord l'état de la Suède et retrace les grandes lignes du règne du père de Christine, le roi Gustave-Adolphe, avec une prédilection qui se vérifiera tout au long de l'ouvrage pour l'histoire dynastique, les relations internationales, les guerres, et les amours du roi passés en revue. L'auteur se penche longuement sur la naissance de Christine et le problème de son sexe, prélude à une étude poussée de ses préférences sexuelles. L'éducation dispensée à une élève qui a soif de culture, une « éducation de mâle », une enfance marquée par la perte du père et les difficultés avec la « mauvaise mère » sont retracées, insérées dans les luttes politiques au sein desquelles émerge la figure du chancelier Oxenstierna.

Nombre d'éléments permettant une réflexion sur le pouvoir des femmes apparaissent dès ces chapitres. De Gustave-Adolphe évoquant sa disparition possible et ses conséquences pour sa femme et sa fille : « Ce sont des femmes[...] malheureuses si elles devaient dominer et menacées de danger si d'autres parvenaient à dominer sur elles[...] », à Christine elle-même qui s'affirme, dans ses mémoires, favorable à la loi salique : « Mon sentiment est que les femmes ne devraient jamais régner ». La suite de l'ouvrage évoquant les différents problèmes du règne de Christine et ses choix de vie semble être le reflet des arguments avancés par Richelieu pour justifier la mise à l'écart des femmes dans le domaine du pouvoir politique.

Le règne personnel de Christine est présenté comme dominé par le « tout-puissant » chancelier Oxenstierna, mais les antagonismes entre ses partisans et ceux qui, avec le comte Palatin, souhaiteraient une politique plus ouverte sont retracés. Toute la politique extérieure

suédoise est décrite, dans la complexité des relations internationales de l'époque. Le mécénat mené par la « Minerve des neiges », voulant faire de sa capitale la « nouvelle Athènes », est mis en valeur. Christine essaie, en effet, d'attirer à Stockholm les intellectuels de toute l'Europe, ce qui donne lieu à galerie de portraits.

Les raisons de l'abdication sont ensuite disséquées, ainsi que les luttes politiques que son annonce provoque. Une fois libérée du pouvoir, Christine se livre à « l'ivresse de la liberté » ; ses voyages et ses aventures sexuelles sont alors racontés. Au milieu de ce parcours est abordé le problème de sa conversion au catholicisme qui la mène à abjurer le protestantisme avant son installation à Rome où elle se mêle aux intrigues politiques. Vient le célèbre intermède de son voyage en France, avec la forte impression laissée par la grossièreté de ses manières mais aussi les intrigues autour du trône de Naples qu'elle espère un temps se voir attribuer, avant de se replonger dans des intrigues suédoises. Mais sa vie se stabilise, finalement, à Rome. Bien que les intrigues politico-religieuses et les affaires de cœur y aient toujours leur place, c'est la reprise de ses activités de mécénat qui marque les vingt dernières années de son existence. Encourageant les sciences, le théâtre, l'opéra, elle exerce, cette fois, son influence dans un domaine ouvert aux femmes depuis l'action culturelle des princesses italiennes de la Renaissance.

L'ouvrage de Bernard Quilliet relève donc d'une histoire « à l'ancienne » où la description des personnages, de leur caractère avec une belle galerie de portraits, la « petite histoire », surtout quand elle est croustillante, ont la part belle. L'auteur montre un intérêt marqué pour les relations internationales de l'époque surtout abordées sous l'angle des rivalités dynastiques. L'ouvrage s'adresse à un large public qui suivra avec intérêt la vie hors du commun de la reine Christine. On peut néanmoins regretter, sur un tel sujet, le parti pris d'histoire descriptive et par conséquent le manque de dimension analytique. En particulier, toute réflexion problématique relevant de l'histoire des femmes est ignorée, l'auteur reproduisant même, fâcheusement, quelques stéréotypes, par exemple quand la reine est plusieurs fois qualifiée de « bas-bleu » pour sa soif de culture. L'historienne travaillant dans le domaine du *Gender* est donc séduite par l'importance des faits et la richesse des documents qui lui sont fournis, mais déplore que cet éclairage possible ait été négligé.

Martine LAPIED.

Les Méditerranées du XVII^e siècle. Actes du Colloque du Centre international de Rencontres sur le XVII^e siècle, Monopoli (Bari), 13-15 avril 2000, édités par Giovanni Dotoli, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », 2002, 347 p.

Placé sous le signe de la pluralité, ce volume se propose de mener une vaste enquête sur les modalités de la présence de la Méditerranée au sens le plus large du terme dans la littérature et les mœurs du XVII^e siècle : relations et échanges, modes de représentation littéraire, connotation et fonction. Six grandes sections scandent un volume marqué par une diversité de méthodes d'analyses et de supports (ouvrages littéraires, traités économiques et politiques, relations de voyage, correspondance). Ces sections dont les intitulés appellent une lecture attentive aux ambivalences (« perceptions de l'Orient », « visions ») ont cherché à offrir un panorama, sinon assez complet, du moins très ouvert (« économie et politique », « espace, narration, communication »). Elles invitent à envisager des auteurs ou des œuvres connus à l'aune de l'influence de la Méditerranée : Molière dont l'imaginaire méditerranéen, tout stéréotypé qu'il est, montre une grande permanence (Jean Serroy), Fénelon à propos duquel Giogetto Giorgi soulève la question de la pertinence d'une lecture à clés des lieux méditerranéens ; ou encore à étudier de près des clichés, tels que l'image du « passage » et le *topos* de la « navigation littéraire capricieuse » que Nathalie Négroni étudie chez Saint-Amant.

Un ancrage historique et socioculturel permet une contextualisation initiale : Giovanni Dotoli, faisant état des connaissances et des relations entre la France et la région méditerranéenne aux XVI^e et XVII^e siècles, constate une « présence barbaresque » dans la littérature, dont les multiples aspects (emprunts lexicaux, imaginaire social) permettent de parler d'un « réseau orientaliste ». Plusieurs contributions relaient cette problématisation en termes de « fin du centre » en étudiant les modalités et les transformations de la présence méditerranéenne. Alain Viala, observant la reprise et l'adaptation de la Méditerranée mythologique, fait l'hypothèse d'une absence de la « vraie Méditerranée » dans la littérature mondaine classique. Une enquête sur la conception de la mer à partir des dictionnaires contemporains révèle que, parallèlement à la connaissance croissante du reste du monde, la Méditerranée perd son caractère d'exotisme (Sergio Poli). Enfin, l'aura qui entoure l'univers méditerranéen au XVII^e siècle se déplace du sud vers le nord, et ce transfert arabo-musulman se traduit par l'émergence de deux figures littéraires, l'Andalousie et les barbaresques (Alia Baccar).

L'étude des relations entre France et pays méditerranéens au XVII^e siècle prolonge cette présentation historique. Philippe Desan, dans une réflexion sur les nouvelles théories économiques, montre le rôle de Richelieu dans le développement du commerce français avec le Levant et dans la prise de conscience du lien entre influence politique et place dans les marchés économiques. Ce renouvellement des relations transparaît dans les figures littéraires du voyageur savant – Michèle Longino propose une réflexion sur le modèle cornélien de Pollux – et de l'espion (Bernard Bray) ainsi que dans la diffusion du cartésianisme dans le Bassin méditerranéen (Vincent Jullien).

C'est un sentiment d'étrangeté qui domine la relation entre la France et l'aire méditerranéenne : impression de différence produite par des étrangers comme les sœurs Mancini (Claire Carlin) ou distance entre la pensée politique française et celle des peuples méditerranéens (Silvio Suppa).

Dans la littérature, l'espace méditerranéen est presque constamment doté d'une fonction métaphorique. Chez d'Urfé, face au pôle édénique dont le Forez est le représentant, la mer constitue un pôle angoissant et héroïque (Paule Rossetto). Dans l'épopée, les mers agitées et habitées par un démon sont le symbole du conflit Bien/Mal ou angoisse/tranquillité (Gabiella Bosco). Enfin, dans l'imaginaire baroque, où l'élément marin aurait pu constituer une issue, c'est toujours sur terre que s'effectue la *catharsis* (Maria Papapetrou Miller) et il constitue essentiellement un moyen de représentation exacerbée de la souffrance (Matteo Majorano).

La section consacrée à la perception de l'Orient met au jour la façon dont la représentation littéraire de pays méditerranéens est le plus souvent au service d'une réflexion sur l'Occident et sa conception du monde. Les turqueries (le mamamouchi de Molière, le bassa de Scudéry) sont autant de constructions qui montrent comment l'autre est envisagé comme un double négatif de soi (Sarah Allam). Le goût pour les « terres inconnues » dont rendent compte les relations de voyageurs manifeste la volonté d'établir une cartographie et de « dire ce savoir » à ses compatriotes (Francis Assaf) ; le transfert de lieux ou d'aventures méditerranéennes en France (Thompson) ou le travestissement burlesque que constitue la reprise de la description virgilienne de l'Etna par Scarron (Dominique Bertrand) sont autant de modes d'affirmation des choix esthétiques propres à la modernité.

Enfin, les études ayant trait au roman, dispersées dans le recueil, manifestent à l'égard de cette problématique une forte convergence. En effet, chacune d'elles introduit une réflexion générique, mettant au jour le lien étroit entre imaginaire méditerranéen et genre narratif. Aire géographique privilégiée du roman baroque (nous renvoyons sur ce point aux travaux de Laurence Plazenet), le Bassin méditerranéen constitue chez Gomberville un « espace thématique, formel et idéologique » (p. 191) : l'espace marin, lieu d'aventures, de déplacements et de mouvements discontinus, est étroitement lié à la forme narrative où se multiplient les

digressions (Frederica d'Ascenzo). Cet espace est un caractère définitionnel du roman mauresque dont les lieux topiques (bois, déserts et surtout mer) ont pour fonction de ressusciter la légende de l'Andalousie considérée comme l'apogée de la civilisation (Simona Munari). Et tandis que la reprise de ces *topoi* dans *Zayde* fait de la Méditerranée un espace où se croisent des cultures, sa représentation littéraire étant le moyen de l'apprentissage de l'altérité (Isabelle Trivisani-Moreau), dans les *Nouvelles françaises* de Segrais le renversement des poncifs narratifs fait de l'espace méditerranéen la scène idéale qui concilie les exigences apparemment contradictoires que sont le goût du romanesque et la règle de la vraisemblance (Jole Morgante).

Si peu d'articles s'affrontent à définir ces Méditerranées – Giovanni Dotoli en fait un « espace-mouvement » ; Sarah Allam, l'emblème du clivage Nord/Sud ou Orient/Occident –, la réunion de ces études invite à penser la figuration de la Méditerranée en termes de pluralité. On peut toutefois regretter l'absence d'une étude de synthèse, introduction et/ou conclusion aux actes du colloque qui en aurait rendu la consultation plus immédiatement fructueuse.

Camille ESMEIN.

Sophie Linon-Chipon, *Gallia orientalis. Voyages aux Indes orientales, 1529-1722. Poétique et imaginaire d'un genre littéraire en formation*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 691 p.

L'ouvrage de Sophie Linon-Chipon porte sur les récits d'une vingtaine de voyageurs aux Indes orientales, des frères Parmentier à Robert Challe. Une première partie, très documentée, étudie les voyageurs et leurs relations d'un point de vue strictement historique. Les conditions de leur voyage, les circonstances de l'écriture, les difficultés d'attribution, la chronologie, la géographie sont examinées avec habileté et rigueur. De l'expédition de découverte de Jean et Raoul Parmentier s'embarquant en 1529 sur *Le Sacre* et *La Pensée*, aux aventures de Martin de Vitre et Pyrard de Laval (1601), aux navigations de François Cauche (1638-1644), à la fondation (1664) puis aux aléas de la *Compagnie des Indes orientales*, nous abordons des terres moitié réelles, moitié fictives, non seulement en raison de la médiation du récit, mais aussi du halo utopique qui l'entoure, déjà dans l'Antiquité, à nouveau dans le *Devisement du monde* de Marco Polo, et encore dès l'expédition de pionniers des frères Parmentier. Ainsi, « Louis XIV donnait aux Indes orientales qu'il voulait voir devenir l'empire colonial de la France le nom de *Gallia orientalis* » (p. 70-71). La propagande et le rêve se mêlent inextricablement dans les projets de peuplement, les entreprises commerciales et les relations mêmes de ces voyages. La nostalgie du paradis terrestre traverse tous les récits, pour culminer avec la République, sur l'île d'Éden, du marquis Henri du Quesne (1690-1698).

C'est le véritable objet de cet ouvrage, il me semble, que cette « tension réelle entre voyage imaginaire et voyage authentique » (p. 14) : elle explique le titre, elle donne lieu à des développements fort intéressants en maints chapitres (II, 5 : « Les fondements mythologiques d'un Ailleurs merveilleux »), la dernière partie lui est entièrement consacrée (IV : « *Gallia orientalis* aux marges de l'imaginaire »). Pourtant, elle n'occupe pas la place qui donnerait à l'ouvrage sa profonde unité. Dans les chapitres « Le corps de l'Autre » ou « Le passage de la Ligne », le thème de l'oscillation entre imaginaire et réalité appelle de nouveaux développements. D'une manière générale, des rapprochements avec la littérature utopique contemporaine auraient, à mon sens, consolidé la cohérence d'une pensée brillante, mais parfois incertaine de la direction à prendre.

Ce livre possède le mérite de mettre en évidence la nature problématique du genre dans sa relation au monde, et de l'écriture dans sa relation au référent. Les récits de voyage en Nouvelle-France, notamment les *Relations des jésuites*, présentent de nombreux passages où

l'on peut clairement discerner la nostalgie de l'Éden, voire la volonté explicite de fonder une *nouvelle Jérusalem*, sans que j'eusse aperçu en quoi ils tenaient à la définition même du genre.

Sophie Linon-Chipon en fait, avec raison, un trait spécifique du récit de voyage. Elle met au premier plan « cette ambiguïté discursive » (p. 222), qu'elle étudie dans la deuxième et sur la troisième partie de son ouvrage, portant sur « Les fondements épistémologiques » et sur « Les modes de la relation » : « C'est à cause de l'absence du référent palpable, immédiatement vérifiable, que la relation de voyage pose nécessairement la question de sa propre vérité. [...] Cependant, si la seule manière de se renseigner sur le monde décrit dans la relation de voyage est de faire le même voyage, par contre la connaissance de ce monde dépend étroitement de sa manifestation textuelle » (p. 222-223).

Qu'il s'agisse de « la vérité du récit », de « la rhétorique de l'exotisme », du « passage de la Ligne » ou de « la cérémonie du Baptême » en mer, de « la crainte du silence » ou de « l'écriture de la traversée », le voyage apparaît comme le genre de l'équivoque, le genre qui la théâtralise, en la révélant partout à l'œuvre dans les contrées et les peuples que visite le voyageur. Elle conduit à la découverte de « la pluralité des mondes » (p. 225).

Je regrette que l'auteur n'ait pas fait de rapprochements, sur certains points, entre les terres orientales et les terres occidentales : notamment concernant la question de la vérité du voyageur, de l'expérience ou de l'épreuve. Car il existe des similitudes frappantes, au point de vue des structures narratives, entre l'épisode du passage de la Ligne, auquel elle consacre des pages remarquables, et l'épisode de la tempête en mer, qui m'avait frappé dans les récits de la Nouvelle-France. Je ne pense pas, en tout cas, que la destination du voyageur puisse en aucune manière constituer un critère de définition du genre.

À quelques endroits dans le texte (« La rhétorique exotique » : *admirable, bizarre, singulier, curieux, étrange*, etc.), et en annexe, à propos des intitulés, on trouve des études sémantiques précises, relevant de la lexicologie statistique. La bibliographie est savante, en particulier sur les auteurs à l'étude. L'ouvrage ne peut manquer de devenir une référence pour quiconque s'intéresse aux voyages en Orient.

Normand DOIRON.

Stéphane Macé, *L'Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*, Paris, Honoré Champion, 2002. Un vol. 16 × 24 cm de 437 p.

La littérature pastorale suscite actuellement un regain d'intérêt se traduisant par quelques parutions importantes sur le roman (Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Champion, 1998), le théâtre (éditions de *La Sylvainie* d'Honoré d'Urfé par Laurence Giavarini, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2001 ; de *L'Arcadie* de Sannazar par Jean-Claude Ternaux, Presses Universitaires de Reims, 2002) ou plus largement son imaginaire (Jean-Pierre Van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1999). Dans cette redécouverte d'un genre longtemps négligé par la critique, la poésie était demeurée un domaine peu étudié sinon dans des ouvrages anciens, celui notamment de l'Allemand Klaus Garber (*Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976), ou dans quelques articles et monographies (signalons au passage les travaux consacrés par Marc Deramaix aux œuvres de l'Italien Sannazar). Stéphane Macé, en publiant sa thèse *La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*, offre aujourd'hui au lecteur un panorama critique qui comblera en partie les manques de cette bibliographie lacunaire. Son ouvrage s'organise en suivant un plan classique, en trois volets, partant de l'examen de « l'héritage » de la poésie pastorale avant de définir son esthétique particulière et ses liens avec le baroque.

La première partie évoque l'élaboration d'une poétique pastorale en trois grandes étapes

historiques : d'abord les modèles antiques de l'idylle théocritéenne et de l'églogue virgilienne, mais aussi des bucoliques grecs mineurs (Moschos, Bion) et des poèmes champêtres de Némésianus ou de Calpurnius ; ensuite leurs successeurs néo-latins comme Dante, Pétrarque, Giovanni del Virgilio, ou le peu connu Naldo Naldi (en latin, Naldius), donné pour un « cas particulier exemplaire » dont l'œuvre représente les « principales tendances de l'églogue néo-latine » (p. 90) ; enfin leurs héritiers modernes de la Renaissance, auteurs des premières adaptations en langue vulgaire : Boccace, Sannazar et leurs émules italiens, espagnols, français. La poésie pastorale de ces derniers, principalement Ronsard, Du Bellay, Baïf ou Belleau, « se caractérise, tant dans l'approche thématique que par ses aspects formels, par la recherche d'une certaine perfection technique, épousant en cela le mouvement historique d'émancipation de la langue et de la littérature française face aux modèles italiens et surtout latins » (p. 151). Incontestablement ces quelque cent cinquante premières pages forment une solide introduction sur le genre, fondée sur une bonne connaissance des textes sources et de la bibliographie critique. Il est dommage cependant que l'auteur n'ait pas prolongé son parcours chronologique par l'examen méthodique de l'intertexte de la poésie pastorale baroque, de manière à mettre clairement en évidence ses dettes, mais aussi ses ignorances, à l'égard de cette tradition ancienne, une culture littéraire évoquée ici avec une science qui n'était pas exactement celle des poètes français contemporains du début du XVII^e siècle.

Abordant l'étude des « pastoralistes » français, l'auteur souligne surtout le vide théorique précédant *Le Traité du poème bucolique* de Colletet (1656), première « synthèse véritablement satisfaisante sur le sujet » (p. 159). Si elle doit attendre le milieu du Grand Siècle pour voir paraître ses premières théorisations précises, la poésie champêtre de l'âge baroque n'en vaut pas moins par sa richesse et ses innovations. Certes, l'églogue virgilienne reste alors un modèle normatif influent, mais son autorité n'entrave nullement la liberté des poètes. Ceux-ci, jouant sur les relations d'analogie unissant l'églogue et la pastorale dramatique alors florissante, confèrent une certaine théâtralité à leurs dialogues ou font évoluer leurs œuvres vers la subjectivité du monologue lyrique. Leur traitement singulier de la description les mène à amplifier la part du décor naturel faisant désormais l'objet d'amples tableaux. « Avec la pratique du mélange des genres, enfin, ils font de la pastorale poétique un champ d'expérimentation, au point de menacer parfois l'identité même du genre » (p. 285).

Pour répondre à la question des liens unissant la poésie pastorale à une vision du monde et à une esthétique spécifiquement baroques, Stéphane Macé revient sur l'idée communément admise que le baroque coïncida avec une période de crise et de mutation. À partir de ce présupposé il montre de manière convaincante que le microcosme pastoral sert une rêverie compensatoire ou une fuite dans « l'imaginaire heureux d'un monde [...] idéalisé » (p. 303). Comme il le note cependant, pour nuancer son propos, les frontières de ce monde poétique sont perméables et laissent filtrer un malaise palpable dans la modification de l'espace bucolique (« L'Arcadie devient un monde de clair-obscur, qui renvoie à la complexité des sentiments », p. 327), ou dans l'inflation d'un imaginaire macabre ou cauchemardesque dont *La Seconde Bergerie* de Bernier de la Brousse offre une illustration exemplaire. « Assez représentative de l'écriture baroque », la pastorale nous est enfin présentée sous un angle singulier et révélateur, s'écartant en tout cas de « l'idée préconçue que l'on peut avoir de l'écriture baroque "type" ». Il apparaît ainsi qu'elle se distingue nettement de ce « type » par certains aspects comme « la recherche d'un style simple, corollaire de la douceur qui constitue bien souvent le but ultime de nos auteurs » et par « le refus largement partagé de l'esthétique de la pointe (à l'exception notable des poètes marinistes) » (p. 392).

On pourrait sans doute ajouter de nombreux détails à ce travail de synthèse : les pages consacrées à la théorie baroque de la poésie pastorale auraient par exemple mérité d'être quelque peu étoffées – il manque au moins une mention de *L'Académie de l'art poétique* (1610) de Pierre de Deimier qui constitue une référence importante dans l'histoire de la poésie fran-

çaise ; par ailleurs, l'enquête sur les confins du genre pastoral néglige l'influence du roman et de l'inspiration romanesque, ou la question des liens unissant les ornements poétiques à la prose fictionnelle ; l'arrière-fond historique n'est pas assez sollicité et l'on aimerait en savoir davantage sur la définition sociale des poètes dont on nous parle, sur leur milieu, leurs mécènes ou leur lectorat. On pardonnera d'autant plus aisément ces quelques omissions à l'auteur que son livre organisé de manière claire et cohérente le conduit à cerner l'essentiel de son vaste sujet, sans jamais se montrer sec ou trop sommaire. La fine analyse des textes – envisagés le plus souvent sous un angle stylistique – vient toujours relayer, en effet, les aperçus généraux pour faire valoir leur pertinence et leur pouvoir explicatif au niveau du détail. À cet égard, Stéphane Macé réussit la double performance d'évoquer largement une tradition littéraire complexe tout en nous révélant, avec nuance et dans une langue toujours agréable, le fonctionnement et la physionomie particulière de quelques-unes de ses illustrations les plus remarquables.

Frank GREINER.

Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 2003, 253 p.

Les Presses Universitaires de Vincennes, dont on peut signaler la grande qualité des publications, font paraître un ouvrage de Marc Escola consacré aux *Fables* de la Fontaine. Avec une abondante (et parfois copieuse) érudition, mais égayée d'un humour qui prend aussi les textes du bout de la pensée, l'essai s'attache à faire jouer et à penser la disponibilité des fables à la réécriture.

Entendue comme le geste essentiel de l'écrivain et, conjointement, comme un manifeste critique, l'« affabulation » est le maître mot de ce livre : affabuler les fables consiste à déployer en elles les réserves de leurs scénarios narratifs, ou du moins une partie d'entre eux. La loi en ce domaine est qu'« une fable en cache toujours une autre », et même tout un train ; que les textes sont des petites machineries transformationnelles, nées de l'inachèvement d'écritures antécédentes (en amont) et ouvertes dans leurs propres interstices à la promesse d'écritures à venir (en aval). À l'horizon de la démarche du fabuliste, existerait un seul et même canevas d'origine, une vaste fable-palimpseste, hypotexte fantomatique dont La Fontaine exploite, de fictions en fictions, les ressources, sans en épuiser jamais la matière.

S'appuyant sur les propositions de Gérard Genette concernant les phénomènes de trans-textualité et sur celles de Michel Charles sur la production de l'écriture, Marc Escola s'adonne, avec délectation, à une enquête ludique à partir des textes (ou des prétextes) lafontainiens ; il les regarde à la façon de monades découvrant en abyme leurs possibles. Les six chapitres de son essai témoignent avec virtuosité d'une envie que l'explication de textes manipulée sous toutes ses coutures soit pleinement dépliage et moire de variantes. L'étude renouvelée des fables doubles y remplit une fonction archéologique : elle montre comment, dans de tels couples textuels, les séquences narratives et les implications morales se répondent, se reflètent, s'emboîtent, s'écartent, s'engendrent et se relisent les unes les autres : rapprochant les deux fables de La Fontaine dédiées au héron et à la fille (VII, 4), les « noces du héron », au chapitre IV, illustrent de façon convaincante les maillages ou les mariages textuels de ces fables doubles. Sur ce principe, c'est en réalité l'intégralité du recueil des *Fables* qui semble le produit de la combinatoire dont les fables doubles offrent le modèle fécondant.

Au terme de la lecture de l'ouvrage, les analyses de Marc Escola nous laissent avec une impression très borgésienne et donc assez vertigineuse que, au-delà des fables ou en elles, converge et naît finalement toute la littérature, tapisserie aux mille reprises ou gant infini-

ment retournable. Au jeu de la réécriture, résolument emballée, les textes tournent et changent d'auteurs. La Fontaine récupère *Le Petit chaperon rouge* aperçu dans « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau » et dans « Le Loup, la Mère et l'Enfant » ; lui reviennent également quelques passages de Rabelais (par l'inépuisable pot au lait de Perrette) et même *Le Bal de Sceaux* de Balzac ; mais il perd aussi, par exemple, « Le Lion, le Singe et les deux Ânes » cédé à Pascal. Ces échanges se compliquent encore de toutes les fictions que Marc Escola introduit lui-même en fabuliste parasite. Le résultat tient étrangement de la méthode critique la plus classique, la quête des sources (puits sans fond), et de l'affolement, voire de la décomposition, bien moderne, de « la logique du sens », comme pouvaient l'entendre Gilles Deleuze ou Roland Barthes.

Quoi qu'il en soit de ce trouble, qu'il faudrait tout de même interroger, et grâce à une attention minutieuse à la fabrique de l'écriture comme à ses dispositifs herméneutiques, les questions de l'intratextualité (allusions internes, retours de personnages...) sont reconsidérées sous l'angle d'une « intragénétique », chaque fable étant plus ou moins le brouillon de toutes les autres. Il y aura beaucoup de profit à imiter le talent critique qu'a Marc Escola de prendre appui sur les incohérences, les hiatus des textes, sur ce qui, d'une manière ou d'une autre, fait supplément ou défaut afin de montrer que les mécomptes des contes travaillent toujours à d'autres affabulations. Et, ainsi, à faire remonter des lectures tenues plus secrètes, touchant notamment à la prudence politique ou à l'allusion érotique.

Des micro-théories du reste ou du dysfonctionnement textuels étayent la traque à la loupe de toutes les queues de loup – *lupus in fabula* – et on oserait dire les loupés aperçus dans l'entrebâillement de l'écriture. On voudra sans doute les voir davantage développées afin qu'elles puissent montrer sur quel soubassement de pensée est engagé l'acte de narrer. Le fil noué à plusieurs reprises dans cet essai entre l'épicurisme et l'exercice de l'affabulation ne demande qu'à être tiré, comme ont déjà commencé à le faire les travaux de Jean-Charles Darmon. C'est une des pistes que Marc Escola lance en perspective ; ce n'est sans doute pas la seule, pour un livre qui ne peut refuser d'autres affabulations critiques.

Olivier LEPLATRE.

Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Éd. Desjonquères / Centre national de la danse, 2002, 20. Un vol. 50 × 14 cm de 395 p.

Il faut le dire d'emblée, au risque de paraître futile : ce livre est d'abord un bel objet, orné d'un chatoyant danseur emplumé jouant du luth en dansant (dessin pour le *Ballet royal de la Nuit*, 1653 ; en comparaison, les quinze autres illustrations de l'ouvrage, en noir et blanc seulement, paraissent bien fades). Les toutes premières phrases reconnaissent d'ailleurs le « pouvoir séducteur » du sujet, les promesses délicieuses nées des simples mots « ballet de cour »... On sait déjà dans quel monde on est introduit.

Pourtant, l'avant-propos annonce la volonté de prêter attention aussi aux « activités chorégraphiques du tout-venant » et de « prendre ses distances avec le centre géographique et politique du royaume » (p. 8). Intention ô combien louable et stimulante, mais dont on doit reconnaître, ainsi que le fait l'auteur en conclusion, qu'elle n'a pas tout à fait été remplie : « C'est à une partie de la production de province et plus encore à celle des collèges, trop peu visitée, qu'il faudra s'intéresser » (p. 181). Jusqu'ici, écrit-il, nos perspectives demeurent « un peu trop parisiennes ou auliques » (p. 17) et on campe trop souvent « dans les parages de la cour » (p. 102). Bref, le chantier reste ouvert : si la vie musicale et chorégraphique des provinces n'est plus totalement *terra incognita*, si quelques chercheurs défrichent obstinément ici ou là des lambeaux de ce « nouveau territoire de l'historien », il faut admettre que

beaucoup de travail reste à faire en ce qui concerne notamment la réalité des répertoires pratiqués.

Pour autant, le livre de Philippe Hourcade apporte une abondance de renseignements précieux, parfois nouveaux, minutieusement analysés et subtilement mis en perspective. Signalons le plaisir de la lecture, la langue soignée, les titres des chapitres ciselés. Ainsi le chapitre III, bellement intitulé « Sous le manteau d'Arlequin », chapitre dans lequel le vocabulaire des différents genres de divertissements est explicité : ballet de cour, pantomime, « ballet à action suivie », opéra-ballet, comédie-ballet... Plusieurs pages du chapitre IV, « Momus ou présence de la mascarade », tentent de clarifier la distinction entre les deux termes du titre : la mascarade serait la « jeune sœur » du ballet, « d'humeur plus légère » et par là même plus rapide à monter (p. 96-103). Force lui est de conclure ensuite que le ballet ancien constitue finalement « un sujet d'étude disparate » (p. 180). Quant au parti pris chronologique, il est clair : le règne de Louis XIV, ni plus ni moins, même si des éléments de comparaison sont parfois établis en amont de 1643 et, plus rarement, en aval de 1715.

Philippe Hourcade montre comment l'art chorégraphique « chemine silencieusement » durant les trente premières années du règne, avant de se manifester ensuite avec éclat ; comment on passe de « l'épanouissement d'un amateurisme urbain et aulique » (p. 181), symbolisé par la fameuse « icône, médiatique avant la lettre » (p. 7) du jeune roi travesti en soleil entouré de ses courtisans rivalisant de technicité, à la professionnalisation de la danse de scène, au renforcement au sein des Académies royales du groupe des danseurs-maîtres à danser, « artisanat méprisé devenu profession » (p. 181). Ce qui lui permet de confirmer que la période étudiée est une « époque charnière dans l'histoire du ballet et de la danse en général » (p. 181). Jean-Michel Guilcher ne disait pas autre chose lorsqu'il écrivait en 1969, observant la situation au XVIII^e siècle : « Entre la danse commune et la danse de scène, les rapports se sont modifiés. [...] La danse des professionnels n'est plus seulement un dépassement, et comme un épanouissement supérieur de la danse aristocratique. La complexité croissante de sa technique aussi bien que l'évolution des mœurs en font un art distinct, qui a ses objectifs propres et ses ressources particulières » (*La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Mouton, 1969 – réédité en 2003 sous le titre *La Contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, Éd. Complexe / Centre national de la danse).

Un premier chapitre, intitulé « À la recherche du ballet Louis XIV », recense les principales sources sur le sujet : livrets imprimés et parfois manuscrits, iconographie, entrées de ballet en écriture chorégraphique, partitions musicales... Il faut savoir gré à l'auteur de ne pas se contenter d'un sec état des sources, mais de broser en même temps l'histoire des fonds, condition nécessaire pour en comprendre la composition et la logique intérieure. Il évoque aussi les innombrables témoignages écrits, gazettes, journaux, mémoires et correspondances. Philippe Hourcade, par ailleurs président de la Société Saint-Simon, est bien placé pour nous informer qu'on ne compte (hélas !) que neuf mentions de bals ou de mascarades de 1700 à 1714 dans les *Mémoires* de Saint-Simon...

« Au pays de Terpsichore : Institutions et pratiques » montre dans quel environnement se développe le ballet : Académie royale de danse, Collèges, Paris et la cour. Puis l'auteur, on l'a dit plus haut, s'attache dans les chapitres III et IV à distinguer les diverses sortes de ballets qui coexistent ou se succèdent, avant de plonger dans ce qui est manifestement sa spécialité première : « Ballet et Belles-Lettres » et « Poétiques du ballet ». Philippe Hourcade est professeur de littérature française à l'Université de Limoges : on sent combien il est à l'aise avec l'analyse des textes anciens, lorsqu'il décortique un « Dessein » de mascarade trouvé dans le recueil Conrart et daté entre 1654 et 1656 (p. 114-116), ou lorsqu'il réfléchit à la « poétique du ballet » autour de six textes, échelonnés de 1641 à 1682, et habilement confrontés les uns aux autres (p. 136-157). Le tout pour faire ressortir encore une fois la richesse touffue du genre, où le désir de rationalisation toujours se teinte du « plaisir à parler du ballet ».

Avec le chapitre VII, « Émergences, floraisons et éclipses », on revient au déroulement chronologique à l'occasion du *Triomphe de l'Amour* qui, en 1681, semble relancer pour quelques années le ballet de cour autour d'une nouvelle génération de princes. Occasion pour l'auteur de mener une « enquête sur la cour » (p. 168-170) et de faire le point sur les pratiques dansantes de l'entourage du roi. Il effectue un retour en arrière, pour commencer à la génération précédente, où l'on voit la Grande Mademoiselle faire danser un ballet judicieusement intitulé *Les Plaisirs de la Campagne* dans son exil de Saint-Fargeau (p. 171). Les « épiphanies royales » sont, bien sûr, évoquées, et il n'est pas sans intérêt de noter que sur la cinquantaine de déguisements portés et de rôles tenus par Louis XIV, beaucoup furent exotiques, carnavalesques ou travestis (« au sens transsexuel du mot », précise l'auteur) : il ne fut finalement que cinq fois le Soleil ou Apollon (p. 173) !

Au-delà du texte de Philippe Hourcade en lui-même (p. 7-182), son livre se veut aussi un instrument de travail.

L'annexe 1 (p. 183-225) est l'intégrale de trois textes du milieu du XVII^e siècle relatifs aux mascarades et ballets. On y lit avec délices les dialogues du *Dessein* de la mascarade qui a été analysée au chapitre V, où « l'Occasion, ayant de fort longs cheveux sur le front, et estant chauve par derrière », déclare sans vergogne aux dames : « Si je fais le larron, je fais aussi l'amant » (p. 186). Le discours de Michel de Marolles, intitulé *Du Ballet* (1657), avait été, quant à lui, analysé au chapitre VI. Sa lecture intégrale aide à bien comprendre les mécanismes qui président à la composition du canevas d'un ballet : on pourrait en inventer mille, dit-il, puisque « tout cela n'était qu'un jeu d'esprit qui ne dépendait que d'un peu d'esprit, quand on en sait les règles » (p. 214).

L'annexe 2 (p. 229-251) est la liste des personnes ayant exécuté au moins une entrée dansée dans les ballets de la cour de France entre 1648 et 1673 : alliage d'amateurs et de professionnels, où voisinent alphabétiquement, par exemple, Henri de Daillon comte du Lude, et Guillaume Dumanoir roi des violons, dont on constate qu'ils ont dansé tous deux dans le *Ballet de la Nuit* (1653), dans le *Ballet des Plaisirs* et dans celui des *Bienvenues* (1655)... Que de complications potentiellement nouées à ces occasions entre les deux mondes ?

L'annexe 3, celle peut-être qui rendra le plus de services, est un catalogue des ballets, mascarades et intermèdes dansés, actuellement repérés dans diverses sources, et ayant été dansés entre 1643 et 1715. L'auteur prévient qu'il ne prétend pas à l'exhaustivité (notamment parce qu'il n'a pu encore recenser tous les livrets des ballets de Collège de la Réserve de la Bibliothèque nationale), et de fait j'ai noté l'absence de quelques ballets dansés entre 1709 et 1712 au collège jésuite de La Flèche, mais c'est seulement parce que ce sujet de recherche m'est personnellement familier. Le travail de récolement global se révèle malgré tout considérable (p. 257-336).

Suivent 25 pages de notes puis 21 de sources et bibliographie, puis enfin un index des noms de personnes. La structure de l'ouvrage dit en elle-même le sérieux de l'entreprise. Le relevé des sources commence par 135 livrets de ballets consultés, pas moins, dont 46 ballets de collèges. Pour qui connaît le style redondant et pompeux à l'extrême de la plupart de ces livrets, la performance est belle. On peut seulement regretter, au regard des intentions affichées au départ, que ces livrets soient aussi majoritairement parisiens.

Philippe Hourcade, qui sait bien que chaque publication n'est qu'une étape pour permettre d'aller plus loin, trace d'innombrables pistes de recherche, qui ne sont pas le moindre apport de cet ouvrage. Il suggère par exemple de tenter une histoire du masque, « objet éphémère car fragile et occasionnel » (p. 93), d'établir un répertoire thématique du costume de mascarade « afin de permettre l'appréciation des variations de la mode, de la fantaisie et de la transgression, reflets probables à la fois du goût et de la censure, ou plutôt de l'autocensure » (p. 96), ou encore de relever systématiquement les indications liées à la danse et aux danseurs dans toutes les partitions musicales (p. 172). Il appelle de ses vœux des travaux sur l'histoire

des femmes dans le ballet, sujet sur lequel on sait peu de choses en dehors de la fameuse « nouveauté toute singulière » signalée par le *Mercur Galant* en 1681 et souvent citée depuis : l'apparition de danseuses professionnelles sur la scène de l'Académie royale de Musique, dans *Le Triomphe de l'Amour* (p. 161 et 166). Conscient de ce que les sources imprimées sont impuissantes à dire tous les aspects de la réalité vécue, Philippe Hourcade aspire plusieurs fois à des dépouillements nouveaux : « une enquête archivistique s'impose » (p. 45), afin de parvenir à « ces zones profondes et lointaines visitées et interrogées par les historiens » (p. 107). Mais il dit aussi le labeur littéraire qui reste à mener, par exemple reprendre un travail de fond sur l'ensemble des œuvres de Benserade, en confronter certains pans aux vers publiés par les livrets de ballets et, bien sûr, les comparer à celles d'autres écrivains, notamment aux auteurs de ballets en province (p. 130-133).

En conclusion, on ne peut que faire nôtre l'une des assertions de l'auteur : « Le ballet ne relève pas seulement de l'histoire de la danse, mais aussi de celle des mentalités, de la littérature, de tous les arts et des idées à la fois ». Oui, la danse renseigne sur bien plus qu'elle-même (selon l'expression d'Yves Guilcher, « La danse renseigne sur plus qu'elle-même », *Danse et société*, Colloque du 29 octobre 1988, Toulouse, Conservatoire occitan, 1992, p. 8-26), et c'est ce qui justifie non seulement l'ouvrage de Philippe Hourcade, mais aussi tous les travaux qui restent encore à mener pour le compléter.

Sylvie GRANGER.

Inventaire dressé après le décès en 1661 du cardinal Mazarin, transcrit par Tomiko Yoshida-Takeda, établi par Claudine Lebrun-Jouve, Paris, Diffusion de Bocard, 2004. Un vol. 22,5 × 28 cm de 467 p.

L'inventaire après décès du cardinal Mazarin restait jusqu'à présent inédit. Si l'original ne nous est pas parvenu, une copie est en revanche conservée à la Bibliothèque nationale de France (département des Manuscrits, collection des *Manuscrits français, Mélanges Colbert*, 75). Le document vient de faire l'objet d'une minutieuse publication par Mmes Tomiko Yoshida-Takeda et Claudine Lebrun-Jouve, qui offrent ainsi aux étudiants et aux chercheurs un outil à la fois accessible et irremplaçable.

L'entreprise, placée sous l'égide de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et de l'Académie des Sciences morales et politiques de l'Institut de France, et récompensée pour sa grande qualité, répare une lacune importante. Elle intéresse autant l'historien au sens strict, pour l'étude de la fortune de Mazarin, que l'historien de l'art, pour celle de l'exceptionnelle collection d'œuvres d'art réunie par le cardinal. L'édition de l'inventaire après décès de Mazarin répond à la nécessité historique de double lecture, mais privilégie peut-être davantage la seconde approche. Comme le souligne Jean Delumeau dans la préface de l'ouvrage, le texte s'avère essentiel pour la connaissance de l'évolution culturelle qui marque l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. L'intérêt pour l'acquisition et la collection d'objets d'art ne cesse alors de croître et devient peu à peu une marque indéniable d'assise sociale. La pièce est de première importance et tout à fait exemplaire en ce qu'elle présente une liste d'objets exceptionnels par leur rareté ou leur valeur artistique. Bien que Mazarin en ait formellement interdit l'établissement, l'inventaire en est dressé entre le 30 mars et le 28 juin 1661 afin de procéder aisément à la répartition de la succession entre les héritiers du défunt. Le manuscrit de référence ne compte pas moins de 760 folios recto-verso ! Les éditrices nous en proposent ici une transcription complète, enrichie de nombreuses notes d'érudition, mettant ainsi à la disposition de la recherche des données plus complètes que celles d'un inventaire d'argenterie rédigé en 1645 (publié en 1999 par Patrick Michel) et que celles d'un inventaire d'objets dressé en 1653 à la suite de la Fronde (publié par le duc d'Aumale en 1861).

L'inventaire après décès du ministre de Louis XIV fournit par ailleurs un récolement de papiers et titres relatifs aux questions financières, ainsi qu'à la commende, apportant sa contribution aux études consacrées à la désormais légendaire fortune de Mazarin.

La publication de sources historiques est un exercice ardu : elle est ici d'une parfaite lisibilité pour le lecteur. Le document s'ouvre sur la table originale incluse dans le manuscrit, permettant un survol commode du contenu de l'ensemble du texte. Vient ensuite la liste des objets et documents réunis par Mazarin, la transcription proposant entre crochets droits l'indication de la pagination manuscrite et la résolution des abréviations entre parenthèses. L'appareil critique enrichit le texte d'indications essentielles à l'identification de chaque œuvre et permet d'en appréhender la transmission. Il fournit également d'importantes notes biographiques relatives aux personnes citées, quelques références bibliographiques pour chacune d'elles, de nombreuses définitions de termes techniques et diverses précisions concernant les pierres précieuses ou semi-précieuses citées par le texte. Les renvois aux collections du Louvre permettent enfin la localisation géographique des objets conservés jusqu'à maintenant. L'ajout d'orientations bibliographiques et de trois index (index des noms propres, index des types d'objets et matériaux, index des motifs iconographiques) complète cet immense travail et le rend d'utilisation particulièrement aisée pour l'historien de l'art ou plus simplement pour l'amateur d'art, ravi de découvrir en fin de volume une dizaine d'illustrations choisies.

Marie-Catherine SOULEYREAU.